

**UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
INSTITUTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
ESCUELA DE PERIODISMO**

Patrocinante:

Prof. Gustavo Rodríguez Bustamante  
Instituto de Comunicación Social

Copatrocinate:

Prof. Paola Lagos Labbé  
Instituto de Comunicación Social

**EL GÉNERO DOCUMENTAL COMO FUENTE DE LA NUEVA HISTORIA.  
EL CASO DE LAS REALIZACIONES CHILENAS EN EL PERÍODO DE  
TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (1989–1994)**

Tesis para optar al título de periodista y  
al grado de Licenciado en  
Comunicación Social

Jessica Gabriela González Montecinos

María Fernanda Luzzi Haussmann

VALDIVIA-CHILE 2005

# ÍNDICE

I	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1	<b>Introducción</b>	1
1.1	Pregunta de investigación	2
1.1.1	Objetivo general	2
1.1.2	Objetivos específicos	3
1.1.3	Justificación de la investigación	3
II	MARCO TEÓRICO	5
1	<b>Reconstrucción histórica de la realidad.</b>	5
1.1	<b>Escuela de los Annales</b>	10
1.1.1	Annales de la primera generación	12
1.1.2	Annales de la segunda generación	14
1.1.3	Annales de la tercera generación	16
1.1.3.1	Críticas al concepto de mentalidades	19
1.1.4	Annales de la cuarta generación	20
1.2	<b>Historia oral</b>	22
1.2.1	Evolución histórica	24
1.2.1.1	El antropologismo conservacionista	24
1.2.1.2	Estudios de la marginación	25
1.2.1.3	El estudio de las sociedades complejas	25
1.2.2	Formas de Información oral	27
1.2.3	Valoración del individuo como protagonista de la historia	29
1.2.4	El problema de la subjetividad	31
1.2.5	Cambios en las relaciones de poder	33
1.2.6	Historia de Vida	35
1.3	<b>Nueva Historia</b>	46
1.3.1	Características de la Nueva Historia	50
1.3.2	Corrientes de la Nueva Historia	51
1.3.2.1	Historia desde abajo	51
1.3.2.2	Microhistoria	56

1.4	<b>Cuadro N° 1 “Vinculación de las nuevas formas historiográficas”</b>	63
1.5	<b>Tabla N° 1 “Caracterización de las nuevas formas historiográficas”</b>	64
<b>2</b>	<b>Creación del ser social. El papel de los recuerdos en la construcción de la historia</b>	69
2.1	Memoria colectiva	73
2.2	Identidad	75
2.3	Ideología	79
<b>3</b>	<b>Las representaciones de la realidad y sus relaciones con la historia</b>	83
3.1	<b>La imagen</b>	83
3.2	<b>El género cinematográfico</b>	85
3.3	<b>Creaciones cinematográficas</b>	94
3.4	<b>Aproximaciones entre el cine y la historia</b>	98
3.4.1	El cine y su validación en la historia	100
3.4.2	Críticas a la historicidad de la cinematografía	104
3.5	<b>Documental</b>	106
3.5.1	Formas de aproximación al documental de acuerdo a Bill Nichols	108
3.5.1.1	Definiciones del documental	108
3.5.1.2	Modalidades de representación	108
3.5.1.2.1	Modalidad expositiva	109
3.5.1.2.2	Modalidad de observación	109
3.5.1.2.3	Modalidad interactiva	110
3.5.1.2.4	Modalidad reflexiva	111
3.5.2	Formas de aproximación al documental de acuerdo a Erik Barnouw	112
3.5.3	Implicancias del género documental	116
3.5.4	Rol del documentalista	120
3.5.5	Corrientes del documental	123
3.5.5.1	Cine Ojo o Cine Verdad	123
3.5.5.2	Cinema Verité	124
3.5.5.3	Direct Cinema	125
3.5.5.4	Free Cinema	126

		iii
3.5.5.5	Documental Latinoamericano	127
<b>3.6</b>	<b>Documental social</b>	<b>131</b>
<b>4</b>	<b>Cruce disciplinario entre Nueva Historia y Cine Documental</b>	<b>137</b>
III	METODOLOGÍA	145
<b>1</b>	<b>Diseño metodológico</b>	<b>145</b>
1.1	Tabla N° 2 “Categorías de análisis para el cine documental”	148
<b>2</b>	<b>Análisis filmográfico</b>	<b>154</b>
<b>2.1</b>	<b>“Carbón” (1990) – Claudio di Girolamo</b>	<b>154</b>
2.1.1	Tabla secuencial “Carbón”	163
<b>2.2</b>	<b>“Cuartito Rosa” (1991) – Sergio Navarro</b>	<b>166</b>
2.2.1	Tabla secuencial “Cuartito Rosa”	174
<b>2.3</b>	<b>“Un oficio común y corriente” (1991) – Carmen Neira</b>	<b>177</b>
2.3.1	Tabla secuencial “Un oficio común y corriente”	184
<b>2.4</b>	<b>“La machi Eugenia” (1992) – Felipe Laredo y Gunvor Sorli</b>	<b>188</b>
2.4.1	Tabla secuencial “La machi Eugenia”	194
<b>2.5</b>	<b>“Correcto” (1993) – Orlando Lübbert</b>	<b>197</b>
2.5.1	Tabla secuencial “Correcto”	209
<b>2.6</b>	<b>“El 11 del 73” (1993) – Marcelo Ferrari</b>	<b>215</b>
2.6.1	Tabla secuencial “El 11 del 73”	223
<b>2.7</b>	<b>“Sueños de hielo” (1993) – Ignacio Agüero</b>	<b>227</b>
2.7.1	Tabla secuencial “Sueños de hielo”	234
<b>2.8</b>	<b>“Aferrándose a la vida” (1994) – Sergio Lausic</b>	<b>241</b>
2.8.1	Tabla secuencial “Aferrándose a la vida”	250
<b>2.9</b>	<b>“La Tirana – El milagro del Tamarugal” (1994) – Omar Villegas</b>	<b>254</b>
2.9.1	Tabla secuencial “La Tirana – El milagro del Tamarugal”	260
<b>2.10</b>	<b>“Palín Bollilco Mapu Meu” (1994) – Felipe Laredo y Gunvor Sorli</b>	<b>262</b>
2.10.1	Tabla secuencial “Palín Bollilco Mapu Meu”	269
<b>2.11</b>	<b>Tabla N° 3 “Presencia de las categorías en los documentales analizados”</b>	<b>272</b>

		iv
2.12	<b>Tabla N° 4 “Número de secuencia en que se presenta cada categoría de análisis en los documentales”</b>	274
2.13	<b>Síntesis del análisis filmográfico</b>	276
IV	CONCLUSIONES	287
V	BIBLIOGRAFÍA	298

# I PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

## 1 INTRODUCCIÓN

La elección del tema de esta tesis respondió a la inquietud de realizar por medio de este trabajo final una investigación que implicara un aporte de nuevas miradas, cruces y conocimientos, en el ámbito de la comunicación social. Por ello, acogimos la idea de realizar un cruce teórico tendiente a descubrir la existencia de características comunes entre la Nueva Historia y el cine documental, idea desarrollada en conjunto con la docente del área audiovisual del Instituto de Comunicación Social de la Universidad Austral de Chile, Paola Lagos Labbé, quién además se convirtió en la guía de este estudio experimental.

El objetivo de esta investigación es descubrir si existen elementos teóricos que permitan la inclusión del género documental como una instancia válida de análisis histórico; para ello, se intentará dilucidar si las características de este formato resultan similares a las de la corriente historiográfica denominada Nueva Historia, a fin de aseverar que las producciones cinematográficas que dan cuenta de la realidad son capaces de perpetuar trazos de la historia de individuos y grupos sociales, proporcionando nociones de los acontecimientos nacionales de la época en que se originaron. Para esclarecer esta interrogante será necesario exponer los preceptos básicos de la historia general y de la industria cinematográfica para luego derivar en una completa caracterización tanto de la Nueva Historia como de los documentales.

Esto involucra una profundización en ambos temas, pues las asignaturas cursadas en los últimos años de nuestra carrera nos entregaron nociones básicas de lo que es el documental, sin embargo, la Nueva Historia es una corriente que desconocíamos plenamente y que, no obstante, nos cautivó debido a lo atractivo de su estructura. Por la falta de información sobre los conceptos que le daban forma, fue necesario abocarse a su estudio, a fin de construir parámetros que nos permitieran una identificación apropiada de todas sus implicancias; es decir, aquello relacionado con su aparición, difusión, tratamiento, narrativa y temáticas abordadas. A medida que nos interiorizábamos, pudimos descubrir que existían definiciones muy discordantes, lo cual nos obligó a confrontarlas, para poder construir una que, finalmente, lograra explicar su significado.

Por otra parte, para la elaboración de una visión global de todo lo que involucra el relato filmográfico, tuvimos que desarrollar un proceso similar, pues, inicialmente creímos que la totalidad del género documental respondería a las características buscadas, pero al tiempo que nos

familiarizábamos con éste, descubrimos que sólo la vertiente social podía llegar a ser equiparada con el estilo historiográfico difundido por los nuevo-historiadores, debido a la revalorización otorgada a los individuos como protagonistas de la historia. Es por ello que el marco teórico abarca un espacio tan amplio del trabajo presentado a continuación, pues consideramos necesario entregar al lector las herramientas suficientes para el entendimiento de ambas disciplinas, así como de las conclusiones.

Tras la investigación teórica, se realizará el análisis empírico, tendiente a descubrir –a través del estudio de un corpus filmográfico–, si en realidad existen características comunes entre la Nueva Historia y el documental social, para lo cual se utilizará el análisis de contenido –privilegiando su aspecto cualitativo–, a fin de poder afirmar o refutar la hipótesis de que es posible llegar a erigir al documental como una fuente más de la Nueva Historia.

Este análisis fílmico se llevará a cabo con producciones documentales realizadas en Chile entre los años 1989 y 1994, para lo cual, se seleccionarán sólo aquellas cuya temática gire en torno a individuos anónimos.

Si el resultado entregara elementos suficientes del cruce de las disciplinas, esta investigación exploratoria serviría de base para futuras indagaciones que posibiliten la inclusión del cine documental como una fuente válida de conocimiento histórico. Debido a ello, consideramos plenamente justificada la importancia de la realización de una tesis de esta índole, al aportar nuevos elementos a la comunicación social, descubriendo que sus áreas de estudio tienen aún insospechadas aristas.

## **1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Reúne el documental las características necesarias que le permitan ser considerado como una fuente más de la Nueva Historia? El caso del documental chileno en el primer período de transición democrática (1989-1994).

### **1.1.1 Objetivo General**

Indagar en las características del cine documental a fin de descubrir si puede ser considerado como una fuente más de la Nueva Historia; ello por medio del análisis de las realizaciones chilenas del primer período de transición democrática (1989-1994).

### 1.1.2 Objetivos Específicos

- A. Identificar similitudes entre las características del documental –como forma de retratar realidades sociales y recoger historias de vida de personas anónimas, ignoradas por el formato dominante (cine de ficción)– y las características de la Nueva Historia, como corriente alternativa a la historiografía clásica.
- B. Seleccionar el corpus fílmico de las películas documentales realizadas en nuestro país entre los años 1989 y 1994.
- C. Categorizar las características de la Nueva Historia, para luego analizar su presencia en los documentales realizados en nuestro país entre los años 1989 y 1994.
- D. Determinar, a partir de las conclusiones extraídas del análisis fílmico, si es posible incluir al cine documental como una fuente más de la Nueva Historia.

### 1.1.3 Justificación de la Investigación

El trabajo que desarrollaremos a continuación tiene como finalidad descubrir si es que es viable que el género documental sea considerado como una fuente de memoria histórica y social, que llegue a posicionarse como una forma de estudio de la historia tradicional, desde una perspectiva nueva y singular, recreando sucesos ya conocidos, pero con una visión diferente.

La investigación busca imbricar teóricamente dos fenómenos; el cine documental y la Nueva Historia, los cuales han sido ampliamente analizados de forma independiente; sin embargo, y a pesar de los innegables vínculos que los emparentan, no se conocen hasta ahora estudios que las relacionen como se pretende en este proyecto.

Describiremos ambas corrientes a fin de encontrar similitudes que nos permitan descubrir si el cine documental puede llegar a ser una fuente de la Nueva Historia; a fin de delimitar la investigación, se realizará un análisis filmográfico de documentales realizados y exhibidos durante un importante período de la memoria política y social de nuestro país. Nos referimos a los primeros años de transición democrática, entre 1989 y 1994.

El campo de estudio se limitará a aquellos documentales que en su trama expongan historias de vida de personas reales, desconocidas y anónimas, que reflejen sus vivencias en la pantalla. Es decir, que se erijan como fuentes primarias, pues son este tipo de características, las que se constituyen en la base de la Nueva Historia.

Por ello, la ejecución de este trabajo creará un precedente para poder aproximarse, desde una mirada distinta, a las realizaciones de una época de nuestro país que, en general, ha sido estudiada sólo en su sentido político. Su conveniencia queda determinada desde el momento en que pretende entregar un nuevo punto de vista sobre sucesos ya conocidos de nuestra historia nacional.

Se trata de destacar los puntos en común entre ambos géneros, como son, el otorgar una visión que se contrapone a la tradicional, al entregar el protagonismo a personas anónimas, cuyo testimonio particular no es reconocido por la historia oficial; valorando así, los nuevos métodos que privilegian al individuo dentro de su grupo, sobre los actores sociales tradicionales y las fuentes institucionales.

Su aporte teórico se justifica por el valor testimonial que –en sí misma– constituye la imagen fílmica como documento histórico y los beneficios que ésta otorga al permitirnos recrear el pasado a través de estas realizaciones. Aunque el escenario en que se desarrollaron los hechos mostrados en estos textos fílmicos es irreplicable, la interpretación obtenida de su estudio puede ser utilizada para el análisis de contextos similares.

Por otra parte, el cruce de estos dos fenómenos –Nueva Historia y cine documental– permite el rescate y fortalecimiento de la identidad nacional, al conjugar la mirada centrada en lo particular que nos enseña la Nueva Historia, con el poder de difusión masiva propia del cine. Por ello, realizaremos un análisis bibliográfico tanto de la historia, partiendo desde la historia tradicional, hasta llegar a la Nueva Historia (capítulo II, n° 1); la memoria, en la que incluiremos la memoria colectiva, identidad e ideología (capítulo II, n° 2) y el cine, desde sus inicios, pasando por sus principales corrientes, para finalizar en una profundización del documental, destacando su vertiente social (capítulo II, n° 3), a fin de llegar a concluir si en realidad las líneas teóricas permiten una primera instauración del documental como una fuente más de la Nueva Historia, en un cruce metodológico (capítulo II, n° 4). Esta aproximación teórica será reafirmada con un análisis filmográfico que determine si los conceptos antes aparecidos se validan al llevarlos a la práctica, mediante la técnica del análisis de contenidos (capítulo III, n° 2).

## II MARCO TEÓRICO

### 1 RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA REALIDAD.

Existe una variada cantidad de definiciones en torno al término *historia*. Cada una de ellas apunta a características específicas que determinan el concepto de una y otra manera llegando, en ocasiones, a ser contradictorias. En palabras de Bauer (en Huinziga, 1977), la historia es una ciencia que permite describir y explicar los hechos sociales del pasado que influyen directamente el presente de los individuos, sin importar la procedencia –en cuanto a civilizaciones más o menos lejanas– de los mismos. De acuerdo a Sitton, Mehaffy y Davis (1989), la historia es todo lo que ocurrió en el pasado y que puede ser conocido en el presente gracias a los indicios que luego se transforman en documentos, los cuales, finalmente se convierten en libros de historia.

Huinziga (1977) le otorga un valor interpretativo que se genera en la comprensión de los fragmentos del pasado, que le es entregada por quienes la reconstruyen. Según Commager (1967), la historia es una especie de consignación, pues, luego de recopilar los hechos los esquematiza, ordena y secuencia, a fin de entregarles sentido. Este autor, a su vez explicita que no puede ser considerada ciencia en el sentido tradicional, debido a que su objeto de estudio es el ser humano, por lo que no hay manera de someter a comprobación los resultados obtenidos en sus investigaciones, de la misma forma que son irrepetibles. Por otra parte, Salazar (2003) explica que la historia nace de la oralidad de los pueblos, es a partir de los relatos tras pasados de generación en generación que se construyen las primeras narraciones, sin embargo, y a medida que se institucionaliza, deja de lado la estructuración basada en fuentes vivas, hasta llegar a renegar de ellas.

El pasado es reconstruido en función de diferentes propósitos, uno de los más importantes es el de entregarle a una comunidad la información que le permita conocer más sobre su procedencia, es decir, otorgarle las herramientas que le ayuden a conformar su identidad. Un pueblo que no tiene noción de sus raíces no se identifica con nada, no se siente partícipe de los sucesos que les acaecieron a sus antepasados. El desconocer esos acontecimientos genera un retroceso social, en situaciones similares a aquellas que ya han sido vividas por generaciones anteriores.

Escribir historia no significa sólo construir un relato con sentido, sino que desarrollarlo con la mayor veracidad posible, es decir, apegándose a lo que en realidad aconteció, para lo cual es

necesario descubrir las diferentes visiones que conforman cada hecho. Es por ello que la historiografía<sup>1</sup> ha pasado a formar parte constitutiva de esferas tan distintas como son la economía, la política y la cultura.

En la reconstrucción de la historia se dan tres procesos estrechamente ligados: la recopilación, organización e interpretación de los hechos. Para que estos pasos se den de buena forma es necesario que el historiador esté completamente conciente de los datos que está recogiendo, sin dejar detalles al azar. A lo largo de la investigación, el historiador adquiere una visión particular del tema que está estudiando, sin embargo, es recién en el último paso de su trabajo –interpretación– donde la pone de manifiesto.

A pesar de todo lo dicho anteriormente, la historia no llega a representar un ciclo cerrado, pues constantemente se revelan detalles que aportan nuevas interpretaciones a las situaciones ya descritas. Esto debido a que el pasado es independiente a la forma en que se le reconstruya; los hechos acontecieron de una forma determinada y la labor del historiador es descubrirlos de forma completa.

Las situaciones registradas, además de ser sesgadas, están influidas por los prejuicios de quien recopila; aquello que trasciende depende, normalmente, de la casualidad, pues es ella la que determina los indicios que son develados y que, en ocasiones, no son más que pequeñas muestras de la realidad que vienen a representar; estos recuerdos personales, impiden que el espectador enjuicie la veracidad de los mismos.

“Lo único que nos ofrece la Historia es una cierta idea de un cierto pasado, una imagen inteligible de un fragmento del pasado. No es nunca la reconstrucción o la reproducción de un pasado dado. El pasado no es dado nunca. Lo único dado es la tradición (...) La imagen histórica surge cuando se indagan determinadas conexiones, cuya naturaleza se determina por el valor que se les atribuye”. (Huinziga, 1977: 91)

A diferencia de otras disciplinas, como la literatura, la filosofía, el derecho, o las ciencias naturales, la historia concibe su trabajo en función del pasado, es decir, construye y comprende el mundo sólo a través de éste. Es debido a las necesidades del presente de una determinada comunidad que se examinan los hechos antiguos, esto es, las reconstrucciones se llevan a cabo en pos de la comprensión de situaciones actuales.

---

<sup>1</sup> Definición: modelo histórico surgido en Alemania en el siglo XIX que privilegiaba los aspectos sociales, económicos y culturales, de una forma más exhaustiva. (Kocka, 1989)

La historia busca dar sentido a los acontecimientos que estudia y ordenarlos de forma reflexiva, a fin de construir imágenes de un tiempo anterior que permitan su entendimiento. Pero esta reconstrucción no puede llevarse a cabo de forma arbitraria ni desligada de la sociedad en la que estos hechos estuvieron inmersos.

A pesar de que la historiografía surgió basada en los relatos de fuentes vivas, hoy en día es el documento escrito el que sirve de materia prima para ésta, al permitir su verificación y posterior confrontación; mientras que, en general, las narraciones orales son utilizadas sólo cuando logran constituirse como textos. El historiador será quien juzgue la relevancia de los hechos a relatar, de acuerdo a la importancia con que éstos se presenten ante sus ojos; la selección siempre será personal, por lo tanto subjetiva, respondiendo a sus propias inquietudes.

La historia se encuentra ligada a la literatura por diversas razones, ya que comparten estilos narrativos similares y, además, suelen nutrirse una de la otra. Por un lado, la primera rescata *elementos de forma* de la segunda para amenizar sus textos y lograr mayor cercanía con el lector. Por otro lado, la ficción se apropia de hechos históricos para entregar mayor credibilidad a sus relatos, sin embargo, éste es un componente secundario.

La literatura utiliza la realidad acontecida, se sirve de ella para enriquecer sus relatos, crear conflictos, generar empatía con el espectador o remitir a situaciones históricas. Sin embargo, estas creaciones no se miden de acuerdo a su acercamiento a la realidad, sino por la innovación en el tratamiento que se les entregue.

La historia, por su parte, rescata de la literatura su forma narrativa; gracias a las características más atractivas de ésta y a su preocupación por el receptor, logra que el público consuma sus productos. En general sucede que el sujeto no demuestra mayor interés por los libros de historia, por lo que se convierte en un deber de estos escritores, el forjar un vínculo llamativo que logre la aproximación de los lectores hacia sus textos<sup>2</sup>.

Los pueblos necesitan imbuirse en su historia, conocer la realidad de un tiempo anterior al que viven, sobre todo si desde sus primeros años han venido escuchando relatos de sus antepasados; estas imágenes pertenecientes a su memoria colectiva son concebidas como verdaderas, pues necesitan de mitos que les permitan explicar determinados acontecimientos que escapan a su comprensión. Para las comunidades en las cuales se fraguan estas mitologías, esos hechos son considerados reales<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> cfr. Cavieres, 1998

<sup>3</sup> cfr. Huinziga, 1977

Sin embargo, quienes se encargan de la reconstrucción de la historia, tradicionalmente forman parte de los grupos sociales dominantes, por lo que se considera que ésta es escrita *desde arriba*, centrándose en la visión de aquellos que ostentan el poder (también llamada *visión de los vencedores*) para contar los sucesos que acontecen a todo el pueblo<sup>4</sup>.

“Fontana plantea que la función social permanente de la historiografía ha sido la de legitimar el orden establecido. Esto puede ser la verdad de la historiografía tradicional, la cual pone énfasis en las grandes personalidades, en las elites dirigentes, en las estructuras políticas, sin dar cuenta de la gran masa anónima”. (Benavides, Moullian y Torres, 1987: 28)

Es por ello que los historiadores deben realizar incisivas indagaciones que les permitan recolectar los hechos que dieron forma a la situación que se proponen relatar, pues normalmente la verdad no se encuentra a simple vista. El investigador reconstruye los eventos desde su posición particular, en la cual se mezclan los sucesos que lo formaron con las necesidades y visiones de su propia comunidad, es decir, su trabajo queda condicionado por el momento en que vive y los sujetos que lo rodean; la sociedad es determinante en esta formación y la manera en que ésta aflore en su producto final.

Esta subjetividad es imposible de evitar, la diferencia queda dada por el nivel de influencia que ésta tenga en el trabajo o por el partidismo con que el historiador se enfrente a determinadas situaciones, lo cual también afectará la forma en que se lleve a cabo la investigación. Por ello, la historia debe leerse como una *verdad relativa*, siempre sesgada por la visión de su constructor y con las limitaciones que se produjeron en dicha reconstrucción<sup>5</sup>.

Sin embargo, la visión del historiador no es lo único que condiciona la producción de los documentos, ya que como cualquier otra actividad social está mediada por la institución patrocinante, la cual impone ciertas limitaciones de acuerdo a sus propios intereses.

Todos los hechos tienen una importancia para la historia y por lo mismo, cada uno de ellos puede ser tomado en cuenta para conformar un relato particular; no obstante, es imposible que un mismo texto logre recopilar toda esta información. Por otro lado, los acontecimientos son subjetivos, por lo que para cada investigador y receptor tienen diversos significados, aún cuando manejen conceptos similares del tema; el escritor construye sus relatos conciente de que se está dirigiendo a un otro que poseerá diferentes capacidades interpretativas<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Las denominaciones *desde arriba* y *visión de los vencedores* son instauradas por los microhistoriadores Giovanni Levi y Carlo Ginzburg.

<sup>5</sup> cfr. Aguirre, 1999

<sup>6</sup> cfr. Aguirre, 1999

El hecho histórico tiene la especificidad de poder ser tratado desde dos visiones completamente opuestas, pues, por un lado se le examina como un todo que involucra los diferentes aspectos que le dan forma (lenguaje, vestimenta, comportamiento, creencias, ideología, etc.), mientras que por otro lado debe ser estudiado en la particularidad que cada uno de estos hechos representa por sí sólo. Así, por medio del análisis de estas estructuras sociales es posible llegar a conocer no sólo a una determinada comunidad, sino que también su evolución en el tiempo, aquello que se mantiene constante y lo que cambia<sup>7</sup>.

Al igual que los hechos, la historia como disciplina ha sufrido modificaciones a lo largo de su existencia; al recrear las situaciones sociales de una época determinada, indiscutiblemente, se traspasa también la perspectiva de ese pueblo, logrando que no sólo cuente hechos antiguos, sino que se transforme en un representante más del tiempo en el que fue escrita.

Los cambios sociales producidos dentro del siglo XX no afectaron sólo a ciertas esferas, sino que también a la forma en que la historia se conserva; esto motivó el cuestionamiento sobre cómo se llevan a cabo las investigaciones, acogiendo las exigencias planteadas por esta sociedad modernizada que requería nuevas explicaciones a los hechos ya conocidos. Es por ello que los historiadores han debido admitir la existencia de nuevas perspectivas en torno a las reconstrucciones, que ya no sólo se basan en los parámetros tradicionalmente admitidos, sino que han innovado al incluir fuentes *no tradicionales*, que, en ocasiones, incluso eran consideradas no veraces.

De acuerdo a estos planteamientos surgen las primeras luces que permiten dar pie a un cruce metodológico como el pretendido en esta investigación, ya que las nuevas exigencias planteadas por quienes recurren a los libros de historia como una fuente de conocimientos han obligado a la evolución de los géneros, dando paso a corrientes que sean capaces de responder a esas inquietudes; para ello, comienza a aceptarse la inclusión de fuentes antes obviadas –como los testimonios orales–, lo cual podría provocar la admisión de los relatos cinematográficos como otra fuente de conocimiento histórico.

“La pérdida del modelo de centralidad y la emergencia de un modelo de pluralidad y diversidad que en la cultura en general se va a expresar también como crisis de los ‘grandes modelos explicativos’, como cuestionamiento de las grandes interpretaciones en general y de los intentos de construcción de grandes síntesis y de las perspectivas vastas y globales, dando lugar a múltiples respuestas, como la del auge de las cómodas pero estériles posturas posmodernas, pero

---

<sup>7</sup> cfr. Benavides, Moullian y Torres, 1987

también otras respuestas críticas más creativas como la del enfoque microhistórico de los historiadores italianos”. (Aguirre, 1999: 149)

El surgimiento de estas nuevas perspectivas responde al planteamiento de interrogantes emanadas de la evolución social y los cuestionamientos individuales que obligaron a los investigadores a ponerse al servicio de los mismos; para ello debieron ampliar su mirada y dejar de reconstruir los hechos sólo desde la perspectiva impuesta por los sectores dominantes, tomando en cuenta ahora también a las clases no reconocidas.

Los historiadores han debido replantear sus formas narrativas para responder, de cierta manera, a las nuevas exigencias implantadas por los lectores, pues, por causa de los atractivos de los relatos de ficción, los consumidores demandaron que la literatura histórica fuese capaz de recrear los hechos con elementos más llamativos e interesantes de leer.

Respondiendo a estas necesidades un grupo de historiadores se reúne para provocar un cambio de visión en la elección de los temas tratados por la historia, abocándose principalmente a aquellos de una connotación más social, de la misma forma que crean nuevos tipos de narrativa; esta es la que se tratará a continuación y se denomina Escuela de los Annales.

## 1.1 ESCUELA DE LOS ANNALES

*“La escuela de los Annales no es una escuela en el sentido estricto del término, o en todo caso sólo lo sería al modo de una escuela literaria o artística. No se entra en ella para hacer carrera o para encerrarse en ciertos dogmas. Los límites son bastante elásticos. El principio está con Marc Bloch y Lucien Febvre”.*

*Fernand Braudel<sup>8</sup>*

En nuestros días la escuela de los Annales es considerada como uno de los movimientos contestatarios de mayor importancia en la desmitificación de la historiografía clásica como única forma válida de reconstrucción.

Surge bajo el alero de la revista de publicación trimestral “Annales d’Histoire Économique et Sociale”, fundada por los franceses Lucien Febvre y Marc Bloch en enero de 1929, cuyos temas a tratar giraban en torno a la historia económica y social desde diversas perspectivas: social, científica e interpretativa.

---

<sup>8</sup> Aguirre, 1999: 28

“La escuela de los Annales surgió bajo el impulso de sustituir el modo tradicional de escribir la historia, es decir, la narración de los acontecimientos, por una historia analítica orientada hacia la construcción de un problema. Esta corriente historiográfica se caracterizó, además, por propiciar las historias de toda una gama de actividades humanas (las historias económicas, social, de las mentalidades, etc.), en lugar de una historia fundamentalmente política, que estuvo en auge durante el siglo XIX”. (Moya, 1996: 63)

La motivación principal de Febvre y Bloch buscaba erigir la historia como una verdadera ciencia o empresa científica. Para ello, dejan de lado las antiguas concepciones tradicionales, refundando la construcción de una identidad histórica. Aunque inicialmente esta idea los marginó, a la larga los fortaleció y les concedió una importante posición en la forma de hacer historia del último siglo.

La novedad de los Annales no está en su método sino en los objetos y las preguntas que plantean. Aunque los precursores siguen utilizando las técnicas de investigación clásica –uso de fuentes escritas y citación exacta de las mismas– critican la visión sesgada utilizada por los historiadores para reconstruir los hechos, proponiendo la concepción de éstos de una forma más global, abierta y real. Esto es, tomar en consideración todos los aspectos que componen el caso de estudio.

“Es una historia que, al estar comprometida en la búsqueda de las regularidades y de los determinismos sociales, y al intentar encontrar las causas y las razones profundas de los hechos, fenómenos y procesos históricos que aborda, va a distanciarse lo mismo del mero ejercicio narrativo–descriptivo de la historia tradicional, como de la búsqueda exclusiva de los hechos únicos, singulares e irrepetibles del acontecer histórico, pero también de las visiones desencantadas, posmodernas e irracionalistas, que tanto han proliferado en los últimos 30 años”. (Aguirre, 1999: 34)

Frente a la pasividad narrativa de las instituciones históricas establecidas a lo largo del siglo XIX, la alternativa tomada por estos pequeños grupos de investigadores busca instituir nuevos modelos de conocimiento. Para ello, conciben nuevas formas de relatar, contando las historias desde una perspectiva más sociológica, antropológica y social, en la que se prioriza al individuo sin considerar la relevancia que tenga dentro de la comunidad en la que se encuentra inmerso.

Aunque el despertar intelectual motivado en parte por el cambio de siglo y las revoluciones de la época permitieron la formación de esta visión, revolucionaria para su tiempo,

los fundadores de los *Annales* no intuyeron las repercusiones que su proyecto tendría en la forma de hacer historia de ahí en adelante.

“El proyecto de fundar esta revista –*Annales d’Histoire Économique et Sociale*– remonta en realidad, en su primera conceptualización como iniciativa intelectual, al fin mismo de la primera guerra mundial (...) Y es muy claro, al revisar esa correspondencia dirigida por Bloch y por Febvre a Pirenne desde 1921, que el proyecto inicial de la revista se constituye, clara y conscientemente, para llenar el vacío dejado dentro de los estudios históricos por la interrupción – que luego se revelará como una suspensión sólo transitoria– de la revista alemana *Vierteljahrschrift für Sozial und Wirtschaftsgeschichte*<sup>9</sup> (...) Constituye una clara iniciativa francesa pero al mismo tiempo más internacional, para *reconfigurar la organización general de los estudios históricos en escala europea* (...) El proyecto originario de fundar lo que más adelante serán los *Annales de Historia Económica y Social* se conforma desde su primera elaboración como un proyecto que intenta asumir las lecciones de los resultados de la primera conflagración mundial, reestructurando también en el campo de la historiografía europea y occidental el entero paisaje de sus líneas de evolución principales”. (Aguirre, 1999: 39-40)

Esta corriente, ha sufrido cambios significativos a lo largo de su existencia, al igual que cualquier otra que ha perdurado durante largos años. Hasta hoy, son cuatro las generaciones que se han sucedido en la elaboración de la revista y cada cambio generacional ha afectado la línea editorial. Del mismo modo, a lo largo de los años, la publicación ha conocido distintos nombres (*Annales d’Histoire Économique et Sociale* en 1930, *Annales. Économies. Sociétés. Civilisation*, en 1989 y *Annales. Histoire et Sciences Sociales*, en 1994) que enfatizan los temas de mayor importancia para la etapa en que se desarrolla. Además, en cada generación han sido uno o dos los intelectuales más conocidos.

### 1.1.1 Annales de la primera generación

Antes de ser considerada como generación, se desarrolla la etapa genérico-formativa o *prehistoria* de la corriente –entre 1921 y 1928–. Es, pues, el período de construcción del proyecto, en el cual se forja la identidad inicial, emanada luego de múltiples críticas, rupturas y asociaciones.

Como fruto directo de ésta, vemos surgir los primeros *Annales*, –fundadores de toda la corriente– que se despliegan entre los años 1929 y 1941, encabezados por Lucien Febvre y Marc

---

<sup>9</sup> Revista trimestral de la historia social del trabajo.

Bloch, más un reducido grupo de historiadores radicales que buscaban cambiar las líneas tradicionales.

Debido a las dimensiones del objeto de estudio, esta primera generación se considera global, pues propone un punto de vista hermenéutico de los hechos. Es más, considera que la interpretación es el punto de partida de una investigación histórica, haciendo de ella una forma de trabajo que involucra tanto a los acontecimientos como a quienes los investigan.

Esta corriente es definida por su carácter crítico y polémico, lo que no sólo impulsa la revolución teórica dentro de la historia, sino que también simboliza el descentramiento de la supremacía histórica europea.

“Revolución que sustituirá al modelo positivista dominante y a la hegemonía historiográfica del mundo germanoparlante, con una nueva hegemonía historiográfica ahora francesa, nucleada en torno al modelo historiográfico annalista y destinada a ir conquistando progresivamente a los medios historiográficos de Francia como Europa y luego todo el mundo occidental (...) Es una revolución a la teoría de la historia si la observamos *frente* al modelo positivista dominante, en contra del cual va a desplegarse de manera explícita, siendo a la vez una mutación radical de la historiografía que se ejerce *dentro* de los medios académicos universitarios europeos y occidentales”. (Aguirre, 1999: 88)

Alrededor de 1941, la escuela de los Annales sufre el primer gran quiebre, debido a la toma de París por parte de los nazis y de un decreto establecido por ellos, que prohibía la participación de judíos en cualquier publicación nacional. Debido a ello, para poder seguir emitiendo la revista era necesario omitir el nombre de Marc Bloch de la cubierta de la revista y permitir que las fuerzas de ocupación revisaran la edición antes de que esta fuera enviada a imprenta. Lucien Febvre consentía trabajar de esta forma, sin embargo Bloch era partidario de suspender temporalmente la realización de los Annales.

La idea de Febvre prosperó sobre la de Bloch, dejando este último de contribuir a la publicación, asumiendo Febvre la responsabilidad intelectual total de los Annales.

Debido a esto, el período entre los años 1941 y 1956 son considerados como *de transición*, y no segundos Annales, pues el aporte de Febvre no vino a cambiar el proyecto inicial, sino que continuó el que venía siendo desarrollado.

Los Annales de Febvre son también de transición en la medida en que van a vivir el paso desde una condición de clara marginalidad académica e institucional —que habían mantenido

durante toda su primera etapa—, hacia una situación de inicial conquista de espacios institucionales y de posiciones académicas importantes<sup>10</sup>.

En 1944 Marc Bloch muere fusilado, sin haber vuelto a contribuir a esta primera generación de los Annales.

A través del paradigma de una historia en construcción, los Annales de la primera época van a asumir radicalmente el carácter sólo inicial y necesariamente inacabado del proyecto de una ciencia histórica, representación que no sólo explica esa permanente mutación y renovación que la historiografía contemporánea ha conocido en la última centuria, sino que permite también pronosticar acerca del futuro inmediato de la misma<sup>11</sup>.

Luego de la muerte de Febvre (1956), la figura dominante es Fernand Braudel, quien hizo importantes aportes a las temáticas sociales y económicas del capitalismo.

### **1.1.2 Annales de la segunda generación**

Quienes han estudiado los Annales coinciden en que este segundo período se extiende entre los años 1956 y 1968. En un principio Fernand Braudel y Robert Mandrou fueron los herederos de Bloch y Febvre en la dirección de la revista, pero en el año 1962, luego de una confrontación, el mando pasa íntegramente a las manos de Braudel, por lo que son también llamados Annales braudelianos.

Estos segundos Annales priorizan el estudio de la historia cuantitativa y la perspectiva de la larga duración, es decir, la división de la misma de acuerdo a las temporalidades sociales.

“Para los Annales braudelianos lo social es, en el punto de partida, una unidad, a la que las distintas ciencias o disciplinas sociales ‘miran’ u ‘observan’ desde distintos emplazamientos o plataformas específicas”. (Aguirre, 1999: 126)

Dentro del marco europeo de posguerra y mientras los países buscan recuperar su economía, industrialización y reestructurar sus colectividades se desarrollan estos segundos Annales, siendo profundamente influenciados, en su coyuntura social, por el contexto en que se desenvuelven.

Lo que más distingue a estos Annales pasa por el aporte de Braudel, con sus tres tipologías para dividir el estudio de la historia de acuerdo a la duración temporal de los acontecimientos; una

---

<sup>10</sup> cfr. Aguirre, 1999

<sup>11</sup> cfr. Aguirre, 1999

forma de estudiarla que hace posible discriminar, y luego clasificar en distintos órdenes a los diversos hechos históricos.

De acuerdo a la clasificación de Braudel (Aguirre, 1999) las tres categorías son las que siguen:

1. *Nivel de los acontecimientos o hechos del tiempo corto*: estos son los acontecimientos inmediatos, que duran pocas horas, días o semanas y son aquellos que se han constituido en la materia prima de los historiadores tradicionales en general y de los positivistas en particular. Son acciones que tienen un impacto importante y atraen la mirada de quienes las protagonizan o presencian. Ejemplo de ello lo constituyen las devaluaciones de monedas, terremotos, incendios o muertes de jefes de estados.
2. *Nivel de las coyunturas o fenómenos del tiempo medio*: son datos repetidos o reiterados durante años. Estudiados por los historiadores económicos, sociales o culturales de la época, en esta categoría se engloban hechos de mediana duración en el tiempo, como fueron la revolución de los hippies o del rock and roll.
3. *Nivel de las estructuras de larga duración histórica*: son procesos de gran amplitud histórica y, a veces, hasta milenarios de las realidades más duraderas, elementales y profundas de la vida de las sociedades. Son los rasgos y perfiles de una civilización: sus hábitos alimenticios, sistemas de construcción, jerarquías sociales y actitudes frente a ciertos conceptos. Es esta perspectiva la que constituye el aporte esencial y la mayor originalidad, en el plano de la metodología histórica, de estos Annales braudelianos.

Por otra parte, Braudel es el primero en introducir el término de *mentalidades* en el sentido que será utilizado en la generación siguiente de la revista. “Concepto que centra su atención en la vida cotidiana a través del conocimiento de las estructuras, es decir, de un conjunto de relaciones fijas entre realidades y masas sociales (...) El aporte de Braudel radica además en aprehender el conjunto o totalidad de lo social. De ahí que se proponga poner en contacto niveles, duraciones y tiempos diversos: la inmediatez de los acontecimientos, la perspectiva de corto plazo, es decir, la coyuntura, y finalmente las estructuras o la perspectiva a largo plazo”. (Moya, 1996: 69-70)

Junto a la revolución cultural de 1968 comienza la decadencia de esta generación dando paso a una nueva etapa.

### 1.1.3 Annales de la tercera generación

Los Annales del período 1968-1989 han sido los que, por medio de un cambio más radical, se han alejado de los preceptos de los fundadores de la revista. Inicialmente, el enfoque de la misma giraba en torno a los temas económicos y sociales; en cambio, en esta nueva generación la mirada se vuelca hacia la historia de las mentalidades, así como hacia la antropología histórica.

“Han comenzado a cultivar la historia de la familia y de la vida cotidiana, el análisis histórico del proceso de alfabetización en Francia y la historia de la idea de la muerte y de la imagen del niño en el Antiguo Régimen (...) Han instaurado también una profunda ruptura con las dos etapas anteriores. Lo que tal vez explique su deseo de auto bautizarse como ‘nueva historia’ ”. (Aguirre, 1999: 49-50)

Es en esta tercera etapa cuando los Annales alcanzan su mayor auge dentro de la historia mundial, sin embargo, y a la vez, son los más criticados, pues su desarrollo coincide con la decadencia de la historiografía francesa.

A pesar de la distancia que toma con el proyecto inicial o fundador, resultan ser éstos los más cercanos a la institucionalidad del país que acoge la publicación.

Estos nuevos Annales, 1968-1989, se identifican por un factor de pluralismo y por la existencia de varias líneas intelectuales que no resaltan sobre las otras.

En 1968 y debido a la revolución cultural en que se ve envuelta no sólo Europa, sino que gran parte del mundo occidental, se desarrollan innovadoras corrientes de pensamiento, a la vez que se produce una renovación de aquellas que ya se encontraban instituidas. El momento en que se despliega esta generación de Annales se ve fuertemente influenciado por el surgimiento de desconocidos temas culturales, además de enfoques y perspectivas no tratadas con anterioridad. Gracias a la revolución cultural, esta disciplina alcanza una consolidación mediática, debido a los temas que trata y la forma como los aborda, además de la definición de novedosas líneas de tratamiento, el trabajo en campos de investigación antes ignorados y la instauración de nuevos paradigmas.

En esta etapa los medios de comunicación social comienzan a tomar un rol fundamental en torno a la reconstrucción de la historia, llegando a utilizarse el término de *historia mediática* para definir a estos terceros Annales; así, podría decirse que a partir de este momento los formatos de difusión masiva adquieren relevancia mundial, en cuanto documentos de preservación de la

memoria de los pueblos. De esta manera, el género cinematográfico emprende el camino hacia el reconocimiento como una fuente de conservación testimonial.

“Es una corriente que concede más importancia al hombre que a sus circunstancias; se ocupa de lo particular y de lo específico y no de lo colectivo y estático en la historia (...) El resurgimiento de la narrativa se ha convertido en el marco de referencia de la historiografía de las mentalidades que se escriben en nuestros días (...) Para Alberro, la historia de las mentalidades resurge como un intento de regresar a un pasado estabilizador. Como no se puede acelerar el ritmo de la evolución de las mentalidades, se mira hacia atrás, hacia las raíces en sus formas más nebulosas y más ingenuas”. (Moya, 1996: 71)

A estos Annales se les critica por subestimar la historia política y de los acontecimientos, además de enfatizar los hechos económicos y sociales desde una nueva perspectiva.

“El impulso de la historia económica aportó importantes elementos metodológicos que permitieron un resurgimiento de la historia de las mentalidades. En particular, destaca la perspectiva de largo plazo o larga duración frente al enfoque de coyuntura”. (Moya, 1996: 70)

Tres son los objetos de estudio que caracterizan a esta generación: el estudio cuantitativo en la historia de la cultura, la preocupación por el problema de la narrativa y el replanteamiento de la historia de las mentalidades.

Quienes trabajaron en esta corriente buscaban una reestructuración del análisis cuantitativo de la historia, haciendo preponderante el papel de las ideas, la cultura y la voluntad individual sobre el determinismo económico y demográfico. Su énfasis se vuelca desde las estructuras hacia la acción.

En este período de la escuela de los Annales se produce un quiebre en cuanto a la narrativa. Los historiadores intentan desarrollar sus trabajos de una forma más descriptiva que analítica, entregando más importancia al individuo que a sus circunstancias, priorizando lo particular y específico sobre lo colectivo y estático.

“El término *mentalidad*, en un sentido lato, deriva de la filosofía inglesa del siglo XVII para designar una forma colectiva del psiquismo, la forma particular de pensar y sentir de un pueblo, de un grupo de personas”. (Cavieres, 1998: 152)

Aunque las mentalidades sí habían sido estudiadas en la segunda generación, es gracias a George Duby y Jacques Le Goff –pertenecientes a los terceros Annales– que alcanzan su mayor apogeo. Una de sus aristas es la contraposición frente a la historia de las ideas, a la cual intenta superar, esforzándose en contar los sucesos no de las elites o individuos relevantes para la

sociedad de la época, sino de grupos colectivos y todo aquello que los afecta (creencias, sentimientos y opiniones). “Además, y frente a esa historia tradicional de los hechos del espíritu, que sólo ha prestado atención a los sistemas *concientes* de pensamiento, codificados en coherentes armazones y construcciones filosóficas o científicas entre otras, la historia de las mentalidades intentará abarcar también a las distintas dimensiones de las actitudes, comportamientos y visiones inconscientes, no problematizadas y a veces ni siquiera explícitamente formuladas por los hombres y por las sociedades”. (Aguirre, 1999: 162)

Los historiadores de esta nueva corriente estudian los hechos que constituyen el pasado de los hombres, intentando dilucidar la manera en que éstos fueron percibidos. Para ello, entrega gran importancia al estudio de aspectos básicos de la vida cotidiana, como son: la comida, la vestimenta, las relaciones y los ritos, por ejemplo.

“Bastaría tener en cuenta cómo un mismo historiador, frente a situaciones diversas, pero que igualmente esconden elementos del complejo mundo de la cultura y de los comportamientos individuales, de grupos, o de colectivos mayores, haciendo historia de mentalidades, acude a distintas formas de historia para tratar de resolver y de comprender cada uno de los casos”. (Cavieres, 1998: 164)

A pesar de que las mentalidades fueron el tema más relevante dentro de esta tercera generación, la corriente sufrió una separación ya que los principales exponentes del concepto de mentalidades –Jacques Le Goff y George Duby– mantenían distintas definiciones para el mismo término.

Por un lado, Le Goff señala que el nivel de las mentalidades es el de lo cotidiano y de lo automático, aquello que escapa a los sujetos individuales, porque es revelador del contenido impersonal del pensamiento. Para él lo más importante es el acercamiento del historiador al campo de estudio. La historia de las mentalidades no puede desarrollarse sin vincularla a los sistemas culturales, de creencias, valores, ni tampoco alejada del conjunto intelectual en el cual se elaboraron y evolucionaron. A su vez, George Duby entiende por mentalidad al conjunto de imágenes y certezas inconscientes al que se refieren todos los miembros de un mismo grupo o comunidad. Asegura que no es posible estudiar al individuo de forma independiente a su grupo social, pues las estructuras mentales se inscriben en el estudio de los sistemas de valores y las

ideologías. Definiendo a estas últimas como un sistema de representación dotado de una existencia y una función en el seno de la sociedad<sup>12</sup>.

“Al incorporar elementos de la psicología y de la antropología social, la historia de las mentalidades se acerca a ciertas respuestas poco más profundas y complejas de los simples mecanismos de causas y efectos de la historia más tradicional, pero igualmente sus salidas corren por diversas vertientes que por sí solas no representan explicaciones últimas sobre los comportamientos o actitudes colectivas”. (Cavieres, 1998: 178)

#### 1.1.3.1 *Críticas al concepto de mentalidades*<sup>13</sup>

Debido a la importancia de la institucionalización del concepto de mentalidades para la historiografía han sido varios los historiadores que se han preocupado de estudiarla, Aguirre recopila algunas críticas planteadas por los propios fundadores de la corriente, entre los que destacan: Jacques Le Goff, Robert Mandrou, George Duby, Michel Vovelle y Philippe Ariès; a continuación recogemos algunas de ellas:

1. El carácter indeterminado, poco preciso y claramente ambiguo del concepto. La no definición concreta en la utilización del término (ni teórica, ni rigurosa) ha dado pie para cobijar investigaciones de distinta relevancia y muy heterogéneas. Su creación respondía más al deseo de designar o connotar de alguna manera, si bien fuese provisoria, a ese nuevo espacio de problemas que la historia tradicional de las ideas había ignorado. Esto implicó que en un período dado cualquier investigación exótica y algo alejada de la historia tradicional pudiese ser incluida dentro del concepto de mentalidades.
2. Debido a la falta de sistematización y rigor, el concepto dejaba en suspenso la relación de las mentalidades con la realidad social. La necesidad de que cada autor realizara una definición del término derivó en que se produjeron posiciones encontradas entre aquellos que integraban lo social en su campo de estudio y quienes no, lo que por lo demás confirma el hecho de que esa historia de las mentalidades *no* es un paradigma teórico ni una perspectiva metodológica, sino sólo un nuevo campo problemático susceptible de ser abordado desde muy distintas perspectivas, enfoques o aproximaciones históricas.

---

<sup>12</sup> cfr. Moya, 1996

<sup>13</sup> cfr. Aguirre, 1999

3. El carácter *transclasista* o universal, que deja de lado el conflicto de clases que se vive en cada generación, asumiendo, por ejemplo, que Napoleón tuvo la misma mentalidad que el menor de sus subordinados. Esto debido a que tradicionalmente existen dos parámetros de estudio de los fenómenos culturales (la distinción entre los grupos dominantes y populares) que al ser ignorados, sesgan inevitablemente el posible análisis de esas realidades heterogéneas incluidas en el término mentalidades.

“Lo más inmóvil en la historia termina igualmente por modificarse y aquellas cosas y formas de pensar concebidas y aceptables en una época y una cultura determinada, dejan de serlo en otra época y otra cultura. Quizás sea esta situación la que da mayor densidad y complejidad a la historia de las mentalidades: descubrir en el largo tiempo los comportamientos íntimos de la sociedad, los indicios de nuevas actitudes, representaciones y expresiones que a su vez tomarán otros nuevos largos tiempos para generalizarse y alcanzar la aceptación que les convertirá en nuevas normas sociales”. (Cavieres, 1998: 152)

El concepto de mentalidades y la forma en que fue abordado abre un nuevo paradigma de análisis para los temas sociales, demostrando que la historia también puede ser reconstruida desde una perspectiva diferente, alejada u opuesta a la tradicional.

#### **1.1.4 Annales de la cuarta generación**

A partir de 1989 surge la última etapa conocida hasta ahora de la revista *Annales*, bajo el nombre de “*Annales. Économies. Sociétés. Civilisation*”. La importancia de esta cuarta publicación dependerá de los aportes que por medio de sus investigaciones logren realizar a una sociedad en constante movimiento en la que ya no concentran un papel tan importante como en las etapas anteriores.

Para muchos teóricos de la corriente, los *Annales* de la cuarta generación no son considerados *verdaderos Annales*, debido a la diversidad de estilos que recogen. A ello se suma que en la actualidad han surgido muchos grupos que hacen historia de forma contrapuesta a la considerada clásica, por lo que la fuerza que pudo tener la corriente ya no cobra el mismo ímpetu que en sus primeros años.

Un reto importante que confrontan estos *Annales* es el de revincularse a la historia contemporánea en términos intelectuales, recuperando, así, la centralidad en el estudio de los

hechos y procesos que acontecen en el tiempo real; abriendo secciones o espacios más regulares para la inclusión de artículos, notas críticas y ensayos dentro de esta línea de investigación<sup>14</sup>.

La revisión de los temas abordados por la revista de los Annales muestra que el tipo de historia que ellos construían siempre privilegió una visión particular y generalmente alternativa a la utilizada tradicionalmente, desplazándose hacia procesos colectivos, de grandes grupos, priorizando las clases sociales inferiores por sobre aquellas consideradas de elite.

“La creación de los Annales aspiraba a lograr simultáneamente una posición estratégica, tanto más cuanto que ‘todo proyecto científico es inseparable de un proyecto de poder’<sup>15</sup>. En ese sentido, los Annales libraban su combate en dos frentes. Por un lado, contra la concepción dominante de la historia (...) por otro lado, reivindicaban para la historia una posición privilegiada dentro del campo de las ciencias sociales, un terreno aún en curso de estructuración (...) Le conferían una suerte de preeminencia: sólo la historia será capaz de hacer converger las ciencias sociales y de trabar sus respectivas contribuciones, convirtiéndose así en la disciplina reina, *mater et magistra*..., tanto más cuanto que no existía rival alguno lo *bastante* fuerte como para disputarle ese papel”. (Prost, 2001: 52-53)

Una característica unificadora para las diferentes etapas que debió sortear la revista de los Annales fue la voluntad de síntesis. Esto es, descomponía los factores que determinaban las situaciones, sin embargo, no bastaba con ello, pues además ponían de manifiesto la relación de estos factores, permitiendo de esta forma la comprensión global del hecho.

“La historia no presenta a los hombres una colección de hechos aislados. Organiza esos hechos. Los explica y para explicarlos hace series con ellos; series a las que no presta en absoluto igual atención. Así pues, lo quiera o no, es en función de sus necesidades presentes como la historia recolecta sistemáticamente, puesto que clasifica y agrupa, los hechos pasados. Es en función de la vida como la historia interroga a la muerte”. (Febvre en Prost, 2001: 297)

La importancia que tiene esta corriente en nuestros días radica, principalmente, en el camino que abrió frente a la historia tradicional, mostrando a quienes reconstruían los hechos desde esta perspectiva que sí era posible utilizar un nuevo punto de vista, más amplio y democrático, demostrando así que al omitir un fragmento de la sociedad en los libros de historia, se perdía parte importante del conocimiento de cada generación, por lo que su visión del pasado podía no ser del todo cierta.

---

<sup>14</sup> cfr. Aguirre, 1999

<sup>15</sup> Burguière, “Histoire d’ une histoire”

“Los Annales han podido proyectarse, progresivamente y a lo largo de su curva de vida, no sólo como una corriente profundamente innovadora dentro de la historiografía, sino también y cada vez más como un revolucionario proyecto dentro de *las ciencias sociales en general*, en cuyo seno han ido ganando cada vez más espacio y reconocimiento”. (Aguirre, 1999: 30)

Aunque a nivel masivo la escuela de los Annales no constituye un tema conocido y el material en español en torno a la publicación es muy pobre, existen importantes aspectos de la corriente dignos de ser tomados en cuenta en la constitución de este marco teórico, pues podemos asegurar que es la base de lo que en nuestros años llega a conocerse como Nueva Historia.

“A prácticamente setenta años de su fecha oficial de nacimiento, los Annales se han convertido, sin duda alguna, en una referencia obligada para los historiadores de todo el mundo, a la vez que en uno de los principales interlocutores que definen los rumbos esenciales por los que transita la innovación historiográfica y la elaboración en curso de las formas vigentes de ejercer el oficio de historiador”. (Aguirre, 1999: 9)

## 1.2 HISTORIA ORAL

El reposicionamiento de la oralidad como una fuente válida de reconstrucción histórica se da a partir del trabajo que realizan los historiadores miembros de la Escuela de los Annales, gracias a los cuales esta técnica –tradicionalmente usada sólo de forma complementaria– pasa a ser considerada como una primaria en el rescate histórico<sup>16</sup>.

El término historia oral se refiere no a un tipo particular de historia, sino que a una forma de recopilarla. Basándose para ello, en la selección de material, por medio de entrevistas a individuos que vivieron los procesos descritos.

Como lo explica Gwyn Prins (1996: 144), “la historia oral es aquella escrita a partir de la evidencia recogida de una persona viva, en vez de a partir de documentos escritos”. Esta es la base de la corriente, sin embargo, existen además una serie de puntos relevantes que se profundizarán más adelante.

Los primeros indicios en los que figura este nombre se remontan al catedrático norteamericano Allan Nevins, quien ya en el año 1948 crea los primeros trabajos situados en la utilización de esta técnica.

---

<sup>16</sup> cfr. Benavides, 1984

Por ser ésta una metodología de análisis cualitativo, el uso de entrevistas que rescatan al individuo como principal informante es prioritario. A través de ello, recobran significado los procesos sociales por medio de quienes los viven.

“La ‘historia oral’ surgió, en parte, de los intentos de utilizar las tradiciones orales, transmitidas durante siglos, de las sociedades sin literatura, para construir su historia en ausencia de documentación escrita (...) Y a través de la experiencia adquirida entrevistando fue como los historiadores descubrieron que lo oral podía brindar no sólo más información, sino perspectivas totalmente nuevas de los puntos de vista hasta entonces tan mal comprendidos”. (Thompson, 1993: 66)

El concepto de historia oral no es tan reciente como podría creerse. Ya en la civilización griega encontramos los primeros indicios, de la mano del historiador Herodoto, quien se basó en los recuerdos personales para construir los relatos que describió.

Desde siempre, las fuentes orales han sido una forma de conservación de la historia. En las sociedades sin escritura, la transmisión de información se institucionalizó como una práctica generacional para preservar la memoria.

Los desarrollos tecnológicos de los años cincuenta –el teléfono, la grabadora y el perfeccionamiento de las técnicas cinematográficas–, resultaron de gran ayuda para la consolidación de la oralidad como evidencia histórica, ello debido a la permanencia de los testimonios por medio de estos nuevos formatos. Así, la emergencia del cine como una nueva forma de reconstrucción histórica avanza rápidamente, pues resulta innegable que comienza a instaurarse como otra forma de preservación de los hechos pasados.

Para los académicos de la historia oral, el renacimiento o, más bien, el surgimiento de ésta representa una lucha contra lo considerado objetivo dentro de la ciencia social; además de un cambio en las estructuras más formales de la misma.

La búsqueda de las raíces y la historia oral van de la mano. Es más, los profesionales del área se han dedicado a incorporar en el registro histórico hechos, sucesos y experiencias de los sectores sociales que antes no eran tomados en cuenta.

En los sectores populares, el surgimiento de esta corriente se relaciona con la revalorización que se da a las experiencias de grupos originarios. De esta manera, se demuestra el compromiso que la historia oral tiene con el pluralismo, logrando que aspectos étnicos sean considerados como vitales dentro de la cultura.

Este nuevo movimiento historiográfico está relacionado con diversas disciplinas, como lo son la literatura, la antropología, la psicología, el folclore y el periodismo, entre otros.

Gracias a esta constante interacción, la historia oral se ha enriquecido a partir de conceptos, métodos, modelos de trabajo y técnicas específicas de conocimiento.

“La confluencia de éstas ha sido un factor central para el crecimiento y el fortalecimiento de esta práctica de investigación sociohistórica (...) De esta forma, la historia oral pudo dejar de lado cierta literalidad anacrónica y romántica que la caracterizó en sus primeros años”. (Aceves, 1999: 46)

### 1.2.1 **Evolución histórica**

De acuerdo a José Miguel Marinas y Cristina Santamarina (1999: 263-267), existen tres etapas en la evolución de la historia oral; estas son:

#### 1.2.1.1 *El antropologismo conservacionista (1900-1930)*

En esta primera etapa, las historias de vida están orientadas y alentadas por la práctica antropológica. Se trata de rescatar y poner en circulación, en la sociedad que se va industrializando, otras vivencias.

La tarea principal de este período es el estudio de caso. Tiene como objetivo fundamental las biografías de sujetos destacados de las sociedades preindustriales.

Lo importante de esta etapa es que va a dar lugar al objeto propio de las historias de vida tal como hoy las entendemos: los cambios en los procesos de identidad entre lo comunitario y lo social.

El combinar relatos y documentos para recoger formas de identidades cambiantes determinadas por la migración y la diversificación de la sociedad, lleva a plantear dos sentidos del término *historia oral*.

En los setenta habrá un acuerdo de los historiadores en la diferencia entre *oral history* y *oral story*. La primera, *historia oral*, incluye no solamente el discurso hablado de la gente, sino los documentos en el sentido más amplio, los indicios, todos los materiales que transmiten una información de cómo ese grupo elabora su historia. Mientras que relato oral (*oral story*) supone la narración, el proceso mismo de la identidad contada.

### 1.2.1.2 Estudios de la marginación (1930-1970)

El principal fundamento de todo tipo de aplicaciones de la historia oral, tiene que ver con los estudios de las poblaciones marginadas. Los procesos de cambio, desplazamientos y migraciones empiezan a llamar la atención de los investigadores sociales.

El procedimiento y la perspectiva se abren en dos direcciones; primero, se trata de hacer antropología de los proletarios y de los emigrantes, antropología urbana. Por otro lado, consiste en hacer relatos que no tienen un sujeto particular, sino en la evidencia de que el individuo no es el átomo de la sociedad, ni es el origen de la acción social, sino *su producto más sofisticado*.

### 1.2.1.3 El estudio de las sociedades complejas (1970)

Las reflexiones de los años setenta y ochenta permitieron construir una práctica en la que ya no se hace sólo ni principalmente conservacionismo etnográfico ni estudios de marginación. Las propuestas más radicales e interesantes hablan de una *perspectiva* más que de un método o una técnica, que remueve evidencias y rutinas, tanto en el campo de la historia, de la historia social como de la investigación social y la teoría sociológica en su concepción y práctica.

La ampliación en las aplicaciones de las historias de vida trata de dar cuenta no de lo exótico o lo desviado, sino de grupos y poblaciones dentro de los segmentos medios que dan, en expresión de Angel de Lucas, la tonalidad media de una situación concreta.

En la historiografía clásica, los relatos orales han sido comúnmente utilizados para complementar la construcción de las narraciones; sin embargo, no eran considerados, por sí solos, como una forma válida de reconstrucción. Podríamos afirmar, entonces, que la evolución de la historia oral, desde una técnica complementaria a una primaria, sienta las bases de las posteriores formas de escribir la historia.

Inicialmente se han preferido las fuentes escritas por sobre las orales, quedando éstas últimas relegadas para aquellos casos en que la documentación existente no es suficiente para la construcción del relato. Así, la historia clásica ha utilizado a la oral en sus investigaciones limitando su papel a la creación de relatos de segunda categoría.

“El aceptar la evidencia histórica recogida oralmente implica el aceptar a la historia oral como proveedora o creadora de fuentes válidas de conocimiento histórico, especialmente cuando

dicho conocimiento se asienta sobre una base metodológica sólida, habiéndose sometido a todas las formas de críticas internas y externas comunes a las otras fuentes históricas”. (Benavides, 1984: 23)

Una de las formas de validación que la historia oral encuentra, se basa en su preocupación por temas tradicionalmente omitidos. Esto es, porque los sujetos priorizados por esta nueva corriente son, generalmente, personas comunes o grupos de no mucha relevancia en el acontecer diario de una sociedad determinada.

Otra manera de corroborar los relatos orales es por medio de la contrastación, es decir, recurriendo a documentos escritos donde se especifiquen ciertos datos relevantes; un antecedente importante es saber de antemano cuál es el tiempo real en el que se sucedieron ciertos hechos.

“La historia oral permite tener acceso a aspectos de la vida que comúnmente no son captados por una sociedad como la europea, cuya cultura se basa fundamentalmente en el libro y en la palabra escrita”. (Krebs, 1995: 14)

Concordando con Ricardo Krebs, Pilar Folguera (1994: 7) explica que la historia oral “permite una mayor aproximación a la realidad de aquellos grupos sociales alejados de las esferas de poder y que por ello no han dejado testimonio escrito de su experiencia y su participación en la Historia”.

Trevor Lummis (en Folguera, 1994) propone interpretar los relatos de acuerdo a la forma en que estos fueron seleccionados. Tomando en cuenta, primero, que las fuentes orales son escogidas de acuerdo a la importancia de la información que contenga su narración y la generalización que se pueda establecer con ella. Y, segundo, que el relato de un individuo describe un espacio determinado de la cultura.

“Los relatos de vida pueden cumplir varias funciones: una función *exploratoria*, ciertamente, pero también una función *analítica* y *verificativa*, y finalmente una función *expresiva* en el estadio de la síntesis”. (Bertaux, 1993a: 139-140)

La función exploratoria comprende el descubrimiento de todo el material interesante de ser recopilado en pos del buen logro del objetivo planteado. No todos los relatos de vida compilados en esta etapa serán utilizados en el desarrollo final del trabajo. Busca cubrir el máximo de aspectos de la vida social del individuo investigado.

En la función analítica el objetivo es analizar todo el material recogido, primero por medio de la comprensión de los fenómenos y luego, a través de la verificación de éstos.

La etapa cúlmine del trabajo es la función expresiva por medio de la cual el historiador publica su trabajo. (Bertaux, 1993a)

### 1.2.2 Formas de información oral

De acuerdo a Jan Vansina existen tres formas distintas de información oral<sup>17</sup>:

1. La *evidencia oral* que es aquella que se obtiene de personas vivas.
2. La *tradición oral*, es el testimonio transmitido verbalmente de una generación a la siguiente, o a más de una. Se distinguen cuatro tipos de tradición oral: la poesía y las fórmulas (nombres y refranes), que son aprendidos de memoria y tienen un estilo congelado, es decir, pasan de un grupo humano al otro sin sufrir modificaciones. Y, la épica y la narrativa, que son de estilo libre, es decir, se transfieren a la descendencia a pesar de no ser aprendidos de memoria.
3. El *recuerdo personal* es una evidencia oral específica basada en las experiencias propias del informante, y no suele traspasarse entre generaciones, excepto en formas muy abreviadas como son el caso de las anécdotas privadas de una familia.

Si tomamos en cuenta que la historia es todo aquello que ocurrió en nuestro pasado no parece tan descabellada la idea de que algunos historiadores busquen conocer hechos que, de acuerdo a los investigadores clásicos, no tienen importancia significativa.

“Es una metodología que se amplía con rapidez y que está produciendo importantes cambios en la forma en que contemplamos el pasado, y que también acerca la historia académica a los métodos e intereses temáticos de otras ciencias sociales que realizan investigaciones de campo”. (Sitton, Mehaffy y Davis, 1989: 19)

El aporte que ha entregado este movimiento a la historiografía clásica está ligado a la materialización de las experiencias, testimonios y relatos. Es decir, de una mirada humana capaz de retratar los procesos sociales de grupos en una determinada época.

Esta nueva corriente posee fortalezas inigualables, como son su riqueza en detalles, humanidad y la emoción en los relatos. Además al ser recelosa con lo que trata lo tradicional, posee la gran ventaja de poder entregar una mirada más amplia de los recuerdos y del pasado.

---

<sup>17</sup> cfr. Prins, 1996

“La fuerza de la historia oral es la de cualquier historia que tenga una seriedad metodológica. Esta fuerza procede de la diversidad de las fuentes consultadas y de la inteligencia con que se han utilizado (...). Otra fortaleza de este tipo de historia es que pueden convertir a personajes corrientes en historiadores, un ejemplo –originado por la cólera– lo constituye un asombroso libro sobre arquitectura, escrito por un carpintero ensamblador”. (Prins, 1996: 172-174)

Quienes trabajan con la oralidad no buscan hacer otro tipo de historia o desmerecer a aquéllos que siguen bajo los preceptos clásicos, sino que intentan contarla desde una perspectiva más viva, rica y cercana a los protagonistas; alejándose, así, del concepto puramente narrativo-descriptivo utilizado tradicionalmente. La idea es lograr que el público se identifique con los protagonistas y pueda imbuirse en la realidad descrita.

“De acuerdo a Paul Thompson la historia oral es el movimiento que reivindica el valor de las fuentes orales en la moderna historia social como forma de proporcionar presencia histórica a aquellos cuyos puntos de vista y valores han sido oscurecidos por ‘la historia desde arriba’ (...) Las fuentes orales ayudan a corregir otras perspectivas, de la misma forma que las otras perspectivas la corrigen a ella”. (Prins, 1996: 146-147)

Así, la información obtenida por medio del trabajo con fuentes orales no pretende erigirse como la única válida, sino que provocar un vuelco en el enfoque de las investigaciones que se realizan en las diferentes áreas. Como afirma Alice Kessler Harris, “la historia oral es especialmente útil para recuperar la historia de las gentes sencillas, permitiéndonos introducirnos en su estilo de vida y en sus sistemas de valores y creencias”. (Folguera, 1994: 16)

El surgimiento de la historia oral, como alternativa a los modelos tradicionales, implica un cambio en los planteamientos metodológicos de esta última, al introducir nuevas técnicas profesionales que relacionen a los diversos sectores sociales con el pasado general.

“Pero si la historia oral moderna empezó con un esfuerzo conservador para crear un ‘documento personal’ sustituto de la carta privada y concentrarse en las realizaciones de personas importantes, pronto empezó a conducir a los historiadores en direcciones diferentes. Una de éstas condujo a un renovado interés en la historia de las clases, los enclaves étnicos y los grupos de ocupación”. (Sitton, Mehaffy y Davis, 1989: 13)

Esta corriente ha realizado importantes avances en cuanto al conocimiento de los procesos sociohistóricos, gracias al vuelco en la mirada de la investigación hacia los sujetos antes

invisibles y la visión crítica con que se abordan las formas tradicionales. La idea es construir la historia por medio de nuevas fuentes, basadas en la oralidad.

“La experiencia de la historia oral instauro, la suspensión de la jerarquía establecida en las historias oficializadas, le pone carne, memoria y testimonio a lo colectivo. Descubre, en definitiva, que el camino del rodeo subjetivo permite alcanzar no sólo el sentido de la historia, sino, sobre todo, el encuentro vivo con ella”. (Marinas y Santamarina, 1993: 10)

### **1.2.3 Valoración del individuo como protagonista de la historia**

Esta técnica –la oral– busca devolver a los sujetos de estudio el status de protagonistas del relato histórico en contraposición al carácter de meros informantes con el que son tratados en la historiografía clásica, en la cual sus vivencias les son enajenadas, es decir, no ejercen control sobre lo que cuentan de su experiencia, ni la forma en que ésta será narrada.

Es también, un esfuerzo por difundir los estilos de vida de aquellos que, normalmente, no tienen la posibilidad de darse a conocer. Ampliando así, el rango de la sociedad que participa en la reconstrucción de la historia contemporánea.

“La historia oral se plantea como una forma de entregar vías de expresión a personas que no tienen otra posibilidad de hacerlo y que normalmente corresponden a las mayorías postergadas, es que el método ofrece un enorme espacio de trabajo y de información imposible de recabar de otra manera”. (Benavides, 1984: 36)

A pesar de la importancia que se le da al relato de los protagonistas, el investigador oral no puede dejar de lado que el testimonio entregado es siempre subjetivo. Quien cuenta parte de su vida está condicionado por sus circunstancias, prejuicios, experiencias, el rol que ha desempeñado dentro de su grupo social y la visión de mundo que todo esto le ha generado.

“Se hace historia oral, análisis e interpretación social para conocer las estructuras, conflictos y procesos de un grupo o una sociedad (...) La historia oral nos lleva a cuestionarnos si biografías o historias particulares obran como el habla respecto de la lengua: reproducen y a la vez condicionan la ideología, la memoria y la organización de la vida colectiva (...) La historia oral pone de manifiesto la importancia decisiva del destinatario”. (Marinas y Santamarina, 1993: 13)

La única y gran diferencia de la historia oral frente a la clásica es que la primera deja de considerar la obtención del material de los testimonios de sujetos vivos como un proceso más de

la reconstrucción, haciendo que su trabajo gire en torno a la validación del relato obtenido, por medio de la contrastación con otro tipo de fuentes.

“Los recuerdos personales constituyen la principal fuente de información oral, pero no es la única posible en sociedades con dominio de la escritura (...) A la inversa, el recuerdo personal se haya también presente en las sociedades ágrafas”. (Prins, 1996: 167)

Al recordar los hechos del pasado, éstos se magnifican y se mutilan, ya que con el tiempo los seres humanos comienzan a olvidar determinados sucesos y a recordar sólo algunos. Para la historia oral *la verdad de los hechos* es aquello que el sujeto evoca. Esto es, los detalles entregados por el relator son los que constituyen la base de la narración, guiando la investigación.

Aunque los sucesos contados por el individuo pueden o no coincidir con lo que en realidad ocurrió, el investigador, inicialmente, considera todo aquello que se le está narrando, como verdad. En una segunda etapa de la investigación, el historiador debe encargarse de contrastar los datos recibidos con documentos y otras fuentes formales de información a fin de descubrir lo acaecido.

“La verdad subjetiva debe completarse con la verdad intersubjetiva, social y refleja de cada sujeto protagónico. No existen ‘individuos’ desocializados, fuera de toda red”. (Salazar, 2003: 389)

En cada cultura existen diferentes recursos para proveer la información necesaria sin afectar a los emisores ni a los receptores. Uno de ellos es el silencio de los narradores –que no siempre implica olvido–, derecho que éste se concede ante aspectos de su vida que no desea hacer públicos. Ahora, la forma en que cada historiador interpreta estas omisiones también es variable y dependerá de la capacidad de cada entrevistador de comprender su significado.

Es que el recuerdo, a pesar del sesgo producido por la selectividad de la memoria, nos permite revivir acontecimientos cotidianos, en los que el sujeto refleja el tipo de sociedad que le tocó vivir. “El recuerdo nos conecta directamente con el clima social y político de la época (...) Nos cuenta mucho más de la historia de los sectores populares que una información oficial”. (Benavides, 1984: 37)

Además, es el único capaz de describir y caracterizar los acontecimientos tal como ocurrieron, aunque para ello se necesite entrevistar a más de un individuo.

“La historia oral considerada como un ‘sistema extractor de recuerdos, de ideas y memorias’ y destinado al mejor conocimiento de la historia de los sectores populares no puede sino partir de la consideración de la memoria popular. Se trata de reconstruir los hechos o puntos

de referencia de la experiencia vital de estos sectores, de su vida concreta con el fin de devolverlas a un lugar en la historia que ellas contribuyeron a realizar”. (Benavides, 1984: 27)

La memoria de los sujetos y su relación con los hechos genera un problema: el de la calidad del relato construido a partir de las evocaciones del entrevistado, así como su fiabilidad. Las rememoranzas son un elemento tan inexacto como subjetivo y, no puede desligarse del individuo.

“Conviene precisar que la memoria, al igual que en el proceso de constitución de documentos escritos, ‘no registra sino que construye’, situación que se da tanto en la memoria individual como en la colectiva, hecho muy claro en la recolección oral donde como hemos señalado, el entrevistado parte conociendo el ‘futuro’, de su pasado, lo que determina gran parte no sólo de su recuerdo sino que también de su olvido”. (Benavides, 1984: 28)

Los recuerdos, anhelos y experiencias que conforman las narraciones suministran un valor a la etnia, a la historia, y a todos los obstáculos que el individuo debió sortear para llegar a formar su identidad.

Existen formas que el investigador puede utilizar para ayudar al entrevistado a traer los recuerdos a su mente. Una de ellas es el uso de imágenes históricas, que pueden ser una forma de gatillar en el informante recuerdos específicos de situaciones dadas. El contexto del recuerdo oral que contiene le da a la fotografía gran parte de su significado.

#### **1.2.4 El problema de la subjetividad**

Este tipo de historia ha sido un constante tema de debate entre los historiadores tradicionales, debido a las importantes innovaciones que introduce, en cuanto a las técnicas de recolección de la información.

Las fuentes orales deben ser analizadas bajo un parámetro de credibilidad diferente al clásico, ya que lo importante de la narración de un sujeto puede consistir no sólo en lo que recuerda como tal sino que también en las impresiones que el hecho produjeron en él. En este sentido si un narrador cuenta una historia un tanto distinta de la ya conocida, más personal y quizás hasta opuesta a la tradicional, es debido a sus representaciones de la realidad. Por ello, no existen fuentes orales *falsas* y como lo señala Alessandro Portelli (1987: 40) “la diversidad de la historia oral consiste en el hecho de que las afirmaciones ‘no verdaderas’ psicológicamente, y que estos ‘errores’ previos algunas veces revelan más que descripciones fácticamente fidedignas”.

Uno de los principales problemas que ha debido enfrentar esta corriente es el de la subjetividad de sus fuentes. El hecho de trabajar con fuentes vivas –generalmente personas de avanzada edad, aunque no necesariamente– afecta la capacidad histórica-cronológica de las narraciones, debido al deterioro de la memoria de los narradores, la cual está condicionada por los problemas que afectan a quien relata, como son: la edad, las enfermedades o la distorsión del recuerdo debido al paso del tiempo.

Como lo explica Leopoldo Benavides (1984: 34) “la historia oral parte de experiencias y relatos individuales, ilustrativos de situaciones y, sobre todo, visiones parcializadas, formalmente unidimensionales”. Por ello, es absolutamente necesario que quienes escriben basados en testimonios sean cuidadosos y se preocupen de someter a contrastación la información obtenida, a fin de lograr la objetividad buscada tradicionalmente por la historia.

En las fuentes orales, la falta de objetividad se debe a características diversas y específicas, dentro de las cuales se destacan: lo artificial en la aproximación entre el entrevistador y su entrevistado, lo variable, en tanto que en un segundo acercamiento nunca se podrán obtener los mismos resultados que en la primera y, finalmente lo parcial, que tiene que ver tanto con la información obtenida como con su publicación.

“Las historias de vida están conformadas por *relatos* que se producen con una intención: elaborar y transmitir una memoria, personal o colectiva, que hace referencia a las formas de vida de una comunidad en un período histórico concreto. Y surgen a petición de un investigador”. (Marinas y Santamarina, 1999: 258)

Después de muchas críticas, la historia oral ha logrado librarse de los conceptos subjetivos que se le atañían. Sobre todo al superar las fuertes influencias que el positivismo tiene en todas las corrientes que surgen en la historia, valorizando tanto la subjetividad en la construcción de este tipo de relatos, como el contexto en el que estos se generan.

Sin embargo, éste no resulta ser el único tema cuestionado. De acuerdo a Pilar Folguera (1994: 7) otras características debatidas son “el objeto de la historia oral, su aplicación a las principales áreas de la historia, su relación con otras disciplinas, la fiabilidad y veracidad de las fuentes orales y su complementariedad con otros tipos de fuentes”.

Cuando se recurre a la historia oral con el fin de reconstruir un acontecimiento, el objeto de estudio es planteado por el investigador, por lo que los recuerdos del entrevistado son fruto directo de la evocación de un hecho determinado, esbozado por quien guía la entrevista.

“Las formas que pueden tomar los relatos de vida no dependen del narrador sino del ‘narratario’, de la persona para quien se hace el relato, de su demanda, de su espera, de su atención: del contrato implícito que encierra ya el primer contacto”. (Bertaux, 1993a: 137)

Por otra parte está la influencia que sufre el emisor en las sociedades mixtas. Es decir, donde ambas formas –orales y escritas– tienen la misma predominancia, está relacionada con las interpretaciones que los sujetos puedan dar a textos alejados de su condición social. A su vez, en ciertas ocasiones lo escrito deteriora lo oral, los recuerdos.

### **1.2.5 Cambios en las relaciones de poder**

La esfera dominante cree ser la única capaz de comprender los hechos trascendentales de *su* presente de una forma docta; llegando a considerarse como *el* protagonista y receptor relevante de quienes trabajan con la historia, olvidándose, así, que nadie puede permanecer al margen de las situaciones que le afectan, ya que son éstas las que los determinan como seres sociales. De esta forma, debe admitirse que todos quienes comparten un mismo momento social son dignos de ser reconocidos por los historiadores.

“El principal mérito de esta técnica es que surge como una necesidad social, dar voz a los que no tienen voz, a aquéllos omitidos por la historia tradicional y que no dejaron registros escritos (...) La historia oral puede ayudar a los procesos de cambios, partiendo de la revalorización de las experiencias vividas por los sectores populares. De allí que se pueda decir que a través de la historia oral se puede hacer una historia más democrática y socialmente conciente”. (Benavides, 1984: 32-33)

El trabajo que se produce entre el investigador y su interlocutor es de mayor importancia en colectividades o grupos que sufren algún tipo de marginación o represión social.

Por medio de la retroalimentación que produce la publicación de los testimonios entregados por los individuos populares, se produce el fortalecimiento de la dignidad de estos grupos. Este es uno de los más importantes desafíos con los que ha tenido que lidiar la historia oral.

“La historia oral puede contribuir decisivamente a evitar dos riesgos: asumir el arquetipo de la clase ‘para sí’ como si fuera una entidad automáticamente existente, o aceptar el prejuicio contrario que nos habla sin más de ‘las masas atrasadas’ ”. (Ore y Rochabrun, 1987: 13)

La principal diferencia de esta corriente, en contraposición a lo tradicional, pasa por quitarle el poder al Estado y a los grupos hegemónicos sobre la creación de los documentos históricos, gracias a lo cual, es considerada como democratizadora de la historia.

“Nuestra época, producto de una creciente alfabetización impulsada por el desarrollo capitalista mundial con predominio de lo impreso o escrito como medio de comunicación social, parece dejar paso cada vez más a formas de comunicación basadas en la transmisión oral y, sobre todo, visual. La palabra vuelve hoy a recuperar un papel importante en las formas de comunicación”. (Benavides, 1984: 23)

A medida que avanzan los tiempos, la oralidad comenzó a constituirse como una fuente de primera línea en las reconstrucciones históricas; además, Benavides destaca la importancia que también cobraba el aspecto visual, lo cual entrega herramientas a los formatos audiovisuales para reclamar el aporte que sus trabajos entregan a la conservación de la memoria.

El hecho de abordar la historia desde una perspectiva diferente ayuda también a integrar la diversidad de públicos que componen la sociedad y participan de ella. En esta corriente los individuos son considerados iguales. Por lo mismo, ninguno tiene prioridad sobre el resto.

“La historia oral puede ayudar entonces a afirmar que la realidad no es fija por sí misma sino solamente en relación histórica con los hombres que la modifican”. (Benavides, 1984: 32)

Aunque la subjetividad en torno a las fuentes primarias haya cuestionado los preceptos iniciales de esta disciplina, en nuestros días ya se encuentra instituida la utilización de este tipo de testimonios bajo un parámetro de verdades alternativas.

“La Asociación de Historia Oral reconoce a la historia oral como un método de obtener y preservar la información histórica en forma hablada y alienta a quienes producen y utilizan la historia oral a reconocer ciertos principios, derechos y obligaciones para la creación de material original que es auténtico, útil y fidedigno”. (Sitton, Mehaffy y Davis, 1989: 162)

Una de las técnicas investigativas surgida directamente de la historia oral son las historias de vida, estrechamente relacionadas con los fundamentos de la oralidad, al utilizar de forma íntegra todos los conocimientos adquiridos sobre las fuentes orales en la construcción de estos nuevos relatos biográficos.

“La historia oral incorporó a su propio corpus de conocimientos los aportes relacionados con un método cualitativo muy específico –que no el único– en la investigación social: las ‘historias de vida’, que principalmente habían sido consideradas parte del campo de interés y de

los métodos de la antropología, la sociología y la psicología, pero no de la historia”. (Aceves, 1999: 46)

La popularización de la historia de vida es lo que nos mueve a realizar un análisis de su evolución e importancia como una forma de recopilar y publicar testimonios orales.

### **1.2.6 Historia de Vida**

La historia de vida se ha desarrollado de la mano del surgimiento de la oral y, gracias a la masificación de ambas, han logrado ser validadas por los investigadores tradicionales.

“La historia de vida, dada su particularidad de producción, se sitúa en una posición privilegiada (en la historia oral), ya que a primera vista, resulta obvio que implica mucho más que la no poco meritoria tarea de recopilar, elegir, ordenar e interpretar documentos de diversa índole”. (Marinas y Santamarina, 1999: 272)

La historia de vida es un tipo de investigación utilizado desde hace más de cuatro décadas, aunque con un progresivo aumento en los últimos años. Bajo el alero de esta modalidad se encierran disímiles tipos de trabajos, con temas, objetivos y métodos de difusión que no permiten la generalización.

La utilización de esta técnica supone que el relato que se busca recoger tiene cierta relevancia, es una historia individual, pensada dentro del marco social en el que se desarrolló.

El considerar que una vida puede ser planteada en términos de una historia, implica concebirla como un todo, como una unidad coherente y orientada, la materialización de un proyecto con sentido. Por lo general, la historia de vida presenta una serie de hechos que se organizan de manera lógica, a fin de recrear la temporalidad que permita entender la continuidad de una serie de sucesos que son causa y efecto.

“La riqueza de planos históricos, exige a la historia oral abordar el acontecimiento social no cosificándolo, sino que tratando de abrirlo a sus planos discursivos. El valor subjetivo de los relatos es precisamente el valor más original, el fenómeno social que la historia de vida permite que exista y circule, por entre los sentidos de una colectividad y una época”. (Marinas y Santamarina, 1999: 258)

En los relatos clásicos, la historia de vida no era concebida como parte importante; ello por su carácter microanalista de las estructuras y del contexto, privilegiando a los individuos sobre

el grupo social, además de priorizar a actores sociales *poco relevantes* que, sin embargo, poseen un discurso que ayuda a comprender las transformaciones sociales.

“Lo que se postula es que el actor anónimo es portador de conocimiento relevante (...) Con las historias de vida, antropólogos y sociólogos intentan volver la mirada hacia el fundamento del orden social: el terreno del sentido común, donde nacen y mueren las significaciones y representaciones compartidas. La importancia del sujeto anónimo, entonces, no radica en su excepcionalidad, sino en la *particularidad de su normalidad*”. (Piña, 1986: 19-20)

Los relatos de vida constituyen la forma más antigua de narración de un individuo para perpetuarse entre las generaciones posteriores.

Esta corriente alberga una amplia diversidad de áreas y temas. Muchas historias, cuyo eje siempre gira alrededor de la vida de un sujeto, incluyendo los hechos que lo forman y quienes lo rodean. Describe acontecimientos simples que, sin embargo, dan forma al acontecer social del individuo y su comunidad.

“El enfoque biográfico ha sido un decisivo impulsor de la revaloración de los métodos cualitativos y ha propiciado no sólo su utilización sino su enriquecimiento con el aporte de nuevos enfoques y perspectivas de análisis”. (Aceves, 1999: 45)

Por medio de la historia de vida podemos recuperar el pasado a partir de las huellas o vestigios que los sujetos logren reunir de sus experiencias anteriores. Es el individuo el único capaz de lograr unir estos retazos para poder conformar un relato del pasado, desde el presente; este es capaz de entregar a la cultura, además de la propia imagen de su existencia, el retrato de quienes lo rodearon.

Podríamos decir que los primeros indicios de esta corriente se dieron en la Escuela de Chicago, en los años veinte y treinta. Allí, los trabajos de W. I. Thomas, Z. Znaniecki, C. Shaw y E. Sutherland, entre otros, sientan las bases de los que más tarde conoceremos con el nombre de historia de vida.

“En el caso de las historias de vida, lo que ha ocurrido es un renacimiento (...) No hemos presenciado una invención metodológica ni teórica, sino el retorno de una práctica usada por los científicos sociales desde hace bastante tiempo (...) aunque de un modo bastante distinto a como se hace en la actualidad. Se trataba, en general, de memorias escritas por personajes famosos ya desaparecidos, las cuales se sometían a procesos de análisis y contrastación para verificar su confiabilidad (...) Estos documentos biográficos surgían como productos del trabajo de campo y buscaban reconstituir las vivencias, costumbres y valores de culturas que estaban

sufriendo un fuerte y doloroso proceso de cambio y aniquilación. En este sentido, se trataba de narraciones de vida donde lo estrictamente biográfico era relevante en la medida que daba luces acerca de aspectos desconocidos de los pueblos ‘primitivos’ ”. (Piña, 1986: 2-3)

Tras la Segunda Guerra Mundial, los estudios de caso y, particularmente, la historia de vida tuvieron una fuerte declinación. Ello debido a una concepción negativa de lo limitado de su aplicación y a la complejidad de su constitución. Por muchos años, estos relatos fueron mirados con recelo por su subjetividad, lo que acarrea que los historiadores clásicos los consideraran ilegítimos y de dudosa procedencia teórica.

Es imposible que las ciencias sociales lleguen a tener el mismo carácter que las ciencias naturales ya que para los investigadores tradicionales, los hechos eran considerados sólo como datos, los sujetos meros informantes y, las relaciones, simples correlaciones entre variables.

El auge de la historia de vida se basa en ciertos cuestionamientos a la tradición neopositivista, entre los cuales podemos nombrar los siguientes<sup>18</sup>:

- ◆ Es necesario que en el estudio de los sucesos sociales se apliquen reglas derivadas del método científico. Ello implica que la lógica de investigación es universal y que los objetivos de toda actividad de conocimiento son idénticos.
- ◆ El modelo por el que se rigen las ciencias sociales debe ser tomado del de las ciencias naturales: desde el punto de vista epistemológico se considera a la sociedad como equivalente a la naturaleza, por lo que es preciso descubrir sus leyes.
- ◆ El objetivo fundamental de todo conocimiento científico, será revelar esos preceptos y establecer generalizaciones universales. Esto es, llegar a formular proposiciones de carácter lógico.
- ◆ Si se observa a la sociedad de manera neutral e imparcial, las generalidades empíricas pueden derivar en la comprobación de determinadas hipótesis parciales que permitirán descubrir las aludidas leyes, que se manifiestan como estructuras de pensamiento permanentes.
- ◆ Toda investigación científica posee siempre idénticos objetivos: explicar y predecir. Esta postura supone una división natural entre el observador y lo estudiado.
- ◆ La relación entre teoría y práctica es técnica; lo óptimo es la no involucración del investigador con lo observado. La ciencia no permite fundar valores.

---

<sup>18</sup> cfr. Piña, 1986

- ◆ La característica central del conocimiento científico es su *testabilidad*: puede ser corroborado o falsificado por observaciones particulares obtenidas inductivamente.

Las críticas surgen de la constatación de que las ciencias sociales no pueden pretender trabajar bajo los parámetros establecidos por el método científico, ya que su objeto de estudio no es cuantificable. Por ello, no consiguen aspirar a poseer un carácter absoluto ni objetivo.

La historia de vida se desarrolla en América Latina después de la Segunda Guerra Mundial, a través de investigadores y organismos que la utilizan como una técnica de indagación para develar los acontecimientos que se desarrollaban en esta parte del mundo.

“Las historias particulares tratan de abrirse intensamente el paso a través de los discursos canónicos de la Historia, entendida ésta como discurso universalista, unidireccional, racionalizador”. (Marinas y Santamarina, 1993: 11)

De acuerdo a los planteamientos de V. de Gaulejac, el relato de vida es la conjugación de tres elementos de la identidad. La dimensión psíquica que corresponde a los deseos y angustias inconscientes del ser humano. La dimensión de individuo social, que es la sociedad a la cual éste pertenece. Y, por último, la dimensión del sujeto, que es aquella que expresa la dinámica existencial característica de cada uno.

Al igual que en la historia oral, la historia de vida ha sido sometida a cuestionamientos teóricos y prácticos en cuanto a su constitución y a la importancia de su difusión. Por ello, luego de su surgimiento ha tenido altos y bajos en cuanto a su utilización y credibilidad.

“La actual revitalización de las historias de vida corresponde a un cambio de óptica en el mundo de las ciencias sociales, la filosofía y la política, según el cual comienzan a cobrar importancia temas y aspectos de la realidad social que en otro tiempo podían ser fácilmente calificados como irrelevantes o secundarios (...) Quienes se dedican a las historias de vida justifican y valoran su opción, abierta o camufladamente, expresando una fuerte insatisfacción con las ‘formas tradicionales de investigación’ ”. (Piña, 1986: 12)

Este método es una importante herramienta para desglosar las características sociales que dan forma a cada individuo, por lo que su validez pasa por las interpretaciones que el investigador logre hacer con las imágenes de mundo del individuo.

En un principio, la historia de vida se produjo dentro del contexto de la historia oral, y los aspectos relevantes de ésta se enuncian en las historias que se recolectan. A medida que la

investigación avanza, los relatos de vida también lo hacen a través de sus objetivos, límites y hallazgos.

“Las formas de relato orientadas a la comunicación de experiencias, tocan a su fin. La historia de vida como historia particular es fundamentalmente la comunicación de una sabiduría práctica, de un saber de vida y de experiencia”. (Marinas y Santamarina, 1999: 261)

El surgimiento de esta corriente busca replantear al ser humano con su subjetividad inherente, lo cual es completamente contrapuesto a los planteamientos positivistas. Esto representa la ruptura fundamental entre ambas disciplinas.

Aún cuando la validez de la historia de vida ha sido cuestionada, es sabido que miembros de la perspectiva postfuncionalista y de la Escuela de Frankfurt la utilizaron para estudiar los procesos de reestructuración de las formas de identidad.

Lo más importante en cuanto a la metodología utilizada en la construcción de la historia de vida es el no imponer los preceptos del investigador a los lectores, evitando llevar a cabo interpretaciones de lo que se narra, a fin de permitir que quien lee sea capaz de generar sus propias conclusiones.

Aunque el investigador realice interpretaciones en el transcurso de su trabajo, debe situarlas de tal forma que no aliene ni intimide al receptor.

El historiador debe ser capaz de generar su trabajo en función tanto del emisor como del receptor. Esto es, no puede permitirse obviar ni a quién cuenta la historia ni a quien la leerá. Por ello, otro tema relevante sobre la metodología se basa en la combinación entre lo que el investigador quiere saber y lo que el entrevistado quiere dar a conocer; éste debe lograr traspasar el diálogo que se dio entre él y su informante. El punto de vista del protagonista debe ser lo principal dentro del relato.

La historia de vida es una construcción en la que participan de igual manera tanto el historiador como el individuo. Recoger los relatos no implica sólo preocuparse de la información que se obtenga, sino que también es ayudar y participar en la elaboración de los mismos, fomentando la memoria del sujeto, a fin de obtener más datos que sólo aquellos que permanecen en la memoria inmediata.

“El relato en la historia de vida no se convierte nunca en la instancia última del saber. Si así fuera, este relato se convertiría en el relato todopoderoso, definitivo y último, en el discurso del amo, que diría Hegel. Por el contrario la experiencia de la interacción entre dos en la historia

de vida es la experiencia antídoto frente al dogmatismo, es la apertura a lo nuevo, a lo desconocido, la vivencia original”. (Marinas y Santamarina, 1999: 274)

Jorge Aceves (1999) señala que existen dos maneras de construir este tipo de relatos, de acuerdo a la profundidad temática; estas son:

Primero, la historia de vida completa que se caracteriza por ser de rango más acotado y con menor número de narradores potenciales. Es un estudio intensivo de hechos en profundidad. En ella, el emisor abarca toda la existencia memorable y comunicable del individuo, desde sus primeros recuerdos de infancia hasta el momento de la conclusión de la entrevista. Implica, además, la *triangulación* de las fuentes y perspectivas; o sea, hay que complementar la versión autobiográfica del protagonista con otros documentos secundarios y personales, así como con otras fuentes orales y testimonios de terceros. El papel del investigador no concluye con la elaboración del texto, sino que tiene que agregar un trabajo preciso de reflexión, crítica y contextualización del texto oral, en el marco sociohistórico correspondiente.

Segundo, la historia de vida focal o temática, que es más amplia y requiere, por lo general, de una muestra cualitativa extensa, diversa y significativa del contexto histórico y cultural donde se halla inmersa. Es un estudio de mayor duración y comúnmente con mayor utilización de recursos operativos. Se construye enfatizando un sólo aspecto problemático de la vida del narrador, es decir, abordando un sólo tema o cuestión en el curso de la experiencia de vida. Esto permite realizar una variante que serían las *historias de vida cruzadas* o *múltiples*, de personas pertenecientes a la misma generación, conjunto, territorio o grupo.

Varios autores han tratado de definir características específicas en torno a la historia de vida. Sin embargo, el uso de esta técnica causa discrepancias en quienes la utilizan, no llegando a formarse acuerdos importantes. Debido a ello, hemos recogido de diversos autores las formas metodológicas en cuanto a la constitución, interpretación, ventajas y limitaciones del uso de esta técnica.

De acuerdo a los planteamientos de José Miguel Marinas y Cristina Santamarina (1999) existen tres formas diferentes de crear una historia de vida, estos son:

1. Visión positivista documental: donde se toma como punto de partida un determinado momento de la formación social. En el proceso de producción predomina el valor literal del documento.
2. Perspectiva interaccionista: la historia de vida se construye por medio de la interpretación de las investigaciones realizadas, más que por el valor de las señales.

3. Carácter dialéctico: aquí las historias de vida se entienden como narraciones de un sistema, de un individuo o grupo que se construye en los límites de una sociedad determinada. Vuelven sobre ella, dependiendo de la circularidad que el mismo discurso tenga en la memoria de los sujetos.

Además, los autores señalan tres procesos de interpretación o análisis para este tipo de reconstrucciones históricas:

1. Perspectiva estructuralista: donde queda algo de la posición positivista documental ante el proceso de producción, para la que equivale la interpretación con el análisis y saturación de un modelo. El modelo tiene una primacía y acaba siendo directivo respecto de la recogida de datos.
2. Modelo hermenéutico: tiene que ver con el análisis en profundidad de un texto. No se preocupa de los porqués, dónde ni cuándo. Existe un centramiento en el discurso como tal. La hermenéutica supone que el texto ya está dado, que el circuito de la producción ha concluido y que lo que uno hace es descubrir sentidos ocultos precisamente en ese texto.
3. Comprensión escénica: esta modalidad implica que en la producción de un relato se actualizan los elementos de la escena que se vivió. El investigador da sentido a las historias y a su origen, ya que antes de la aproximación del historiador, normalmente, el sujeto, no ha concebido el valor real de su propia historia.

De acuerdo a Juan José Pujadas (2002) existen ciertas características en el uso de las historias de vida que las hacen ser consideradas positivas a la hora de decidirse a usar esta técnica metodológica. A continuación se detallan algunas de ellas.

Posibilita la formulación de hipótesis, especialmente en las etapas iniciales de cualquier investigación, debido a la profundidad de los testimonios recolectados. Además, permite conocer a cabalidad las relaciones sociales básicas de un determinado grupo humano.

Al trabajar con más de una historia de vida en una misma comunidad podemos contrastar los relatos, lográndose así, un control de las variables y un mejor acercamiento a la veracidad de los hechos. Gracias a la relación permanente que se da entre quien investiga y quien narra, y la posibilidad de realizar más de una entrevista, la historia de vida tiene la capacidad de encontrar respuesta a toda pregunta formulada.

El relato biográfico es la base de la historia de vida, porque permite conocer y evaluar las condiciones en que se presenta el entrevistado, entregando al historiador el conocimiento integral del personaje estudiado, pues posibilita su inclusión en las diversas esferas de la vida social y familiar de éste.

La historia de vida resulta ser la narración con mejor llegada al lector, debido a que de la forma en que es escrita, resulta ser más atractiva y cercana.

Por otra parte, el mismo autor –Pujadas– describe una serie de inconvenientes en el uso de esta técnica, derivados, principalmente, de las dificultades en cuanto a la implementación de las encuestas y la recopilación de información.

En el principio de la investigación, el primer problema que surge es el de encontrar una buena historia para contar, y a partir de ello, el hallazgo de informantes, dispuestos a colaborar con sus vivencias y tiempo, a fin de poder realizar de forma completa el relato biográfico.

Otra de las dificultades consiste en comprobar la veracidad de la información entregada por el sujeto entrevistado. No analizar en profundidad el relato biográfico que se obtiene, sino que pretender que éste se pueda expresar por sí mismo, sin mayores interpretaciones. En resumen, creer que la historia pueda ser transcrita tal cual como el emisor la contó.

La impaciencia de quien recopila puede llevar a mermar la empatía en la relación, debido a la lentitud del relato o las presiones que el investigador pueda ejercer sobre su sujeto de estudio. El sesgo en la visión del historiador puede producir que éste se encante con el primer relato que encuentre, sin dejarlo ver las historias que están a su alrededor y que pueden ser tanto o más interesantes que la elegida. Sin embargo, el exceso de suspicacia puede hacer que se dejen pasar las historias realmente atractivas.

El investigador debe ser riguroso en la recolección de la información. No puede dejarse llevar y creer que con un par de historias se puede construir el relato de manera veraz. Además, en la etapa final, debe decidir, de forma radical, que hará con todo el material seleccionado, eligiendo aquello realmente significativo para crear un texto cercano y llamativo.

Normalmente las historias de vida son escritas en primera y tercera persona, lo cual puede llegar a causar en el lector la sensación de encontrarse frente a una biografía o autobiografía. Ello debido al papel del narrador y a la forma en que los datos fueron recopilados.

En la creación de una historia de este estilo, la relación que logre llegar a forjarse entre el investigador y el entrevistado es fundamental para el buen desarrollo de la misma; cualquier falta

de empatía entre ellos podría generar problemas en la narración. El intercambio afectivo es simbólico, por lo que no se puede analizar desde una perspectiva científica.

“Las historias de vida y las biografías parecen tener en este momento, una importancia nueva. Precisamente porque hay una revisión en profundidad de nuestros saberes sociales –no sólo sociológicos– ante el conjunto de fenómenos de ruptura de códigos culturales e ideológicos, de los sistemas de referencia convencionales”. (Marinas y Santamarina, 1999: 260)

Las biografías sirven para elaborar elementos que orienten la acción individual y colectiva, de clase y género. Surgen con una intención, no son fruto de la casualidad.

Por medio de las historias biográficas se busca interpretar a los individuos y sus procesos. Las dimensiones ideológicas y colectivas de los procesos sociales en los que se desenvuelven son reelaboradas por los sujetos e interpretadas por quien las reconstruye.

“El relato autobiográfico es un texto de naturaleza interpretativa, generado por un hablante que elabora su tiempo pasado y lo significa mediante la operación de la memoria (...) El relato autobiográfico es uno de los productos propios del género biográfico, el cual incluye biografías, autobiografías, historias de vida, testimonios, y otros de carácter menor, tales como las necrologías, las prestaciones de los autores en las solapas de sus libros, los *curriculum vitae*, las cartas de los condenados a muerte, etc.”. (Piña, 1999: 75)

Leer una biografía o un relato autobiográfico implica comprender que no logramos estar frente a una historia completa de los acontecimientos, sino que sólo estamos leyendo los recuerdos de determinadas experiencias vividas por el individuo que relata.

La historia se construye desde el presente. El narrador evoca, olvida, selecciona y cuenta lo que le interesa que sea conocido, o lo que cree es relevante. Las experiencias no tienen sentido por sí solas, adquieren significado al ser rememorados por alguien.

“Las memorias personales han sido consideradas como una fuente creíble por los historiadores, porque se fundamentan en el testimonio: yo lo vi, yo lo conocí, yo estuve allí. Son crónicas directas de testigos presenciales. La vida del testigo se funde con los hechos relatados. La memoria como género literario es una de las acepciones más corrientes cuando se habla de ‘historias de vida’ ”. (Bengoa, 1999: 16)

La recolección de una historia de vida tiene que ver con un rescate de la memoria de los actores sociales. Los testimonios orales tienen la capacidad de desmitificar y abolir en parte la creencia de que los escritos son los únicos portadores de la verdad absoluta. Trabajar con historia de vida supone acompañar a quienes recuerdan en su camino por variadas etapas de la sociedad.

El reconocerle a un sujeto su calidad de fuente de la historia implica aceptar su participación –activa o pasiva– dentro de los procesos sociales e individuales de producción e intercambio, dejando un poco de lado el pasado escrito.

“Las fuentes, los testigos, los actores no anteceden, sino que se constituyen y modifican a través de los relatos en los que dan un sentido, contrasentido, contracorriente o no, a las formas de dominación y construcción de identidades actuales”. (Marinas y Santamarina, 1993: 13)

Inicialmente, en este tipo de narraciones se retrataban personajes que fueran considerados *héroes*, es decir, individuos cuya existencia haya sido relevante para la sociedad de la época. Con el correr de los años, este concepto fue evolucionando, y la historia de vida se volcó al relato de individuos antes marginados.

El héroe representaba a un sujeto estereotipado, en el cual confluían ideales y valores anhelados por el grupo social.

De acuerdo a Carlos Piña (1986), existen dos tipos de sujetos predilectos para la construcción de historias de vida.

1. *El testigo*: en este caso se busca rescatar por boca de uno, cierto trozo de la historia callada y sepultada de los oprimidos, de los silenciados; se aspira a reconstruir el punto de vista de los no hegemónicos.
2. *El desviado*: al estudiar a quien llega a violar gravemente las pautas convencionales (el delincuente, el vagabundo, el suicida), se espera poder conocer más acerca de los mecanismos y cimientos del orden; revelar, en parte al menos, la naturaleza de lo transgredido.

El método biográfico debe ser central en el análisis cualitativo de las ciencias sociales, pues permite a quienes trabajan sobre él involucrarse tanto con el testimonio subjetivo de un individuo, como con el reflejo de una época.

El rescate de la memoria de los individuos ha ayudado al fortalecimiento de la identidad de los pueblos, y grupos sociales marginados. Dando a conocer su historia podemos darnos cuenta de las experiencias –tanto positivas como negativas– que han debido sobrellevar y que han forjado su conciencia de clase.

La consolidación de esta técnica ha potenciado el auge de las nuevas formas historiográficas, dando pie a que los historiadores se aventuren a alejarse de las formas

tradicionales y busquen *la verdad de los hechos* mediante el uso de fuentes no convencionales, como son: los testimonios orales y los relatos de vida.

“La historia oral, al plantearse la necesidad y la pertinencia de abordar el ámbito subjetivo de la experiencia humana, ha requerido y, creo, ha encontrado en las ‘historias de vida’ un recurso metodológico y la posibilidad de reconstruir y reflexionar a partir de la ‘memoria viva’ de los sujetos, el cúmulo de experiencias de vida de la sociedad”. (Aceves, 1999: 50)

A pesar de todos los cuestionamientos que la historia oral ha debido sobrellevar, de parte de los historiadores tradicionales, ha conseguido erigirse como una técnica de investigación social autónoma. Es el público receptor quien la valida, al priorizar el consumo de sus publicaciones sobre las clásicas. Esto gracias a las riquezas de sus contenidos, así como al estilo de su narrativa.

La oralidad representa en nuestros días un método eficaz para reconstruir la historia reciente de la sociedad contemporánea, debido a las ventajas que posee frente a la tradicional. La relación de pertenencia que crea entre el narratorio y el lector justifica la utilización de esta técnica, ya que logra una mayor identificación entre los sujetos estudiados y quienes buscan conocer su pasado.

Para el lector no especializado es mucho más atrayente el acercarse a la historia a través de textos más amenos y cercanos; que su relato los haga sentirse partícipes de la misma, debido a la semejanza que éstos puedan tener con su propia existencia.

La formalidad y estructura de las narraciones clásicas dejó de ser el formato estándar dando paso a novedosas vías de expresión para los narradores, abriendo la posibilidad de generar instancias de conocimiento, más reduccionistas, con nuevas perspectivas y con una revaloración del individuo como protagonista y constructor de la historia.

La combinación dada por el trabajo realizado en la Escuela de los Annales, así como las innovadoras formas de recopilación aportadas por la institucionalización de la historia oral como fuente primaria, permitió el florecimiento de perspectivas historiográficas que privilegiaban al individuo por sobre el grupo social, al sujeto anónimo sobre aquél tradicionalmente protagonista, así como una forma de escribir mucho más cercana a la literatura que a los textos históricos clásicos.

Todos estos conceptos son agrupados bajo el concepto de Nueva Historia, término que abarca corrientes similares, que sin embargo poseen pequeñas características que las diferencian entre sí; el análisis de ellas es lo que detallamos a continuación.

### 1.3 NUEVA HISTORIA<sup>19</sup>

Lo que hoy conocemos como Nueva Historia es una corriente surgida a mediados del siglo pasado de forma contestataria a los preceptos tradicionales, tras la revolución cultural mundial de 1968. Un grupo de historiadores europeos se reúnen bajo este alero para ocuparse de temas relacionados con las actividades cotidianas del ser humano, que, hasta entonces, no eran considerados por la historia clásica.

Esta revolución, y las que le siguieron en todo el mundo, impulsaron un fuerte cambio social, que creó el contexto necesario para el surgimiento y fortalecimiento de múltiples expresiones y manifestaciones que aspiraban al reposicionamiento del individuo social, sin importar su estrato.

No llegaron a instituirse como una corriente historiográfica conocida, ya que tras su surgimiento fueron marginados por los investigadores clásicos debido a su método de trabajo, que se basaba en fuentes no convencionales y documentos considerados de menor rigor científico.

Los nuevo-historiadores estimaban que la historia tradicional se preocupaba sólo de los grandes personajes o hechos políticos de determinadas épocas: las elites, guerras y gobernantes, es decir, de los vencedores de todos los ámbitos. No había espacio para el pueblo, para los oprimidos o los sin nombre conocido; para aquellos que no tenían rol social o poder.

“La historia siempre ha sido una ciencia humana. Pero hoy más que antes, ella se centra directamente en el hombre y, sumergiéndose en el flujo del pasado y recordando las alegrías, los sufrimientos, las esperanzas y las convicciones de los hombres en otras épocas, ella procura ayudar al hombre a tomar posiciones en un mundo tan rápidamente cambiante, a entender mejor el misterio de la vida y a dar un sentido a su existencia”. (Krebs, 1995: 14)

Por ello, este grupo aportó a la historia una nueva visión del mundo, aquella omitida por años. Rescataron a los sujetos de las clases sociales populares, dándoles el protagonismo en sus narraciones. Utilizaron relatos orales como fuentes primarias, nunca antes consideradas como tales, debido a la dificultad de probar su veracidad (los historiadores tradicionales, sí utilizaban este tipo de fuentes, pero como complemento a los documentos).

“El término Nueva Historia data de 1912, fecha en que el historiador estadounidense James Harvey Robinson publicó una obra con ese título. Robinson la definió como una historia

---

<sup>19</sup> Al final de este capítulo se puede encontrar un organigrama (Cuadro N° 1) que da cuenta de la vinculación entre los movimientos históricos, mostrando los nexos que hay entre ellos. (pp. 63)

‘que incluye todo rastro y vestigio de cualquier cosa hecha o pensada por el hombre desde su aparición en la tierra...’ (...) Debía ser, pues, una historia total que abarcara todos los fenómenos de la existencia humana y que integrara los aportes hechos por todas las ciencias humanas y sociales”. (Krebs, 1995: 12)

Surge como una nueva forma de mirar los hechos del pasado, dejando de lado la cuantificación de lo macro, cuestionándose acerca de los detalles de los acontecimientos conocidos. Así, a pesar de trabajar sobre hechos populares entrega información nueva, rica en descripciones y escrita de una forma literaria, más cercana a los lectores.

Desmitifica la creencia de que sólo ciertos sucesos pueden ser dados a conocer debido a las consecuencias que su salida a la luz pública pueda causar en la imagen de alguna persona *socialmente relevante*. La historia tradicional, al ser de elite, ha manejado el conocimiento de los hechos, permitiendo que afloren sólo aquellos determinados *desde arriba*.

La preocupación por las fuentes y su aporte real a las nuevas investigaciones pasa por la revalorización de las mismas y la importancia que se le ha dado a aquellas antes no consideradas como tales, que son: los recortes de prensa, fotografías, literatura, arte popular, relatos orales, documentos parroquiales y municipales, entre otros. Éstos han encontrado su institución gracias a la credibilidad entregada por los propios lectores, demostrada en el consumo de materiales de este tipo por sobre los tradicionales.

La Nueva Historia es un relato más popular y cercano al *pueblo*, debido a su forma de investigación, que se basa en los hechos cotidianos de la comunidad donde se inserta el sujeto de estudio; además del rescate de los detalles obviados por la historia clásica por ser *intrascendentes* en cuanto a grandes acontecimientos sociales.

“La historia escrita en años recientes cubre un abanico temático cada vez más amplio, sobre todo en los historiadores jóvenes. De algún modo, los estudios de historia económica, social y política estaban referidos a objetos históricos relativamente unificados: los recursos productivos, los conflictos entre grupos sociales, el poder. Relacionado con lo anterior, podemos observar de manera general lo que muchos historiadores han llamado relativo progreso, entendido como algo más que nuevas acciones, nuevos sentimientos, pensamientos o situaciones de un tipo específico; precisamente se trata de nuevos tipos, entendidos como mejoramiento”. (Meneses, 2002 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/historia.html>)

El mayor aporte que la Nueva Historia realizó a la historiografía pasó por el cambio en la visión de los acontecimientos. Si bien en ella podemos encontrar grandes conflictos sociales, éstos

jamás serán tomados en cuenta sólo por lo que significaron para la sociedad en general, sino que si son narrados será, ante todo, por la importancia que tuvieron dentro del relato particular que se está reconstruyendo.

A pesar del conocimiento que existe sobre el pasado, aún quedan muchos hechos omitidos y es labor de los investigadores llegar a descubrirlos, a fin de entregar a sus pares las experiencias que se puedan rescatar.

Gracias al surgimiento de nuevas formas historiográficas, entre ellas la Nueva Historia, es que hoy la sociedad puede llegar a conocer el pasado de una forma más amplia, es decir, desde la *visión de los vencidos* y no sólo de los vencedores. Durante años la historia fue dominada por la escritura y por aquellos que la conocían, así el acontecer de las clases populares fue mediado y segmentado por dichos sectores, pues eran los únicos con acceso al beneficio de la educación.

Los historiadores de esta corriente se alejan de lo que, tradicionalmente, se consideraba convencional en torno a los relatos. Al escribir se preocupan de los efectos que quieren producir en los destinatarios, por lo que hacen sus textos más dinámicos, descriptivos y cercanos, a fin de que el receptor logre interiorizarse en la narración. Por otro lado, también replantean el papel del lector como interlocutor, es decir, capaz de interpretar y sacar sus propias conclusiones. Buscan fomentar la capacidad comprensiva de quien recibe la información; para ello utilizan un lenguaje simple, sin tecnicismos entendidos únicamente por eruditos.

“Si el historiador sabe escribir con eficacia, tanto mejor, puesto que quien le lea evitará el aburrimiento. Pero las implicaciones cognitivas de la narración histórica son otra cosa. Sólo un ingenuo, o un falso ingenuo, creería que la eficacia estilística (entendida como mero ornamento) pueda llegar hoy a sustituir en un libro de historia la solidez de los argumentos”. (Serna y Pons, 2002: 94-102)

El papel del nuevo-historiador es de suma importancia en el fortalecimiento de la corriente, ya que hay puntos determinados únicamente por la empatía que éste genere con su sujeto de estudio y que serán primordiales en el buen logro de la investigación.

El primer paso que los historiadores deben dar para poder trabajar con los cánones de la Nueva Historia es cambiar su visión positivista, sobretudo en la etapa de recolección de las pruebas, pues bajo los conceptos tradicionales su trabajo quedaría imposibilitado. Sus estudios se basan en inferencias y huellas que los sujetos han dejado en su pasar. El relato de esos sucesos es lo que motiva al investigador a indagar sobre ellos, a fin de reconstruir la verdad que estos acontecimientos le puedan vaticinar.

“Tanto las inferencias como las pruebas basadas sobre inferencias son una construcción, no un dato: la presencia de la persona que investiga, del observador, no se puede eliminar. Este trabajo de construcción es el que niegan los positivistas”. (Serna y Pons, 2002: 94-102)

La historia clásica no cree en la veracidad de esta forma de trabajo debido a la facilidad en la falsificación de las pruebas. Los individuos de estudio están sujetos a diversas contrariedades físicas y psicológicas que hacen que su testimonio sufra quiebres y que, para algunos, no tenga el rigor científico necesario.

Siguiendo el pensamiento de Giovanni Levi –uno de los fundadores de la corriente denominada microhistoria– existen diversas maneras de informar que cuentan con mayor credibilidad que la historia convencional. Los historiadores deben buscar nuevos canales de comunicación, sin que ello implique el alejamiento de la historia. Esto, a fin de captar un público más amplio y diverso que, aunque se interesa por conocer, está cansado de los relatos tradicionales. Propone el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación, como son los medios audiovisuales, para reencantar al receptor y demostrarle que los resultados de los estudios pueden ser dados a conocer más allá de los libros.

“Hay otras formas de información que tienen una capacidad persuasiva mayor que los libros de historia. Ahora bien, la búsqueda de nuevos canales de comunicación no implica que la historia deba simplificarse (...) Me parece que es importante que los historiadores utilicen audiovisuales u otras formas serias de comunicación para presentar sus resultados de investigación y no encerrarse únicamente en los libros”. (Levi en Marín, 2000: 131-148)

La propuesta de Giovanni Levi responde a la aprobación exigida por los nuevo–historiadores para con su trabajo; ellos proponen la utilización de innovadoras fuentes de recolección de información, tanto o más válidas que los textos escritos que constituían la base de las narraciones clásicas. Así, son estos mismos investigadores quienes proponen la inclusión de las manifestaciones audiovisuales como recursos pertinentes para la conservación del pasado, dando pie para imbricaciones teóricas y prácticas como la que se pretende desarrollar con este estudio.

### 1.3.1 Características de la Nueva Historia<sup>20</sup>

◆ Reducción de escala

Consiste en investigar la historia desde una visión particular, sea ésta la de un sujeto o hecho, pero desde una perspectiva micro; explicar los grandes acontecimientos a partir de indagaciones focalizadas en un individuo o comunidad específica. No significa alejarse del contexto general, sino que explicarlo por medio del análisis de las personas.

◆ El indicio como paradigma científico

Las investigaciones parten, normalmente, de hipótesis exploratorias. Se empieza estudiando indicios o huellas que en sí no constituyen certezas, pero que en la medida que se van estableciendo como un todo, logran su validación.

◆ El papel de lo particular

Rescate del individuo y su cotidianidad para instituirlo como una forma de construcción histórica. Se estudian acontecimientos triviales cuyo mérito es el no haber sido grandilocuente en la historia social en que se desarrollaron.

◆ Atención a la recepción y al relato

Esta corriente se preocupa mucho más de la retroalimentación emisor-receptor. La calidad de las publicaciones gira en función de lograr generar cercanía y una capacidad comprensiva en el lector. Se entregan las herramientas a quien lee para que sea capaz de generar sus propias conclusiones, sin necesidad de tener grandes conocimientos sobre el tema.

◆ Predilección por la forma narrativa

Los textos son escritos de una forma más cercana a la literatura. Buscan conquistar al receptor por medio de estilos más próximos a la ficción, apelando a detalladas descripciones para recrear el ambiente narrado.

◆ Definición específica del contexto

Corresponde al análisis del sujeto o comunidad investigada sin extrapolarlo del contexto en que se encuentra inmerso, ni las circunstancias que lo condicionan, puesto que éste es determinante de su conducta humana.

---

<sup>20</sup> cfr. Giovanni Levi y James Amelang en artículo ¿Qué es Microhistoria? Su evolución histórica <http://www.tepatoken.com/html/artes/microhistoria.htm>

◆ El estudio de la historia social centrada en las clases populares

Además de que el estudio se genere a partir de un individuo específico, éste debe proceder de las clases sociales marginadas. Esta característica es una de las principales, ya que esta nueva forma historiográfica busca devolver al sujeto el protagonismo que tradicionalmente se le había quitado.

### 1.3.2 Corrientes de la Nueva Historia

La Nueva Historia está compuesta por una serie de corrientes alternativas que se han apoyado en sus preceptos para generar formas alternativas de hacer historia, basadas principalmente en el rescate del individuo y de las clases sociales marginadas.

A continuación desarrollaremos las dos que tuvieron mayor auge y cuyo trabajo traspasó las fronteras de los países en los que surgieron.

#### 1.3.2.1 Historia desde abajo

Ésta es una de las primeras corrientes surgida bajo el alero de la Nueva Historia y busca revalorizar la importancia de las personas como protagonistas, especialmente aquellas de sectores populares, anteriormente marginados.

El concepto de *historia desde abajo* se introdujo en la jerga de los historiadores a partir de 1966, cuando el británico Edward Palmer Thompson publicó en la revista literaria de *The Times* un artículo con este nombre.

Se considera que la cuna de la corriente se encuentra en los estudios marxistas ingleses y el rescate que dieron al movimiento social obrero. La importancia que estos historiadores entregaron a las clases sociales marginales marcó el despertar de los investigadores en torno al interés hacia esos sujetos sociales.

Los protagonistas de este tipo de historia son sujetos que, comúnmente, no tuvieron un status social importante en su época. Es decir, que sus acciones no constituyeron hechos relevantes o trascendentes para la sociedad en la que vivieron o se desarrollaron.

“La historia sociocultural se comprende fundamentalmente como una historia del hombre común y una historia de la vida cotidiana, como una historia que se escribe desde abajo. Sus protagonistas no son los reyes, los generales y los grandes conquistadores, sino el humilde

campesino y el buen burgués. Ella quiere llegar más allá de los hechos conscientes y racionales y del acontecer feliz. No estudia las grandes ideas, sino el ideario y el imaginario de los habitantes de una aldea, de una ciudad, de una provincia” (Krebs, 1995: 14)

La historia desde abajo se manifiesta a partir del florecimiento de la historia oral y el rescate de las historias de vida. Desde la institución de estas corrientes germinaron nuevos estilos descriptivos que elevaron al ser humano a la categoría de protagonista, utilizando sus existencias para constituir relatos descriptivos de la sociedad.

La historia no es estática, por lo que debe ser analizada en función de la movilidad social que le otorgan los sujetos que la componen. Por ello, los seres humanos no pueden ser estudiados en términos individuales o al margen de los procesos históricos. Esto implica que las acciones de los sujetos no pueden ser analizadas de manera aislada al contexto en el que se generaron. Los individuos entregan al investigador sus recuerdos a fin de que éste los recopile y analice.

“Las ‘divagaciones seniles’ de un viejo enfermo trabajador pueden revelar, entonces tanto acerca de su clase y partido, como las extensas y lúcidas memorias escritas de algunos de los líderes oficiales más respetados”. (Portelli, 1987: 40)

Las características personales de quien relata no deberían marcar diferencias en cuanto a la validez de las historias que cuentan. Así, la edad, el sexo, la clase social o la educación no serían factores determinantes a la hora de elegir un sujeto de estudio.

El pasado se relata siempre desde el presente, por lo que no es posible lograr una identificación exacta o plena con aquellos acontecimientos. La labor del historiador es acortar esa brecha, a fin de que el lector pueda llegar a sentirse partícipe de esos hechos que le son tan lejanos. De allí la importancia del rescate de las historias desde abajo, ya que son estos sujetos quienes vivieron las épocas de cambio social.

El papel desarrollado por quien rescata un hecho ha implicado la evolución de las técnicas de recolección de la información, ya que se han visto obligados a utilizar de forma creativa los pocos documentos *oficiales* con que cuentan para confrontar y dilucidar la veracidad de las fuentes orales.

“El significado de la historia desde abajo es de una profundidad mayor que la de proporcionar simplemente a los historiadores una oportunidad de mostrar su capacidad imaginativa e innovadora. Ofrece también el medio de restituir a ciertos grupos sociales una historia que podría haberse dado por perdida o de cuya existencia no eran conscientes”. (Sharpe, 1996: 55-56)

Esta disciplina ha sido considerada subversiva debido a su carácter trasgresor en cuanto a la utilización de las fuentes y al estudio de temas comúnmente ignorados, incluso descalificados, debido a la aparente *falta de relevancia* de sus protagonistas. De esta forma, quienes escriben desde abajo han dejado en claro que aparte de sus narraciones, aún existe un buen número de sujetos que tienen en su memoria historias dignas de ser contadas.

El rol del historiador ha evolucionado desde una posición externa –característica de la historia tradicional– hacia una participación activa en la constitución del relato. Deja de ser un mero intermediario, convirtiéndose en protagonista del mismo.

“Su objetivo es acercar los límites de la historia a los de la vida de las personas. Se le asigna una importancia a la recuperación de las experiencias subjetivas, se interesa por la reconstrucción de la vida cotidiana y se preocupa de los protagonistas anónimos. Quienes son reconocidos como actores y forjadores anónimos de la historia. No niega ni desvaloriza la importancia de la historia estructural, pero se interna en las historias locales, en la cotidianeidad de los sectores populares”. (Benavides, Moullian y Torres, 1987: 26)

La historia popular es la de aquellos sectores oprimidos y marginados. El rescate de sus luchas, represiones y esfuerzos de superación son los temas principales en este tipo de relatos, donde la posibilidad de utilizar fuentes denominadas privadas surge con fuerza. Los diarios de vida, libros de cuentas (utilizados principalmente por quienes llevan las cuentas de un negocio o de préstamos realizados), fotografías y correspondencia constituyen algunas de las maneras de contrastar las expresiones de los testigos.

El pasado de los grupos sociales populares es disgregado y episódico, mas no estancado ni perpetuo, por lo que debe ser reconstruida a lo largo del tiempo. De esta forma se abre el espacio para que los acontecimientos de un determinado período sean recreados en otro tiempo histórico, ya que cada uno de ellos ve el pasado desde una visión diferente.

La historia desde abajo es construida desde dos posiciones, de acuerdo al enfoque de los protagonistas. La primera es mostrar las diversas perspectivas que un mismo grupo puede dar a un hecho determinado. Por ejemplo, en el marco de una guerra, el colectivo de vencedores o vencidos no observa el suceso de la misma forma. Para el soldado victorioso puede significar desolación –ello por la cantidad de compañeros muertos en el combate–, mientras que para el líder, el número de decesos no influye en su sentimiento de ganador –visión tradicionalmente reflejada por la historia clásica–.

La segunda posición se construye a partir de la primera y tiene que ver con la relación que los historiadores desde abajo construyen entre su tipo particular de reconstrucción y el tradicional, logrando que en algún punto lleguen a fusionarse, por causa de la similitud con los sucesos descritos.

Una de las labores más arduas del investigador es la de fomentar la memoria del sujeto estudiado para así lograr descubrir nuevos detalles que se encontraban ocultos en el inconsciente de quien relata. Las lagunas que existen en la mente suelen ocultar hechos omitidos por el individuo debido al impacto que le causaron en su minuto.

Por medio de este tipo de historia se busca perpetuar la memoria de los sujetos, recogiendo los relatos que surgen de las culturas orales y, que en ocasiones, han traspasado más de una generación.

Los movimientos sociales son portadores de memoria colectiva y a partir de ellos se originan muchos de los procesos revolucionarios de cada época. A medida que pasan las generaciones, y a pesar de los cambios que cada una haya tenido que vivir, los movimientos sociales son muy parecidos. Cada uno de ellos lucha por ideales similares, debido a que poseen la misma esencia. Estas disputas no están relacionadas sólo a procesos materiales, en que las clases subalternas batallaban por obtener bienes, sino que también a procesos ideológicos, por medio de los cuales debieron desligarse de conceptos impuestos desde arriba, como por ejemplo, el de *marginales*<sup>21</sup>.

“A nosotros, que estudiamos la historia popular, nos parece que la exclusión, la represión, la tortura, la muerte, el hambre, etc. son feroces constituyentes empíricos de la realidad y tremendos configuradores de ‘memoria social’. Nada más empírico y menos simbólico en la historia que ser ‘víctima’ de todo eso. La *victimización*, en tanto inminencia de muerte física, es una experiencia límite, integral, que ‘marca’ la memoria de cada sujeto de manera tal, que todo ‘lo virtual’ (por ejemplo, las explicaciones, los discursos y los recuerdos ‘oficiales’) resulta externo, indigerible o masticable a medias”. (Salazar, 2003: 403)

Al pertenecer a clases sociales marginadas, los individuos estudiados han debido lidiar con el título de víctimas en dos frentes, por un lado impuesto por las clases hegemónicas, mientras que en otras, autoimpuesto. Las esferas dominantes han concebido a estos grupos como inferiores e irrelevantes, asumiendo que su participación en los hechos históricos no gozó de notoriedad y por lo mismo no fue digna de ser contada. La autoimposición de cualquier título implica que los

---

<sup>21</sup> cfr. Salazar, 2003

sujetos carguen con un prejuicio relativo a su condición. En este caso, se da que los personajes se vean a sí mismos como víctimas del poderío de las elites, lo que puede o no ser real y, sin embargo, siempre los estanca en un compadecimiento de su condición.

Este papel de mártires de los grupos subalternos acarrea el riesgo de la alienación ya que el hecho de querer *llegar a ser* de otra forma los aleja de sus raíces, haciendo que pierdan su identidad y memoria colectiva. Por ello, la importancia del rol que juega este tipo de historia en la revalorización de su trascendencia como entes sociales.

La historia desde abajo ha sido beneficiosa como una forma de rescatar el valor social de individuos antes excluidos, además de servir como fuente para la creación de otras corrientes, como es, por ejemplo, la microhistoria; nuevos movimientos, en los que el protagonismo gira en torno a sujetos anónimos. A pesar de ello, no está libre de obstáculos, tanto en torno a su constitución como a su metodología.

“El intento de estudiar la historia de esta manera implica ciertas dificultades. La primera se refiere a las pruebas, cuanto más atrás se remonten los historiadores en la reconstrucción de la experiencia de las clases bajas, tanto más se reducirá el ámbito de las fuentes disponibles (...) En segundo lugar existen varios problemas de conceptualización que se cuestionan sobre dónde se sitúa exactamente ese ‘abajo’ y para qué sirve la construcción de este tipo de relatos”. (Sharpe, 1996: 42)

Por otra parte, el concepto *desde abajo* supone que existe un tipo de historia *superior* que, al ser dejada de lado, implica un sesgo en la visión de los temas tratados. Idealmente, los relatos deberían incluir, en una misma construcción, ambas posiciones.

Un último problema de esta forma historiográfica tiene que ver con la descontextualización de los sujetos estudiados; al presentarlos de forma aislada, pierden gran parte de su valor social e individual. Además, este inconveniente podría acarrear una fragmentación del conocimiento, al analizar sólo trozos de las épocas.

“La historia no puede ser concebida únicamente como el producto involuntario de la suma de una infinidad de voliciones individuales, entre sí contradictorias, ya que estas ‘voluntades individuales’ no son átomos desestructurados en colisión, sino que actúan con, sobre y contra cada una de las ‘voluntades’ *agrupadas*: como familias, comunidades, grupos de interés y, sobre todo, como clases”. (Thompson, 1994: 12)

Esta corriente ha servido de plataforma para la revalorización del individuo, dando pie para que surjan nuevas y más específicas líneas de investigación que delimitan su trabajo a sólo

ciertos aspectos de la sociedad, sin que por ello pierdan la visión de totalidad intrínseca de la historia.

Es este el único tipo de historia, que se ha dedicado exclusivamente al trabajo con sujetos pertenecientes a clases sociales bajas, entregando luces que permiten comprender las acciones y actitudes de este tipo de personajes, como una forma cultural opuesta a la reconocida como oficial y que tiene sus propios métodos creativos, innovadores y expresivos.

A pesar de todos los caminos que la historia desde abajo ha abierto para las nuevas corrientes, no ha tenido mayores repercusiones en cuanto a cambiar las perspectivas de los investigadores clásicos, ni de la propia historia tradicional.

### 1.3.2.2 *Microhistoria*<sup>22</sup>

La microhistoria es una corriente que alberga a personeros que han centrado su visión en la reducción de escala; es decir, en aquellos asuntos de pequeña dimensión. Surge a partir de los preceptos entregados por la Escuela de los Annales de la tercera generación y la cercanía de los microhistoriadores con este movimiento.

El primer libro que emerge bajo el alero de este movimiento es “El queso y los gusanos” de Carlo Ginzburg, cuya primera publicación fue en 1976. A partir de éste se *populariza* esta forma de reconstrucción, y es de la mano de Ginzburg que la microhistoria será reconocida a nivel mundial. El mayor aporte de este libro es la recuperación del individuo como protagonista de la historia.

Junto a Ginzburg, los primeros exponentes de la corriente surgen en Italia, ellos son: Edoardo Grendi, Giovanni Levi y Carlo Poni. No obstante, ninguno de los microhistoriadores, hasta hoy conocidos, han llegado a consensuar pautas que definan las bases de la corriente. Inclusive, no se consideran parte de una escuela formal de conocimiento, como fue la de los Annales.

“La microhistoria es un movimiento, una sugestión, no una propuesta académica similar por ejemplo a los Annales (...) Yo creo que la microhistoria tiene un origen más político que las prácticas de la historia (...) Para mí, por ejemplo, nació de la polémica que hubo de la lectura

---

<sup>22</sup> Al final de este capítulo (pp. 64) se puede encontrar la Tabla N° 1 donde se exponen, de forma paralela, las características de las corrientes historiográficas que componen esta investigación.

social de la izquierda de los años 70 e inicios de los 80 sobre las solidaridades automáticas”. (Levi en Marín, 2000: 131-148)

La microhistoria albergó distintas investigaciones que giraban en torno al individuo y sus relaciones sociales. Quienes utilizaron estos parámetros tuvieron la libertad de construir relatos basadas en testimonios orales como primera fuente, utilizando los documentos escritos como un complemento de los trabajos desarrollados. Funciona en base a fragmentos de narraciones, recopila las huellas e indicios del pasado.

Esta corriente es considerada ciencia en su primera etapa –es decir, al recopilar y comprender los hechos–, en tanto que arte, en la fase de construcción del relato, ya que apuesta por una forma de escritura mucho más rica en descripción y detalles; más cercana a la literatura que la historia tradicional<sup>23</sup>.

El microhistoriador se preocupa de los mismos problemas que se han tratado normalmente en la historia. Sin embargo, la gran diferencia entre éste y los tradicionales se centra en la nueva perspectiva entregada a los sucesos ya conocidos, al volcarse a sujetos normales y su quehacer diario.

“La microhistoria es el empeño de dar un significado rico, insólito o imprevisto a datos de una experiencia que no es la nuestra y de la que nos separa un abismo de sentido; es arrojar luz a documentos exhumados que requieren alfabetización cultural y sofisticación hermenéutica; es interrogarse por unos hechos humanos que parecían menores o incluso extravagantes, pero que, vistos de otra forma, se nos aparecen como parte de la epopeya ordinaria de los antepasados”. (Serna y Pons, 2001: 73-91)

El fin de esta corriente no es alejarse de la historia general, sino que es contar, a partir de una particular, aquellos acontecimientos que afectan al grupo social –entendido como historia regional, local o nacional–. Busca conectar, de manera íntima, a los individuos con los procesos sociales que los forman.

Por medio de estos estudios, el investigador rescata los sucesos triviales del acontecer de un pueblo. Realza los aspectos cotidianos que hacen única a una comunidad: su geografía, lazos familiares, sistemas productivos, migraciones, enfermedades y guerras, entre otros.

Ya a fines de la década de los cincuenta se conocen los primeros indicios del término microhistoria, de la mano de George Stewart, profesor de la Universidad de Berkeley, en Estados Unidos.

---

<sup>23</sup> cfr. González, 1972

La corriente como tal nace de la crisis del marxismo, tras el conflicto de la razón. Es la respuesta historiográfica que se da a los sucesos ocurridos en la década de los setenta con respecto a los temas culturales y sociales de la civilización. Dos hechos surgen a partir de este dilema: otras tendencias se empiezan a considerar parte de las ciencias sociales, como fue el caso de la antropología; además, existe una renovación del concepto de historia local, que será la base de la disciplina que nos aboca.

La microhistoria ha logrado demostrar que sí es posible realizar un estudio desde los indicios, por medio de una metodología constante. Estableció la relevancia de lo micro dentro de lo macro, permitiendo el desarrollo de esta técnica desde la periferia.

Una de sus formas de trabajo es la reducción de escala en la observación de los objetos, ello para revelar, de forma más acuciosa, las relaciones que conforman la sociedad; sin embargo, el hecho de reducir la escala de estudio no implica estudiar menos acontecimientos, sino que recopilar huellas que apunten al mismo suceso.

“En la microhistoria la reducción de escala se usa para entender la historia general. Se parte de que es posible reducir el grado de escala y observar cosas aparentemente más generales. Esto podría ilustrarse si vemos como se emplea el microscopio. A través de éste, podemos ver cosas que antes no eran visibles al ojo pero que existían. Podemos poner un ejemplo más histórico: las migraciones (...) ¿Quién emigra? Para contestar estas interrogantes es necesario observar el problema en el ámbito familiar, en el ámbito de los rangos de hermanos y los ciclos de vida de la familia por sólo citar algunos casos”. (Levi en Marín, 2000: 131-148)

La reconstrucción histórica debe aspirar a lograr un sentido de totalidad. A pesar de que la microhistoria trabaje con pequeños trazos de la historia, debe ser capaz de contextualizar a los sujetos en su complejidad y la de sus relaciones. El explicar lo macro desde lo micro entrega a esta corriente una riqueza importante, al organizar sus relatos sobre este eje.

Por otra parte, es imposible trabajar los hechos de forma aislada, ya que las acciones y decisiones de los seres humanos son fruto de las experiencias pasadas y la forma en que estas hayan influenciado su presente.

El fin de este tipo de investigaciones es el llegar a conocer a un individuo en su comunidad, ya que es esta última la que aporta la mayoría de los significados que el ser humano lleva consigo. Una consigna establecida por los microhistoriadores es el estudio en comunidades y no de ellas; es decir, evitando el análisis desde el exterior, haciéndose partícipe de todo lo que sucede dentro de su campo de observación.

“Otra forma posible de interrogar los datos históricos consiste en situarlos como eslabones de una serie lateral de relaciones no sólo sociales, sino también ideológicas, económicas y políticas. Se trata de percibir cómo a través de una fuente se da razón de todo un universo social”. (Thompson, 1994: 11)

Una de las principales dificultades con que han tenido que lidiar los microhistoriadores es la creencia de que esta forma historiográfica es un simple estudio localista; ello debido a que sus investigaciones parten de un acontecimiento particular. Sin embargo, dicho carácter no implica que se pierda la noción de totalidad, pues la descomposición se realiza para desarrollar un acabado estudio de las partes, a fin de descubrir el sentido completo.

Uno de los preceptos fundamentales de esta corriente es el rescate del protagonista dentro de su contexto, describiendo las relaciones sociales como el entramado que forma al sujeto y que no puede ser dejado de lado, por la importancia en el condicionamiento de la personalidad social del individuo. Es por ello que lo local es *el método* indicado para dar el realce necesario tanto al personaje observado como a la comunidad social en la que se desenvuelve.

“El contexto podemos entenderlo ahora como la reconstrucción cuidadosa del espacio local en el que se insertan las vidas de los sujetos que estudiamos. Y ¿Por qué local? Porque la vida real siempre tiene un locus concreto dentro del cual los individuos emprenden sus acciones”. (Serna y Pons, 2003: 35-56)

El rescate del contexto pasa también por el análisis desde dentro del objeto de estudio. El historiador debe hacerse parte de la comunidad que pretende investigar para poder comprender lo que les acontece, ya que cada colectividad posee sus propias interpretaciones.

La distancia que se produce al observar las comunidades desde fuera no es sólo física sino que también emocional, lo cual demora la empatía entre el investigador y la comunidad analizada. Es este tipo de dificultades las que el microhistoriador busca evitar.

A pesar de todos los esfuerzos que hace el historiador por superar las contrariedades que lo alejan de su grupo de estudio, hay una con la que no logra lidiar. Esta es, la temporalidad. Inevitablemente, los años que lo separan de los hechos evitan una óptima comprensión de quienes vivieron esa época.

Lo local varía dependiendo de quien lo analice. Cada uno definirá el concepto dentro de su investigación, a fin de delimitar los alcances que pueda tener, por lo que hay que tomar conciencia de que siempre se habla de un constructo, de un concepto creado.

“La emergencia de lo local es un rasgo de época y tiene que ver también con los cambios experimentados por la institución clásica del Estado-nación, y su historia, la historia de las comunidades locales, ya no puede subsumirse sin más en el itinerario prescrito de la vida colectiva (...) Ha introducido lo periférico, lo marginal o lo descentrado en el discurso histórico”. (Serna y Pons, 2003: 35-56)

La historia, tradicionalmente, le ha pertenecido a las esferas dominantes. El construir relatos locales implica el estudio de grupos marginales –por Ginzburg denominados *culturas subalternas*– que corresponden a aquellos sectores desechados por los grupos hegemónicos. Una de las mayores luchas de estos teóricos ha sido el intentar quitarle el título de marginalidad a sus trabajos y a estos grupos estudiados; a pesar de la condición sufrida por estos sectores, su cultura ha permanecido y se ha fortalecido con el pasar de los años; es por ello que los microhistoriadores se volcaron hacia esta parte de la realidad.

Las culturas subalternas, al haber sido dejadas de lado por tanto tiempo, cuentan con innumerables narraciones omitidas por la historia clásica. Por ello, constituyen una importante fuente de relatos que podría dar pie para el surgimiento de nuevas corrientes historiográficas.

El rescate del individuo como protagonista es uno de los puntos de mayor importancia dentro del movimiento. El enaltecimiento de un personaje completamente irrelevante para la historiografía clásica produjo un quiebre.

La idea en microhistoria, no es elevar a los sujetos a la categoría de héroes, sino que conocer, por medio de ellos, a la comunidad en la que se encuentran inmersos.

Una de las formas de rescatar estas historias particulares es mediante la creación de una biografía. Para ello se deben superar ciertos problemas en torno a la reconstrucción. El primero corresponde a la idealización del personaje, lo que conlleva un distanciamiento total de éste y su época real. Por el contrario, el segundo inconveniente es que el estudio vea a través del sujeto sólo el contexto en que se desenvuelve, obviando su propia realidad.

Las fuentes más utilizadas, aparte del individuo, son documentos tradicionalmente desechados, como son los archivos parroquiales, libros notariales, cementerios, diarios de vida, crónicas de viajes, censos, diarios y fuentes orales.

El microhistoriador ha cambiado la forma de escribir y comunicar utilizada tradicionalmente, a fin de entregar mejores herramientas de interpretación a los receptores de sus relatos. El acercamiento a la forma narrativa ha generado una aproximación entre los lectores y quienes la escriben, logrando de esta forma, una *masificación* de los libros de historia.

El historiador, al estudiar las clases populares, debe agudizar su investigación, pues está obligado a utilizar las huellas que logre recopilar, como único testimonio, valioso en sí mismo y, a la vez, constantemente puesto en duda, debido a su subjetividad.

"Ser historiador –decía Febvre– es no resignarse nunca. Intentarlo todo, intentar llenar los vacíos de información. Ingeniárselas, es la palabra exacta. Equivocarse o, mejor, lanzarse veinte veces por un camino lleno de promesas –y darse cuenta después de que no conduce a donde debía conducir–. No importa, se vuelve a empezar. Vuelve a cogerse con paciencia la madeja de los cabos de hilos rotos, enmarañados, dispersos". (Lucien Febvre en Serna y Pons, 2002: 94-102)

Quizá el rasgo más importante para un microhistoriador es su capacidad de plantearse interrogantes acerca de lo cotidiano de las comunidades o los sujetos, temas que para los clásicos pueden ser irrelevantes, en tanto que para estos nuevo–historiadores representa la razón de su trabajo.

La vigencia de este tipo de producciones dependerá, en exclusiva, del interés que cada una de las publicaciones logre crear en el público receptor, a fin de garantizar el continuo deseo de consumir la historia narrada de esta manera.

Al igual que en la historia oral y en las historias de vida, el papel del sujeto se vuelve de vital importancia en las investigaciones. El rescate del individuo –sobre todo aquél que forma parte de las clases marginadas–, se vuelve el punto central para las nuevas formas historiográficas.

A pesar de volcar la mirada indiscriminadamente sobre los individuos, los microhistoriadores se preocupan de no perder la dimensión social en la que éstos se desarrollan, a fin de lograr una aproximación más real de las situaciones a las que se enfrentan.

En la búsqueda de nuevos estilos de reconstrucción histórica, apareció la microhistoria. Muchos se apegaron a esta forma investigativa y fueron considerados como una corriente –debido, principalmente, al trabajo en función de la reducción de escala–, sin embargo, ellos mismos nunca se consideraron o denominaron como tal.

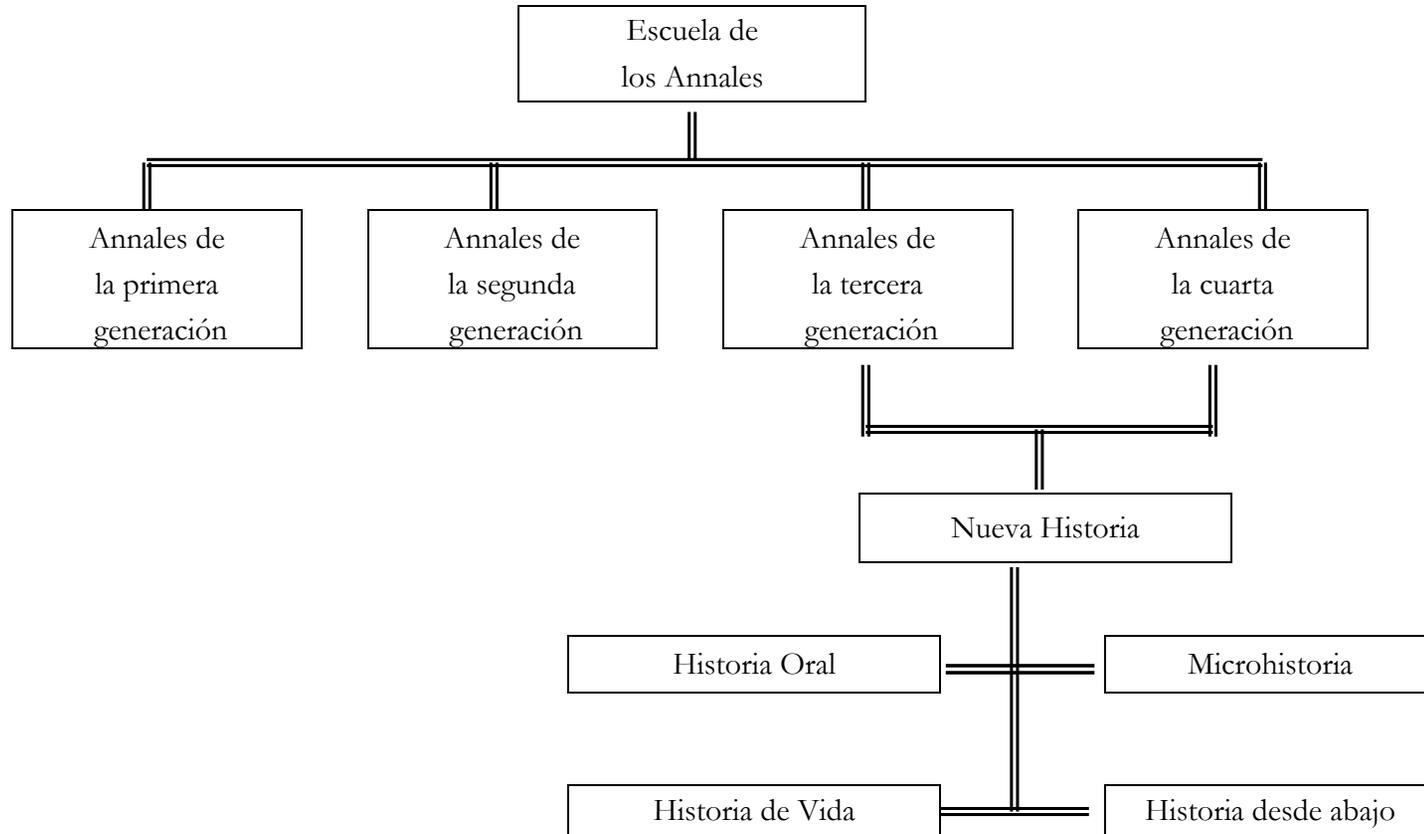
“Así, justo cuando historiadores de todo el mundo celebran, hablan de y convienen en la actualidad de la microhistoria, sus oficiantes decretan la muerte, y cuando unos y otros subrayan el vigor de esa corriente, los responsables italianos concluyen que nunca existió, que nunca hubo un patrimonio común y que ni siquiera hay un único rótulo bajo el que todos se cobijen”. (Serna y Pons, 2001: 73-91)

Debido a la importancia que representa para la historia general el rescate de la memoria y a las implicancias de ésta en la construcción de los relatos, surgió la necesidad de indagar en sus

preceptos básicos, así como en los conceptos más destacados de la misma. Por ello, a continuación desarrollaremos un capítulo especial dedicado a profundizar en la memoria –tanto individual como colectiva–, la identidad y la ideología.

1.4 CUADRO N° 1

## VINCULACIÓN DE LAS NUEVAS FORMAS HISTORIOGRÁFICAS



1.5 TABLA N° 1**CARACTERIZACIÓN DE LAS NUEVAS FORMAS HISTORIOGRÁFICAS**

<b>Características</b>	<b>Historia Oral</b>	<b>Historia de vida</b>	<b>Historia desde abajo</b>	<b>Microhistoria</b>
<b>Protagonista de la historia</b>	Individuo o comunidad, sin importar la clase social de la que provenga.	Individuo, sin importar su relevancia o clase social.	Individuo o grupo (privilegiando a los segundos), exclusivamente de clases sociales marginadas.	Individuo anónimo, omitido por la historia tradicional.
<b>Forma de estudio</b>	Las fuentes primarias son individuos que vivieron los acontecimientos sociales que se relatan. La información es verificada por medio de fuentes oficiales, es decir, documentos escritos.	Las fuentes primarias son fuentes orales. El protagonista de la historia relata los acontecimientos que luego el investigador confronta con documentos personales u otras fuentes orales.	Las fuentes primarias corresponden a grupos sociales marginados, de los cuales se rescata una visión particular de los acontecimientos tradicionales.	Las fuentes primarias son individuos particulares, por medio de los que se recrea una época determinada. La reducción de escala implica el estudio de historias micro, que sin embargo, no dejan de lado el contexto general en el que se desarrollaron.

<b>Características</b>	<b>Historia Oral</b>	<b>Historia de vida</b>	<b>Historia desde abajo</b>	<b>Microhistoria</b>
<b>Validación de las fuentes</b>	Las fuentes utilizadas necesitan ser validadas por medio de la confrontación con documentos impresos.	Las fuentes utilizadas necesitan ser validadas por medio de la confrontación con documentos impresos, que en este caso corresponden, generalmente, a documentos personales.	Las fuentes utilizadas se validan por medio de la confrontación de los relatos de varios sujetos, que puede implicar la recolección de historias en más de una generación.	Las fuentes utilizadas se validan por medio de la confrontación con los relatos clásicos que existen de esos mismos hechos.
<b>Tópicos tratados</b>	Acontecimientos cotidianos que por uno u otro motivo han permanecido en la memoria de un individuo o sus predecesores debido a la relevancia que tuvo para quien lo vivió.	Acontecimientos simples que, sin embargo, dan forma al individuo protagonista de la historia, a lo que se suma la descripción de su entorno social.	Acontecimientos propios de este tipo de clase social relacionados con su condición de marginalidad. Además se recrean hechos sociales de la nación, desde su visión particular.	Acontecimientos que le suceden a un individuo particular, capaces de reflejar la época en que se desarrollaron.
<b>Importancia del contexto en la reconstrucción de la historia</b>	La reconstrucción de la historia general se realiza por medio de fuentes orales que otorgan una,	La reconstrucción de un relato particular permite a quien lee descubrir indicios de la historia	La reconstrucción de las historias involucra la descripción de su entorno más cercano, sin embargo,	La reconstrucción de una historia busca acotar de forma cabal los acontecimientos que

<b>Características</b>	<b>Historia Oral</b>	<b>Historia de vida</b>	<b>Historia desde abajo</b>	<b>Microhistoria</b>
<b>Importancia del contexto en la reconstrucción de la historia</b>	visión particular. Es decir la historia general es descrita, principalmente, a partir de fuentes no tradicionales.	general. Al ser hechos conocidos, existen en la memoria colectiva de los sujetos, por lo que no es necesario que sean tratados de forma más amplia.	no implica que deba desarrollarse en profundidad el contexto general del país o localidad en el que sucede.	moldearon al individuo, por medio de los cuales es posible conocer parte de la historia general de la época descrita.
<b>Clase social a la que pertenece el protagonista de la historia</b>	La procedencia social del individuo no es relevante para la elaboración de estos relatos.	La procedencia social del individuo no es relevante para la elaboración de estos relatos.	La procedencia social del individuo o comunidad está determinada por una condición de marginalidad o irrelevancia social, lo cual significa que gozarán de esta condición aquellos sujetos que hayan sido omitidos tradicionalmente.	La procedencia social del individuo no es de gran importancia, sin embargo, lo normal es que sean personas que no tuvieron mayor relevancia social en la época que se desarrollaron.
<b>Compromiso del investigador con su sujeto de estudio</b>	El investigador debe establecer una relación de empatía con el sujeto, por medio de un acercamiento	El investigador debe ganarse la confianza del sujeto a fin de que éste sea capaz de contarle sucesos	El investigador debe hacerse partícipe de la comunidad estudiada, a fin de poder describir los	El investigador debe ser capaz de retratar de la manera más fiel posible los acontecimientos

<b>Características</b>	<b>Historia Oral</b>	<b>Historia de vida</b>	<b>Historia desde abajo</b>	<b>Microhistoria</b>
<b>Compromiso del investigador con su sujeto de estudio</b>	gradual, que implica el seguimiento a cabalidad de las actividades sociales de éste.	íntimos, en ocasiones secretos. Además debe lograr dejar de lado sus prejuicios para que el receptor pueda hacer una libre interpretación de lo que se le está contando.	acontecimientos de la forma en que éstos los perciben. Es necesario que logre que los individuos lo consideren parte de su comunidad.	vividos por el sujeto estudiado. Para ello, la indagación de documentos debe ser crítica y selectiva, retratando al sujeto sin magnificarlo ni disminuirlo.
<b>Técnica utilizada para aproximarse a los sujetos de estudio</b>	En esta disciplina se utilizan, principalmente, las entrevistas como forma de obtener la información relevante que los individuos tengan para contar. Los documentos se utilizan como una manera de comprobar la información entregada por los sujetos.	En esta disciplina se utilizan, principalmente, las entrevistas como forma de obtener la información relevante que los individuos tengan para contar. Se utilizan documentos personales para reforzar o complementar las narraciones de los protagonistas.	En esta disciplina se utiliza la investigación de campo como técnica destinada a profundizar las vivencias de los individuos. El investigador se hace partícipe de sus situaciones cotidianas, a fin de lograr crear un relato que los identifique.	En esta disciplina se utilizan los documentos escritos para intentar conocer al sujeto estudiado, sin embargo, también se puede recurrir a entrevistas de personeros especializados en el tema a tratar.

<b>Características</b>	<b>Historia Oral</b>	<b>Historia de vida</b>	<b>Historia desde abajo</b>	<b>Microhistoria</b>
<b>Narración formal de los relatos</b>	El historiador privilegia descripciones y caracterizaciones, con el fin de humanizar los relatos.	El historiador utiliza un estilo más descriptivo que le permita contar situaciones cotidianas de una forma llamativa. Sus relatos pueden ser contruidos tanto en primera como en tercera persona, dependiendo de los efectos que quiera causar con la narración.	El historiador relata las vivencias, ya sea en primera o tercera persona, de una forma descriptiva y novedosa.	El historiador debe acercarse a la literatura para poder dinamizar los hechos que narra. Su historia está contada en tercera persona, sin embargo, si cuenta con un testimonio del protagonista, suele incluirlo como tal, para personalizar el relato.
<b>Preocupación por el lector</b>	El historiador busca llamar la atención del lector por medio de un vuelco en la narrativa. Se aleja de las formas de escritura tradicionales, logrando con ello que aumente el público interesado en este tipo de historias.	El historiador busca llamar la atención del lector por medio de un vuelco en la narrativa. Se aleja de las formas de escritura tradicionales, logrando con ello que aumente el público interesado en este tipo de historias.	El historiador busca llamar la atención del lector por medio de un vuelco en la narrativa. Se aleja de las formas de escritura tradicionales, logrando con ello que aumente el público interesado en este tipo de historias.	El historiador busca llamar la atención del lector por medio de un vuelco en la narrativa. Se aleja de las formas de escritura tradicionales, logrando con ello que aumente el público interesado en este tipo de historias.

## 2 CREACIÓN DEL SER SOCIAL.

### EL PAPEL DE LOS RECUERDOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA

La importancia del pasado radica en que éste es producto de la memoria de las generaciones. Es por ello que el rol de la historia es lograr recuperar esos hechos, esa reminiscencia, para así poder comprender de mejor forma las acciones de la sociedad actual y rescatar, defender o preservar lo que amerite<sup>24</sup>.

Sin embargo, la evocación no busca instaurarse como certeza; es un ejercicio engañoso, una narración construida a partir de pedazos de hechos reales con una resignificación asignada desde el presente. Es el rescate del olvido. No obstante, aquello recordado es excepcional para quien rememora, ya que por algún motivo marcó su conciencia<sup>25</sup>.

La memoria no se pierde, sólo se fragmenta; los historiadores recopilan aquellos trazos, contribuyendo a la formación de la identidad de las colectividades, al generar una historia comprensiva que reconstruye la realidad.

"La recuperación de la confianza, el re-conocerse en la diferencia, responsabilizarse de sí y de los otros, no es posible sin un acto de memoria. Porque si ella es raíz, es también historicidad, posibilidad cierta de acción y de construcción de sociedad". (Márquez y Sharim, 1999: 10)

Tradicionalmente, la memoria era recreada a partir de objetos abstractos. Los historiadores antiguos organizaban sus escritos en función de los artefactos dejados por las civilizaciones pasadas. Hoy en día, ésta es hurgada, principalmente, a partir de fuentes orales.

Actualmente, se ha producido una revalorización en cuanto al rescate de la memoria social –individual, grupal y colectiva–, por causa de la fuerte homogenización de las colectividades producida por la proliferación de los medios de comunicación masiva y el hundimiento del sujeto en una sociedad cosmopolita. Así, esta redención busca reafirmar la individualidad y quebrar la alienación predominante.

Las recopilaciones escritas poseen una suerte de dominación o control por parte de las estructuras de poder, ya que los hechos narrados fueron escogidos en función de su excepcionalidad, relevancia o trascendencia para quienes manejan el sistema.

---

<sup>24</sup> cfr. Marinas y Santamarina, 1993

<sup>25</sup> cfr. Benavides, 1984

Los recuerdos del pasado son selectivos, en primer lugar por la persona que rememora, pero también por quienes estructuran los discursos y eligen los relatos dignos de ser contados. De acuerdo a ello, es siempre manipulada en función de diversos intereses.

“Si se prescinde de qué ocurre en la mente de las personas y nos centramos en qué hacemos las personas cuando recordamos, nos vemos comprometidos/as a aceptar que la memoria es intersubjetiva y a admitir que las explicaciones que construyen las personas sobre el pasado son producciones contextuales, versiones pragmáticas y retóricamente variables construidas en circunstancias comunicativas concretas”. (Middleton y Edwards en Vázquez, 2001: 115)

El sujeto recuerda determinados hechos de acuerdo a la importancia que éstos tuvieron en la construcción de su identidad como ser social; sin embargo, no todos ellos pueden haber sido vividos íntegramente por quien evoca, pues, en ocasiones, éste toma como propias circunstancias que le han sido traspasadas por sus cercanos; es decir, que no le pertenecieron realmente en el momento de su acaecimiento.

La memoria se construye a partir de diversos relatos e informaciones que proceden de las diferentes fuentes con que el individuo se relaciona en su cotidianeidad, como son los medios de comunicación, las reuniones sociales, la literatura y el arte, entre otros.

Se distinguen tres tipos de memoria, de acuerdo a su grado de evolución interna<sup>26</sup>:

1. Memoria retrospectiva: se fija en un hecho determinado. Analiza conductas con valor humano, convenientes para el sistema de dominación, lo que produce *esterilización histórica* de los recuerdos.
2. Memoria volcada hacia la acción: actúa con flexibilidad interpretativa respecto a los hechos objetivos del pasado. Se descuelgan de éste para elaborar una verdad factual propia, cuyo ámbito de construcción no es el pasado, sino el futuro.
3. Memoria protagónica: en algunos casos, los mismos sujetos ocupan el rol heroico central de los relatos y en contraposición existe otro tipo de individuos que estructuran su memoria en torno a otro, que es el protagonista de la historia. Es decir, se entrega el liderazgo a un ídolo superior.

La memoria no es sólo la recuperación de aquellos hechos ocultos en el subconsciente del personaje estudiado, sino que es también una forma de dar a conocer el estado en que se

---

<sup>26</sup> cfr. Salazar, 2003

sucedieron, a través de una comprensión cultural compartida por la comunidad estudiada. El análisis de ésta implica reconocer la capacidad mental de cada sujeto, es decir, cómo codifica, reúne y comprende la información retenida.

Pretender estudiar los hechos como realmente sucedieron, a partir de la memoria, es asumir que sí hay una imagen de los acontecimientos conservados con exactitud y sinceridad en los propios emisores. Esta es una circunstancia casi insalvable, pues quien rememora tiene un grado de información condicionada por el paso de los años, por lo cual no pueden ser considerados como una realidad, sino que sólo como una aproximación a la misma.

Por ser la memoria un fenómeno evocado desde el presente, siempre es actual, mientras que la historia constituye una representación del pasado. La primera, es normalmente individual, pues parte desde un sujeto; por el contrario, la segunda es construida a partir de una recopilación de hechos, lo que le concede un carácter global.

“Mientras que la conciencia histórica alberga el pasado en un espacio cognitivo constituido en función de la historia todavía no hecha, la memoria es la presencia inmediata de un pasado sólidamente retenido. La memoria no está hecha de conocimientos, sino de imágenes, de sentimientos inscritos en el cerebro”. (Gagnon, 1993: 44)

Los historiadores deben poseer la habilidad de ampliar los conceptos que forman el presente de cada sociedad, para permitir a los sujetos ser capaces de construir su colectividad en función de las lecciones aprendidas en el pasado, ya que los hechos no hablan por sí solos sino que necesitan ser interpretados.

La historiografía utiliza la memoria de los individuos para obtener la información que le permita elaborar sus investigaciones. Tras la recopilación de los datos, el historiador necesita ordenarlos de forma lineal, en secuencias regulares que permitan su comprensión. Es decir, rehuir la carga emotiva que contiene cada evocación.

La memoria se transforma en historia debido a las motivaciones que surgen desde el presente. Al recopilar una serie de testimonios se debe tomar en cuenta la cantidad de interpretaciones que los acompañan. La historia tradicional seleccionaba sólo los relatos que procedían de los grupos sociales dominantes, por lo que no trabajaban la multiplicidad de puntos de vista. Sin embargo, la historia actual cumple una función social que la obliga a entregar una visión pluralista de los hechos.

Los investigadores deben reconstruir las acciones atendiendo las exigencias de sus símiles en torno a los acontecimientos que éstos requieran conocer. Pero los sucesos no tendrán lógica

sin que se explique el por qué, el cómo y el cuándo ocurrieron. La sola intención de recordar no implica significado alguno más que para quien rememora<sup>27</sup>.

La memoria no necesita mayor justificación, ya que es validada gracias al caudal de sentimientos que acarrea. La historia en cambio, debe ser capaz de presentar pruebas concretas de los acontecimientos que describe. La memoria forma parte de la historia, es, inclusive, un objeto historiográfico al ser parte constituyente del funcionamiento de ésta<sup>28</sup>.

“La memoria es, indudablemente, selectiva y sufre omisiones inconscientes o distorsiona los recuerdos, a través del tiempo, por la actuación de factores voluntarios o involuntarios (...) Debe tenerse en cuenta que la memoria realiza un proceso de selección sobre los recuerdos archivados en la mente humana y este proceso opera, con frecuencia, en función no sólo del grado de conocimiento que tenga la persona entrevistada acerca del hecho sobre el que se le pregunta, sino también del grado de interés e implicación que el individuo tenga en ese mismo hecho histórico”. (Folguera, 1994: 18)

Las actividades sociales en las que se encuentra inmerso el individuo son las que lo instan a revivir su pasado, no de forma equívoca, sino que desde el presente, es decir, con las circunstancias que lo determinan en la actualidad. La evocación le da un nuevo significado a los sucesos, reinterpreta y proyecta hacia el futuro, al entregarles continuidad. El acto de recordar implica construir un discurso en el que se reproducen, alternan y transforman las relaciones sociales, pues la memoria puede lograr que el sujeto cambie la forma de relacionarse<sup>29</sup>.

La importancia del pasado, desde un punto de vista social, radica en que es fruto directo de la memoria de los pueblos. El papel de la historia es recuperar esos hechos y hacerlos públicos, a fin de que permita el conocimiento y la comprensión de la sociedad contemporánea.

Son cinco las principales formas de construcción y transmisión de la memoria<sup>30</sup>.

- ◆ Transmisión oral: está determinada por la relación entre los sucesos realmente ocurridos y la significación que le entregan los individuos que los vivieron.
- ◆ Memoria escrita: la más conocida de las formas, aunque no por ello la más veraz. Al igual que en la anterior, lo que se busca es fomentar el surgimiento de nuevos recuerdos entre los pares.

---

<sup>27</sup> cfr. Marinas y Santamarina, 1999

<sup>28</sup> cfr. Cavieres, 1998

<sup>29</sup> cfr. Vázquez, 2001

<sup>30</sup> cfr. Cavieres, 1998

- ◆ Ritos: son reactualizaciones de determinados momentos que, sin embargo, conllevan una carga interpretativa que construye las identidades sociales.
- ◆ Espacios: vinculado al valor simbólico que se otorga a determinados lugares o ubicaciones de los objetos (por ejemplo espacios religiosos), lo cual reafirma la influencia sobre los seres y sus formas de comportamiento.
- ◆ Imágenes<sup>31</sup>: concretas o imaginarias, que sin embargo, son categorizadas de igual manera y determinan las visiones del individuo acerca del pasado y sus proyecciones para el futuro.

La memoria es un elemento preservado durante la vida de cada sujeto. Todas las acciones que desarrolló son parte de lo que es en el presente y lo que lo ha conformado como tal. Es por ello que resulta ser el punto de partida para la reconstrucción histórica de los hechos. Así, la muerte de cualquier ser implica la pérdida de su conocimiento sobre el pasado, si es que no lo ha transmitido; es éste uno de los principales problemas que deben enfrentar los historiadores.

## 2.1 MEMORIA COLECTIVA

La memoria colectiva está compuesta por los recuerdos comunes que conforman la identidad de un grupo de personas. Es un relato que se forma a partir de las experiencias individuales y que, sin embargo, trasciende las fronteras de esa individualidad para pasar a formar parte de la experiencia del grupo social<sup>32</sup>.

Los individuos se apropian de los recuerdos de sus pares a tal punto que en épocas posteriores no pueden distinguir entre aquello que les sucedió realmente y lo que no. Lo mismo ocurre con los significados, ya que éstos son atribuidos por el conjunto social. Así, la formación del ser social no pasa sólo por las circunstancias que el sujeto vive, sino que está condicionada, además, por aquellas que, a pesar de no haber ocurrido en su período histórico —esto es, aquello experimentado por sus antecesores— lo han determinado.

Más allá de que el investigador cometa el error de pretender estudiar al individuo de manera aislada, a medida que investiga se dará cuenta de que ello es imposible, pues los hechos que han moldeado a su comunidad le son inherentes; es decir, definen tanto su personalidad como su identidad.

---

<sup>31</sup> La imagen y todas sus implicancias serán abordadas en el capítulo II, apartado 3.1. (pp. 83)

<sup>32</sup> cfr. Salazar, 2003

“Todo grupo social se organiza y mantiene unido debido a alguna tendencia psicológica específica o a un grupo de ellas, que genera en él un sesgo al enfrentarse a circunstancias externas. El sesgo construye los rasgos especiales persistentes en la cultura del grupo... y esto determina inmediatamente qué observará el individuo en su entorno y qué aspectos de su vida pasada conectará con esta respuesta directa. Esto se da de forma evidente en dos formas. Primero, aportando ese entorno de interés, excitación y emoción que favorece el desarrollo de imágenes específicas y, segundo, aportando un entorno persistente de instituciones y costumbres que actúa como base esquemática de la memoria constructiva”. (Shotter, 1990: 145)

Las interpretaciones de la memoria parten desde lo individual y subjetivo; sin embargo, nunca pueden dejar de ser grupales, sociales y comunitarias. Es este proceso el que logra crear una memoria flexible, que no sólo recopila los hechos, sino que además los condiciona y actualiza.

En los grupos populares, la memoria tiene dos importantes funciones. Por un lado, significa integración. No es neutral, pues busca mostrar en el presente los errores del pasado, a fin de que los individuos sean capaces de interpretar y concluir en pos de ellos; es decir, que no los cometan nuevamente. La segunda función pasa por la consolidación de la comunidad, su fortalecimiento interno. Así, los sujetos unen sus recuerdos para formar con fuerza su movimiento social y constituir su identidad colectiva<sup>33</sup>.

Las personas poseen una capacidad inalienable que es la de ejercer soberanía sobre sus recuerdos, son ellos quienes deciden lo que evocan y de qué forma lo interpretan. Tienen la libertad de recordar y olvidar, decidiendo así, como construyen su memoria.

La memoria colectiva está íntimamente ligada a la particular, ya que cada individuo construye su propia historia, la cual le permite enfrentarse al grupo y ser parte de éste. Además, necesita una base o punto de partida para la generación de la remembranza, por lo que se estima que los recuerdos exactos no existen, no se recupera el pasado, sino que se reconstruye a partir de estas evocaciones. Es por ello que el historiador debe encargarse de comprobar los relatos, pues la memoria siempre es falible e imperfecta.

En ocasiones, los investigadores se han visto obligados a recurrir a la memoria colectiva, como única fuente para rescatar la información concreta que les permita crear sus relatos y reconstruir la historia de determinados sectores sociales, que no contaban con otras formas de documentación.

---

<sup>33</sup> cfr. Benavides, 1984

Para algunas etnias ágrafas la transmisión oral de experiencias a través de las generaciones es la forma de preservar su memoria colectiva; es decir, sus actividades, relaciones, costumbres y tradiciones.

La memoria colectiva tiene una fuerte importancia social, ya que al formar parte de la vida y la identidad de los sujetos es constituyente de cada sociedad. De allí la importancia de su rescate y publicación como fuente histórica, pues es influyente en la formación integral de los seres sociales, al encontrarse presente en la vida de cada ser humano, desde el momento en que comienza a relacionarse con otros.

Así, la conformación de la identidad surge a partir del rescate de la memoria, de la misma forma que esta última es constitutiva de la ideología que el individuo profesará. Otro punto relevante es el rol de preservación histórica que juega, pues sirve como un medio de traspaso de información de los hechos, por la vía oral, hasta el momento en que estas acciones sean recopiladas en un documento escrito.

## 2.2 IDENTIDAD

Identidad, en su sentido etimológico, significa *lo mismo, lo propio*, por lo que implica la coincidencia de algo con lo que se conserva de su ser. Es un proceso construido por medio de las interpretaciones que las personas hacen de su vida y la de la comunidad en la que se han desarrollado. Los relatos de los sujetos deben ser valorados, a pesar de su subjetividad, ya que éstos son parte constitutiva de la identidad de los pueblos<sup>34</sup>.

Es elaborada desde los diversos ángulos de la vida social, esto es, las diferentes clases que la conforman, por lo que, por ejemplo, la identidad nacional no es una, sino la suma de las identidades de cada grupo que la compone. Se le debe entender como algo propio del individuo, pero que reivindica lo universal del mundo, su peculiaridad y particularidad.

Requiere de permanentes interpretaciones, ya que no es un hecho dado o impuesto por las elites; tampoco es una ilusión, una creencia alejada de los sucesos actuales como son la política y la religión, entre otros. No debe ser concebida como una abstracción, pues es inherente a los seres humanos y como tal, los construye y nutre constantemente. Forma parte de la realidad subjetiva de los individuos, por lo que es parte relevante de sus procesos sociales.

---

<sup>34</sup> cfr. Berríos, 1988

“En otras épocas, cada uno se movía girando en torno al Palacio de Gobierno (se creía que allí estaba el Poder), en torno a la Ideología (se creía que allí estaban los criterios de verdad), o en torno al Partido (se creía que aquí se forjaba la identidad de cada cual), pero hoy todos nos guiamos según lo indique el peso de los recuerdos. Giramos en torno a la Memoria (...) Y la Memoria nos autonomiza, intelectual y conductualmente. Y al autonomizarnos, y al reagruparnos, nos permite entender que el ‘poder’ está en la ‘identidad’ (social) y no en La Moneda. Porque el ‘recordar juntos’ nos permite ‘construir juntos’ las percepciones, las opiniones y los conceptos que necesitamos para movernos”. (Salazar, 2003: 428-429)

La identidad tiene una faceta social y otra personal que, sin embargo, están estrechamente relacionadas; el primero genera el sentido de pertenencia a grupos, naciones o etnias, lo cual es primordial en la formación de la conducta de cada ser social.

En nuestra época, un lugar de formación de la identidad individual tiene que ver con la labor o el trabajo que el sujeto desempeña y el reconocimiento que por ello obtenga de sus pares y superiores, además de las metas personales que logre desarrollar por medio de éste. Durante las revueltas de los grupos obreros, por ejemplo, se da la construcción de espacios sociales que constituyen la identidad. Esta formación les permite adquirir diversos puntos de vista, opiniones y críticas que les sirven como formas de expresión colectiva, agrupan sus decisiones y dan paso a su autogestión<sup>35</sup>.

La identidad individual es catalizadora de la historia, pues todas las acciones humanas dependen, en cierta medida, de las decisiones que el sujeto tome en medio de los procesos que lo condicionan.

“En su evolución histórica las sociedades siguen una trayectoria muy similar a la de la síquis individual, a la maduración del ego de cada uno de los individuos que la componen. Por ello, porque la sociedad está formada por egos que conviven teniendo diversos grados de desarrollo, es porque la evolución de los pueblos no puede ser lineal progresiva, sino más bien zigzagueante o mejor, en forma de espiral que se estira entre la luz y la sombra, entre una cúspide y un fondo”. (Mellafe, 1982: 93)

La memoria individual es forjadora de la identidad de cada persona. El sujeto construye su identidad a partir de sus recuerdos y de la forma en que se ve a sí mismo a través de ellos. No todos los eventos que ocurren en la vida son trascendentes en la formación de la misma, sino sólo aquellos que marcan hitos dentro del acontecer.

---

<sup>35</sup> cfr. Salazar, 2003

Hay diversos tipos de identidad individual. Uno de ellos es la espacial, que tiene que ver con el sentido de pertenencia a un lugar físico y que, normalmente, se observa en las relaciones que se generan entre migrantes. También se reconocen el género –especificado como sexo–, y que es determinante en la construcción de los relatos, pues hombres y mujeres constituyen narradores de diferente complejidad. Por otro lado está el status social, que tiene que ver con la participación en una determinada comunidad; este punto incide en la educación, las oportunidades laborales y en general, en las expectativas futuras del sujeto. Por último se encuentra la edad y los grupos etarios que se forman en torno a ella, ya que a pesar de que los individuos sean parte de una misma clase o espacio físico, su edad determinará los intereses e influirá en el grado de pertenencia que sientan hacia su colectividad.

“Las tres grandes dimensiones de los conflictos de identidad de nuestro siglo son: la cultura del linaje, la del logro o actividad y la de las subculturas de referencia, tan vinculadas a la tan mentada cultura del ocio”. (Marinas y Santamarina, 1999: 277)

En la actualidad, la irrupción de la cultura mediática ha influido en la pérdida de identidad de las personas, ya que el hecho de ser parte de una *aldea global* y que la conectividad permita la interacción directa y constante entre personas de distintas naciones, ha atenuado las fronteras culturales, generando en los individuos la sensación de no pertenecer a ningún grupo en especial. De allí se ha generado la fuerza con que hoy en día cuentan las tribus urbanas, pues constituyen un lugar que entrega el sentido de arraigo buscado por los jóvenes<sup>36</sup>.

Al ser el documental un formato emanado de esta cultura mediática podría considerarse como otro de los géneros que destruyen la identidad –lo cual se instauraría como una importante incongruencia de esta investigación–; sin embargo, el fin perseguido por éste es completamente opuesto, pues, una de sus principales características es el rescate y preservación de los elementos que conforman la identidad, tanto de los sujetos como de sus colectividades.

El segundo problema pasa por la identidad que se crea en función de lo que el sujeto hace y lo incompleta que ésta resulta. Los individuos no pueden definirse a sí mismos de acuerdo a su ocupación, ya que si ésta termina o cambia, parte de la identidad construida en torno a ella, se pierde, causando un sentimiento de alienación. Esta situación también se da por la constante evolución hacia una sociedad donde los hombres se preocupan sólo de sí mismos, pues, dadas las pocas instancias de interacción, se ven limitados a aferrarse a ciertos espacios cotidianos, como por ejemplo, el laboral.

---

<sup>36</sup> cfr. McLuhan y Powers, 1995

Por último, los estilos de vida construidos a partir de las tendencias o personajes de moda producen una *falsa* identidad, que hace que los sujetos busquen reflejarse en ilusorios ídolos nacidos de la cultura del ocio –entendida como mediática–. Así, los individuos buscan identificarse con actores emanados, tanto del cine o la televisión como de su propio grupo; esto es, líderes que les *imponen* determinadas características, supuestamente normales, a seguir para poder ganarse un espacio dentro del mismo. Este conflicto de identidad se da principalmente en los adolescentes, por estar en un período de definición social.

El concepto de identidad nacional implica un conjunto de representaciones y significados que permanecen en una comunidad a lo largo de los años, los cuales les permiten sentirse parte de una historia o territorio común. Es una forma de expresión de la identidad del grupo y que ha sido forjada por los mismos en base a las experiencias compartidas. Para la visión externa, las características de una determinada nación resultan ser estereotipos que trascienden las fronteras y definen a cada uno de los individuos que la componen<sup>37</sup>.

La experiencia cultural acumulada por el individuo determina sus procesos de sociabilidad, ya que los elementos básicos de su trato social le fueron *impuestos* por sus antepasados y la sociedad en la que le tocó vivir. Esto significa que el sujeto no puede elegir la cultura en la que nació, esto es, las tradiciones que le fueron heredadas o su lengua; o sea, sus más importantes símbolos sociales.

Sin embargo, hay historiadores que consideran que el carácter nacionalista se determina por el espíritu de las personas, o *el alma del pueblo*, es decir, su decisión de querer ser de cierta manera.

“La mitad o más de la mitad de toda nación está siempre identificándose a través del uso de su cultura, de modo que la identidad nacional no es un estado anímico que, ni para cada ser, ni para cada país se logra de una vez y para siempre. Históricamente la identidad nacional es una vivencia permanente y renovada de toda nación. De ello inferimos que a lo largo del tiempo, puede haber para un mismo pueblo, varias identidades sucesivas, que sólo tienen de común los signos arquetípicos más profundos y que se logran –aquellas identidades– con símbolos cambiantes según el contexto evolutivo de su cultura. Esto significa también que, así como las personas pueden tener dudas sobre lo que realmente son, los pueblos también las sufren”. (Mellafe, 1982: 94)

---

<sup>37</sup> cfr. Mellafe, 1982

Los historiadores deben ser capaces de preservar la identidad de las comunidades por medio del análisis exhaustivo de la evolución de éstas. La historia es un retrato de la identidad, en tanto analiza la cotidianidad de los pueblos, sus simbolismos y héroes.

La memoria es un componente fundamental en la construcción de la identidad colectiva; los relatos traspassados de generación en generación contribuyen a preservarla y a que las sociedades contemporáneas puedan forjar la propia. La memoria colectiva es una de las principales maneras de hacer que los sujetos estrechen los vínculos con su pasado y logren sentirse parte de la comunidad en la que se desarrollan. Así, éste es un elemento fundamental para construir narraciones con sentido, que permitan a los historiadores conocer, de forma real, los hechos anteriores y las circunstancias sociales que les dieron cabida<sup>38</sup>.

### 2.3 IDEOLOGÍA

La ideología es definida como un conjunto de representaciones, ideas y juicios estructurados y coherentes que sirven para explicar, describir e interpretar a un conjunto de personas: sus valores y orientaciones. Especifica la conducta de los individuos hacia y dentro de su propia colectividad, la forma en que se comportan y expresan sus ideas. Responde a las necesidades del sujeto en cuanto a la definición de su identidad, entregándole las herramientas que le permitan resolver los conflictos sociales a los que debe enfrentarse, además de justificar la situación política y socioeconómica en la que se encuentra inmerso. Es un recuerdo que se traspassa por medio de la identidad, de los lazos invisibles que dan forma a las comunidades<sup>39</sup>.

El concepto de ideología tuvo su auge de la mano de las publicaciones de Marx y Engels, vinculado al florecimiento de los grupos subalternos. Es a partir de esta etapa que ha sido considerada un tema trascendente dentro del estudio de los grupos sociales.

El ser humano es el protagonista de su historia, por lo mismo creador y reproductor de su ideología. El individuo escoge la línea de pensamiento más cercana a su propio estilo de vida, por lo tanto, aquella que le interesa seguir y de la cual se siente partícipe.

La ideología se va arraigando en cada ser a medida que éste se define personal y socialmente, por lo que se considera que no existe ninguna persona que no posea cierta carga ideológica. La sola condición de humano implica acarrear determinadas concepciones o prejuicios

---

<sup>38</sup> cfr. Salazar, 2003

<sup>39</sup> cfr. Montero, 1984

con respecto a ciertos sujetos o situaciones. Sin embargo, basta un atisbo de racionalidad para ser capaces de vislumbrar algún hecho de manera objetiva. Dado que el hombre es un ente dotado de conciencia, está capacitado para sobreponerse a aquellos eventos que se le han impuesto o que no han sido fruto de su propia lógica.

Las ideologías comunitarias han perdurado a través de los años por medio de la perduración de mitos y leyendas, elemento fundamental en el establecimiento de la relación del individuo con su pasado. Los artefactos tienen la capacidad de evocar situaciones antiguas cuya finalidad es mantener activas las creencias y la emotividad que la situación produjo entre aquellos que la vivieron.

“La ideología está presente en el seno del grupo dominante y del grupo dominado, ambos sujetos receptores y reproductores de ella. Para el primer grupo, la ideología justifica un estado hecho y un modo de producción que considera a los otros grupos como sujetos reemplazables. Ella implica que los miembros del segundo grupo no solamente asuman las creencias impuestas, sino que recreen además las presunciones complementarias en relación a su incapacidad, su debilidad, su negatividad como grupo, las cuales reafirman su ineptitud para el cambio y su incapacidad para asumir el control, ambos histórica, económica y sociopolíticamente negados a ellos”. (Montero, 1984: 53)

Dentro de los grupos sociales, los intereses de unos prevalecerán por sobre los de otros, es decir, las elites impondrán sus conocimientos y experiencias a las clases populares; todo ello ejercido a través de la ideología.

Ésta ha sido clasificada de acuerdo a sus rasgos característicos, en tres categorías principales<sup>40</sup>:

- ◆ Potencial emocional: se impone por medio del convencimiento más que por la demostración.
- ◆ Justificación de intereses o grupos: es el catalizador de las acciones colectivas, pues proporciona y justifica un programa de actividades.
- ◆ Estructura lógica: posee un carácter sistemático o metódico que constituye una guía para el actuar de los individuos, entregando referencias que justifiquen sus conductas.

---

<sup>40</sup> cfr. Meynaud, 1964

La ideología posee dos niveles de contenido: por un lado está el contenido del pensamiento manifiesto, que describe los estereotipos en relación a la falta de compromiso de algunos grupos étnicos, que niegan su identidad y consideran vergonzosa su pertenencia a una comunidad. Por otro lado, está el manifiesto de contenido latente que implica que la ideología no es sólo una respuesta a los estímulos que produce la sociedad, sino un proceso de conocimiento del individuo<sup>41</sup>.

La concepción de ideología ha tenido una evolución histórica, llegando a contraponerse a los planteamientos iniciales propuestos por Marx y Engels. Historiadores contemporáneos, como Meynaud y Montero, ligan este término al concepto de falsedad, del cual destacan dos aspectos: en primera instancia, la exaltación que se da a las representaciones del mundo, dejando en segundo plano la realidad en sí. Además, está el papel que juega la inconsciencia del sujeto en el implantamiento de la ideología, obviando la interpretación que éste podría entregar a los preceptos traspasados.

“La palabra ‘ideología’ continúa estando marcada por el sentido que le han dado los marxistas, para quienes lo propio de la ideología sería traducir los intereses vitales de un grupo o de una clase social, como si se tratase de la expresión de un pensamiento desinteresado. La ideología de esta manera tendría su origen en una conciencia falseada, puesto que es característica del ideólogo ignorar que su sistema de reflexión es el producto de las condiciones materiales en que está sumido (...) La ideología, elemento de cobertura social de contenido engañoso, desempeña el papel de un instrumento de lucha entre los grupos”. (Meynaud, 1964: 25)

El papel de ésta es la unión de los individuos en torno a un grupo social, determinando las características que le permitan identificarse con determinadas personas, por ser quienes compartan una línea de pensamiento similar, además de ciertos ideales que faciliten su identificación y sentido de pertenencia. Así, la ideología individual está estrechamente relacionada al sentido colectivo, ya que entrega a los sujetos la posibilidad de sentirse parte de una comunidad, con quienes poder intercambiar ideas y luchar por ideales comunes.

Debido a la importancia que representa para la conformación del individuo, tanto la memoria individual y colectiva como la identidad e ideología, fue necesario el rescate y profundización de cada una de ellas, pues, es el sujeto, como ser social, el protagonista de los relatos históricos y cinematográficos. Una conjunción de los elementos antes señalados se da en la construcción de las producciones cinematográficas, en la medida que cada una, normalmente,

---

<sup>41</sup> cfr. Montero, 1984

nace y se alimenta de la memoria colectiva; se estructura a partir de la individual, da cuenta de la identidad de las comunidades y siempre pone de manifiesto una ideología.

### 3 LAS REPRESENTACIONES DE LA REALIDAD Y SUS RELACIONES CON LA HISTORIA

El cine es una manifestación artística, un medio de comunicación y una industria; por lo tanto conjuga diversos ámbitos de la vida social, llegando a influenciar las concepciones individuales de sus espectadores. Se ha acercado a la historia por medio de sus realizaciones, tomando de ésta hechos para la estructuración de sus narraciones, a la vez que sus producciones sirven de base para analizar la sociedad en la que se desarrollaron.

#### 3.1 LA IMAGEN

Las imágenes son el elemento constituyente de cualquier realización cinematográfica, por lo que creemos pertinente su análisis de manera individual; para ello, desarrollaremos una revisión acabada de los detalles que involucra para la sociedad, a fin de descubrir la importancia que ostenta dentro del cine.

Una imagen<sup>42</sup> es testigo presencial de determinados momentos captados por un lente, ya que registra una realidad que no puede ser descrita de otra forma, haya o no sido éste su objetivo. Su valor radica en el importante rescate que realiza de la cotidianidad de los pueblos, instaurándose como una imprescindible herramienta para la preservación de tradiciones, formas de vida y comportamiento<sup>43</sup>.

El poder que tiene una de ellas llega a tal punto que es factor determinante en la constitución de ideologías, al encarnar subjetividades y entregar visiones sociales, en ocasiones ideales o utópicas. Es categórica, pues no permite la negación de los hechos que refleja, además de concreta: siempre alusiva a tiempos y lugares específicos, así como únicos<sup>44</sup>.

La principal ventaja que ofrecen pasa por su poder de comunicación y reflejo de procesos complejos, que no podrían ser explicados de otra forma. La conocida frase *una imagen vale más que mil palabras* se sustenta cuando intentamos explicar un proceso, por ejemplo de producción industrial, que aunque sea descrito y caracterizado de manera amplia, no logra ser entendido en toda su complejidad.

---

<sup>42</sup> Al hablar de imagen nos referimos al vídeo, capturado directamente de la realidad, por la fotoquímica.

<sup>43</sup> cfr. Burke, 2001

<sup>44</sup> cfr. Nichols, 1991

En comparación a los textos escritos, la imagen tiene mayor atractivo debido a la gran cantidad de información que detalla en fracciones de segundo, es decir, de una forma más rápida e instantánea, por lo que logra ser recordada con mayor facilidad que una narración escrita.

A pesar de su innegable capacidad testimonial, ha debido sortear numerosos obstáculos antes de poder ser considerada como fuente válida para la reconstrucción de la historia. La imagen es testigo presencial de momentos que no se vuelven a repetir; cualquiera de ellas, sin importar su calidad, sirve para rescatarlos, por lo que es posible decir que todas constituyen, de una u otra forma, un testimonio histórico.

Este formato ofrece un reflejo de la realidad de una época o acontecimiento específico que, muchas veces, no es tomado en cuenta por los textos escritos, ello debido a que los historiadores no le otorgan un carácter relevante.

“Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época (...) El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa (...) En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean, y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran concientes de tener”. (Burke, 2001: 239-240)

Han tenido una evolución social que hoy en día les permite ser vistas como agentes históricos, tanto por su potencial como preservadores de la memoria, como por la influencia que tuvieron en la percepción del objeto u acontecimiento en su propia época.

Es la imagen el elemento básico del relato fílmico y es a través de una ordenación lógica de ellas que se construye una obra cinematográfica. Sin embargo, comparte su posición con el sonido; ambos se complementan y, a pesar de que inicialmente sólo se utilizó la imagen, la introducción del sonido entregó una plusvalía al trabajo final.

El sonido entendido de forma integral, esto es, conjugando todos los aspectos inherentes a él –diálogos, ruidos, música y ambientación–, entrega a la imagen un componente que enriquece su significado, al complementar la linealidad que ésta tiene por sí sola, permitiendo su fortalecimiento y la inclusión de un atractivo adicional. Es utilizado por los creadores para desencadenar las sensaciones de quien observa, instituyéndolo como un recurso emotivo, al guiar la atención del receptor hacia lo que se quiere destacar. Además posee la capacidad de condicionar

al espectador para la imagen que le precede y, finalmente puede ser dejado de lado, utilizando el silencio como recurso de expresión.

La cualidad de testimonio ocular que ostentan las imágenes permite que los espectadores creen que cada retrato representa un hecho real aunque, en ocasiones, ello no sea así y se trate de montajes creados por quien grafica; es decir, muchas veces los momentos captados se encuentran fuera del contexto en que se produjeron los acontecimientos o reflejan sólo una parte de lo ocurrido. Esto se reafirma en la imposibilidad de negarlos, ya que a pesar de no ser completamente veraces son configuradores de la memoria. Debido a esta posibilidad de maleabilidad, es necesario que cada imagen sea interpretada y contextualizada, ya que siempre trascenderá como testigo fiel de un tiempo y espacio determinado.

Esta condición es reafirmada por Peter Burke, quien asegura que las imágenes no son fuentes en realidad en sí, sino vestigios del pasado en el presente que sirven para comprender las actitudes y comportamientos de los individuos que habitaron épocas anteriores.

Así, las imágenes elegidas al azar no constituyen una historia con sentido, necesitan de una selección y construcción exhaustiva que les entregue significado y justifique su presencia. El director de la producción decide qué es lo que quiere crear en el espectador y, en función de ello, determina las imágenes que le permiten lograr este objetivo. Sin embargo, no sólo es relevante el argumento que éstas representen, sino que se valora también su capacidad estética, es decir, una producción no puede dejar de lado la calidad artística de la imagen en sí y el valor que la fotografía entrega al sentido de totalidad de la obra.

### **3.2 EL GÉNERO CINEMATOGRAFICO**

El cine surge de la mano de los primeros experimentos realizados tanto por los hermanos Lumière, en Francia como por Thomas Alva Edison, en Estados Unidos. Ellos confeccionaron un aparato capaz de captar momentos y otorgarles movimiento en una proyección. En nuestros días, existe controversia para definir cual es el que puede considerarse pionero del género, pues, a través de las décadas los Lumière se habían atribuido el título por ser los primeros en dar cuenta del invento.

La evolución del cine le ha adjudicado la condición de medio de comunicación de masas, gracias a sus innegables avances en el acercar el arte a todos los grupos sociales, quitándole esa categoría elitista, propia de las manifestaciones artísticas.

La recopilación de imágenes de la realidad ha permitido a la cinematografía<sup>45</sup> dar cuenta de las manifestaciones propias del ser humano, al rescatar aquellos detalles más pequeños y triviales de éste.

“El cine transmite la realidad del momento pero esa realidad se articula teniendo en cuenta las realidades de la mayoría de las personas (...) En todos los casos, testimonia la ideología vigente, transmitiéndola y recogiendo. Ofrece un mundo en el que proyectar nuestros deseos y buscar compensaciones para nuestras carencias. Es ‘fábrica de sueños’ ”. (Camarero, 2002: 5)

Las imágenes nunca están desprovistas de carga ideológica; sea cual sea el género cinematográfico, su contenido siempre tiene una finalidad, pues por medio las películas los individuos se ven influenciados en la forma en que perciben el mundo, a sí mismos y a los demás. El cine impone modas, construye mitologías y moldea formas de comportamiento.

El cine, al menos el dominante, preserva los parámetros sociales, esto es, los modelos culturales, valóricos y normativos que dan forma y mantienen la identidad de las comunidades.

Por medio de las representaciones cinematográficas el ser humano puede conocer las distintas épocas de la sociedad, sea esto a través de las imágenes mostradas en la pantalla o por medio de su forma de elaboración.

Ésta es una de las principales características del medio, pues, a través de las imágenes, el realizador está posibilitado para crear un mundo, de acuerdo a sus propias representaciones mentales, y transmitirlo al espectador gracias a las concepciones que éste se ha formado con anterioridad, por medio de su memoria colectiva.

Hay quienes definen al cine como una instancia capaz de reflejar y dar a conocer las colectividades, permitiendo rememorar tiempos pasados de una forma más amplia y cercana. La labor de la imagen es la de generar reacciones en el individuo; independiente de si son positivas o negativas, siempre deben producir un despertar de los sentidos de quien observa.

Sin embargo, existen visiones opuestas en torno a los efectos que el cine puede llegar a causar en los individuos. Hay quienes proponen que por medio de las representaciones cinematográficas el realizador es capaz de desperfilar la imagen del mundo o de las instituciones ya concebidas por los sujetos. Ello implica darle a éste un poder determinante sobre la sociedad, sin que signifique que los propios creadores tengan conciencia de las consecuencias que se puedan derivar de su trabajo. De esta forma, el temor frente al *poder del cine* pasa por su capacidad de producir cambios sustanciales en la sociedad, disminuyendo la influencia de líderes –políticos,

---

<sup>45</sup> Definición: arte de representar imágenes en movimiento. (Brunetta, 1993)

económicos, institucionales, etc.– que buscan moldear las conciencias de acuerdo a lo que creen que la población necesita<sup>46</sup>.

Este medio, al ser un agente distractor que convoca a un número tan alto de personas hacia él, juega un rol importante en la creación de las culturas masivas y hace que quienes gobiernan la sociedad mantengan su atención en las nuevas producciones que se generan en un país. Cada realizador desarrolla sus obras de acuerdo a las características que lo han condicionado; es decir, a las circunstancias que lo han conformado como ser social. Todo ello determinará la predilección por ciertos temas, los cuales cambiarán a la par de la evolución interna del propio director.

“El cine participa en todos los casos de la cultura: se puede considerar como un ‘testigo’ de las formas de pensar y de sentir de una sociedad o bien, como un ‘agente’ que suscita ciertas transformaciones, que vehicula representaciones (estereotipadas) o que presenta ‘modelos’ más o menos estúpidos y peligrosos (violencia, sexo, etc.). Además, el cine ejerce una influencia ideológica o incluso política (bajo control de un poder –propaganda– o como contrapoder –cine militante o alternativo). En ese caso, el cine deviene uno de los modos de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce. En un sentido más restringido, el cine es a la vez una práctica creativa y una actividad de ocio”. (Lagny, 1997: 187-188)

Debido a esta influencia ideológica, es que los gobiernos han incluido en su legislación puntos que puedan normar las nuevas formas artísticas, en este caso el cine. Además, el hecho de que éste se constituya como una contrahistoria, le permite tener cierta influencia en la creación de conciencia en los receptores, gracias a que entrega visiones alternativas de los temas monopolizados por el Estado, las instituciones o los grupos económicos dominantes<sup>47</sup>.

El hecho de que sea un difusor de ideologías ha motivado la censura –medio por el cual se limita la libertad de creación–, lo cual ha impulsado a los realizadores a desarrollar métodos eficaces para lograr traspasar esta barrera y llevar a cabo sus producciones, evitando que sean mediadas por los poderes dominantes.

En los últimos años, las regulaciones en torno a la censura –por lo menos en nuestro país– se han vuelto menos unilaterales. El Estado ha autorizado la refutación de sus calificaciones, dando la posibilidad de que los directores defiendan sus argumentos y expongan su punto de vista. Sin embargo, esta coerción se da también por parte de los propios cineastas, quienes deben

---

<sup>46</sup> cfr. Ferro, 2000

<sup>47</sup> cfr. Ferro, 2000

llegar a un consenso entre sus intereses, los de los receptores y los de los inversionistas que permiten la elaboración de la película.

El cine, en cuanto construcción dramática, se elabora de forma similar al texto literario, por lo que es posible realizar un análisis de los signos incluidos en una obra, a fin de determinar su sentido narrativo. Es un espacio de intercambio, donde se cruzan significados y se forja comunicación, permitiendo la generación de percepciones.

Al igual que la pintura, la danza y la escultura –entre otras– el cine es una manifestación artística, aunque por sus pares, esta categoría no le es otorgada de forma natural, debido a la producción masiva y a su carácter de entretenimiento.

Todas las formas artísticas trabajan con la realidad y conjugan, libremente, sus representaciones de ella; sin embargo, el cine tiene la necesidad de reconstruirla de acuerdo a lo ya existente, pues su material, al ser extraído del mundo, es parte de la memoria colectiva de los individuos, lo cual condiciona la libre creación, ya que será consumido por sujetos que cuentan, normalmente, con un conocimiento del tema.

“El filme se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite”. (Ferro, 2000: 39)

El surgimiento del cine afectó no sólo a la sociedad, sino que también a las artes de elites, que se vieron intimidadas por esta nueva forma. Además de ello, muchos intelectuales descubrieron en la cinematografía un lugar donde desarrollarse, encaminando sus trabajos en un acercamiento gradual, por lo que tomaron de esta manifestación los elementos que más les acomodaran. Así, a pesar de que inicialmente fue marginado, rápidamente los antiguos artistas descubrieron las bondades de este tipo de producciones, que les permitían conjugar los elementos tradicionales con las novedosas formas de expresión.

Tuvieron que pasar alrededor de cincuenta años para que esta validación fuese medianamente posible y este avance se produjo gracias al acercamiento de los teóricos que destacaron los beneficios que el cine entregaba a las demás artes, quitándole, de cierto modo, el grado de marginalidad con el cual había tenido que lidiar desde sus inicios.

La industria cinematográfica se forjó como una forma de representar un tiempo determinado, que estaba sumido en las dificultades del contexto histórico; en esos momentos, la sociedad se encontraba definida por la revolución industrial y los cambios que acarreó en la

producción cultural y social; por ello fue un tiempo que trajo muchas novedades, especialmente en cómo se percibía al ser humano.

Desde sus inicios, el cine se perfiló como una instancia masiva: de rápida producción y amplio consumo; fue este concepto el que le acarreó los mayores problemas con las clases dominantes, las que no soportaban la idea de que una forma de expresión artística pudiese ser concebida para un público tan diverso y tuviese incidencia en las concepciones de quienes participaban de ella.

Los primeros realizadores cinematográficos no fueron concientes de la perdurabilidad o trascendencia inherente a sus trabajos, ya que las primeras exhibiciones constituyeron formas experimentales dedicadas al entretenimiento de grupos de escasa cultura.

“Durante el primer ventenio el conflicto se produce entre quienes consideran el cine un medio de expresión a través del que se manifiesta una personalidad, una ideología, una cultura, y quienes consideran el cine una realidad objetiva que se puede examinar en sus componentes tangibles y en su funcionamiento efectivo. Tenemos, pues, un discurso *estético* y, en definitiva, *esencialista*, y un discurso que quiere ser *científico* y, por tanto, tendiente a adoptar la causa del *método*. El uno intenta definir la naturaleza última del fenómeno para subrayar su peculiaridad; el otro quiere más bien extraer de aquél una serie de observaciones para compararlas, utilizarlas como puntos de arranque para el trabajo y verificarlas mediante nuevos experimentos”. (Casetti, 2000: 19)

La historia del cine ha pasado por diversas etapas que le han dado una significación especial; inicialmente, se trataba de un juego básico de imágenes que sólo entregaba entretenimiento; mientras que en una segunda etapa se transforma en medio de información que permitía educar a través de las obras. Finalmente, llega a su consolidación, al ponerse al servicio de la narrativa y buscar convertirse en un forjador de conciencia; es decir, que sus trabajos logren realizar aportes intelectuales al individuo.<sup>48</sup>

No obstante, fue a partir de los sesenta que se le concede el valor social —que hasta hoy ostenta— y que le ha otorgado la posibilidad de instituirse como un documento histórico capaz de representar al siglo XX. Son las narraciones de historias cotidianas —en ocasiones irrelevantes—, las que hacen del cine una forma artística más cercana al público de todas las clases sociales.

Estos relatos, vistos como discursos fílmicos, pueden ser leídos desde dos perspectivas diametralmente opuestas. El primero, es un acercamiento *desde dentro* que implica determinar su

---

<sup>48</sup> cfr. Andrew, 1993

valor artístico, al exponer la riqueza simbólica de las imágenes; mientras que la segunda, es una perspectiva *desde fuera*, en la cual se realiza una evaluación más profunda de los contenidos argumentales que dan forma a la obra<sup>49</sup>.

El cine constituye un vehículo de transmisión de la memoria; aunque no es una reproducción de la realidad es, sin embargo, una representación de la misma, avalada por interpretaciones personales y miradas sobre un determinado tiempo histórico, erigidas en función de las experiencias acumuladas por un realizador.

Además maneja los tiempos, ya que por medio de sus producciones descubre nuevas formas de construcción, que puedan o logren ser llamativas y vendibles a quien busca entretenimiento y evasión de sus circunstancias cotidianas. Esta realidad puede ser entendida desde diversos puntos de vista, los que se distinguen al analizar la creación de los relatos fílmicos.

Los films, al igual que otras formas de expresión cultural y artística, manifiestan opiniones, valores y normas de la sociedad del momento; es decir, transportan concepciones ideológicas, al reflejar el pensamiento de un grupo humano en un singular espacio temporal.

“Por mucho que escriban los historiadores, la memoria del cine tiene una presencia y una potencia incomparablemente superiores a la historia editada o transmitida en recintos académicos”. (Paranaguá, 2003:15)

El cine revolucionó los formatos tradicionales del arte y, al igual que cualquier nueva disciplina, debió esperar que pasaran los años para lograr su reconocimiento y valorización entre los intelectuales. Uno de los principales beneficios del llamado séptimo arte es que constituye un instrumento de preservación de la memoria, lo cual implica la constante identificación de los espectadores con esta forma de reconstrucción social.

Gracias a la humanización de los relatos, el cine ha acercado la historia a las clases populares, al estructurar sus narraciones de una forma más dinámica y atractiva, que logra la identificación y el acercamiento de los individuos a acontecimientos ya conocidos.

En esta búsqueda, es que ha evolucionado y es bajo ese mismo proceso que se desarrollaron una serie de movimientos contestatarios, los cuales pretendían cambiar los preceptos tradicionales de creación, para así, perfilar al género como un medio capaz de retratar la realidad de todas las clases; mostrando, desde la posición de éstos, lo que verdaderamente acontece, sin que esta visión sea mediada por la clase dominante.

---

<sup>49</sup> cfr. Metz en Casetti, 2000

Los cambios sufridos por la sociedad han exigido el replanteamiento de quienes se dedican a describirla, por ello, tanto en la historia como en la cinematografía han surgido voces disidentes que acogen estos cambios e inician una revolución de su formato, a fin de que éste se modifique para poder amparar dichos sucesos.

En los diversos países del globo se dio, entre finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, la aparición de los denominados *nuevos cines*, desarrollados por grupos de cineastas que tras las diversas crisis sociales que conmocionaron Europa, se vieron en la necesidad de introducir innovaciones tendientes a salir del estancamiento institucional en el que estaban inmersos, a fin de responder a las nuevas exigencias sociales; es el caso de Italia, Francia y Estados Unidos, a lo que más tarde se suma la situación vivida en América Latina.

Lo que se intentaba era romper con todo lo establecido, así como con el estancamiento institucional imperante. Cada uno de estos *nuevos cines* se inició de forma marginal –al igual que las corrientes historiográficas antes expuestas–, debiendo sortear los embates del género madre para la validación de sus innovaciones.

Una de las principales características de esta nueva corriente es que sus creadores nacieron bajo el alero de una cultura cinematográfica, por lo que contaban con la posibilidad de abocarse a la introducción de métodos innovadores, pues ya existía una sólida base técnica en torno al tema. Debido a ello, se requería de una profunda renovación en cuanto al tratamiento, las temáticas, las estructuras dramáticas y los esquemas formales, para dar una solución a los problemas que presentaba la industria en esos minutos, además de sentar precedentes para las futuras generaciones. Esta renovación se dio, en cierta medida, por causa de la masificación de la televisión, que constituyó una fuerte amenaza para la industria fílmica, lo cual motivó tanto a la industria como a los aparatos estatales a trabajar en conjunto en dicho tema<sup>50</sup>.

“Los ‘nuevos cines’ se caracterizarían, al menos en sus comienzos, por la ausencia de grandes presupuestos, la reivindicación de libertad estética y temática, la ruptura con los sistemas de producción establecidos, el apoyo en nuevos equipos técnicos e intérpretes, etc. En buena parte, ahí radicaba un cambio decisivo en el curso de la Historia del Cine, un cambio que muy bien puede considerarse fundador de la modernidad cinematográfica”. (Monterde, Rimbau y Torreiro, 1987: 28-29)

Esta búsqueda por cambiar los parámetros clásicos del cine responde a la misma necesidad que sortearon los nuevo-historiadores, ya que la renovación fílmica, al igual que la

---

<sup>50</sup> cfr. Monterde, Rimbau y Torreiro, 1987

histórica antes mencionada se abocó a tratar los mismos temas desde otra perspectiva, a fin de llevar al espectador un género transformado y más atractivo.

El Neorrealismo Italiano es la primera corriente que responde y atiende a estas nuevas necesidades imperantes –aún cuando, cronológicamente, es anterior la denominación de *nuevos cines*– y se da gracias al derrocamiento del Fascismo en Italia. Esta escuela pretendía sentar bases sobre un nuevo tipo de cine, destinado a mostrar la realidad que afectaba al país tras un intenso período de guerra, privilegiando la contingencia, además de manifestar abierto rechazo a la espectacularidad. La corriente afectó no sólo al cine, sino que su intención era la de renovar todas las esferas que componían la cultura italiana, por lo cual el Neorrealismo incluyó, fuertemente, a la literatura.

Una de las introducciones más destacables de este grupo de cineastas es el cambio del papel del héroe tradicional, al modificar la concepción clásica de este personaje al interior de las obras, en las cuales siempre era quien portaba conocimiento que, al final de la producción, era traspasado al espectador, en forma de moraleja.

Si bien, el Neorrealismo Italiano fue la corriente considerada como más influyente a nivel mundial, sufrió de problemas de distribución por la oposición del gobierno a sus realizaciones, pues las consideraban impropias para reflejar al país en el extranjero. Esta problemática acarrió que los realizadores que dieron forma al movimiento dejaran de lado el formato para abocarse a la creación de un cine más rentable.

Algunos de los más importantes realizadores enmarcados en el movimiento son: Luchino Visconti con *Ossessione* (1942), Roberto Rossellini con *Roma, ciudad abierta* (1945) y Vittorio De Sica con *El limpiabotas* (1946).

En Francia, la Nouvelle Vague se da de la mano de François Truffaut, Jean-Luc Godard y Eric Rohmer en una búsqueda por criticar al *buen cine francés* y desarrollar películas que privilegiasen los postulados de la narrativa audiovisual por sobre las simples creaciones teatrales, además de resaltar al individuo, desde su propia perspectiva, sin caracterizarlos *a priori* por no tener una concepción global de quien se quiere retratar.

Estos cineastas ponen de manifiesto la incidencia del realizador en su obra, es decir, en todos los procesos que involucra la creación de ésta; pues, es el director el detonante de cada una de las instancias aledañas a la producción, como lo son: la selección del tema, la elección de los actores y la intención que se quiere infundir al producto final, entre otras.

Al igual que en la Nueva Historia, la mirada se vuelca hacia individuos comunes y corrientes, sin que ello implique una elevación de éstos a un status de héroes. La preocupación pasa por retratar historias cotidianas, hasta ese punto obviadas por la cinematografía tradicional, en las cuales encuentran una fuente inagotable de temáticas.

El director Jean-Luc Godard fue quien mejor logró conjugar los elementos planteados, defendiendo el uso de la cámara portátil y del poder de la improvisación. Algunas de sus producciones son: *Vivir su vida* (1962), *Una mujer casada* (1964) y *Lemmy contra Alphaville* (1965).

En Estados Unidos, el New American Cinema nace como un movimiento que buscaba instaurarse como un medio alternativo al poderío de la industria Hollywoodense, repudiando la industrialización y serialización de ésta. Concebían sus trabajos en torno a temas más humanos, sin limitar las instancias inherentes a ellos, como puede ser un acercamiento al erotismo y la violencia, instaurándose, además, como un objeto de denuncia social.

Destacan, sobre todo, el hecho de que cada producción es una manifestación personal, es decir, un reducto de expresión de su creador; por lo mismo, no se concibe la autocensura, ni la imposición institucional determinada por el financiamiento. Uno de sus aportes es el dejar de lado las concepciones negativas que existían en torno a la utilización de las innovaciones tecnológicas, lo cual los lleva a ser considerados experimentales. Una de las obras representativas del movimiento fue *Buscando mi destino/Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).

En Latinoamérica, este tipo de corrientes surgen como una forma de reivindicar las culturas nacionales, en ese sentido, es el director quien debe hacer las veces de vocero, pues está en sus manos mostrar al espectador todos los elementos que constituyen su idiosincrasia. Este es uno de los puntos más cercanos a la Nueva Historia, pues la intención de estos nuevos cineastas pasa por trabajar con las temáticas que realmente afectaban a los individuos de esta parte del globo, privilegiando la denuncia como una instancia para dar a conocer las injusticias sociales.

Inicialmente, el país más destacado fue México, con películas de Emilio Fernández (*Río escondido*, 1948), Fernando de Fuentes (*Jalisco canta en Sevilla*, 1948); Argentina también incidió con sus producciones, entre las que cuentan las de los directores Lucas Demare (*La guerra gaucha*, 1942), Hugo Fregonese (*Donde las palabras mueren*, 1946) y Héctor Olivera (*La Patagonia rebelde*, 1974). Mientras que en Brasil se encuentran: Lima Barreto (*O Cangaço*, 1953), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1963) y Glauber Rocha (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964), considerado uno de los mayores exponentes del país a nivel internacional. En Chile, por su parte, se encuentran las películas de Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*, 1968), Pedro Chaskel (*Los ojos como mi*

*papá*, 1976), Orlando Lübbert (*Los puños frente al cañon*, 1972-1975) y, finalmente, Miguel Littín y Pablo Perelman (*Crónica de Tlacotalpan*, 1976); en Perú, las de Francisco Lombardi (*Muerte al amanecer*, 1977), en Bolivia, las de Jorge Sanjinés (*El coraje del pueblo*, 1971) y en Colombia, las de Sergio Cabrera (*Técnicas de duelo*, 1988)<sup>51</sup>.

Sin embargo, el mayor auge del movimiento se dio en el ámbito documental, el cual será profundizado en el capítulo dedicado a este tema<sup>52</sup>.

### 3.3 CREACIONES CINEMATOGRÁFICAS

El contexto socio-histórico es generador de realizaciones cinematográficas, ya que al apelar a la memoria colectiva consigue acercar al público y hacerlo partícipe de la historia narrada. Es por esto que de acuerdo a las situaciones más convergentes se producen mayor número de películas que, desde distintas visiones, buscan recrear el hecho a fin de lograr la cercanía necesaria para que el espectador consuma determinado film.

Cada creación implica una serie de conceptos aledaños, como son las características técnicas, humanas y económicas, así como el público al que está destinada la obra. Una película está determinada por el contexto social en el que se enmarcan todos los elementos (equipo técnico y humano, circunstancias bajo las cuales se lleva a cabo el rodaje: climáticas, ideológicas, políticas, sociales, económicas, humanas, materiales, etc., decisiones en torno al montaje, público receptor y contexto nacional) que constituyen la obra final. La selección de los hechos que se relatan y la manera en que se presentan son determinadas por los sucesos sociales en los que se produjeron.

El cine recrea acciones diarias, tanto aquellas que son visibles para todas las esferas, como las que no; es decir, esas que necesitan una segunda lectura para poder llegar a ser interpretadas o comprendidas. Es capaz de entregar una visión de la memoria colectiva y los imaginarios que se producen en las sociedades. Rescata las imágenes, ilusiones, fobias, temores y representaciones formuladas por el sujeto social que pretende reconstruirse a sí mismo y a su colectividad.

Las películas tienen una función de análisis social, para lo cual es necesario que se den dos condiciones; estas son: primero, que los cineastas se independicen de las ideologías institucionales del momento, pues de no ser así, su actividad no va a hacer más que reforzar las corrientes de

---

<sup>51</sup> cfr. Paranaguá, 2003 y Godoy, 1966

<sup>52</sup> Apartado 3.5.5.5, pp. 127.

opinión establecidas y, segundo, que el lenguaje empleado sea original y no provenga de otras formas de expresión artística<sup>53</sup>.

Cada producción es una composición subjetiva que se manifiesta por medio del punto de vista de su realizador, el cual determina la línea a seguir; puede quedar explícito o no, sin embargo, siempre es posible descubrirlo a lo largo de la obra, por el tratamiento entregado a las diferentes situaciones planteadas o por medio del análisis de los planos empleados, sobre todo cuando el director utiliza el plano subjetivo, con el cual el espectador se hace parte de la acción. Además, es advertido cuando se enfatizan elementos dentro de las situaciones, es decir, cuando se quiere volcar la atención hacia algo o alguien en especial.

Puede determinarse el punto de vista de una historia a partir del trazo de realidad que es captado por la cámara, de acuerdo a lo que se distinguen tres significados<sup>54</sup>:

1. Emplazamiento, real o imaginario, desde el que es contemplada una escena. Corresponde a la mirada desde la cual se observa la realidad.
2. Realce que se le da a determinada acción o circunstancia dentro de la historia, focalizando el interés hacia ello.
3. Utilización de símbolos para motivar determinadas interpretaciones en el espectador, entregando o quitando valor a ciertos detalles, a fin de llamar la atención.

La subjetividad también se expresa por medio de la posición desde la cual se emite el mensaje, esto es, en primera o segunda persona. Al abordar la historia en primera persona, existe una guía que invita a compartirla de una forma íntima, a través de la visión del protagonista, mediante el cual se explicita claramente una postura frente a los hechos. Mientras que cuando el relato es construido en segunda persona, los acontecimientos son narrados por un sujeto no vinculado directamente, es decir, de forma anónima y neutral, mostrando una realidad que le es ajena.

El cineasta sabe qué situaciones resaltar para lograr que el espectador se vuelque hacia los significantes puestos en escena. Necesita entablar comunicación con éste, apropiándose de los códigos colectivos para construir su historia. Éstos no son independientes de los textos en los que se enmarcan, ya que están contruidos como un todo y, a pesar de que sus piezas pueden ser desmontadas, tienen un significado añadido al ser estudiadas en conjunto.

---

<sup>53</sup> cfr. Ferro, 2000

<sup>54</sup> cfr. García, 1993

Inicialmente, la realidad era tratada y exhibida en las mismas condiciones en que se encontraba antes de ser captada, sin mayores interpretaciones del realizador. El trabajo cinematográfico se desarrollaba sin la pretensión de intensificar o realzar determinados objetos, sólo se buscaba mostrarlos. Con el paso del tiempo se aceptó la idea de trabajarla antes de su rodaje, es decir, concebir una película sobre la realidad, pero no sólo en base a ésta.

La manipulación es un concepto propio de cualquier trabajo desarrollado por el ser humano; de acuerdo a ello, la cinematografía no queda exenta, pues es el realizador quien concibe su obra de acuerdo a los propios intereses y percepciones del hecho a narrar.

Dentro de todos los procesos por los que tiene que pasar la imagen antes de ser proyectada, es el montaje el que involucra mayor manipulación, pues tiene la capacidad de ordenar fragmentos de ellas que en realidad no tuvieron ninguna cercanía temporal, como es el caso de escenas contiguas que se rodaron con meses de diferencia. De la misma forma, ya sea por presupuesto o comodidad, muchas veces se opta por grabar todas las escenas de una locación (aunque en la película no tengan relación) de manera continua. No obstante, ésta es la herramienta cinematográfica primordial, pues es la que construye las narraciones audiovisuales.

“Esta labor mecánica sobre las imágenes es el primer punto desde el que debe empezar la labor crítica del historiador; la famosa e impercedora disputa sobre el realismo de las imágenes cinematográficas tuvo su incidencia en este campo del montaje, pues no podemos negar que merced a la ordenación que hagamos de unas imágenes concretas podremos estar ‘manipulando’ (entendido el término en un aspecto positivo) aquella realidad a la que hacen mención, y transmitiendo una idea concreta de la misma a los espectadores”. (Hueso, 1998: 51)

A pesar de la importancia que tiene el montaje dentro de la producción de un film, es en esta instancia en la que se llevan a cabo las mayores manipulaciones. Pues en este proceso, el director junto al montajista deciden el sentido que se le dará al relato final, a través de la selección de las imágenes. Son ellos quienes determinan cuáles prevalecerán en la obra acabada. En cambio el espectador sólo puede evaluar la película en función de lo que ve en la pantalla, sin tener mayor noción de todo el trabajo que significó su realización.

La visualización de un film requiere de una mirada crítica e interpretativa de los sucesos que se están dando a conocer, pues esta entrega afecta las concepciones del mundo. No obstante, puede suceder que, para algunos directores, los sujetos sean vistos como *entes* pasivos que aceptan y retienen, de manera inconsciente, todo aquello que se presenta en la pantalla.

El cine está destinado a cautivar un público heterogéneo, en una dimensión no sólo social, sino que también individual, pues, en él se depositan los anhelos de cada sujeto, quien busca encontrar una forma de identificación y validación de sus instintos más íntimos y secretos.

Cada individuo tiene dos formas de construir su personalidad; por un lado inserto en el mundo que le corresponde vivir, donde debe encontrarle sentido a su cotidianidad y desarrollarse como un ser social y, por otro, con sus fantasías, el mundo imaginario donde encuentra una forma de evadir esa rutina que le agobia. Así, uno de los elementos más rescatables del cine es que logra conjugar estos dos aspectos en una misma producción y, es gracias a ello, que atrae a tan amplio número de espectadores hacia las salas. En las películas, el receptor es capaz de diferenciar los aspectos concretos del mundo –la vida diaria–, de la misma forma que puede vislumbrar la fantasía, el espacio que le permite eludir su realidad<sup>55</sup>.

Es este motivo el que lleva a plantear el problema de la alienación que el cine causa entre los seres humanos, pues fomenta la evasión de la realidad, posibilitando que los sujetos se sumerjan en estos mundos imaginarios y se olviden de quiénes son de verdad.

El espectador es uno de los elementos constituyentes de toda obra fílmica, ya que es quien entrega la interpretación a las imágenes que se muestran, concluyendo el largo proceso que significa la producción de una obra cinematográfica. Es además el que otorga la valoración a cada película, no sólo económica, sino que también crítica, pues dependerá de las apreciaciones que éste realice, el éxito o fracaso que finalmente obtenga el film.

“El film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalismo o pura fantasía, es historia (...) Aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia”. (Ferro, 2000: 38)

Cada creación cinematográfica es única, pues representa un determinado momento histórico, así como las intenciones del cineasta en una etapa de su vida. Por ello, sólo pueden ser comparadas de acuerdo a parámetros formales –es decir, estéticos, técnicos, narrativos o argumentativos–, aunque éstos, a pesar de presentarse de manera similar, siempre apelarán a diferentes propósitos. Así, será el espectador el encargado de descubrir las intenciones que se esconden tras las imágenes y otorgarle el significado que consideren más apropiado.

---

<sup>55</sup> cfr. Villegas en Hueso, 1998

### 3.4 APROXIMACIONES ENTRE EL CINE Y LA HISTORIA

El cine se encuentra ligado a la historia y ambos se complementan, pero esa asociación no ha sido fácil; cuestionamientos e interferencias han desprestigiado el papel de la cinematografía dentro de la historia tradicional. Al cine le ha costado encontrar una posición privilegiada en diversas disciplinas, siendo la historia, quizá, la más difícil de todas, debido a que los intelectuales la elevan a una categoría superior, que muchas veces no ostenta. El estudio histórico del cine no puede llegar a ser considerado una disciplina independiente, sino sólo una rama o especialización más de éste.

“Las relaciones entre el cine y la historia son tan apasionantes como amplias y complejas. Desde sus inicios, el cine, como espectáculo de masas, recurrió a la historia como fuente de inspiración temática (...) Por su parte, la historia ha tenido en el cine –desde que éste existe– un valioso instrumento de trabajo, aunque no siempre adecuadamente valorado por los propios historiadores. Pero lo cierto es que el Cine, bien como instrumento de reproducción documental de algunos acontecimientos fundamentales, bien como posibilidad de reconstrucción ficticia de cualquier hecho histórico, hace ya tiempo que debería ser tenido en cuenta por su ilimitado potencial de memoria histórica transmitida en imágenes”. (Romaguera y Riambau, 1983: 7)

Los historiadores tradicionales no veían este medio como una fuente histórica, pues enfatizaban la falta de rigurosidad metodológica, tanto en el correcto uso de las fuentes como en la creación de un argumento relacionado con esas narraciones. Con el correr del tiempo, el cine demostró que sí podía dar cuenta de la veracidad de sus testimonios, criticarlas y construir un relato con sentido, al dar prioridad a una tesis argumental que defina las problemáticas a abordar<sup>56</sup>.

Es el cine uno de los formatos más interesantes en los que se pueden retratar historias desconocidas o incluso aquellas que no lo son tanto, pero que resurgen al otorgarles una nueva visión o punto de vista. Además, el tratamiento de una película puede cambiar la noción existente sobre un suceso o individuo, hecho que a los historiadores tradicionales aún no convence.

Nadie puede obviar la capacidad que tiene el cine de testimoniar los acontecimientos de una sociedad determinada, pues, es capaz de reflejar, inclusive, la mentalidad de la gente del período; por lo cual, puede ser un instrumento educativo, con métodos mucho más entretenidos para enseñar ciertos eventos históricos.

---

<sup>56</sup> cfr. Lagny, 1997

Actualmente, las películas históricas se confunden con las de ficción, y es que la producción de ambas es bastante similar. Muchas veces, estas últimas resultan más apegadas a los sucesos ocurridos, debido a su capacidad de adaptación a la sociedad de la época, al mostrar sus vestimentas, lenguaje o forma de comportamiento, entre otros. Ambas formas de hacer cine son consideradas por Marc Ferro como un contra-análisis de la historia oficial, ello porque –para él– ya no es relevante contar los acontecimientos del pasado, sino que es más interesante conocer los detalles que el realizador entrega a la reconstrucción de los mismos.

Cualquier historiador debe llevar a cabo un proceso exhaustivo de revisión de las fuentes que va a utilizar para crear sus relatos, lo mismo sucede con los realizadores cinematográficos. Para determinar la validez de una producción, el historiador debe mirarla desde dos perspectivas: primero, analizar el documento fílmico de acuerdo a su contenido, es decir, aquello que lo conforma: tema, tratamiento, personajes, vestuario, música, guión, etc.; y, segundo, estudiar el contexto en el que se desarrolló, lo que incluye detalles técnicos de las personas que participan en él, como pueden ser las trayectorias tanto del realizador como del guionista, el tipo de apoyo económico que recibieron y por supuesto, la recepción del público<sup>57</sup>.

El análisis de un film no puede realizarse aislándolo de toda la red social que lo rodea, compone y construye, pues es ello lo que permitirá entender ciertas características específicas de cada producción cinematográfica. El investigador debe realizar un estudio más complejo y profundo que en la historia tradicional, para abarcar sus distintas instancias como son la psicológica, economía y tecnología, así como el equipo humano, entre otras.

“Utilizar el material cinematográfico no lleva a prescindir de la letra impresa, por el contrario, exige un estudio más profundo del material secundario, ya que sin un conocimiento suficiente de la época y el contexto de un film, el historiador no aprenderá nada viéndolo (...) El cine permite al investigador explorar una nueva dimensión de su tema y comprender mejor el período que estudia”. (Jackson, 1983: 39)

En general, los historiadores que acuden a la cinematografía no se conforman con sólo revisar los archivos de imágenes, pues también trabajan con documentos escritos que relatan la época a la que éstas hacen alusión; pero el hecho de recurrir a este medio complementario no significa que se le busquen nuevas respuestas a los sucesos descritos, sino que es sólo una instancia para dilucidar cómo el realizador llegó a obtener esas conclusiones.

---

<sup>57</sup> cfr. Vásquez, 1992

El historiador estudia tanto las imágenes como los textos para comprender, a cabalidad, lo que significa el conjunto audiovisual para quien lo observe, por su capacidad de acercar hechos lejanos, muchas veces ajenos. Sin embargo, no deberá conformarse sólo con el visionado de esas imágenes, sino que necesita analizarlas tanto en el proceso de producción como en el de exhibición; es decir, someterlas a una exhaustiva investigación que determine ciertos detalles del producto final.

La posición que el historiador tome respecto a las investigaciones que realiza es lo que las valida; es imperativo que tenga clara su postura dentro del proceso y que sepa que cada relato es distinto y, por lo tanto, su interpretación puede influir en las concepciones que el receptor ostenta sobre la historia. Es decir, el historiador debe tener en cuenta los conceptos sociales en los que se encuentran enmarcados los individuos.

### **3.4.1 El cine y su validación en la historia**

Cada película testimonia hechos de un pasado, ayudando a los individuos a cimentar su propia realidad e identidad; esto debido a la cercanía que produce el observar acontecimientos cotidianos, temas ligados a personajes simples, o grandes sucesos sociales por los que toda la comunidad pasó.

La audiencia se interesa por consumir producciones que retratan tópicos conocidos, por ello, las películas que dan cuenta de temas históricos atraen un amplio número de personas, pues los sujetos se deleitan con la idea de poder criticar, opinar y confrontar su conocimiento sobre esos hechos con la visión particular que entrega el realizador.

Es gracias a los espectadores que el cine ha logrado encontrar su validación como fuente histórica, debido a la capacidad que tiene de retratar vivencias y experiencias pasadas que le son similares a quien observa. El valor documental de una película es definido de acuerdo a la intención con que fue obrada y a los mecanismos que se utilizaron para llevar a cabo dicha creación. A través de ellas es posible conocer sociedades, pues en ellas se reflejan los rasgos estéticos y característicos de esos sujetos.

El historiador entrega al cine una valoración particular, al preocuparse por realizar una investigación exhaustiva de las instancias que han dado forma a la narración que se está presentando. Sin embargo, debe despojarse de su formación literaria para poder desarrollar este análisis de una forma fidedigna y crítica, ya que las representaciones históricas que denota el cine

no tienen, necesariamente, directa relación con los hechos anteriormente recopilados por la literatura.

“Para que el historiador valore adecuadamente la aportación que el Cine, en sus diferentes géneros, puede hacer a la narración histórica, es preciso que asuma dos premisas. La primera, que el Cine crea un pasado propio que debe ser entendido de una manera específica. La segunda, la necesidad de abandonar la comparación entre películas y libros, ya que lo único que comparten ambas formas de hacer Historia es la idea de que el pasado puede ser organizado, secuenciado y contado mediante una narración. Al relatar, explicar e interpretar el pasado, el Cine nos dice cosas muy distintas de las que nos informan los libros. Aunque *inventa* datos, crea personajes, acontecimientos y situaciones, no transgrede sin embargo la verdad histórica”. (Huguet, 2002: 21)

Lo que caracteriza al cine es la capacidad de construir un tiempo paralelo al real, es decir, el mostrado en la pantalla es indefinido, a pesar de reflejar una situación de la vida cotidiana, la extrae del momento en el que ocurrió y le construye uno propio; además, el espacio que abarca no está determinado por factores externos, es decir, es universal. Estas características constituyen el llamado tiempo cinematográfico<sup>58</sup>.

A pesar de la indeterminación temporal y espacial que se refleja en los films, los realizadores basan su relato en acontecimientos que sucedieron en un espacio y tiempo determinados, por lo que la construcción de su historia se apoyará en documentos o testimonios concretos.

El cine debe reconstruir su propia historia en base a las películas acabadas, recopilando las que se han realizado a lo largo de su existencia, así como el material anexo que permita analizarlas en el contexto de producción, creación, además de las interpretaciones que puedan surgir de exhibiciones realizadas en la época contemporánea. Otra forma de hacer historia del cine es por medio de la restauración de los films, privilegiando aquellas copias que sean capaces de pasar por este proceso y arrojar buenos resultados. Por otra parte, se puede realizar una reconstrucción histórica a partir del análisis del contexto externo e interno en el que se desarrolló, pues éstas dan cuenta de los obstáculos que se debieron sortear para llegar a la obra acabada. Finalmente, existen postulados en torno al estudio grupal de aquellas realizadas en un mismo tiempo, en las cuales se pueden vislumbrar características comunes que describen el contexto histórico.

---

<sup>58</sup> cfr. Huguet, 2002

Existen múltiples correlaciones entre la historia y el cine que permiten la representación de situaciones colectivas que explican la configuración de las sociedades actuales, de las cuales destacaremos cuatro<sup>59</sup>:

- ◆ El cine es un *agente histórico*, pues entrega significado a los hechos sociales que comunica, ya que las películas nunca están desprovistas de carga ideológica –explícita o implícita– y eso se da de forma consciente o inconsciente. Esta característica se ha visto acrecentada debido a la masificación que ha tenido este medio en los últimos años; gracias al surgimiento de la televisión y el video se ha fomentado un carácter de formador de conciencia social y cultural, entregando a los sujetos una categoría de participantes activos de las obras cinematográficas.
- ◆ El uso de un lenguaje fílmico exclusivo designado por la sociedad en la cual se enmarca la producción y su posterior exhibición, reafirman el carácter del cine como industria cultural y permiten que las obras reflejen una época determinada.
- ◆ Las películas construyen un espacio social propio; en él se conjugan relaciones interpersonales que funcionan de igual forma que en la realidad, es decir, se dan jerarquías, luchas de poder, líderes, romances, peleas y amistades que trascienden y se reflejan en la obra final. Además, en la realización influyen las acciones políticas e históricas que rodean el desarrollo de la misma.
- ◆ Finalmente, es imposible comprender las relaciones entre el cine y la historia sin realizar una lectura histórica de la filmografía, así como una lectura fílmica de la historia. La primera, permite explicar los cambios sufridos por el cine a lo largo de su trayectoria; mientras que la segunda, consiente la realización de un análisis social del pasado, por medio de los hechos que han quedado plasmados en la filmografía y, que en su minuto, fueron obviados por las esferas dominantes.

De estas correlaciones emergen dos importantes puntos que dan cuenta de los primeros acercamientos de la cinematografía a la Nueva Historia; el primero destaca debido al surgimiento de la televisión y el otorgamiento de una especial valoración al espectador, no como un mero receptor, sino que como un participante activo en la interpretación de la información entregada.

---

<sup>59</sup> cfr. Ferro, 2000

El último postulado habla de la realización de una lectura histórica de la filmografía, gracias a lo cual pueden llegar a conocerse aspectos de la sociedad de los que, normalmente, no se tiene noción, pues fueron dejados de lado por la literatura histórica oficial. Así, se valida de cierta forma, la idea de instaurar al género documental como una fuente más de la Nueva Historia, pues, en la medida que este tipo de producciones rescaten temas tradicionalmente obviados, pueden instituirse como un medio de conocimiento paralelo al tradicional.

Ferro además propone dos formas de clasificar las películas, basándose en la relación que manifiesten con la historia<sup>60</sup>.

Primero, de acuerdo a las concepciones que presentan en torno a la sociedad, en este grupo destacan: los films que fomentan la ideología dominante, es decir, priorizan el punto de vista de las instituciones que detentan el poder; las películas que elaboran una contra-historia, esto es, que retratan los acontecimientos desde una perspectiva opuesta a la corriente dominante (al igual que el trabajo realizado por los nuevo-historiadores); las obras que rescatan la memoria a través de relatos orales; y, por último, aquellas que realizan un análisis propio o independiente de los sujetos en comunidad.

Segundo, conforme a la forma en que abordan los conflictos históricos y sociales: desde arriba, visión que prioriza el poder y quienes lo ostentan; desde abajo, el relato se construye a partir de los individuos marginados; desde adentro, se utiliza la voz en off<sup>61</sup> para demostrar que el narrador se encuentra inserto en el relato; desde fuera, donde quien cuenta la historia denota hallarse en una posición externa y lejana.

Aunque se trata de cine de ficción, igualmente existen elementos comunes o similares a los preceptos emanados de las corrientes que conforman la Nueva Historia. En ese sentido, y de acuerdo a lo planteado por Ferro comparten la oposición al punto de vista oficial, abocándose a una descripción de los individuos en base a un enfoque pluralista que acoja no sólo a aquellos grupos de elites, sino que también a aquellos marginados por la ideología dominante, es decir, quienes ostentan el poder sobre los medios de información tradicionales.

Por otra parte se destaca el hecho de que ambos formatos recurren a testimonios orales como base para la creación de sus narraciones, de esa manera, tanto el cine como la historia –

---

<sup>60</sup> cfr. Ferro, 2000

<sup>61</sup> Definición: es la que proviene de una fuente sonora externa a la imagen. Puede desempeñar una función de unión temporal entre las distintas secuencias, o bien recopilar, en una unidad superior, secuencias autónomas. (Casetti y di Chio, 1991)

entendida como Nueva Historia– se presentan como reconstructores de la memoria de los pueblos.

El cine y la historia tienen en común que ambos reconstruyen hechos, permitiendo, de esta forma, conocer situaciones sociales ocurridas en un tiempo y espacio pasados. Los dos pueden recrear los acontecimientos cotidianos de una comunidad de formas similares, sin embargo, cada uno con un estilo propio y único. Los textos, por sobre el cine, tienen la capacidad de fomentar la imaginación, ya que por medio de los relatos, los lectores se hacen una idea de lo que sucedió. Mientras que el cine, tiene a su favor la particularidad de generar sensaciones y empatías, logrando que el espectador se involucre con lo que está siendo proyectado; la limitación de la información entregada por una película se compensa con la riqueza de detalles que transmite.

La validación del cine como agente histórico pasa por la comodidad de la sociedad actual, que, a pesar de tener completo acceso a la historia escrita prefiere formas más dinámicas de conocimiento como las propuestas por el cine.

### **3.4.2 Críticas a la historicidad de la cinematografía**

De acuerdo a Rimbau (1983) existen tres problemas principales con los cuales deben lidiar las películas; el primero hace alusión a la reconstrucción de los hechos tal como ocurrieron en el pasado, utilizando para ello los elementos disponibles en el presente desde el que se narra; el segundo, tiene que ver con la manipulación que sufren todos los trabajos audiovisuales en su etapa de montaje, en el cual se conjugan tanto los intereses del director como las presiones externas en cuanto al tiempo o al presupuesto, por ejemplo. Por último, destaca la interpretación personal que cada director entrega a sus realizaciones y la parcialidad ideológica que esta unilateralidad confiere a los trabajos.

El mayor conflicto en torno a la validación del cine como fuente histórica, sobre todo el de ficción, pasa por la manipulación de las imágenes, lo cual merma su credibilidad como documentos fidedignos. Hasta nuestros días el texto escrito sigue teniendo un status superior, pues, a estas alturas, su credibilidad no es puesta en duda. No obstante, esa posición le fue otorgada con el paso del tiempo, ya que debió sobrellevar un proceso de ratificación similar, al que hoy sufren las imágenes.

“No podemos sustraernos a la evidencia de que el uso de las imágenes como fuente de conocimiento histórico, plantea muchos y delicados problemas. De momento, la difícil traducción a palabras del testimonio que nos proporcionan. En segundo término, las imágenes no son ajenas al problema del contexto, ni de la retórica o la calidad del recuerdo (...) No todas las imágenes pueden ofrecer testimonios completamente fiables”. (Huguet, 2002: 11)

Se cuestiona la historia en el cine, debido a que las creaciones audiovisuales son elaboradas bajo criterios subjetivos, sin embargo, esta crítica deja de lado la noción de que todo proceso social –al ser construido por un ser humano– conlleva esta carga, por lo que afectará de igual manera a cualquier manifestación humana.

Otro punto de discrepancia es el hecho que las obras cinematográficas posibiliten una reflexión sobre las formas de escribir la historia, pues, al asentarse como documentos históricos fomentan la revisión de ésta, tema que inquieta a quienes tradicionalmente han dominado la historiografía. Y es que el cine permite el estudio de las concepciones del imaginario colectivo y lo real en cada sociedad<sup>62</sup>.

Marc Ferro (2000) propone el estudio exhaustivo de las imágenes, a fin de determinar si han sufrido una manipulación indebida; para ello explicita tres formas de análisis, estas son: la crítica de autenticidad, la crítica de identificación y la crítica analítica.

La primera, busca dilucidar la veracidad de las imágenes en el contexto de la obra, es decir, si lo que se muestra realmente corresponde al hecho descrito. El autor propone prestar atención al espacio de la realidad captado por la cámara, la continuidad de la historia, la distancia de las imágenes en un mismo plano, el grado de visibilidad e iluminación de los objetos, el dramatismo representado y la calidad fotográfica de la película.

En segundo lugar, la crítica de identificación implica buscar los datos que permitan esclarecer la procedencia del documento fílmico; aunque este tipo de materiales suelen ser escasos, es interesante identificar los personajes y lugares para interpretar el contenido.

Finalmente, la crítica analítica implica el conocimiento de las condiciones en las que se produjo la obra, la situación económica, social o política con que debió lidiar el realizador y las presiones que alguno de estos elementos pudo ejercer sobre el resultado final.

Las invenciones representan uno de los puntos más infranqueables por quienes niegan la validación del cine como documento histórico; sin embargo, los cineastas han justificado su uso metafórico para explicar situaciones sociales trascendentales para el contexto. Se marca la

---

<sup>62</sup> cfr. Lagny, 1997

diferencia entre las invenciones falsas –construidas por simple capricho o imaginación– de las invenciones verdaderas, que tienen un claro propósito dentro del sentido de la historia, de las cuales se distinguen cuatro formas. Primero, la alteración de los hechos, que implica pasar a llevar el orden cronológico, cambiar a los protagonistas o sacar de contexto algunas historias para generar conflictos dramáticos; segundo, la condensación, que va desde la estereotipación de los protagonistas –a fin de dar cuenta de un mayor número de puntos de vista en torno a la misma historia–, hasta la modificación del período espacial y temporal de desarrollo de los eventos; tercero, la invención, que implica el mostrar sucesos no reales para dar a conocer elementos que necesiten ser resaltados; y, por último, la metáfora, que significa la creación de escenas maestras que permitan la descripción de personajes o acontecimientos que de otra forma no podrían esclarecerse<sup>63</sup>.

“Aceptar la invención es cambiar significativamente nuestra manera de entender la historia. Aceptar estos cambios no significa romper con la verdad histórica, sino aceptar otras maneras de relacionarnos con el pasado. (...) Todos los cambios deben ser concordantes con los hechos e interpretaciones acreditados por la historia escrita. (Rosenstone, 1997: 63-64)

De esta forma, el cine configura reglas propias en cuanto a la construcción de los relatos; para lograr validarlo, es necesario entender que esta forma de documentar la historia será siempre distinta de la planteada tradicionalmente por los textos, pues se trata de un medio diferente que no emplea las letras como materia prima sino que las imágenes y el sonido. Por ello, la historicidad de las obras cinematográficas no viene a suplantarse las visiones tradicionales, sino que llega a proponer una nueva manera de conocer parte de los hechos que dieron forma a las comunidades que nos antecedieron.

De acuerdo a los planteamientos anteriores, a continuación describiremos el género documental, pues es el formato cinematográfico que más se acerca a las representaciones históricas de la realidad, debido al trabajo con temáticas particulares, basadas en individuos.

### **3.5 DOCUMENTAL**

El documental es la forma cinematográfica que trabaja con la realidad; lleva a la pantalla acontecimientos que, por lo general, han tenido cierto nivel de importancia para la sociedad y que son preservados a través de este medio. Su importancia dentro de esta investigación radica en que

---

<sup>63</sup> cfr. Rosenstone, 1997

es el formato más cercano a la historia, por tomar de la realidad la información para construir sus obras, a ello se debe la descripción y caracterización que de este género se realiza a continuación.

Es definido por John Grierson –considerado uno de los precursores– como un tratamiento creativo de la realidad y un medio para recopilar acciones desde una perspectiva clara y coherente, que pueda ser comprendida por un vasto público. El documental no sólo vino a cambiar las nociones del cine conocidas hasta esa época sino que se planteó como una forma de representar la identidad de ciertas comunidades, especialmente de aquellas marginadas.

Esta modalidad ofrece la posibilidad de representar el mundo de forma visual y sonora, normalmente (en los más clásicos) con una clara argumentación de lo que se está presentando, por medio de la elaboración de un discurso de apelación al público. Su construcción –al igual que en el cine de ficción– está determinada por el punto de vista del realizador o de los grupos económicos, (sociales o políticos) que rodeen la producción. Usualmente revela acontecimientos sociales que, debido a las condiciones de intrascendencia de sus protagonistas, no han sido tomados en cuenta por sus contemporáneos<sup>64</sup>.

Este hecho es el que llama la atención hacia el formato, ya que se preocupa, sobre todo, de la redención de individuos tradicionalmente omitidos por la historia, equiparándose a las corrientes de la Nueva Historia. La recuperación de estos relatos personales es lo que vincula al documental a los movimientos antes mencionados, y es a través de ello que ambos pueden constituirse como posibles agentes de preservación de la memoria.

Existe una búsqueda permanente por rescatar a los sujetos en su ambiente, con su estilo de vida y la forma en que se desenvuelven, sin embargo, el documental –al igual que el cine en general– pretende reflejar la excepcionalidad de cada ser o comunidad, posibilitando la instancia de constituirse como un incentivo para descubrir los pequeños detalles que dan forma a la vida social de las colectividades.

El cine documental permite realizar aproximaciones a la realidad de una forma más rápida y cercana, pues no necesita de un despliegue técnico y humano tan amplio como el que exigen las películas de ficción. Construyen un discurso que acoge las ideologías, el poder, las utopías y todas las subjetividades que permiten interpretar el mundo por medio de las experiencias de los grupos.

---

<sup>64</sup> cfr. Nichols, 1991

### 3.5.1 Formas de aproximación al documental según Bill Nichols<sup>65</sup>

#### 3.5.1.1 Definiciones del documental

El autor realiza tres definiciones de este género; ellas de acuerdo a la posición desde donde se le analice, es decir: desde el punto de vista del realizador, del texto o del espectador; cada una contribuye a diferenciar características específicas del formato.

Primero, la definición del documental desde el punto de vista del realizador pasa por el control que éste ejerce sobre el tema abordado, pues cualquier creador de documentales, sólo puede intervenir determinadas variables de su producción –como es el guión y la línea de investigación–, sin embargo, hay otras que escapan de su autoría –como es la evolución de los personajes–; esto lo pone en cierta desventaja frente a quienes se dedican, por ejemplo a la ficción. De acuerdo a ello, la incapacidad del director de dominar el completo desarrollo de la historia moldea la definición del documental desde esta perspectiva.

Segundo, la definición del documental como un texto se sustenta al ser en función del argumento que se realiza la construcción lógica de la narración. Los personajes, sus diálogos, las secuencias de imágenes, los saltos espaciales y temporales: todo se organiza con la finalidad de mostrar un relato con sentido completo que logre ser entendido. No obstante, la historia siempre formará parte de un universo no real, es decir, reconstruido, pues las pruebas dadas a conocer tienen como única función, la confirmación del mismo.

Finalmente, el documental puede ser definido de acuerdo a su relación con los espectadores, ya que éstos generalmente se acercan a ver una obra con concepciones previas del tema, lo cual condiciona tanto la comprensión que realizarán del film, como el conocimiento que extraerán del mismo. La película documental ofrece pruebas que servirán para confirmar o refutar las hipótesis que el receptor se haya planteado a lo largo de la exhibición.

#### 3.5.1.2 Modalidades de representación

Nichols propone, además, que las obras documentales son estructuradas para dar cuenta de las situaciones que las conforman en base a cuatro modalidades, a fin de situarlas dentro de la misma formación discursiva, en un momento determinado; es decir, en un intento por realizar

---

<sup>65</sup> cfr. Nichols, 1997

agrupaciones lógicas, las producciones son enmarcadas dentro de categorías que permitan su análisis conjunto. Estas modalidades son instancias destinadas a organizar la obra, que hacen referencia a aspectos inherentes al desarrollo de la producción, ya sea al estilo de filmación, los modos de colaboración o las diversas técnicas utilizadas en el proceso de montaje. Entre ellas, el autor distingue la modalidad expositiva, la modalidad de observación, la modalidad interactiva y la modalidad de representación reflexiva; cada una de ellas –en sus inicios– ha surgido con más fuerza en un país determinado, sin embargo, en general tienden a combinarse a lo largo de la evolución filmográfica mundial.

#### 3.5.1.2.1 *Modalidad expositiva*

Surge del rechazo por la inutilidad social de las películas de ficción, debido a que la única preocupación de éstas era lograr entretener y distraer a los espectadores. La característica que mejor define las producciones de esta modalidad es la utilización de la voz en off, que permitía a los realizadores situar los acontecimientos en su contexto histórico y entregar un toque de poesía a las obras. Algunos expositores fueron John Grierson, Robert Flaherty y Humphrey Jennings.

El documental se dirige al espectador de forma directa, ya sea por medio de la voz en off, o mediante la utilización de subtítulos que complementan las imágenes, subrayando el valor de la objetividad de la historia. Por ello, si durante el rodaje se realizaron entrevistas para recopilar la información, son editadas a fin de mostrar sólo los pasajes más importantes del individuo. De esta forma, la modalidad expositiva intenta que el discurso filmico se exprese por sí mismo, por lo que los creadores se preocupan sólo de mostrar los acontecimientos.

En este caso, el montaje es probatorio, privilegiando la continuidad retórica sobre la espacial y temporal; en una búsqueda por innovar, pueden llegar a ser experimentales, al introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto.

#### 3.5.1.2.2 *Modalidad de observación*

Surge con la evolución tecnológica de los equipos de filmación, lo cual permitió que los realizadores desarrollaran su trabajo con más facilidad –debido, por ejemplo, al menor peso de los aparatos– y como una forma de contraponerse al modelo puramente expositivo. El realizador se enfrenta a los hechos desde una posición discreta y distante, sin interferir en la acción desplegada

frente a la cámara, es decir, entregando el control a los sujetos sociales que protagonizan los acontecimientos. Sus mayores exponentes son Richard Leacock, Donn A. Pennebaker y Fred Wiseman.

En el montaje se preocupan de reproducir las acciones sin alterar el tiempo real en que sucedieron, dando prioridad a las situaciones captadas de improviso, es decir, aquellas instancias en que los individuos interactuaban entre sí, olvidándose de la presencia de la cámara. Tienden a realizar coberturas exhaustivas de períodos determinados, dejando de lado la selección tradicional en el proceso de edición; los cortes o ediciones responden exclusivamente a necesidades de observación del argumento. Todas las imágenes y sonidos presentados en un documental de este tipo fueron filmados en el momento histórico real.

#### 3.5.1.2.3 *Modalidad interactiva*

Esta modalidad se inicia con la necesidad de evidenciar la perspectiva del director, explicitando su punto de vista a lo largo de la realización por medio de la interacción con los sujetos filmados. Para ello, se utilizan abiertamente las entrevistas y se deja de lado, casi por completo la utilización de la voz en off. Surge en la década del veinte, sin embargo, su masificación se desarrolla a partir de los años cincuenta, gracias a la aparición de equipos de filmación más livianos que captaban de forma sincrónica imagen y sonido, por lo que permitían una mayor movilidad al documentalista y a su equipo técnico. Así, gracias a estas innovaciones el director puede compartir con los intérpretes, sin limitarse a una mera recopilación de los hechos acontecidos.

La autoría de la obra pasa a ser propiedad casi exclusiva de los protagonistas, mientras que el montaje es utilizado para darle sentido a las distintas narraciones que los individuos entregan al realizador. No obstante, esta autonomía de los sujetos queda sometida en el caso de la realización de entrevistas muy cerradas, donde se maneja el diálogo en función de lo que se requiere conocer.

La modalidad interactiva utiliza diversos tipos de entrevistas, las cuales van desde la simple conversación, que es el libre intercambio de ideas entre el realizador y el protagonista; la entrevista encubierta, donde no se ve ni escucha a quien guía y sólo se puede observar al sujeto que se dirige a un otro cualquiera; el diálogo o pseudodiálogo, donde el director juega el papel de catalizador, dando pie a que el informante entregue su versión de los hechos; la entrevista tradicional, donde ambos dialogan frente a la cámara y el pseudomonólogo, en el cual el individuo interactúa

directamente con el espectador, al *conversar* con la cámara; su relato puede ser complementado con subtítulos explicativos.

Algunos de los exponentes de esta modalidad son Gilles Groulx, Michael Brault y Claude Lanzman, siendo la corriente documental denominada Cinema Verité (con Jean Rouch a la cabeza) la mejor exponente de esta modalidad.

#### 3.5.1.2.4 *Modalidad reflexiva*

En esta modalidad los documentalistas agregan componentes adicionales a la realidad, a fin de que el espectador realice un proceso de interpretación más reflexivo, es decir, que no se quede sólo con las imágenes mostradas, sino que las analice a fin de descubrir las intenciones ocultas tras éstas.

El tema central pasa más que por mostrar al espectador los acontecimientos sociales *tal como ocurrieron*, por darle a conocer que esas situaciones han pasado por un proceso de reconstrucción e interpretación por parte del equipo que realiza el film. Los directores de este tipo de documentales buscan clarificar las falsedades mostradas en la producción, ya sea que se trate de montajes expuestos como verídicos o las manipulaciones realizadas en el proceso de montaje. Se prefiere la utilización de actores profesionales a fin de dar realismo a las reconstrucciones, ocultando esta hecho a los espectadores hasta el final de la producción como una forma de hacerlos reflexionar sobre los manejos a los que se encuentran expuestos al creer ciegamente en la realidad mostrada por un documental.

De esta forma, la modalidad se preocupa más de la representación que del momento histórico que relata, centrándose en la forma en que el mundo es llevado a la pantalla. Algunos cineastas que desarrollaron esta forma documental fueron Dziga Vertov, Jean-Pierre Gorin, Raúl Ruiz, Errol Morris, Jean Rouch, Jean-Luc Godard y Jill Godmilow.

Bill Nichols se ha preocupado de estudiar las formas en que la realidad es representada, acercándose al género documental por ser éste el que más se ajusta a los sucesos reales, instituyéndolo, además, como un documento histórico digno de análisis. Es el primero que intenta teorizar el formato, profundizando los detalles tanto de forma como de fondo.

Así, entrega la posibilidad de un análisis más exhaustivo del documental que, a pesar de tener una existencia tan vasta como los films de ficción no ha sido tradicionalmente tomado tan en cuenta como estos últimos.

### 3.5.2 Formas de aproximación al documental según Erik Barnouw<sup>66</sup>

Barnouw efectúa un recorrido histórico de las realizaciones documentales, caracterizándolas de acuerdo al período histórico en el que se desarrollaron y los temas y tendencias que agruparon. Algunas de ellas coinciden en espacio temporal, otras pueden ser incluidas en más de un tipo, sin embargo, la categorización permite descubrir tanto funciones como elementos distintivos de las películas documentales.

Denomina la primera etapa como *Documental Profeta*, pues considera que a partir de 1874, cuando se comenzó a experimentar con la recopilación de imágenes en movimiento, se sientan las bases de lo que hoy en día conocemos como género documental, ya que tenían como fin capturar momentos importantes para la historia de la sociedad.

En este período destacan las experiencias realizadas por el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen, el fotógrafo británico Eadweard Muybridge, el fisiólogo francés Etienne Jules Marey, Georges Demeny y Thomas Alva Edison quienes, mediante técnicas artesanales, demostraron las inquietudes iniciales de rescatar sucesos cotidianos. No obstante, las primeras producciones que se consideran documentales profetas datan del año 1895 y son las doce películas creadas por los hermanos Lumière –cada una de ellas de no más de un minuto de duración y sin la presencia de actores profesionales–, donde se retrataban situaciones triviales que, sin embargo, eran influyentes para los protagonistas.

Los países que dominaron este primer momento fueron imperios coloniales, que emplearon la cinematografía para elevar su condición, al mostrar a los *nativos* como individuos agradecidos de la protección que les brindaban los inmigrantes europeos.

Una segunda etapa fue llamada *Documental Explorador*, cuyo principal exponente fue Robert Flaherty, quién con su producción *Nanook, el esquimal* (1922) refleja el perfil de esta modalidad, al ofrecer a los espectadores la posibilidad de conocer la forma de vida de comunidades alejadas y aún autóctonas, es decir, espacios no intervenidos.

---

<sup>66</sup> cfr. Barnouw, 2002

En este período, el documental debió reposicionarse en la vitrina pública, ya que las películas de ficción habían ido en progresivo aumento, por lo que los realizadores debieron esforzarse por retratar temas llamativos, a fin de no perder la expectación de la audiencia. No obstante, a principios de la década del treinta, decayó definitivamente el interés por este tipo de films, pues los espectadores comenzaron a requerir el tratamiento de temas más cercanos a la realidad social contingente.

Así surgió el *Documental Reportero*, representado por Dziga Vertov (*El hombre y la cámara*, 1929), que buscaba reflejar los hechos de la forma más veraz posible. Vertov encabezó el Cine-Verdad, un programa de reportajes cinematográficos –nombre que también identificó a la corriente encabezada por él– que mostraba obras que reconstruían pasajes de la realidad, omitiendo completamente la presencia del autor. *Turksiv* (1929) de Victor Turin, un documental sobre la construcción del ferrocarril Turquestán-Siberia, es considerada una de las obras más representativas del período.

Se considera que las influencias de Vertov y del documental reportero alcanzaron incluso al cine de ficción que se realizaba en esos años, pues comenzó a dejarse de lado los recursos más fantásticos, inclusive, algunas películas incluyeron secuencias reales en el desarrollo de su argumento.

La siguiente etapa fue dominada *Documental Pintor*, debido al acercamiento que se produjo de parte de los miembros del mundo artístico –sobre todo de los pintores– hacia la cinematografía, al descubrir la importancia que tenía este medio de comunicación en la sociedad. Los primeros artistas plásticos que se atrevieron a experimentar con realizaciones audiovisuales fueron el sueco Viking Eggeling y el alemán Hans Richter; aunque inicialmente sus trabajos no se consideraron documentales, lograron la aprobación del género a medida que centraron su visión en objetos cotidianos.

Este tipo de documentales giró en torno al fortalecimiento de las imágenes, destacando las producciones *A propósito de Nizá* (1930), de Jean Vigo y Boris Kaufman y *El puente* (1928) de Joris Ivens. Sin embargo, con la aparición del cine sonoro fue replegado, debido a la importancia del sonido y al hecho de que las imágenes fueron relegadas a segundo plano por este adelanto.

El siguiente período se denominó *Documental Abogado*, pues los directores se preocupaban de llevar a la pantalla situaciones de conflicto, y los alcances de éstas en la sociedad. Uno de los primeros exponentes es John Grierson; sin embargo, los sucesores innovaron sus preceptos, sobre todo en la utilización de la voz en off, reemplazando la del realizador por la de un sujeto

más cercano a la historia. Una de las primeras películas donde se utilizó este nuevo recurso fue *Problemas domésticos* (1935) de Edgar Anstey y Arthur Elton.

Aunque seguían tratándose temas sociales, el documental abogado destaca por la clara presencia de elementos propagandísticos, utilizados para reforzar las ideologías dominantes. La mejor representante de estos films ideológicos es la alemana Leni Riefenstahl (*El triunfo de la voluntad*, 1935).

En una clara evolución del documental abogado se encuentra el *Documental Toque de Clarín* –surgido en la época de las guerras mundiales–, que es aquél que además de apoyar una ideología es utilizado como un arma de lucha, una forma de enaltecer el nacionalismo del pueblo y amedrentar al enemigo. Las producciones más representativas de este período fueron realizadas en Alemania, entre ellas *Campaña en Polonia* (1940) y *Victoria en el oeste* (1941) de Fritz Hippler, que correspondían a documentales destinados a exaltar el despliegue y triunfo Nazi en diferentes batallas.

Este tipo de producciones ayudaba a reafirmar los lazos familiares entre quienes se quedaban en el país y los soldados que se encontraban fuera, luchando por él. La mayoría de los documentalistas existentes realizó este tipo de obras, que contaban con un amplio apoyo estatal. Sin embargo, el fin de la guerra marcó también el término de esta tipología.

Coincidente con la evolución social apareció el *Documental Fiscal Acusador*, que retrataba los crímenes cometidos en los campos de concentración; eran filmaciones realizadas en el campo de batalla, donde los cineastas habían acompañado a las tropas en su peregrinaje. Entre ellos destacan los croatas Gustav Gavrin y Costa Hlavaty, creadores de *Jasenovac* (1945), los polacos Aleksander Ford y Jerzy Bossak con *Majdanek* (1944), que retrataron las masacres cometidas en el campo de exterminio del mismo nombre y el francés Alain Resnais con su film *Noche y Niebla* (1955).

De acuerdo a las características de este tipo de trabajos no fueron muchos los que se aventuraron a realizarlos; debiendo sortear diversos obstáculos y, a pesar de que lograron retratar los horrores del período, la etapa no perduró.

En la posguerra surgió el *Documental Poeta*, que con una clara inclinación a la ficción quedó reflejado en las obras de Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta*, 1945), Vittorio de Sica (*Limpiabotas*, 1946) y Wolfgang Staudte (*Los asesinos están entre nosotros*, 1946), entre otros. Continúa el retrato de las situaciones de guerra, pero con innovaciones en el tratamiento; a pesar de ello el apoyo económico no fue suficiente y el surgimiento de la televisión también mermó este tipo de creaciones.

Tras la guerra, el documental trazó diferentes rumbos; uno de ellos correspondió al *Documental Cronista*. Se trataba de narraciones históricas compuestas a partir de los documentos fílmicos que proporcionaban los noticieros. Las principales obras de este tipo se construyeron a partir de historias de guerra, entre las que destacan *Mi lucha* (Erwin Leiser, 1960) y *La vida de Adolfo Hitler* (Paul Rotha, 1961). En otra línea, se desarrollaron producciones centradas en la naturaleza y la vida salvaje, ámbito en el que destacó el cronista Jacques Cousteau (*El mundo del silencio*, 1956).

Bajo el alero empresarial se desarrolla el *Documental Promotor*, que corresponde a trabajos realizados gracias al financiamiento entregado, directamente, por empresas industriales y comerciales y que, en general, retrató realidades cercanas a las mismas empresas patrocinantes. Destaca el caso de Robert Flaherty, quién ideó sus cuatro producciones (*Nanook, el esquimal*; *Moana*; *El hombre de Aran* y *Louisiana Story*) con fondos empresariales *anónimos*, sin embargo, por medio de ellos llevó a cabo una defensa encubierta a las empresas que lo financiaban.

Esta línea, al estar fuertemente influida por los dueños del capital, no concentró un amplio número de documentalistas, pues muchos de ellos no estaban de acuerdo con la *usurpación cultural* que se les pretendía imponer. De esta forma comienzan a surgir nuevas líneas documentales, entre ellas el *Documental Observador*.

Surgió en Londres, a mediados del siglo veinte; los realizadores de este tipo no intervenían la acción desarrollada, sin embargo, por medio del montaje expresaban su visión. Se trata de un cine de denuncia, donde se daba el espacio para que los actores sociales expresaran sus opiniones. Producciones que destacan en este ámbito son *Los niños del jueves* (Lindsay Anderson y Guy Brenton, 1954), *Todos los días excepto navidad* (Lindsay Anderson, 1957) y *Mamá no lo permite* (Karel Reisz y Tony Richardson, 1956).

Finalmente se encuentra el *Documental Agente Catalizador* –cuyo exponente fue el Cinema Verité– que es aquél donde el director actúa como un estimulante de la acción, motivando al actor social a contar sus vivencias más íntimas, lo que, en ocasiones, les valió la denominación de tendenciosos, debido a la falta de objetividad mostrada en el proceso de recolección de la información. Jean Rouch es uno de los exponentes de esta modalidad, y entre sus películas se cuentan *Los sacerdotes locos* (1955) y *Yo, un negro* (1958).

La categorización antes planteada omite el elemento propagandístico que normalmente se encuentra implícito –en diferentes medidas– en todas las obras documentales, pues gracias al componente ideológico que les da forma, sirve como un vehículo de imposiciones culturales.

El documental no puede pretender instituirse como la realidad, sino como una representación de la misma; un testimonio de acontecimientos ya ocurridos. Su labor es ayudar a preservar la memoria de los pueblos, por medio de la recopilación de las pruebas que les permitan construir una historia con sentido. El rol de los documentalistas es seleccionar y organizar dicha información, asumiendo que su subjetividad formará parte del proceso.

“La plausibilidad del género, su autoridad, constituyen la especial cualidad del documental, la atracción que ejerce en quienes lo cultivan –independientemente de los motivos que tengan–, y en esto está la fuerza de su poder para ilustrar o para ilusionar”. (Barnouw, 2002: 313)

Tanto Erik Barnouw como Bill Nichols sientan las primeras bases en el estudio histórico del cine documental, siendo hasta ahora los más reconocidos en esta área. Su labor ha permitido definir y caracterizar el género, cuyos límites suelen ser tan difusos. Por otra parte, han realizado un ordenamiento de las corrientes más sobresalientes del medio, en función de las características que los reúnen bajo parámetros comunes, que pueden ser: el tipo de argumentos, el manejo técnico, el lenguaje, la visión del realizador, el tipo de espectador, el tratamiento de la realidad, etc.

### **3.5.3 Implicancias del género documental**

Debido a la multiplicidad de esferas englobadas por el género documental y la cantidad de elementos que requieren conjugarse para llevar a cabo una creación de este tipo, es que este formato incluye, para su completo desarrollo, una serie de características relegadas a un segundo plano por la ficción.

En este sentido, una de las más importantes es la reconstrucción basada en la oralidad como fuente primaria; esto es, la credibilidad concedida a los sujetos que se presentan frente a una cámara para dar cuenta de su historia; técnica que ha sido privilegiada, principalmente, por el documental, como instancia válida de conocimiento de culturas, a pesar de la confrontación que requieren para corroborar los dichos y que cada realizador desarrolla de forma paralela a la propia realización<sup>67</sup>.

La llegada del sonido directo posibilitó al cine documental el acercamiento a nuevas formas de construcción del relato, al permitirle abordar temas más complejos que los retratados anteriormente; si bien, el trabajo desarrollado hasta antes de esta introducción tecnológica no era

---

<sup>67</sup> cfr. Nichols, 1991

menos exhaustivo, el hecho de poder captar a la par imagen y sonido entregó herramientas que evitaban, hasta cierto punto, la cuestionada maleabilidad del cine<sup>68</sup>.

El documental entrega instrumentos para comprender la sociedad, al mostrar situaciones reales y a veces desconocidas; así, ayuda a construir las identidades grupales, por medio de la representación que logran los sujetos al verse reflejados en las producciones.

En la revisión bibliográfica emerge un autor –J. E. Monterde, 1983– que posibilita una aproximación del género documental como un agente de preservación histórica; para ello, propone tres formas para entenderlo: como fuente, discurso y ensayo histórico. El uso de éste como fuente histórica se justifica por el registro de las acciones que quedan inmortalizadas por la cámara, mientras que como discurso histórico implica el doble trabajo realizado por el cineasta al conjugar su labor en la construcción fílmica y en la preservación de la historia, es decir, como historiador. Finalmente, el ensayo histórico hace referencia a la manipulación de ciertos elementos constituyentes del film a fin de darle sentido histórico. Normalmente, estos aspectos no se dan de forma conjunta en una misma producción; aunque pueden convivir, lo común es que en una obra sólo se refleje uno de ellos.

De acuerdo a estos planteamientos, emergen nuevos elementos que legitimizan el desarrollo de esta investigación, pues el autor expone, claramente, tres aspectos propios de este tipo de realizaciones en torno a su manifestación como documentos históricos que, tras una profundización y confrontación pueden llegar a sentar las bases que permitan validarlo como una fuente más de la Nueva Historia.

Muchos documentales nacen de la ampliación de un tema que causó expectación, cuya elaboración es relevante para descubrir nuevas vetas de la misma historia que, en su minuto, fueron omitidos, ya sea porque no formaban parte de la información denominada *dura* o porque todavía no salían a la luz. Gracias a la realización de una investigación más acabada el documental es capaz de dar cuenta de estos sucesos antes obviados y también de descubrir aquellos que en su minuto se dieron como certezas y sin embargo no lo eran.

La capacidad de influencia en la opinión pública que tiene este género es una de sus mayores virtudes, pero a la vez, la que suscita más controversia; es por ello que las instituciones gobernantes norteamericanas de fines de la década de los cincuenta decidieron regular su realización, proponiendo que en su creación intervengan sólo agentes autorizados, es decir,

---

<sup>68</sup> cfr. Paranaguá, 2003

periodistas –que en la actualidad también podrían ser los comunicadores audiovisuales–, a fin de reducir el grado de manipulación que el director puede lograr con las imágenes.

Al ser Chile un país con menor número de producciones cinematográficas, recién en la última década es que los legisladores se preocuparon de regular los aspectos vinculados a ella, con la promulgación de leyes que reglamenten el trabajo en torno a los medios de comunicación masiva, normalización que también afectó a la disciplina que nos aboca.

El documental incluye a lo largo de su producción formas que permiten ratificar la autenticidad de sus contenidos; se trata de las llamadas pruebas documentales, que tienen como función demostrar la veracidad de los diálogos presentados en la obra, sin que necesariamente sean relevantes dentro de la organización narrativa.

“Los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra. Ofrecen carencias, retos o dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo, y acaban con una resolución y la clausura. Hacen todo esto con referencia a una ‘realidad’ que es una construcción”. (Nichols, 1991: 149)

A pesar que los documentales tengan la misma forma de construcción que las películas de ficción difieren de éstas en la representación que hacen del mundo, pues, en su mayoría, entregan una argumentación acerca de los hechos que narran. Esta es la principal característica de validación del género, pues sus construcciones siempre están basadas en pruebas concretas.

En el documental no existen los personajes sino que los intérpretes, que son quienes cuentan su historia, caracterizándose a sí mismos. Puede suceder que el protagonista de la historia corresponda a un individuo ya desaparecido, por lo que quien relate será necesariamente alguien cercano a él, que haya compartido o heredado sus vivencias.

El argumento de un documental se induce a partir de las pruebas presentadas a lo largo del relato, extraídas del mundo histórico que rodea al hecho. Podemos encontrarlo de dos formas: la perspectiva, que es el modo en que un texto fílmico denota un punto de vista específico por medio de la selección y organización de las pruebas y, el cometario, que es el modo particular en que se infiere el mundo, a través de la visión expresada tanto por el realizador como por los intérpretes sociales de la obra<sup>69</sup>.

Otra forma de argumentación es la que se entrega por medio del distanciamiento de un realizador, en un intento de objetividad para con su producción, ya que al imparcializar determinado punto de vista, el documentalista adopta una posición, mediante la cual construye su

---

<sup>69</sup> cfr. Nichols, 1991

argumento, priorizando la responsabilidad social y la exhibición de los hechos de la forma más cercana a la realidad en la que éstos fueron concebidos.

Es en función de la realidad que los documentales buscan rescatar aquellos aspectos dejados de lado por las esferas dominantes, aunque sea durante el breve tiempo que dura la proyección, reforzando las formas ideológicas individuales de los espectadores, por medio de las cuales el sujeto puede hacerse partícipe de la obra, al identificarse con el discurso expresado por alguno de los protagonistas de la historia.

Esta es una característica común entre los documentales y la Nueva Historia, pues ambos rescatan al individuo o comunidad tradicionalmente omitido, a fin de entregarles un medio para dar a conocer la historia desde su perspectiva particular, constituyendo una instancia clave dentro de los dos tipos de reconstrucciones históricas, al buscar una confrontación de los relatos oficiales.

El proceso formativo de la identidad, implica que el sujeto se sienta reflejado por la obra que tiene en frente, ya sea por medio de las imágenes que se le presentan o por la caracterización que dada a los personajes, y suele ser el documental la instancia que mejor desarrolla estos conceptos. Así, es posible llevar a cabo un análisis de las sociedades culturales mediante el estudio de sus producciones, las cuales logran globalizar las temáticas, a través del tratamiento otorgado a la cotidianidad, que puede ser por la forma en que representan su propia sociedad o por la visión que muestran de otras.

En nuestros días el espectador es considerado una pieza fundamental en la construcción de una película documental, pues los postulados presentados por ésta gatillan recuerdos de su propia experiencia de vida. El receptor no es un ente pasivo, sino que se transforma en participante activo de ellas desde el momento en que éstas son construidas con sucesos albergados en su memoria colectiva.

La complicidad que se da entre el espectador y las imágenes mostradas permite que la creación cumpla su objetivo, ya que gracias a las interpretaciones entregadas por el público se produce la validación de los temas tratados. La innovación del cine documental en el tratamiento del argumento audiovisual es lo que logra una percepción diferente hacia este formato, generando la tan buscada empatía obra-individuo.

### 3.5.4 Rol del documentalista

Por causa del desarrollo de las nuevas tecnologías, los documentalistas han debido buscar alternativas que les permitan llevar a cabo sus trabajos acorde a los nuevos medios y a las exigencias que los espectadores vuelcan sobre ellos, además de asumir la labor de buscar las instancias de difusión para sus obras.

Los realizadores deben poseer una importante rigurosidad en todas las etapas de su trabajo, debido al rol social que desempeñan y a la formación ideológica que conllevan sus producciones. Por otra parte, cada película constituye el registro de un momento y un tema histórico, que permite la recuperación de la memoria, sin que ello signifique olvidar la cualidad de obra artística y estética que cada film posee.

Los documentalistas constituyen un reflejo del siglo XX, pues por medio de sus trabajos representan los cambios que debió sufrir la sociedad de esa época, como son: la alfabetización, la producción en serie, el culto al cuerpo, el derecho a voto universal y la propiedad privada, entre otros.

El documental es un género que consiente el desarrollo de una intervención en la conciencia de los espectadores sobre temas sociales, como son, por ejemplo, los que atañen a la proliferación de las conductas globalizadoras; de la misma forma que les permite desplegar su veta artística en la composición de las producciones, por medio de la utilización de la tecnología disponible.

La historia elegida por el director para ser llevada a la pantalla grande constituye su único límite, pues es ésta la que determinará el curso de la narración. Cada realizador decidirá con qué relatos trabajar, intentando plasmar en éstos, su sello particular.

Al igual que en el cine de ficción el autor no filma sucesos antojadizamente, sino que la historia elegida se encuentra previamente definida; busca hechos que le permitan llegar a su objetivo, seleccionándolos a fin de construir el relato que defina su intencionalidad.

La importancia de los realizadores radica en su capacidad de reflejar los hechos trascendentes de la sociedad en la que trabajaron, siendo capaces de trasladar estos conceptos de la realidad en la que sucedieron, al discurso fílmico.

Robert Flaherty (1884 - 1951), reconocido cineasta estadounidense gracias a sus experimentales acercamientos a sociedades desconocidas, señala que la finalidad del documental es “representar la vida bajo la forma en que se vive... que se rueda en el mismo lugar que se

quiere reproducir, con los individuos del lugar... y que (la selección) se realiza sobre materia documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad bajo la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción". (Ledo, 2004: 43)

La cotidianeidad de los sucesos ocurridos dentro de una comunidad constituye la base de las historias a relatar, desmitificando el concepto de héroe individual que se establecía como la materia prima de las películas de ficción. A pesar que los documentales también suelen centrarse en sujetos particulares como protagonistas, éstos no son elevados a la categoría de héroes, sino que son vistos como seres humanos con virtudes y falencias.

Los documentalistas fundacionales más reconocidos son Robert Flaherty (Estados Unidos), Dziga Vertov (Unión Soviética), John Grierson (Gran Bretaña), Joris Ivens (Holanda) y Leni Riefenstahl (Alemania). El primero es el creador de *Nanook, el esquimal* (1922) y *Moana* (1926); para él, el documental constituía una instancia para conocer la forma de vida de personas que habitaban lugares alejados y desarrollaban luchas cotidianas con las fuerzas de la naturaleza, centrándose de forma exclusiva, en el individuo que protagonizaba el relato, dejando de lado el contexto social en el que éstos se encontraban inmersos.

Dziga Vertov imprimió al documental el sello de la observación, por medio de la cual se buscaba que los sujetos se desarrollaran de forma natural frente a la cámara, es decir, obviando la presencia del realizador y su equipo técnico. Es el precursor del Cine Ojo o Cine Verdad (corriente que se desarrollará en el punto 3.5.5.1), consolidándose con su obra *El hombre y la cámara* (1929), en la que reafirma sus postulados al buscar y reflejar hechos reales, acompañados de intertítulos; con ellos se entregaba una explicación de las imágenes que se estaban dando a conocer. Sus producciones no giraban en torno a temas espectaculares, siendo ésta una de sus características definitorias.

John Grierson fundó la Escuela Documentalista Británica y entre sus principales características destacan: la despersonalización con que se refería a los procesos sociales, la inclusión de comentarios, conocidos como voz en off –aunque sus primeras realizaciones no contaran con este recurso por no haberse incorporado aún el sonido–, en la articulación de la historia, la politización del trabajo documental y su preocupación por tratar temas cercanos a los espectadores. Su primera obra es *Drifters* (1929) –traducida al español como *A la deriva*– con la cual mostró que era posible retratar la realidad en una historia con elementos extraídos de la ficción.

Joris Ivens concibe el documental como una instancia para retratar temas sociales, entregando al espectador un rol activo y crítico; postula que la credibilidad que la masa tenga en el director es clave en el éxito de una producción, para ello homologa la labor desarrollada tanto en la creación como en la realización. De acuerdo a sus planteamientos, el documental no puede ser relegado a la mera categoría estética, sino que debe ser considerado como catalizador social y para lo cual defiende, entre otras cosas, la utilización del recurso de la repetición de imágenes, afirmando que no es un método que las desvalore, sino que un elemento esencial para este tipo de obras. Uno de sus trabajos más importantes es *Sinfonía Industrial* (1931).

Leni Riefenstahl es conocida, sobre todo, por el documental que retrata la concentración del partido Nazi en Nüremberg *El triunfo de la voluntad* (1935), considerado el hito propagandístico del gobierno de Adolfo Hitler y una de las obras ideológicas más importantes del siglo XX, que contó, además, con el mayor financiamiento que ha recibido una película documental. La directora es reconocida también por *Olympia* (1938), una reconstrucción de los juegos olímpicos desarrollados en Berlín en 1936, en la que destaca el culto que realiza al cuerpo y las innovaciones tecnológicas que introduce, como fue la utilización de cámaras acuáticas<sup>70</sup>.

Los realizadores trascienden de la mano de sus producciones más importantes, son ellas las que permiten reconocer sus posturas ideológicas y visiones sociales. Cada uno de los directores destacados anteriormente han legado innovaciones en la práctica documental, permitiendo la formación de corrientes o movimientos que acogieron sus principios y los desarrollaron.

La práctica del documental ha sido marginal, en el sentido que el espectador prefiere –en términos de evasión– el cine de ficción y eso conlleva un mayor apoyo económico al segundo, logrando con ello que quienes prefieren la práctica documental deban recurrir a métodos alternativos de financiamiento, como son las productoras independientes, es decir, no tan comerciales. Es debido a estos motivos que los documentalistas en general trabajan más por fines ideológicos que por la obtención de recursos monetarios, en contraposición a los cineastas de ficción.

Esta característica es recurrente entre quienes se dedican al género documental como a aquellos que dieron vida a las corrientes nuevo–históricas, pues ambos investigadores tuvieron que sortear serios inconvenientes en cuanto a la difusión de sus obras. Por lo mismo, se les considera como corrientes independientes o marginales en cuanto al género madre.

---

<sup>70</sup> cfr. Barnouw, 2002

Los documentales han logrado abrirse camino gracias a que escogieron temas significativos para la sociedad, como lo son situaciones de crisis, muertes colectivas y guerras, entre otros. Estos acontecimientos llaman la atención del espectador y es por ello que ciertos realizadores los prefieren por sobre tópicos menos llamativos y quizás más centrados en objetos inertes. Es el público quien determina el éxito o fracaso a una producción filmica, sin diferenciar entre los géneros de ficción y documental. Por ello este último debe preocuparse de manejar a cabalidad todos los aspectos cinematográficos que la constituyen, es decir, aquellas características tanto de forma como de fondo, pues el receptor no tendrá especial cuidado al criticar a uno u otro formato.

### **3.5.5 Corrientes del documental**

A pesar de que todos los documentales estén vinculados a hechos extraídos de la realidad, han surgido realizadores que buscaron cambiar los parámetros clásicos del trabajo, a fin de entregar visiones diferentes y poder crear nuevas formas de retratar la sociedad; las principales corrientes se darán a conocer a continuación.

#### **3.5.5.1 Cine Ojo o Cine Verdad**

Surge en la Unión Soviética entre las décadas del veinte y del treinta, en un tiempo de efervescencia industrial y vanguardias artísticas, siendo expuesto, principalmente por Dziga Vertov (*El hombre y la cámara*, 1929). Se trata de un tipo de cine mudo, creado para ser acompañado musicalmente durante la proyección, mientras que el proceso de producción se llevaba a cabo con un equipo técnico reducido.

El documentalista buscaba realizar una observación distante, ubicando la cámara de tal forma que los sujetos registrados pudiesen desarrollar sus acciones sin prestarle atención. La característica más interesante en torno al montaje tiene que ver con la confrontación de las imágenes, método utilizado por el director para entregar nuevas formas de interpretación. El lente se empleaba como una extensión del ojo humano, técnica que permitía crear una mirada íntima de las situaciones filmadas, y lograr la realización de un cine reflexivo. No quiere retratar acontecimientos espectaculares, pues los temas correspondían a situaciones cotidianas, es decir, hechos que aquejaban, diariamente, a los diferentes miembros de la sociedad.

Difundieron sus ideas por medio de la serie Kino-Pravda (Cine-Verdad) que entre los años 1922 y 1925 dio un espacio para la exhibición de los trabajos documentales efectuados en la Unión Soviética. Aquí se privilegiaban las escenas tomadas de la realidad innovando en el uso de planos que le dieran una visión diferente a los personajes retratados, a los cuales no se les pedía autorización para filmarlos; los realizadores de esta corriente consideraban que el actor social no debía darse cuenta de la presencia de la cámara, pues ésta le hacía cambiar su actitud y disposición.

“La historia de *Cine-Ojo* fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica, para dar un nuevo énfasis a la película en la que no se actúa frente a la película en la que actúan actores, para sustituir la *mise en scène* por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de la batalla de la vida misma”. (Barnouw, 2002: 59)

### 3.5.5.2 Cinema Verité

Es un cine posterior a la Segunda Guerra Mundial, que surge en Francia en las décadas del cincuenta y el sesenta, partiendo del legado del neorrealismo italiano. Sus principales exponentes son Jean Rouch y Edgar Morin –sociólogo–, (*Crónica de un verano*, 1960) y Pierre Paolo Pasolini –cineasta y poeta–, (*Comizi d'amore*, 1964). Estos documentalistas realizan sus registros con poca implementación técnica y la cámara al hombro, capturando de forma sincrónica el audio y la imagen; en el montaje puede agregarse música no diegética.

Los creadores efectúan una observación participante, y tanto en el registro como en la edición se utiliza la voz en off, además de comentarios del director. Así, influyen en los hechos que describen, ya que la cámara provoca una realidad, gatilla, acelera y cataliza los acontecimientos, mientras que el realizador interactúa con los sujetos por medio de las entrevistas que salen en pantalla.

El nombre de la corriente fue tomado como traducción literal del Kino-Pravda instaurado en la Unión Soviética, debido a su apego a la filmación de hechos reales; sin embargo, estos documentalistas se introducían en las situaciones filmadas, precipitando las crisis, mediante lo cual lograban retratar verdades ocultas que, de no haber sido por ellos, no habrían salido a la luz.

Entre los aportes atribuidos a esta corriente se encuentra la introducción de nuevos recursos tecnológicos que ayudaron a mejorar la calidad del producto final, además de la validación de la entrevista como técnica de recolección de información que podía ser desarrollada

frente a la cámara, para ellos deja de ser una instancia previa a la producción y su inclusión no desvaloriza la cualidad de documental.

“La entrevista del *cinéma-verité* resultó un valioso instrumento de trabajo para realizar documentales biográficos (...) El *cinéma-verité*, como el cine directo, a menudo trataba sobre los grandes y poderosos, pero también contribuyó a que la gente humilde se convirtiera en participante articulado de la sociedad”. (Barnouw, 2002: 230)

A pesar de que estos documentales biográficos retrataban, normalmente, la existencia de personajes conocidos, también se abocaron a la caracterización de individuos desconocidos o poco influyentes para los textos oficiales, esto mismo sucede en la corriente historia de vida, previamente analizada, en la cual se da cuenta del acontecer de sujetos sin mayor trascendencia social que, sin embargo, son portadores de conocimiento relevante, por lo cual, su rescate entrega la posibilidad de conocer diferentes aspectos de la composición de la sociedad de un período determinado.

Por otra parte, la valoración de las entrevistas como un medio de recolección de información se equipara al trabajo realizado por quienes se dedicaban a trabajar con la historia oral. Así, historiadores y cineastas (*cinéma verité* e historia de vida) coinciden en la validación de esta técnica como una forma importante para la recopilación de las situaciones que sólo se encuentra presentes en la mente de los individuos.

### 3.5.5.3 *Direct Cinema*

Se desarrolla de forma paralela al *Cinéma Verité*, pero en Estados Unidos; sus más importantes exponentes fueron: Frederic Wiseman (*Titicut Follies*, *Hospital* y *High School*), Richard Leacock, los hermanos Maysles y Alan Pennebacker (*Don't look back*, 1967).

Al igual que en el *Cinéma Verité*, los documentalistas realizan un registro sincrónico de audio e imagen, con un equipo de mano reducido y la cámara al hombro, esto gracias a los avances tecnológicos que redujeron el peso de los equipos, posibilitando así la movilidad para el registro. Sin embargo, en este caso la observación no es participante, ya que los directores intentan lograr cierta invisibilidad, por lo que desechan la posibilidad de utilizar entrevistas en cámara o introducir comentarios.

En el montaje, se preocupan sobre todo de respetar la continuidad espacio-temporal, dejando que sean los acontecimientos, los que guíen la historia. Es un montaje realista lleno de

largas secuencias, de planos abiertos, pero sin ningún tipo de música, a no ser que provenga directamente de la acción. Sólo se permiten cortes directos y están prohibidos los recursos que lleguen a deformar la realidad; la transparencia es el valor fundamental, conservándose las acciones que ocurren de improviso frente a la cámara, por ende, no hay un guión establecido para el desarrollo de las mismas.

Resultó especialmente útil en la realización de documentales que giraban en torno a temas antropológicos, gracias a la participación poco intrusiva de los realizadores en la comunidad que estaba siendo registrada. El hecho de que esta técnica estuviese centrada en la observación lograba que los individuos entregaran su confianza al investigador, permitiéndole hacerse partícipe de su cotidianidad.

#### 3.5.5.4. *Free Cinema*

Surge en Gran Bretaña en las décadas del cincuenta y sesenta, en un contexto de renovación y revitalización cinematográfica, cultural, ideológica y social, descendiendo de la Escuela Documentalista Británica de John Grierson. Es un cine didáctico, al servicio del público, que busca ser un vehículo de denuncia de las injusticias sociales, promoviendo las reformas. Sus mayores exponentes fueron: Lindsay Anderson (*Todos los días excepto Navidad*, 1957 y *Dreamland*, 1953), Karel Reisz (*We are the Lambeth boys*, 1959), Tony Richardson y John Schlesinger.

Al igual que en el Cinema Verité y en el Direct Cinema se utiliza la cámara al hombro, un equipo reducido en las locaciones –tanto técnico como humano– y un registro simultáneo del audio y la imagen. Se lleva a cabo una observación distante, en la búsqueda por registrar conversaciones relevantes que, sin embargo, serán reinterpretadas al montar, debido a que consideran que la construcción de la narración es tarea del realizador y no de los personajes.

Existe mayor libertad del cineasta en cuanto a hacer posible la toma de conciencia de los espectadores, fascinándose con personas comunes y corrientes cuyo significado pasa, principalmente, por su trivialidad. Hay una preocupación social y política de las situaciones, a lo que se le agrega un carácter autoral, subjetivo y autobiográfico. Experimentan con las bandas sonoras, incorporando el folk, rock y jazz.

La no espectacularidad de los temas seleccionados es una instancia similar entre el documental y la Nueva Historia, pues ambos buscan rescatar testimonios de personas que han

sido relegadas por las vertientes oficiales, en su afán de dar a conocer sólo lo que les parece más relevante y constitutivo en cuanto a la recreación formal de los acontecimientos *históricos*.

“Los realizadores eran ‘observadores’ que se negaban a cumplir el papel de promotores. Nuevos equipos ligeros hacían posible una observación más directa que era nueva en el documental; los equipos tenían tanto que ver con el sonido como con la imagen (...) A menudo penetraban en lugares que la sociedad se inclinaba a ignorar o a mantener ocultos. Como las conclusiones quedaban libradas a los espectadores, las películas eran ambiguas”. (Barnouw, 2002: 204-205)

El Free Cinema prosperó en Inglaterra gracias a los trabajos que Denis Mitchell elaboró para el canal de televisión y la radio BBC; sus documentales se centraban en temas sociales y buscaban retratar a grupos de clase social baja.

La interpretación que el realizador entrega a su obra es una de las características fundamentales de esta corriente, pues es la principal diferencia del Free Cinema con los modelos antes mencionados.

#### 3.5.5.5. *Documental Latinoamericano*

El cinematógrafo se dio a conocer en Latinoamérica a principios de siglo, las primeras realizaciones conocidas fueron elaboradas en la década del diez, sin embargo, el auge con el nombre que hoy se le conoce no se dio sino hasta mediados del siglo XX, cuando las circunstancias políticas y económicas propiciaron la irrupción de los temas sociales. Así, el documental jugó el papel de denunciante al elaborar una historia paralela a la tradicional, que fuera capaz de mostrar las aristas del conflicto omitidas por las instituciones oficiales.

Al igual que en la Nueva Historia, la denuncia social se convirtió en una de las instancias más importantes requeridas por los realizadores; es en América Latina donde esta característica toma fuerza, pero es de los preceptos de la corriente denominada microhistoria de donde surge y mediante la cual se valida.

Al ser América Latina un territorio considerado tercermundista, las producciones de cualquier índole fueron marginadas por las esferas elitistas. Por otro lado, existe el prejuicio de que todas las obras desarrolladas en esta parte del globo tienen un componente político, es decir, que cada film lleva intrínseca una ideología ligada a la lucha social. Es este elemento el que imprime al cine documental latinoamericano la estampa de militancia política, estrechamente

vinculada a los sectores de izquierda más revolucionarios, logrando que sea considerado como un género básico y sin una metodología clara<sup>71</sup>.

No obstante, la piedra angular del documental no pasa por el hecho de retratar los conflictos ideológicos, sino por su capacidad de mostrar los acontecimientos que determinan la formación de los individuos como seres sociales.

“Si las imágenes cinematográficas, televisivas y familiares se han convertido en el documental contemporáneo en catalizadores e instrumentos con los que pensar y reconstruir las historias y las identidades individuales y colectivas, algunos cineastas extranjeros han encontrado también en esas nuevas tecnologías de la memoria vehículos mediadores con los que acercarse y mirar América Latina, y también a sí mismos”. (Paranaguá, 2003: 107)

El cine latinoamericano es reconocido a nivel mundial a partir de la Revolución Cubana de los años sesenta, con lo cual la explosión mediática por temas sociales se sustenta, pues es ese alzamiento el pie para tomar conciencia de lo que verdaderamente sucedía en este lado del globo. A partir de este hecho es que en el resto de los países del continente florece la necesidad de llevar a la gran pantalla, acontecimientos que de una u otra manera eran obviados por los medios institucionales y que, sin lugar a dudas, eran parte de la idiosincrasia de los pueblos, y, que además, servían para demostrar al exterior la situación que aquejaba a estas colectividades.

Los trabajos más significativos construidos en Latinoamérica son *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968, Argentina) y *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán 1975, 1976 y 1979, Chile-Cuba), pues ambos son desarrollados en condiciones extremas y reflejan los cambios que se producen en la sociedad tras un Golpe de Estado.

Los países en los que este género floreció con mayor fuerza fueron Cuba, Brasil, Argentina y Chile; el primero de ellos, Cuba, es considerado el precursor latinoamericano, pues a partir de la instauración del régimen comunista del presidente Fidel Castro, se fomentaron las creaciones audiovisuales mediante el apoyo estatal. En 1959 se funda el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), bajo el cual se produce un giro desde las temáticas abordadas con anterioridad hacia una descripción más humana de los acontecimientos sociales en que se encontraba inmersa la población; de allí surge el documental cubano que, a finales de los sesenta se consagra, facilitando la comprensión de los diversos factores que construían la identidad del pueblo de esos años.

---

<sup>71</sup> cfr. Paranaguá, 2003

Uno de los realizadores más destacado fue Tomás Gutiérrez Alea, con películas como *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *La última cena* (1976) y *Fresa y chocolate* (1993); figuraron también Julio García Espinosa con *Cuba baila* (1961) y *La aventuras de Juan Quinquín* (1967), Humberto Solás con *Lucía* (1968), Manuel Octavio Gómez con *La primera carga del machete* (1969) y Santiago Álvarez con *L.B.J* (1968)<sup>72</sup>.

En Brasil, la corriente predominante se denominó Cinema Novo, como respuesta al fracaso de las tendencias dominantes, que pretendían una *internacionalización* del cine brasileño basado en los modelos norteamericanos. Se caracterizó por rescatar tanto a las etnias, como a las comunidades sociales más pobres del país, situándose como una manera de expresar el pensamiento de los actores que dan forma a la sociedad y que, normalmente, son dejados de lado por los grupos de dominación. Es un cine que intenta derribar la censura y el comercialismo, privilegiando la técnica por sobre la construcción dramática y que el cine sea sólo un instrumento de las grandes causas sociales, buscando instituirse como una instancia “técnicamente imperfecta, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente inexacta, políticamente agresiva, violenta y triste, o mejor, triste y violenta, como el carnaval nuestro”. (Ledo, 2004: 131)

Se trataba de un intento por lograr que el público tome conciencia de su identidad social, del poder que los grupos dominantes ejercen sobre ellos y de incentivar la lucha para evitar la opresión de las ideologías impuestas<sup>73</sup>. Algunas de las producciones que destacan en esta corriente son: *Canciones Populares I y II* (Humberto Mauro, 1945 y 1948), *Río, cuarenta grados* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1959), *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) y *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976).

El Cine de Liberación se da en Argentina en una época de agitación política y social en las décadas del cincuenta y sesenta, debido a la sucesión de gobiernos izquierdistas en el poder, tras la caída de Juan Domingo Perón; se trata de creaciones tanto individuales como colectivas que buscan rescatar a los individuos de la alienación y el sometimiento en que viven. Intentan destruir las imágenes preconcebidas del sujeto y la sociedad, construyendo unas nuevas a partir de los hechos que realmente los condicionan. Sus trabajos se oponían a todas las ideologías políticas establecidas, sin importar del sector que provinieran, por lo que no buscaban el apoyo financiero de ninguna institución y la distribución se realizaba en circuitos independientes, en ocasiones clandestinos.

---

<sup>72</sup> cfr. Herrera y Lagos, 1999 y Mouesca, 2001

<sup>73</sup> cfr. Mouesca, 2001

Los documentales más importantes de este país son: *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), *Informes y Testimonios* (autores varios, 1973), *El familiar* (Octavio Getino, 1973) y *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1973-1978).

El caso de Chile no es distinto, ya en 1957 Pedro Cháskel y Sergio Bravo constituyeron el Grupo de Cine Experimental, destinado a la realización de producciones documentales, instaurándose como un medio que facilitó el camino al socialismo, pues tenían la capacidad de retratar el complejo proceso político que se estaba desarrollando al interior del país. A partir de 1969 surge el *nuevo cine chileno*, que prospera de la mano de realizadores como Aldo Francia, Raúl Ruiz y Miguel Littin; con el asenso de Salvador Allende se fomentan las creaciones audiovisuales, siendo tres años de importante actividad cultural, en toda su amplitud.

Tras el derrocamiento de la Unidad Popular, el movimiento se vio censurado y, prácticamente, eliminado del país, por ello, es que la cinematografía se dividió entre quienes permanecieron en Chile y continuaron con su labor, y los que en el exilio intentaron mostrar la realidad que acontecía por esos años. Con la llegada de la democracia en 1990, se reabrieron las instituciones culturales, fomentándose la actividad fílmica; a pesar de ello, la creación no prosperó como se pensaba, por lo que algunos años se producían muchas películas, mientras que el siguiente, éstas escaseaban.

Algunas de las películas más reconocidas son: *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia, *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz, *El chacal de Nahueltoro* (1970) de Miguel Littin y *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979) de Patricio Guzmán.

El documental latinoamericano tiene a su favor el hecho de haber retratado situaciones que, por prohibiciones institucionales, no se daban a conocer. El compromiso de los documentalistas con la verdad sorteó importantes pruebas, pues en muchas ocasiones éstos fueron perseguidos por la labor que desempeñaban y la capacidad que tenían de mostrar al mundo las injusticias sociales que se cometían en lo regímenes dictatoriales.

Es gracias a este rol que los documentales cobraron importancia fundamental a nivel mundial como una forma de conocer a individuos lejanos, inmersos en situaciones cotidianas, que de una u otra forma compartían rasgos de su propia realidad.

La evolución en los temas tratados por el documental latinoamericano ha pasado desde el tratamiento de las injusticias sociales hasta el rescate del individuo anónimo inmerso en la masa. Aunque el protagonista haya cambiado, el documental de la región sigue en la búsqueda de la

recuperación de la identidad particular, social y étnica, volcando su visión también al conocimiento de los pueblos originarios, y permitiendo el acercamiento de las nuevas generaciones a éstos, de la misma forma que brinda la posibilidad de que los sujetos sean capaces de reconocerse como sus descendientes.

“En América Latina, como en todas partes, el documental sigue siendo considerado el pariente pobre del séptimo arte, cuando en realidad se trata de un género expresivo de las cinematografías del continente”. (Paranaguá, 2003: 16)

Se destacó, en último lugar, el caso de las realizaciones desarrolladas en Latinoamérica, debido al privilegio de las temáticas sociales y la revalorización de los individuos y colectividades; estas dos características podrían considerarse fuertemente emparentadas con la corriente que ampliaremos a continuación, pues, podría decirse que el documental social prospera, sobretodo, en esta parte del globo.

### 3.6 DOCUMENTAL SOCIAL

El documental es un medio cultural de expresión tanto o más amplio que el cine de ficción. Se diferencia de éste último por los temas que narra, buscando siempre retratar la realidad que afecta a alguien, informando sobre los acontecimientos sociales que construyen la identidad individual y colectiva. Por el hecho de abarcar un tópico tan amplio se hace necesaria la introducción de interrogantes que lo hagan un poco más específico; es decir, el documental ya no se considera como un todo, sino que se comienzan a definir áreas de trabajo. De ellas nos interesa sobretodo el documental social, debido su cercanía con las temáticas especificadas por la Nueva Historia.

Bajo el alero de la Escuela Documentalista Británica de John Grierson es donde se dan las primeras luces de esta rama; el cineasta aporta las nociones de observación directa y minuciosa de los eventos a relatar. Films como *Song of Ceylon* (1935), *Coal Face* (1936) y *Night Mail* resultan ser algunos de los títulos más reconocidos de estos primeros momentos. Destaca también el trabajo realizado –más tarde– por Edgar Morin y Jean Rouch quienes, con su producción *Crónica de un verano* (1961), implementaron nuevas formas de mostrar la realidad, afirmando que para realizar un documental social es necesario involucrarse profundamente durante la producción y no permanecer como un mero espectador mientras ésta se lleva a cabo.

Aunque este tipo de documentales sean diferentes a los tradicionalmente conocidos, se rigen por las mismas normas, por lo que no deben perder la capacidad de retratar los acontecimientos de la manera más cercana posible, creando así, el film de denuncia social, que privilegia el aspecto testimonial.

Esta nueva faceta logra que el género sea concebido como la instancia en que se construyen identidades, capaz de transformar al individuo y su conciencia, gracias a los nuevos temas que trata, especialmente a aquellos que a pesar de ser parte de la convivencia cotidiana, son completamente desconocidos. Se incluyen tópicos políticos, los que deben ser tratados con innovaciones de forma o lenguaje, pues el espectador espera que se le entreguen diferentes nociones de lo que ya conocen.

Uno de los propósitos del documental social es el de constituirse como testimonio de las injusticias que sufren los sujetos menos afortunados; sin embargo, también es importante dar a conocer la evolución y los cambios en las condiciones de vida de esas mismas comunidades. Este movimiento no deja de tratar al individuo como tal, pero, además, centra sus realizaciones en las transformaciones que éstos evidencian a lo largo de su propia historia.

“Pero me gustaría hablaros de un cine social más definido y del que yo estoy más cerca: el documental social o, más exactamente, *el punto de vista documentado*. En este campo a analizar, afirmo que la cámara cinematográfica es rey o por lo menos presidente de la República. No sé si el resultado será una obra de arte, pero de lo que sí estoy seguro, es de que será cine. Cine, en el sentido de que ningún arte, ninguna ciencia, puede realizar su tarea”. (Vigo, 1989: 64)

Estos films surgieron producto de los acontecimientos políticos y sociales que daban forma a las naciones en esos períodos, como una respuesta a la necesidad de retratar temas censurados por los propios regímenes gobernantes y, sin embargo, exigidos por los espectadores. Es un cine muy valioso, no sólo por su carácter de denuncia sino que también por ser una fuente de información histórica para las generaciones futuras.

Es en América Latina donde los documentales sociales cobran mayor ímpetu, gracias a realizadores idealistas y revolucionarios que creyeron firmemente en la posibilidad de testimoniar los hechos que aquejaban sus países por este medio. Utilizaron la masividad del formato audiovisual para llegar a un público más amplio y con ello, poder combatir con fuerza y convicción a las esferas dominantes que normalmente sólo cuentan una parte de la historia.

En la década del cincuenta se funda en Argentina el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, con Fernando Birri a la cabeza. Su fundamento es el de producir un cine

revolucionario en el ámbito social que retratará a cabalidad los sucesos acontecidos en el país, gozando de una libertad de expresión relativamente amplia. *Tire dié* de Fernando Birri es la primera producción de este nuevo cine en Argentina; en Cuba también se da una explosión del cine social, que enfatizaba la personalidad y visión de los realizadores. Las obras más importantes concebidas en este país son: *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1961) y *La primera carga del machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969).

La realidad que se vive en Latinoamérica durante las décadas del sesenta y setenta –llena de conflictos políticos, sociales y de agitación cultural– es uno de los componentes básicos de las realizaciones documentales del período. Las injusticias que se vivieron debido a las dictaduras fueron los principales tópicos tratados en este tipo de producciones, es más, la mayoría de esas películas se realizó en el extranjero o en la clandestinidad, pues este tipo de trabajos ponía a los documentalistas en una categoría de enemigos del gobierno. Además, por el mismo hecho de la cantidad de exiliados que conllevó cada autocracia, estos registros se convirtieron en una forma de saber lo que sucedía en la patria, así como una posibilidad para las generaciones nacidas en el extranjero de conocer sus raíces, antepasados e identidad cultural<sup>74</sup>.

Dos realizadores argentinos, Fernando Solanas y Octavio Getino, filman en 1968 el documental llamado *La hora de los hornos*, con el cual se da comienzo a una corriente llamada *Cine Liberación*, un tipo de cine militante y polémico basado en la situación política del país.

Marcelo Céspedes junto a Tristán Bauer, Alberto Giudici y Silvia Chanvillard dieron vida al grupo Cine Testimonio en Argentina; el primero de ellos explicita los conceptos que perseguían con la realización de sus documentales: “Nuestra motivación principal era testimoniar, documentar, darle voz a los que no la tenían. Nos interesaba hablar de la Argentina, pero de una Argentina que no se mostraba y buscar espacios alternativos, encontrar una vía para decir que existía un cine de contenido social.” (Céspedes, 1995: 31)

Este tipo de trabajos no buscó llegar a un público específico; aunque normalmente los conflictos retratados tuvieron un aspecto localista, el mensaje trascendía las fronteras y era entendible para cualquier espectador. Se prefería que los propios protagonistas fueran quienes narrasen la historia, intentando que la situación hablase por sí misma, es decir, se privilegia el poder comunicativo de las imágenes, tanto de lo que pueda mostrar una manifestación como un personaje, cuyo rostro refleja la tensión de los momentos que evoca. El documental latinoamericano perseguía el cumplimiento de los preceptos establecidos por el cine verdad,

---

<sup>74</sup> cfr. Toledo, 1995

aspirando a constituirse como un ojo que muestra la realidad tal como se presenta, eso sí, filtrada de acuerdo a la visión del cineasta, pues la realización de un cine social implica, necesariamente, que quien dirige tome partido; esto es, comparta y exprese un punto de vista determinado.

El único protagonista de los documentales sociales es la gente sencilla, aquella paciente y rebelde que diariamente pelea por tener un mejor pasar; aquellas sociedades que deben luchar para poder vivir de manera digna. Para lograr su cometido, los documentalistas deben integrarse a estas formas de vida, compartir con el grupo para poder obtener su confianza y tener acceso a los momentos más íntimos de las familias, ocasiones donde les confiesen tanto sus penas como sus sueños, pues sus trabajos deben dar cuenta no sólo de las condiciones en que viven, sino que también de cómo piensan y sienten.

Esta situación es similar a la investigación que deben desarrollar, en la Nueva Historia, quienes se dedican a escribir la historia desde abajo. Esos historiadores, al igual que los cineastas sociales, al entregar el protagonismo a sujetos marginados, requieren adentrarse en la comunidad de estudio a fin de conocer *in situ* aquello que pretenden narrar.

Así, estos documentales permiten que los espectadores puedan verse reflejados en quienes narran sus angustias y cotidianidades; personajes que perduran en el tiempo, al describir hechos ocurridos en un momento espacial y temporal determinado que, sin embargo, son capaces de representar aspectos y problemas de la vida diaria, repetidos a lo largo de los años y las generaciones.

A pesar de que son los mismos sujetos quienes dan vida y forma a la historia, la posición ideológica del cineasta queda plasmado en cada fotograma, pues, partiendo de la elección del tema, es éste quien decide que es lo que muestra y lo que no, a fin de conservar un sentido estético y técnico además del de la propia historia. Por medio de las imágenes seleccionadas, el director debe ser capaz de exhibir a quien se encuentra frente a la cámara, en toda su dimensión.

Los cineastas de este tipo dejan ver de una forma mucho más concreta su ideología, es decir, sus trabajos expresan un claro punto de vista que moldea toda la obra. Consideran el cine como una manifestación, un medio de expresión que les permite dar a conocer las circunstancias acontecidas a su alrededor; inclusive, fue utilizado como un medio de protesta.

En cierta medida, las realizaciones latinoamericanas han sido una fuente fundamental en la reconstrucción de la memoria de los pueblos. Producciones llevadas a cabo en tiempos de agitación política y social sirven como registro futuro de la forma de sentir de los sujetos que debieron vivir esos momentos.

“El cine latinoamericano sigue existiendo y ha evolucionado. Se ha transformado desde el punto de vista conceptual, del lenguaje formal. Ha cambiado el enfoque de los temas que ya no es tan cerrado. Hay matices, mensajes abiertos, se trabaja a un nivel más sugerente, se subrayan ciertas claves que provocan la participación del espectador, para que éste intente reinterpretar la propuesta y pueda llevarse una idea más abierta del mensaje que se quiere transmitir”. (Céspedes, 1995: 37)

El desarrollo de este tipo de documentales se dio, fundamentalmente, en América Latina, pues las circunstancias políticas y económicas en que se vio inmersa la sociedad fueron propicias para el tratamiento de los temas narrados por el documental social, cuya base se encuentra en el rescate de las historias oficialmente omitidas. Los realizadores de estos países se involucran profundamente en sus trabajos, pues son hechos que vivieron en carne propia o, que crecieron escuchando.

La reconstrucción de la memoria en base a la oralidad ha sido una fuente inagotable de conocimiento a lo largo de las generaciones, la preservación del sentir popular frente a los regímenes dictatoriales ha sido transmitida de los padres a sus hijos, legándoles no sólo sus vivencias, sino que también sus temores, angustias, dolores y anhelos. De esta forma, quienes trabajan con el documental social en esta época, han crecido bajo la influencia ideológica que moldeó la sociedad.

La vigencia del tratamiento audiovisual de estos temas pasa por el hecho de que aún no se encuentran socialmente cerrados, por lo que los espectadores siguen exigiendo la reelaboración de los mismos, la aparición de nuevos detalles que le impriman otro sello, así como el rescate de historias aún no contadas. El documental social se instituyó, en su momento, como una forma de oposición al gobierno, como uno de los pocos medios de comunicación que buscaba dar a conocer lo que realmente sucedía.

A pesar de que las realizaciones de corte político fueron las más difundidas y, cuyo número el más significativo, no resultaron ser las únicas desarrolladas; así, aparecen también los documentales sociales etnográficos, antropológicos y sociológicos, todos los cuales centraban su visión en el rescate de sujetos particulares que tuviese algo que narrar. De esta forma, las condiciones de vida, relaciones, costumbres, actitudes y problemas se transforman en el tema central de la cinematografía latinoamericana de las últimas décadas. Y, es debido a ello que consideramos de importancia la profundización de este tipo de documentales, pues gracias a la supremacía que otorgan al individuo, constituyen el formato cinematográfico más cercano a la

historia, ya que sus trabajos pueden ser conservados y difundidos como una instancia de conocimiento futura de las generaciones que vivieron una época anterior a la actual.

#### 4 CRUCE DISCIPLINARIO ENTRE NUEVA HISTORIA Y CINE DOCUMENTAL

Debido a la fuerte influencia que los medios de comunicación tienen hoy en día en la sociedad, la imagen ha alcanzado el status de documento. Todo tipo de grabaciones sirven como registro histórico de determinados momentos vividos por el ser humano, permitiendo que estos hechos puedan ser conocidos por públicos de diversos lugares del mundo. Las imágenes facilitan la comprensión de las situaciones; la gente ha dado el espacio para que este tipo de información sea comúnmente utilizada, pues al tener un ritmo de vida más acelerado es necesario crear instrumentos de consumo rápido que aporten la misma información que podrían entregar los textos escritos. La sociedad busca y requiere conocer, sin embargo, no está dispuesta a destinar el poco tiempo libre que le queda a esta actividad. Por otro lado, la información entregada por medio de imágenes no requiere de una profunda atención, pues suelen ser reiterativas y a su vez, cuentan con el apoyo de una voz en off que explica lo que se está mostrando; así, el espectador puede estar realizando diversas actividades, cosa que no es posible cuando se lee.

La mal considerada ventaja de poder efectuar acciones paralelas cuando se visualiza un producto audiovisual se ha generado a partir de la masificación de las transmisiones televisivas; el recurso de una narración que explica lo que se muestra en la pantalla ha llevado al público a dejar de lado el potencial que presenta la imagen por sí sola, desconociendo la primacía de ésta sobre una descripción que nunca llegará retratarla a cabalidad.

La capacidad informativa que tienen las imágenes posee diferentes niveles, pues los reportajes noticiosos y los documentales no realizan el mismo tratamiento de los hechos, por lo que cada uno de estos formatos cumplen diferentes roles.

La evolución en el tratamiento de la historia ha permitido la inclusión de la cinematografía como documento, pues gracias a las innovaciones en las formas de recopilación histórica, se ha producido una apertura en este campo. A partir de la Escuela de los Annales los historiadores comenzaron a considerar la introducción de nuevas formas, tanto de compilación como de escritura, lo cual permitió el desarrollo de una historia más cercana a los acontecimientos sociales e individuales.

Por su parte, los documentales se han preocupado de retratar historias particulares, que constituyen una fuente informativa de la realidad social de una época determinada, preservándola

de cierta manera para las futuras generaciones. Así, quizás sin saberlo, los documentalistas se han convertido también en historiadores, pues sus trabajos llegan a ser parte de la historia.

“Ha llegado el momento en que el historiador debe aceptar el cine histórico como un nuevo tipo de historia, que, como toda historia, tiene sus propios límites. Por ofrecer un relato diferente al de la historia escrita, al cine no se le puede juzgar con los mismos criterios. La Historia que cuenta el Cine se coloca junto a la historia oral y a la escrita”. (Rosenstone en Caparrós, 1997: 11)

Centramos nuestra visión en la Nueva Historia por ser una corriente historiográfica que trabaja los temas sociales y al individuo en particular, sin importar su procedencia, de una forma muy similar a los documentales. Existe un especial respeto de parte de estos historiadores<sup>75</sup> hacia lo que los sujetos relatan, prestándole atención a todo lo que éste tenga para contar, sin menospreciar aquello que pudiesen considerarse nimiedades. Se realiza un trabajo en conjunto entre el investigador y el sujeto, esto es, el producto final lleva el sello de ambos, pues la creación se desarrolla mediando los intereses de los dos. Allí se presenta otra cercanía entre el historiador de la Nueva Historia y el realizador de documentales, pues en ambos casos la construcción de la historia es consensuada tanto por quien cuenta su propia historia como por quien se encarga de hacerla trascender.

Así como de la Nueva Historia se desprenden varios movimientos, lo mismo ocurre con el documental. Esta especificación se debe a una necesidad de delimitar tanto los temas como los objetivos perseguidos en una investigación. Los subgéneros toman la base de la corriente, pero innovan en el tratamiento que dan al relato escogido, ya que sus tópicos tienen diversas procedencias, su visión se centra en aspectos sociales, en ocasiones, muy disímiles. Por ejemplo, una historia desde abajo puede tener como protagonista a un individuo determinado, cuyo único requerimiento es que provenga de una clase social marginal; mientras que, la microhistoria también construye su relato basándose en un sujeto particular, no obstante, en este caso, su nivel social o económico no tiene mayor importancia.

El documental pasa por el mismo proceso, las diferenciaciones temáticas se dan por la necesidad de definir líneas de trabajo que identifiquen cada producción o grupo de ellas. Al igual que en la historia, no se puede generalizar, pues dentro de él se encuentran distintas formas de tratar los hechos. Por ejemplo, el documental social producido en Latinoamérica a pesar de estar

---

<sup>75</sup> De aquí en adelante, al referirnos a historiadores deberá entenderse que hablamos sólo de aquéllos que trabajan bajo los parámetros de la Nueva Historia.

centrado en el individuo, debido a su importante connotación política de tipo revolucionario le dio un enfoque diferente al género; en cambio, el documental etnográfico, que también trabaja con el sujeto como protagonista, privilegia a aquellos que forman parte de una cultura o subcultura y que por medio de estas realizaciones puedan dar a conocer su sistema de vida. De acuerdo a estos planteamientos y al estudio realizado en los capítulos anteriores, determinamos que el documental social es el que se encuentra más cercano a los preceptos de la Nueva Historia, por lo que será este tipo el elegido para llevar a cabo este cruce disciplinario.

“El cine produce Historia de una forma casi ontológica; por el mero hecho de ser filmado, cualquier acontecimiento se convierte en histórico, es percibido por el espectador como perteneciente al pasado, aunque vivido en presente por él. Por tanto, la historicidad de un material cinematográfico no vendrá dada por la voluntad, sino por la esencia del medio. De ahí que sea impropio hablar de materiales documentales históricos: todo fragmento fílmico documental –y nos ceñimos a éste aunque la reflexión se podría ampliar al cine de ficción– es susceptible de convertirse en fuente histórica. Luego, según las formas de organización y presentación, esos documentales podrán venir insertos en un discurso histórico más o menos agudo como ya vimos, pero su virtualidad histórica no podrá ser anulada de ninguna forma”. (Monterde, 1983: 212)

A pesar de que en la actualidad se ha ampliado el carácter histórico de las producciones, es interesante distinguir la historicidad de las mismas, pues, una película de ficción representa un acontecimiento que en realidad no ocurrió, sin embargo, es capaz de describir a la sociedad de la que el cineasta formaba parte en el momento en que desarrolló su trabajo. De la misma forma, aquellas obras que basan su guión en hechos reales muestran una parte de lo sucedido, llevan al espectador a dicha época –ya sea por medio de la vestimenta o los decorados–, no obstante, mezclan detalles salidos de la imaginación del director, a fin de crear conflicto e interés entre personajes, que sin un tratamiento dramático no serían atractivos para el público.

De esta forma, tanto las películas de ficción como los documentales son capaces de retratar ciertos aspectos de la realidad, sin embargo, es el segundo el que se adjudica mayor importancia, al ser considerado como una obra íntegramente extraída de la realidad, al menos masivamente y, a pesar, de sus manifestaciones contemporáneas, lindantes a la ficción.

Otra característica compartida por historiadores y documentalistas es la acuciosidad en la verificación de las fuentes que dan vida a sus trabajos; ambos deben preocuparse de la confrontación de las historias que pretenden contar, no pueden conformarse con lo primero que escuchan, pues la memoria de los individuos se ve afectada por el paso del tiempo y este tipo de

fallas les quitarían la confianza que tanto los lectores como los espectadores les han conferido. Además, quienes hacen Nueva Historia, priorizaron relatos que tengan un contenido más atractivo, es decir, que logren captar el interés del público, ya cansado de las narraciones clásicas. Por su parte, el documental social debe realizar la misma tarea, si escoge temas ya tratados, debe ser capaz de entregarles una perspectiva innovadora, para que el receptor priorice sus trabajos sobre el resto de las realizaciones existentes.

Un elemento intrínseco de los historiadores/realizadores es el ser partícipes de las comunidades estudiadas. No realizan un análisis desde fuera sino que buscan formar parte de lo que están contando, conocer a los sujetos y sus problemáticas, a fin de mostrar lo que realmente ocurre y no lo que se observa a primera vista. Como especifica Clifford Geertz (1997), haciendo alusión a la Nueva Historia, *no se estudian aldeas, sino que se estudia en aldeas*.

La renovación temática que caracterizó a la Nueva Historia implicó que las fuentes tradicionalmente utilizadas no fuesen suficientes para el íntegro desarrollo de los relatos, por lo que se vieron en la obligación de emplear alternativas, dando paso al uso de la imagen como una forma narrativa válida en torno a la reconstrucción del pasado.

“Más o menos durante la última generación, los historiadores han ampliado considerablemente sus intereses, hasta incluir en ellos no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc. No habrían podido llevar a cabo sus investigaciones sobre estos campos relativamente nuevos, si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales, como, por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones y conservados en sus archivos (...) Por ese motivo, cada vez más a menudo se están utilizando distintos tipos de documentación, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, también las imágenes ocupan un lugar”. (Burke, 2001: 11)

Así, podríamos decir que estos historiadores fueron quienes innovaron también en el empleo de la imagen como documento histórico, descubriendo los vestigios del pasado por medio de éstas. Las imágenes permanecen en el tiempo y entregan información que ninguna otra fuente es capaz de mostrar de esta manera.

Los documentales –al menos los clásicos, y sin duda los sociales, que son los que nos conciernen– más que ser un mero ente de entretención son un medio educativo, pues tratan temas con un contenido más profundo y una visión que busca concientizar a los espectadores. En su construcción se incluyen elementos que apelan a la reflexión del público, ello debido a un

trabajo exhaustivo en la caracterización de las fuentes. Se entrega una gran cantidad de información mediada por el punto de vista ideológico del realizador. Esta herramienta de enseñanza y reflexión es compartida con la historia, pues la función de ambos no es la de distraer sino que la de entregar al receptor elementos que le permitan profundizar en la materia expuesta.

El hecho de que los documentales se preocupen de rescatar situaciones omitidas por la ideología dominante o historias ya conocidas por el público –a las que añaden un punto de vista innovador y, en ocasiones, confrontacional–, logra que estas producciones gocen de una particularidad: la capacidad de influenciar la visión de los espectadores, despertándoles inquietudes y mostrándoles que lo expuesto no siempre corresponde a la realidad total, sino que a fragmentos de ella que pueden estar contruidos de tal forma que tengan un significado completamente contrario al real. De allí la importancia que en los últimos años se atribuye a las realizaciones documentales, pues su labor ha sido la de retratar a la sociedad: tanto las injusticias que afectan a los individuos que la componen, como las evoluciones que estos mismo sujetos sufren en su forma de relacionarse.

A pesar de que el documental social no es un medio que goce de gran masividad, puede suceder que el tema sea seleccionado debido a que fue un evento socialmente significativo, lo cual logra que la producción trascienda y alcance una amplia cobertura mediática. El realizador parte de un hecho específico que forma parte de la memoria colectiva de los espectadores, pues tuvo, en su minuto, una fuerte importancia social, sin embargo, a lo largo de la producción éste resulta ser un tópico más dentro de todos los desarrollados. Comparativamente, podemos referirnos a un relato de vida, con el cual el historiador atrae al lector destacando un aspecto llamativo y conocido de la vida de su sujeto de estudio, no obstante, finalmente este hecho es sólo una parte más de la narración completa. Tanto el cineasta como el historiador realizan una profundización en el tema elegido, exponiendo las implicancias y consecuencias que la situación provocó en la comunidad en que sucedió.

La Nueva Historia, de la misma forma que el documental, se propone desarrollar productos más atractivos para el receptor, pues se ha comprobado que lo tradicional ya no es atrayente; los espectadores/lectores se encuentran más concientes de sus capacidades, exigiendo que se les respete como tales y no deban seguir consumiendo lo mismo. Una de las innovaciones introducidas por estas dos disciplinas es el cambio en la narrativa, por un lado, la Nueva Historia se acerca a la literatura para hacer más llamativos sus textos; mientras que el documental social

incluye elementos propios de la ficción –sin que esto implique un falseamiento de la realidad–, a fin de entregarle una mayor carga dramática a las historias desarrolladas.

Debido al público que protagoniza las realizaciones tanto de la Nueva Historia como del documental social, se puede decir que estos medios destinan sus trabajos a un grupo mucho más heterogéneo, es decir, se construyen de tal forma que pueden ser comprendidos por personas de distintos estratos. Al dar a conocer personajes omitidos, amplían su espectro de receptores, lo cual les entrega una plusvalía a la hora de ser elegidos como productos de consumo.

“Lo que los historiadores de la joven generación han acabado por comprender, es que el cine puede y debe formar parte de la panoplia de instrumentos de la investigación (...) Se trata de hombres y mujeres que han alcanzado la madurez en una época en la que el cine, habiendo perdido ya su novedad y su aspecto revolucionario, formaba parte de la vida cotidiana (...) Los investigadores jóvenes que inician su carrera profesional en la actualidad, han crecido en un mundo dominado por los *mass media*; de modo que no es sorprendente que busquen en el cine las respuestas que sus antecesores trataron de resolver a partir del libro”. (Jackson, 1983: 17)

La evolución de la calidad de los documentales es lo que hoy en día ha permitido una relativa masificación del medio; después de años de ser relegado a un público más selecto, los documentalistas han logrado tomar una posición socialmente válida, por lo que, actualmente, sus trabajos comienzan a ser considerados como una forma de recopilación histórica. Esta situación se constata en el hecho de que algunos países ya cuentan con filmotecas en las que guardan las obras desarrolladas en cada nación, consideramos que ésta es una primera aproximación a la validación de la cinematografía como documento histórico.

Ambas disciplinas tuvieron fuerte importancia dentro del surgimiento de la corriente de la que forman parte. Por un lado, la historia se inició basada en relatos orales, los que con el tiempo desechó debido a considerarlos poco formales, pues no contaban con un método de comprobación empírica; los mismos testimonios que más tarde fueron una de las fuentes más importantes en la construcción de la Nueva Historia. Por otra parte, el cine surgió –de la mano de los hermanos Lumière–, con el registro de situaciones cotidianas, imágenes reales que más tarde serían desplazadas por el cine de ficción, pues el espectador privilegió la entretención. Así, las técnicas utilizadas por ambas corrientes tienen fuerte importancia en los inicios tanto de la historia como del cine, sin embargo, son dejadas de lado por años, refloreciendo en las últimas décadas.

Una característica por la cual se invalidan las producciones documentales como una fuente histórica es la mal vista subjetividad que rodea toda su realización; sin embargo, éste elemento es

compartido por esta forma cinematográfica y los textos históricos, ya que la reconstrucción siempre estará sesgada por el punto de vista de su creador, quien da muestras de su ideología e intereses desde el momento en que elige un tópico hasta su salida al mercado<sup>76</sup>. Toda obra, cualquiera sea su naturaleza, es personal, pues es un individuo quien la crea, por lo que es imposible renunciar a la posición que cada uno tiene frente a los sucesos que narra. Además, el hecho de que el objeto de estudio sean sujetos o colectividades entrega un elemento adicional de subjetividad, pues la suma de pensamientos e individualidades imposibilita la construcción de un relato sin intervenciones ideológicas.

Consideramos que la utilización del cine documental como una fuente histórica realiza importantes aportes al estudio de la misma, pues el análisis social a través de este medio constituye un documento testimonial inigualable, debido al valor único de la imagen sobre la caracterización literaria. La inmediatez en que los sujetos se desenvuelven hoy en día delimita sus momentos de ocio, lo cual los lleva a priorizar la información de este formato por sobre aquella escrita. Así, las imágenes poseen el plus necesario –que ninguna otra forma de expresión artística tiene– para satisfacer los nuevos requerimientos de la sociedad.

Al ser ambos instrumentos que trabajan con la realidad, se les confiere un valor intrínseco de veracidad que en ciertas ocasiones puede ser dudoso; es decir, el espectador normalmente asume que toda la información que recibe a través de la pantalla, o lee en un libro de historia es real, sin cuestionar mayormente, la manipulación que estos trabajos pueden haber sufrido en las diferentes etapas de producción. Así, por el importante rol social que conllevan estas realizaciones, el historiador/documentalista debe preocuparse de desarrollar su labor lo más apegada a la realidad posible. Bajo estos mismos parámetros, el receptor suele desconocer los intereses que puedan haber dado forma a estas obras, lo cual condiciona la visión que éstas entreguen sobre el tema abordado. Las dos disciplinas son guiadas por líneas editoriales que determinan la autoría, aspecto generalmente ignorado por quienes consumen el producto final.

Después de haber desarrollado una amplia exposición teórica de las características de ambos géneros: cine documental y Nueva Historia, consideramos que es pertinente vincular a los documentales como una fuente de la Nueva Historia –lo que será validado por medio del análisis metodológico que se llevará a cabo en el siguiente capítulo–. El trabajo que el documental ha realizado a lo largo de los años ha sido una recolección de la memoria social de las generaciones, una estampa de épocas y momentos determinados, tal vez, sin una directa intención de preservar

---

<sup>76</sup> cfr. Commager, 1967

la historia, sino que sólo como una forma de confrontar la mirada oficial, pues durante mucho tiempo se omitieron acontecimientos que resultaron ser trascendentales a la hora de comprender integralmente situaciones generales.

Como lo explica Nichols (1997: 32-35) “el documental responde a cuestiones sociales, de las que estamos enterados de un modo consciente. (...) En esencia, los documentales aparecen como pálidos reflejos de los discursos dominantes e instrumentales en nuestra sociedad. (...) Al igual que la ficción, el documental también puede sugerir que sus percepciones y valores pertenecen a sus personajes o se adhieren al mundo histórico en sí: el film meramente revela lo que podríamos haber visto a nuestro alrededor si nosotros también hubiéramos mirado con un ojo paciente y perspicaz”.

De esta forma, podemos afirmar que el documental cumple un rol similar al de la Nueva Historia, ya que se preocupa de rescatar la visión de aquellos sectores normalmente dejados de lado a la hora de crear discursos oficiales o institucionales, posicionándose así como un planteamiento contrapuesto al tradicional. Por otra parte se encuentra el trabajo que realizan con individuos anónimos, cuyo testimonio no ha sido relevante en su momento histórico pero que, sin embargo, son portadores de información digna de ser rescatada y de la cual puede inferirse un conocimiento de la época que vivió y de la sociedad a la que representa.

Actualmente, la imagen es valorada por los individuos como una forma de inmortalizar determinados momentos de importancia por lo que, cada vez más, éstas pasan a formar parte de la cotidianeidad, destacándose como un elemento de conservación de la memoria: así encontramos los registros caseros –tanto fotográficos como fílmicos– que, gracias a las innovaciones tecnológicas y el abaratamiento de los aparatos, cada día son más comunes. De esta forma, han adquirido una función que traspasa las fronteras del entretenimiento, alcanzando diferentes aspectos de la vida pública, como son: sistemas de seguridad, tanto en tiendas comerciales como en bancos, descubrimientos científicos, desastres naturales o accionados por el hombre y medio de prueba de hechos conflictivos, sean estos en una situación considerada de importancia, como es un juicio, o, para dilucidar una simple acción deportiva.

Gracias a las características teóricas hasta aquí recabadas, creemos que a futuro, el documental social podría llegar a instituirse como una forma de estudio histórico, aceptado por los ámbitos más tradicionales; esto es, considerado como otro instrumento de rescate de los sucesos acaecidos en determinados períodos, tal como se lo propusieron quienes vieron en la imagen un elemento para preservar la memoria.

### III METODOLOGÍA

#### 1 DISEÑO METODOLÓGICO

Para la resolución de los objetivos planteados en este estudio se empleará la técnica del análisis de contenido, privilegiando su vertiente cualitativa; pues, para poder descubrir si las características del documental le permiten ser considerado como una fuente más de la Nueva Historia será necesario llevar a cabo un análisis filmográfico de un determinado número de producciones (la justificación de esta elección se expondrá más adelante), a fin de constatar, de forma práctica, si los elementos emanados del cruce teórico son reafirmados al estudiar las obras.

Por tratarse de una investigación exploratoria el principal objetivo es lograr una aproximación a los géneros seleccionados –Nueva Historia y cine documental– para descubrir si presentan características similares que posibiliten la inclusión de los trabajos cinematográficos como fuente de este tipo de reconstrucción histórica.

Se recurre a los estudios exploratorios para aproximarse a un tema que ha sido poco examinado o que, simplemente, no ha sido abordado<sup>77</sup>. Dankhe explicita que su utilidad consiste en que permiten “*aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos*, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto particular de la vida real, investigar problemas del comportamiento humano que consideren cruciales los profesionales de determinada área, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones posteriores o sugerir afirmaciones (postulados) verificables”. (en Hernández, Fernández y Baptista, 1991: 59)

En las indagaciones realizadas no logramos encontrar estudios como el aquí propuesto; a ello responde que el marco teórico antes desarrollado resulte de tal extensión, pues se hizo necesario llevar a cabo una aproximación teórica a ambos fenómenos, desde sus orígenes, a fin de dilucidar cada uno de los rasgos que les dan forma. Aunque tanto la historia como el cine son temas conocidos y manejados, a grandes rasgos, por los sujetos, ni la Nueva Historia ni el documental gozan de este status, por lo que necesitan de una descripción y caracterización abundante en detalles que permitan su definición y conocimiento. Así, buscamos sentar un precedente que genere futuros estudios, tal vez más acuciosos, en torno a la imbricación de las corrientes, rescatando para ello, las similitudes que nos parecen más evidentes.

---

<sup>77</sup> cfr. Hernández, Fernández y Baptista, 1991

En torno a la resolución del segundo objetivo específico (selección del corpus fílmico) podemos decir que inicialmente encontramos un amplio número de documentales producidos en el período escogido; entre ellos realizamos una elección de los que resultaban más pertinentes a nuestro objeto de investigación, estableciendo un máximo de 10 producciones, cuya trama resultaba más cercana a los conceptos anteriormente establecidos. Esta exclusión se realizó en función de privilegiar aquéllas que en su temática resaltarán historias de sujetos anónimos, marginales en su mayoría, o relatos particulares que no hayan tenido mayor trascendencia en el contexto en que se originaron.

Para tener acceso a estos documentales recurrimos a una muestra itinerante ofrecida por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura –dependiente del Ministerio de Educación–, el que cuenta con copias de gran parte de los trabajos realizados en el período antes establecido, muestra que fue reforzada por producciones presentadas en años anteriores en el Festival Internacional de Cine de Valdivia.

En la selección del corpus filmográfico lo que se busca es encontrar características similares a la Nueva Historia, las que se pueden dar en cualquier producción, independiente de la época en que haya sido creada; así, la determinación de que los documentales estudiados pertenezcan a la transición democrática chilena puede parecer antojadiza. Sin embargo, se privilegiaron estos años, primero, para marcar una diferencia, y no basarnos en el gobierno de la Unidad Popular –período ampliamente estudiado–; segundo, por el hecho de que tras la ascensión de un gobierno democrático se fomentó las prácticas culturales, lo que nos permitió inferir que podría existir un número suficiente de obras para llevar a cabo un análisis apropiado; ello debido a la sequía cultural acaecida en el período militar; y, finalmente, porque, tras la extensa represión política sufrida en los años anteriores, supusimos se presentaría la necesidad de rescatar temáticas centradas en el individuo como protagonista de la historia, desde una perspectiva contra-oficial; es decir, que fomentaran el desarrollo de documentales sociales.

Después de la visualización de aproximadamente veinticinco documentales, concluimos que sólo diez de ellos resultaban ser los más cercanos a los parámetros de la Nueva Historia. A fin de recabar un conjunto que diera cuenta de los diversos tópicos encontrados y que, sin embargo, respondiese a los preceptos de la corriente historiográfica, se omitieron aquellas realizaciones cuya temática no incluyese al individuo como eje de la narración.

Los trabajos seleccionados son agrupados en cuatro bloques, de acuerdo al tema desarrollado por cada uno de ellos; primero, aquellos que tratan el aspecto social de la vida diaria,

mostrando a los individuos en su cotidianeidad, estos son: “Carbón” de Claudio di Girolamo (1990), “Cuartito Rosa” de Sergio Navarro (1991), “Un oficio común y corriente” de Carmen Neira (1991) y “La Tirana – El milagro del Tamarugal” de Omar Villegas (1994). En segundo lugar se encuentran las obras que centran su mirada en el rescate de los pueblos originarios, exponiendo sus tradiciones, costumbres y cultura, en este caso se presentan: “La Machi Eugenia” de Felipe Laredo y Gunvor Sorli (1992), “Aferrándose a la vida” de Sergio Lausic (1994) y “Palin Bollilco Mapu Meu” también de Felipe Laredo y Gunvor Sorli (1994). Un tercer grupo retrata los aspectos humanos de un período político del país, a ello corresponden: “Correcto” de Orlando Lübbert (1993) y “El 11 del 73” de Marcelo Ferrari (1993). Finalmente se da el caso de un documental experimental, en cuya construcción el director introduce un elemento ficticio, como lo es la creación de un personaje que guía la narración, este es: “Sueños de Hielo” de Ignacio Agüero (1993).

El esclarecimiento del tercer objetivo específico (análisis de los documentales en función de las categorías de la Nueva Historia) se llevará a cabo por medio de la utilización de una metodología cualitativa; esto es, tras la construcción de la Tabla número 1<sup>78</sup> —que da cuenta del cruce de las nuevas formas historiográficas—, a partir de la cual es posible desarrollar una categorización de las características más representativas de estas corrientes, a fin de descubrir su presencia en el corpus filmográfico. Una vez que se manifiesten estos conceptos, se procederá al estudio de los mismos, para lo cual se utilizará la técnica del análisis de contenido.

A partir de la caracterización de los movimientos surge un instrumento metodológico que permitirá llevar a cabo el análisis documental: una serie de categorías en razón de los tópicos instaurados por las nuevas corrientes historiográficas; ellos son presentados en la tabla número 2, en la cual se entrega una breve definición de lo que implica la categoría, y de cómo podría ser determinada su presencia en los documentales.

---

<sup>78</sup> pp. 64.

1.1 TABLA N° 2**CATEGORÍAS DE ANÁLISIS PARA EL CINE DOCUMENTAL**

<b>Nombre de la Categoría</b>	<b>Descripción</b>	<b>Forma de encontrarlo en los documentales</b>
<b>Reducción de escala como forma de aproximación a la historia</b>	La historia es contada desde una perspectiva micro (sujeto o hecho determinado). El contexto general es estudiado a partir de un hecho focalizado.	-Narración de un acontecimiento individual que refleje la situación social, económica y política de los hechos que rodean al sujeto de estudio (país, comunidad, grupo étnico, etc.)
<b>Particularidad</b>	Las historias relatadas trascienden debido a su capacidad de describir a los sujetos que forman parte de la sociedad en la que se desarrolla la acción, es decir, su rescate se debe a su no espectacularidad.	-Relato de situaciones cotidianas y/o vivencias de un individuo o comunidad. -La historia apela a los sentimientos del espectador con una carga emotiva específica. No fueron vivencias seleccionadas al azar, por medio de éstas el director busca llamar la atención para que el receptor vuelque su mirada hacia estos sujetos.
<b>Visión plural en la construcción del relato</b>	Los relatos son estructurados de forma tal que permitan que sea el receptor quien saque sus propias conclusiones, comprenda e interprete los hechos narrados. El historiador no condiciona la visión que el lector obtenga del texto.	-El relato da el espacio para que se expongan las versiones de los diferentes ámbitos que componen la historia. Esto significa que el espectador tiene la posibilidad de ver los dos (o más) puntos de vista que originaron la situación.

<b>Nombre de la Categoría</b>	<b>Descripción</b>	<b>Forma de encontrarlo en los documentales</b>
<b>Contexto</b>	A pesar de la individualización de los relatos, no se puede dejar de lado el contexto en que sucedieron los hechos, ni las circunstancias o personas que rodean al sujeto estudiado.	-A partir de las historias individuales se refleja lo que sucede en la comunidad o nación como un todo; los relatos dan luces del estado en el que se encuentra el grupo social en el que vive el sujeto.
<b>Protagonista anónimo</b>	Los relatos se generan a partir de individuos que en su época fueron omitidos por la historia oficial. Sin importar el rol que hayan desempeñado en el hecho contado (héroe o víctima), su relevancia pasa por el haber sido dejados de lado en el momento en que se generó su historia.	-El protagonista de la historia debe ser aquél que no ha sido tomado en cuenta con anterioridad, esto es, marginado por los relatos clásicos que trascendieron de su época.
<b>Memoria</b>	La reconstrucción de la historia se da en base a testimonios orales de individuos que evocan acontecimientos constituyentes de su identidad particular y colectiva.	<p>-Los sujetos recuerdan situaciones trascendentales de su pasado.</p> <p>-Las imágenes contextualizan las memoranzas de los personajes, a fin de dar cuenta de su real acaecimiento.</p> <p>-Lo testimonios y vivencias se constituyen como reflejos de una época, evitando la pérdida del conocimiento.</p>

<b>Nombre de la Categoría</b>	<b>Descripción</b>	<b>Forma de encontrarlo en los documentales</b>
<b>Validación de las fuentes</b>	La historia es contada por medio de varias fuentes que se validan entre sí, al confrontar sus relatos a fin de crear una historia con sentido completo.	-Se presenta a más de un individuo que relata el mismo suceso, buscando que lo que aflore en la pantalla sea lo más cercano a los hechos tal como estos ocurrieron.
<b>Manifestación del realizador</b>	El historiador denota su presencia a través de las intervenciones en las que deja de manifiesto su punto de vista; esto es, clarificaciones en torno al trabajo que realizó para la obtención de la historia o explicaciones que entrega en función de que el lector llegue a comprender el sentido completo de lo que se relata.	-El cineasta contextualiza y une los diversos relatos que componen la producción. -El documentalista se deja ver por el espectador mientras entrevista a los protagonistas, de manera que el receptor tenga conciencia de lo que busca contar de los sujetos.
<b>Innovaciones en la construcción del relato</b>	La construcción de los textos difiere de las tradicionales al incorporar elementos cercanos a la literatura, y entregar protagonismo al individuo, para dinamizar los relatos y generar mayor interés entre los lectores.	-El documental incorpora elementos no tradicionales en su construcción, mediante los cuales se entrega un tratamiento novedoso, tanto a las fuentes como a las imágenes.

Con estas categorías desarrollaremos un análisis de contenido cualitativo que nos permita descubrir si existe la posibilidad de que el documental social llegue a instaurarse como una fuente histórica válida. El aspecto cualitativo es definido como una modalidad bajo la cual el investigador se hace partícipe de su objeto de estudio, pues la realidad no está delimitada previamente, sino que es construida a partir de su análisis subjetivo; por lo mismo, se descarta la existencia de reglas generales, debido a la particularidad de las situaciones y los individuos. Finalmente, un diseño de este estilo no es estático, ya que está permitida la inclusión de nuevos elementos —o modificaciones de los mismos— en el desarrollo del trabajo<sup>79</sup>.

Por su parte, el análisis de contenido es planteado como “el conjunto de procedimientos interpretativos y técnicas de refutación a *productos comunicativos* (mensajes, textos o discursos) o a procesos singulares de comunicación que, previamente registrados, constituyen un documento, con el objeto de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior, se le llama *análisis de contenido*”. (Gaitán y Piñuel, 1998: 281)

Se recurre al análisis de contenido a fin de descubrir, de forma cualitativa, la presencia de las categorías planteadas en la tabla número 2, de manera que del visionado de los diez documentales se extraigan los elementos representativos del género que le permitan acercarse a los preceptos de los nuevo—historiadores.

Aunque se privilegia esta metodología, también se utiliza la cuantitativa, ello porque el instrumento de medición construido para llevar a cabo esta investigación (tabla número 2) permite la comprobación empírica del estudio, al entregar una herramienta base para la repetición de éste. Además, se realiza un recuento de la presencia de las diferentes categorías en cada una de las producciones, hecho que se pone de manifiesto en la tabla número 3.

Lo que se busca, es desarrollar un método capaz de englobar al documental como un todo, apto para describir la sociedad, que consienta la elaboración de generalizaciones empíricas en torno a una posible instauración del género documental como otra forma de estudio historiográfico.

La metodología necesita, además, especificaciones en cuanto al sentido filmográfico del análisis, por ello, a continuación entregamos la definición que se utilizará para comprender este tipo de análisis: “podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva

---

<sup>79</sup> cfr. Wimmer y Dominick, 1996

recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento”. (Casetti y di Chio, 1991: 17)

Concordando con estos planteamientos, será necesario desarrollar una división secuencial de las producciones, a fin de segmentar las obras, de la misma forma que se fracciona un texto para su estudio.

Por secuencia fílmica se entiende todo aquello que ocurre en un espacio determinado, ya sea temporal, físico, temático o, de acuerdo al actor social que aparece en la pantalla: “allí donde se termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra”. (Casetti y di Chio, 1991: 40)

Esta división sirve, además, para determinar los momentos exactos en que surge alguna de las categorías de análisis, de modo de poder indicar, de una forma más específica, el espacio temporal en el que se vislumbran los elementos distinguidos en el diseño de una u otra categoría.

Así, la división secuencial es el primer paso de cualquier análisis fílmico, es decir, la segmentación y subdivisión del objeto en sus distintas partes para poder conocerlo de forma más acabada. En segundo lugar, se encuentra la estratificación, que es un estudio cruzado de los fragmentos antes individualizados, para descubrir las relaciones que presentan. Tras todo ello se debe recomponer la obra, a fin de determinar el valor que tienen como totalidad<sup>80</sup>.

En función de estos procesos desarrollaremos el análisis que nos compete, pues tras una primera etapa –en la que los documentales serán divididos en secuencias– se procederá a desarrollar una total observación de cada producción, asumiendo las secuencias como elementos constituyentes de un todo, por lo que su estudio no puede ser aislado o excluyente.

Todos los documentales contarán con un apartado –que puede encontrarse tras el análisis de cada uno–, donde se detallará el contenido de las secuencias, su duración y las especificaciones técnicas que aparecen en ellas; esto para construir en el lector una imagen más acabada en torno a las producciones cinematográficas.

Para resolver el cuarto y último objetivo específico será ineludible la realización de una síntesis del análisis filmográfico que determine la forma en que se manifestaron las diferentes categorías, dando cuenta del tratamiento otorgado tanto a las fuentes como a las imágenes presentadas; agrupando los documentales de acuerdo a sus cercanías y destacando los puntos que los acercan a las descripciones esbozadas por las nuevas formas historiográficas.

---

<sup>80</sup> cfr. Casetti y di Chio, 1991

Tras ello, se dará paso a las conclusiones generales de la investigación, donde se llevará a cabo la imbricación de los planteamientos teóricos surgidos del análisis bibliográfico tanto de las corrientes históricas (historia oral, historia de vida, historia desde abajo y microhistoria) como del documental social; confrontando estos preceptos con las respuestas emanadas del trabajo práctico desarrollado con el corpus fílmico de estudio.

## 2 ANÁLISIS FILMOGRÁFICO

A continuación se realizará una descripción de cada uno de los documentales escogidos para el desarrollo de esta investigación, de ellos se transcribirá la ficha técnica y sinopsis<sup>81</sup> como información complementaria al análisis. A fin de llevar a cabo una especificación de las categorías antes planteadas, los documentales serán divididos en secuencias –planteadas en función del espacio físico, temático o de acuerdo al intérprete que se presente frente a la cámara–, que faciliten la explicación de cada uno de estos puntos.

### 2.1 CARBÓN

#### Ficha Técnica

Título	“Carbón”
Dirección	Claudio di Girolamo
Asistente de dirección	José Luis Arredondo
Producción Ejecutiva	José Manuel Sahli
Producción General	Paulo Vera
Coordinador en terreno	Alejandro Muñoz (ADECOOP)
Asistente de producción	Tereza di Girolamo
Fotografía y cámara	José Luis Arredondo
Asistente de cámara y sonido	Pablo Soletzzi
Montaje	Claudio di Girolamo José Luis Arredondo
Edición <sup>3</sup> / <sub>4</sub> y mezcla de sonido	Juan Silva Estudios Ictus TV
Efectos especiales	Video Imágenes
Duración	33 minutos
Fecha de producción	1990
Contacto	Mediateca Consejo Nacional de las Artes y la Cultura – Santiago

---

<sup>81</sup> Elaboradas en esta investigación.

## **Sinopsis**

Relato documental del trabajo del carbón en el sector de Lota, Schwager y Curanilahue. Hombres, mujeres y niños entregan su vida a la extracción y recopilación de este elemento, transando para ello inclusive su grupo familiar.

## **Análisis del relato audiovisual**

Por medio de una recopilación de imágenes y testimonios, se construye una narración lógica sobre el estilo de vida de tres pueblos, en los que las personas desarrollan su vida en función de la extracción y recolección del carbón. El documentalista destaca el valor de las imágenes como una forma válida para describir las faenas realizadas, entregando así, al receptor, el poder de interpretar los acontecimientos de acuerdo a su propia visión. Se trata de una obra que busca sensibilizar a la población en torno a la labor desenvuelta por este grupo de personas, pues los testimonios expuestos dan cuenta de la realidad de un trabajo de esta índole y de los efectos que tiene sobre la comunidad que vive de él.

A través de las narraciones realizadas por los propios mineros se da cuenta de la desesperación en la que se encuentran, al no ver mejorías en sus condiciones de trabajo y, por lo mismo, no poder gozar de una vida familiar plena, hecho que deteriora sus relaciones interpersonales. Además, creen firmemente, que sus hijos no tendrán un futuro diferente, ya que sus bajos sueldos no les permiten aspirar a una mejor educación, es decir, sienten que la obtención de una profesión es prácticamente un sueño. Esta situación no sólo es propia de los mineros, sino que es un escenario generalizado dentro de las clases sociales de menores ingresos; por ello, las condiciones de vida descritas en “Carbón” pueden llegar a presentarse de forma muy cercana para quien observa, al sentirse reflejado por aquellos que entregan su testimonio.

Las imágenes muestran la rudeza requerida tanto por los mineros que trabajan bajo tierra como por aquellos que recolectan el mineral en la playa, buscando reflejar de manera concreta lo que sucede en un pueblo que vive en torno a esta faena; además entregan detalles del deterioro de sus casas y familias, así como de su lamento cotidiano, esto es, cada minuto de la producción recoge evidencias de la oscuridad física que los rodea, lo cual se ratifica por medio de los testimonios que narran lo sombrío de sus almas. Por otra parte, las fotografías que se suceden

revelan que en el pasado existió un mejor nivel de vida, al mostrar generaciones que vivieron en torno a esta labor, con mayores comodidades y expectativas.

Este trabajo no cuenta con una voz en off que guíe los testimonios, por lo que su selección pasa por que todos quienes se presentan ante la cámara desarrollan algún tipo de labor relacionada con la extracción del mineral. Así, la estructura dramática no constituye una narración lineal, pues los testimonios se intercalan a lo largo de la obra para retratar el significado de la vida diaria del grupo: sus dolores, sacrificios, anhelos, sueños y rutinas. El clímax está determinado por la contraposición de visiones que se da en los últimos minutos, donde tres hombres –ya adultos– comparten sus opiniones (que se recogen de forma aislada) sobre el significado de su constante ausencia en el grupo familiar, lo cual merma la crianza de sus hijos, dejando esta responsabilidad en manos exclusivas de sus cónyuges.

La música es utilizada para acompañar secuencias de imágenes de apoyo, privilegiando melodías del grupo Inti Illimani, las cuales dramatizan la realidad expuesta; por otra parte, en una secuencia se recurre a una popular canción –de Palmenia Pizarro–, que complementa el relato antes expuesto por la esposa de un minero, ratificando, así, la importancia de su rol en el buen funcionamiento de los grupos familiares del rubro.

La primera fuente es un hombre que sólo oímos, quien comenta sobre la formación de un grupo sindical entre aquellos que recogen carbón a la orilla de la playa, cuya constitución es un frente de lucha que esperan les permita llegar a afiarse como una institución que pueda postular a importantes beneficios, como puede ser la estabilidad en el trabajo y mejores remuneraciones. Él, al igual que cada uno de los personajes que se presentan a lo largo del documental no es identificado.

El segundo testimonio es entregado por un hombre de aproximadamente 30 años que se encuentra en torno a una mesa donde todo el grupo comparte el alimento. Su testimonio hace referencia a la igualdad de condiciones en torno a la duración de las jornadas laborales, lo cual conlleva que, al final de la semana, las ganancias se repartan equitativamente. Frente a él se encuentra otro recolector que alega que aún no existe plena conciencia sobre el significado de una organización sindical, por lo que no todas las personas se han afiliado a éste.

El realizador se traslada a la playa para enfrentar a la cuarta fuente, que es un hombre de alrededor de 45 años quien en primera instancia agradece la presencia de este grupo de cineastas ya que considera que serán capaces de dar a conocer las malas condiciones de trabajo que deben soportar. Junto a él se encuentra el más pequeño de los mineros entrevistados, que es un niño de

12 años quien confiesa trabajar hace ya más de 3 años a la orilla del mar recolectando carbón, pues es el mayor de 6 hermanos y debe ayudar en el sustento de su hogar, todo ello en el marco de una conversación con el realizador, quien deja oír su voz.

En la Mina Esperanza aparece la fuente número 6, que corresponde a la voz de un hombre mayor que no se presenta ante la cámara, describiendo las condiciones climáticas que rodean al pueblo, Curanilahue, la cantidad de trabajadores que laboran en dicha mina (alrededor de doscientos), los turnos de trabajo (dos turnos que laboran de lunes a sábado) y el tonelaje extraído diariamente (120 toneladas aproximadamente); con este personaje también se da cuenta de la guía llevada a cabo por el realizador a través de preguntas.

La siguiente entrevistada es la esposa de un minero (fuente 12), quien representa el lado femenino dentro de la sociedad carbonífera, al dejarse grabar en el trabajo diario que conlleva la mantención de un hogar, prácticamente sola. Ella hace referencia a detalles de su vida de soltera, recordando el trato entregado por su padre, su maldad y represión; sin embargo, al final de su narración hace una comparación de esta vida anterior y la semejanza que ostenta con la que lleva a cabo en la actualidad.

La octava fuente es otro minero que –de acuerdo a su forma de vestir, denota un status superior al de sus pares–, detalla las diferencias del trabajo realizado por los mineros de Schwager en comparación al resto de las minas, pues en ésta, los obreros deben ubicarse de rodillas para la extracción, postura que les acarrea enfermedades aledañas a las tradicionales, como son los daños tanto en la columna como en las extremidades.

En la siguiente secuencia conocemos el testimonio de un nuevo minero que recalca las dificultades del trabajo por ellos realizado y la suerte de estancamiento en que viven, situación que condiciona la entrada de los jóvenes a la mina, a temprana edad, como una forma de aumentar el ingreso familiar. En la misma secuencia, un décimo hombre, sentado tras una mesa, entrega detalles de la propuesta sindical planteada en los últimos meses, en la cual se exige la jubilación a los 25 años de servicio o a los 55 años de edad, debido al desgaste físico que se sufre dentro de la mina y, además, la equiparación de sus sueldos con el mínimo pagado a nivel nacional.

A continuación se produce una tercera intervención sin rostro, en la cual un hombre relata lo doloroso del ser minero, informando, además, del inminente cierre de la Mina de Curanilahue, lo cual les preocupa debido a la importante pérdida de plazas de trabajo, planteando así, la apertura de una nueva mina en el sector de Carampangue.

Las últimas tres fuentes (12, 13 y 14) son mineros jefes de hogar, cuyos testimonios se estructuran en una suerte de contraposición en torno a temas similares. En una especie de paralelo, el realizador los alterna, a fin de construir una narración con sentido que especifique detalles de la vida familiar de un minero, incluyendo en ellos la relación tanto con sus hijos como con sus esposas y el futuro que les gustaría brindarles. Por otra parte, la fuente 12 comenta la importancia del ingreso de nuevas generaciones de hombres a la mina, ya que esto implica un cambio en la mentalidad de los trabajadores. Finalmente, la fuente 14 destaca la relevancia del rol de sus esposas en la unión familiar, pues son ellas quienes se instauran como pilares de las mismas, debido al poco tiempo que les queda para compartir en sus hogares.

### **Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental**

#### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

Esta categoría no se presenta de ninguna manera en este primer trabajo filmico, pues la historia gira sólo en torno al grupo de mineros y no permite realizar inferencias de lo que sucede en el país.

#### Particularidad

Ésta es la primera categoría en emerger, pues el director selecciona a un grupo específico de personas que desarrollan una labor –aunque normalmente desconocida–, tan cotidiana como lo es cualquier otro trabajo u oficio. Así, la descripción de las situaciones corresponde a una enumeración de actividades diarias que, sin embargo, son diferentes a las del resto de la población debido al aislamiento en que se encuentran los mineros, por las largas horas que pasan al interior del yacimiento, víctimas del olvido social. Las vivencias dadas a conocer mediante los testimonios buscan reflejar el mayor número de personas posible, pues cada uno de los relatos entregados por una u otra fuente pueden ser propios a cualquier otro trabajador.

El tratamiento que se da a las vivencias de los protagonistas busca sensibilizar a los espectadores que no conocen los detalles que deben sobrellevar; para ello recurre a un tipo específico de música y ordenamiento, dispuestos para causar la empatía del observador. Este es el caso de la niña que trabaja a la par de los mayores en la recolección en la playa (secuencia 2); este

rescate implica una intención del realizador por gatillar ciertas emociones, sobretodo en aquellas personas que son padres de niños en edades similares.

Las secuencias en las que encontramos la categoría de *particularidad* son:

- ◆ 2: hombres, mujeres y niños recolectan carbón a orillas del mar; las imágenes destacan la labor de los más pequeños, que se desenvuelven a la par con los mayores.
- ◆ 3: un grupo de mineros comparten el alimento, describiendo la cotidianidad del grupo.
- ◆ 5: los obreros desarrollan la faena en la Mina Esperanza de Curanilahue.
- ◆ 7: los mineros se desplazan en convoyes, atravesando las galerías.
- ◆ 8: las mujeres comparten en una lavandería común, una de ellas entrega su testimonio al mismo tiempo que amaza el pan en su casa, mientras que los hombres narran sus vivencias durante la faena.
- ◆ 9: un minero recolecta el carbón de rodillas en la Mina Schwager.
- ◆ 11: salida de la mina y retorno de los mineros a sus hogares.

#### Visión plural en la construcción del relato

La narración es construida sólo desde el punto de vista de las familias relacionadas con el mineral, por lo cual no existe una contraposición de visiones en torno al mismo tema, como podría ser la inclusión de aquellos que ostentan cargos superiores.

#### Contexto

Por tratarse de una temática particular que afecta a un grupo específico de personas y al no entregarse datos de lo que acontece a su alrededor –esto es, la nación como un todo–, no es posible llegar a inferir el *contexto* en que suceden estos hechos.

#### Protagonista anónimo

Cada uno de los individuos que entrega su testimonio en este documental puede ser enmarcado en la categoría de *protagonista anónimo*, pues su vida no es considerada dentro de la historia oficial como un hecho digno de ser contado. No cuentan con una relevancia ni a nivel nacional ni dentro de su propia comunidad, ya que ninguno de ellos destaca o sobresale por desempeñar un rol diferenciador. Por ello, la trascendencia de esta obra fílmica pasa por la necesidad de conocimiento de las sociedades actuales que buscan descubrir las diferentes aristas

del ser humano y su comportamiento frente a las diversas situaciones con que debe lidiar diariamente, ya que los personajes se presentan como alguien similar a quien observa.

Al ser un documental basado plenamente en sujetos desconocidos, todas las secuencias donde se entregan testimonios, dan cuenta de esta categoría, en detalle estas son:

- ◆ 2: un hombre describe la formación del grupo sindical.
- ◆ 3: un hombre detalla la división de las ganancias mientras comparte un café con sus compañeros.
- ◆ 4: otro sujeto habla de las malas condiciones del trabajo, mientras que un niño comenta el por qué de su temprana inserción en el mundo laboral carbonífero.
- ◆ 5: la fuente da cuenta del número de barreteros que obran al interior de la mina.
- ◆ 7: aunque no hay entrevista, las imágenes muestran a un grupo de personas en el proceso de extracción
- ◆ 8: una mujer informa sobre sus condiciones de vida y la poca variación de éstas a lo largo de los años.
- ◆ 9: un hombre entrega datos duros tanto sobre las condiciones de trabajo como de la producción de la Mina Schwager.
- ◆ 10: dos fuentes hablan del sacrificio que implica este tipo de trabajo y de la lucha que desarrollan por anticipar la edad de jubilación.
- ◆ 11: otro hombre pronostica el posible cierre de la Mina de Curanilahue y pide la apertura de una nueva en Carampangue.
- ◆ 12: en un ambiente íntimo, tres hombres entregan datos de su vida familiar, del futuro que añoran para sus hijos y del poco tiempo que pasan junto a ellos.

### Memoria

Aunque lo que se privilegia es la descripción de situaciones actuales de la comunidad minera, al inicio del relato se incluyen fotografías de la antigua sociedad que habitó estos parajes, a fin de retratar las diferencias entre ambos períodos.

De acuerdo a ello, el realizador busca destacar la *memoria* del pueblo, al mostrar a los hombres y mujeres que llegaron hasta el lugar en pos de un mejor porvenir económico, denotando que, en esos años, la explotación del carbón constituía un oficio rentable; sin embargo,

estas imágenes no son ratificadas mediante los testimonios, dando cuenta que el fin perseguido por la producción no se relacionaba con un específico rescate de las situaciones antiguas.

Por otra parte, el testimonio de cada uno de los entrevistados permite descubrir los diversos aspectos que dan forma a la sociedad que se desenvuelve en torno a la extracción de este mineral: sus aflicciones y aspiraciones. De este modo, la producción fílmica, en su totalidad se instaure como una instancia de conservación de la *memoria* de la sociedad nacional, al preservar el estilo particular de vida de uno de los grupos que conforman la sociedad.

### Validación de las fuentes

El realizador no se conforma con el uso de una única fuente para la construcción de su relato, es más recurre a un amplio número de personas que entregan información relevante sobre la labor del minero del carbón en la octava región de nuestro país; inclusive indaga en las aristas más personales de esos hombres y mujeres que desarrollan su vida en torno a un sólo elemento. Así, *la validación de las fuentes* pasa por una necesidad tanto del director como de la misma historia, pues de no haber sido de esta manera, el relato tendría sólo una función informativa, obviando la carga social que emerge de todo grupo humano. A pesar de que, en general, todos los testimonios correspondan a personas que trabajan al interior de una mina, el realizador recurre a individuos que, aunque viven en torno al carbón, no son mineros; estos son los casos de la mujer entrevistada, del grupo de recolectores de la playa mostrados y del hombre que, de acuerdo a su forma de vestir y de los datos duros que entrega, asemeja a un jefe de las instalaciones ahí expuestas.

Las secuencias donde vemos de forma más clara *la validación de las fuentes* son:

- ◆ 2: un hombre relata la formación del sindicato de recolectores.
- ◆ 3: otro hombre informa sobre la repartición igualitaria de las ganancias obtenidas semanalmente, mientras un compañero asegura que no existe plena conciencia sindical entre sus pares.
- ◆ 4: uno de los recolectores reclama por la marginalidad en la que trabajan y un niño cuenta la necesidad de ayudar económicamente a su grupo familiar.
- ◆ 5: un hombre describe las condiciones de trabajo en la Mina Esperanza.
- ◆ 8: una mujer detalla los pormenores de su vida.
- ◆ 9: un hombre, que denota cierto poder, entrega datos sobre la Mina Schwager

- ◆ 10: dos hombres hablan del desgaste físico producido al interior de la mina y la necesidad de anticipar la jubilación.
- ◆ 11: otra fuente narra lo dolorosa de la vida de un minero.
- ◆ 12: tres hombres son confrontados, entregando diferentes puntos de vista sobre las dificultades para mantener un grupo familiar unido en este ambiente.

#### Manifestación del realizador

En este documental no se utiliza la voz en off como guía del relato, pues los testimonios se apoyan entre ellos para construir una narración con sentido; sin embargo el realizador se ve obligado a intervenir en las entrevistas de algunos mineros, porque, para él, es necesario obtener respuestas más ricas en información, situación que muchas veces no funciona si el entrevistado no se siente cómodo frente a la cámara. Por ello, podemos inferir claramente que la *manifestación del realizador* se denota, principalmente, en las intromisiones directas que hace a lo largo de la obra, no obstante, toda la selección temática responde a sus intereses. Estas intervenciones se explicitan en las secuencias 4, 5 y 12, donde podemos oír la voz del realizador al interpelar a sus entrevistados.

#### Innovaciones en la construcción del relato

En este documental no se incluyen elementos novedosos en cuanto al tratamiento audiovisual; esto es, la narración es construida con las mismas características que la mayoría de los trabajos de este tipo, por lo cual no se destaca una preocupación del realizador por innovar, privilegiándose la importancia y el dramatismo que el tema tiene por sí sólo.

#### Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia

De acuerdo al trabajo realizado por el director de la producción, es posible acercar este documental a la corriente denominada “historia desde abajo”, pues rescata el acontecer de un grupo marginado tradicionalmente por la historia oficial. El que se preocupe de entrevistar a individuos del entorno familiar de los mineros, destaca el hecho de que se haya inmiscuido –en cierta forma– en la realidad de los trabajadores, a fin de poder seleccionar aquellos testimonios que le permitiesen un mejor logro de los objetivos planteados en el marco de su investigación preliminar.

2.1.1 Tabla secuencial “Carbón”

Número de secuencia y duración	Descripción de la secuencia	Otras especificaciones
1 (1'45")	<p style="text-align: center;"><u>Contextualización del pueblo</u></p> <p>Imágenes de archivo: fotos antiguas de la sociedad de Lota. Se muestra la bahía en blanco y negro, hay una panorámica en color de la ciudad. Están los créditos que presentan el documental.</p>	-Música incidental
2 (2'15")	<p style="text-align: center;"><u>Recolectores de la playa</u></p> <p>Se muestra a una niña que acarrea una carretilla, mientras un grupo de mineros recoge artesanalmente el carbón del mar. Familias enteras colaboran en este trabajo. Un hombre que no vemos habla sobre el grupo que se formó como sindicato y de la posibilidad de hacerse cargo de una planta donde podrían tener un trabajo más estable y mejor remunerado.</p>	-Fuente n° 1 -Sonido ambiente
3 (2'43")	<p style="text-align: center;"><u>Compañerismo</u></p> <p>Un grupo de mineros llega a una casa donde comparten una colación. Un hombre de aproximadamente 30 años entrega información sobre el trabajo que realizan y de que las ganancias se distribuyen en partes iguales al final de cada semana. Un segundo hombre, de alrededor de 50 años, dice que aún no existe plena conciencia de la importancia de una organización sindical.</p>	-Fuente n° 2 -Fuente n° 3 -Sonido ambiente
4 (2'46")	<p style="text-align: center;"><u>Proyección de vida</u></p> <p>Un hombre de cerca de 45 años le habla directo a la cámara sobre las malas condiciones en que trabajan y las enfermedades que aquejan a la población. Además, un niño de 12 años comenta detalles del trabajo que realiza en el mar, desde hace ya más de 3 años, de lo mal que le va en el</p>	-Fuente n° 4 -Fuente n° 5 -Sonido ambiente -Música incidental -Intervención del

	colegio y del aporte que lleva a su hogar.	realizador
5 (3'23")	<p style="text-align: center;"><u>Mina Esperanza</u></p> <p>Mediante generador de caracteres se presenta la Mina Esperanza en Curanilahue, especificando que se encuentra a 900 metros bajo el nivel del mar. Se muestra el trabajo diario de los mineros dentro de la misma. Un hombre que no se presenta ante la cámara comenta las condiciones climáticas en el pueblo, la cantidad de trabajadores que allí laboran, y la producción diaria que de ahí se obtiene. Se destaca a una mujer que trabaja en uno de los camiones, que luego atraviesan el pueblo.</p>	-Fuente n° 6 -Sonido ambiente -Música incidental -Intervención del realizador
6 (26")	<p style="text-align: center;"><u>Sindicato</u></p> <p>Vemos el sindicato, lugar de reunión de los mineros, donde la cámara detalla los dibujos de la vida en la mina, que cubren las paredes.</p>	-Música incidental
7 (49")	<p style="text-align: center;"><u>Bajo tierra</u></p> <p>Imágenes de la cotidianidad dentro de la mina y los convoyes que los reparten al interior de ésta.</p>	-Sonido ambiente
8 (4'17")	<p style="text-align: center;"><u>Lota Alto</u></p> <p>Presentación de Lota Alto, donde un grupo de mujeres lava la ropa en una lavandería común, seguido de la presentación de la Mina Schwager, específicamente, el frente de explotación 450-B (1900 metros bajo el nivel del mar, a 5000 metros de la costa). La esposa de un minero cuenta detalles de lo malo que era su padre, y la represión en la que vivía. Se entremezclan imágenes de un hombre lleno de carbón dentro de la mina, junto a la mujer que sigue amasando el pan, para luego cocerlo en un horno colectivo.</p>	-Fuente n° 7 -Sonido ambiente -Música incidental
9 (1'17")	<p style="text-align: center;"><u>Mina Schwager</u></p> <p>Un hombre de aproximadamente 40 años entrega cifras en torno al trabajo dentro de la Mina Schwager.</p>	-Fuente n° 8 -Sonido ambiente

10 (2'54")	<p style="text-align: center;"><u>Horno colectivo</u></p> <p>Un grupo de mujeres están reunidas junto al horno colectivo, cociendo pan. Un hombre de alrededor de 40 años habla de las dificultades en su trabajo y de que es común que sus hijos sigan el mismo ejemplo, es decir, que se conviertan en mineros en un futuro no muy lejano. Además oímos el testimonio de otro hombre de unos 40 años, quien comenta los esfuerzos del sindicato por exigir que la jubilación sea a los 25 años de servicio o a los 55 de edad y también, habla de la equiparación del sueldo obtenido por los mineros con el mínimo recibido por quienes realizan otro tipo de faenas.</p>	<p>-Fuente n° 9</p> <p>-Fuente n° 10</p> <p>-Sonido ambiente</p>
11 (2'28")	<p style="text-align: center;"><u>Fin de la jornada</u></p> <p>Los mineros se preparan para su retorno al hogar. Un hombre que no vemos habla del cierre de la mina de Curanilahue y la posible apertura de una nueva en el sector de Carampangue. Se refiere a su vez, a la reivindicación del producto extraído por los mineros y a la posibilidad de su exportación.</p>	<p>-Fuente n° 11</p> <p>-Sonido ambiente</p>
12 (6'16")	<p style="text-align: center;"><u>Vida cotidiana</u></p> <p>Un hombre de alrededor de 50 años de edad acoge al realizador en su casa, entregándole detalles de su vida familiar, en tanto que otro hombre se dirige a la cámara (en una locación diferente) hablando del mismo tema. Las imágenes se intercalan construyendo un relato que habla de las dificultades de los mineros de crear una vida familiar plena.</p>	<p>-Fuente n° 12</p> <p>-Fuente n° 13</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Intervención del realizador</p>
13 (31")	<p style="text-align: center;"><u>Cierre</u></p> <p>Imágenes del minero en su trabajo, de una mujer haciendo pan y de la puesta de sol en la playa.</p>	<p>-Música incidental</p>

## 2.2 CUARTITO ROSA

### Ficha Técnica

Título	“Cuartito Rosa”
Dirección	Sergio Navarro
Asistente Dirección	Beatriz Duque
Producción Ejecutiva	Sergio Navarro José Manuel Sahli
Producción en terreno	Beatriz Duque
Cámara	Sergio Navarro Juan Silva
Asistente cámara	Eduardo Machuca Abner Machuca
Montaje	Juan Silva Jorge Landaeta
Música	Eduardo Machuca
Duración	30 minutos
Fecha de producción	1991
Contacto	Mediateca Consejo Nacional de las Artes y la Cultura – Santiago

### Sinopsis

Un grupo de adolescentes de una población marginal relata las diferentes aristas del ser mujer y su relación con el embarazo a temprana edad.

### Análisis del relato audiovisual

Esta obra trata de ser un fiel retrato del ser mujer y adolescente en un estrato socioeconómico marginal de nuestro país. Todas las jóvenes entrevistadas (cuyas edades van desde los 15 a 20 años, aproximadamente) forman parte de un grupo donde se les ayuda a acercarse a las labores que deberán realizar al convertirse en madres, permitiéndoles intercambiar

experiencias en torno al proceso previo y posterior al parto. Por otra parte, se entrevista también a miembros del grupo familiar de las jóvenes como, por ejemplo, el pololo de Isabel y la madre de Maggie.

El documental está construido, íntegramente, por los relatos de las mujeres que forman el grupo seleccionado, sin el uso de una voz en off que sirva como hilo conductor. La guía de la historia, en este caso, es Maggie, una de las adolescentes que ya es madre, quien está ligada, de una u otra forma a todas las mujeres entrevistadas.

A diferencia de la música tradicionalmente elegida para acompañar los documentales, en este caso, el director opta por canciones de la época de los ochenta, con letras que aluden a las imágenes mostradas o que definen, de una u otra manera, a las protagonistas; este es el caso de Maggie, quien manifiesta abiertamente su fanatismo por Luis Miguel, cantante que es rescatado por la producción. Basándose en ello, al final de la historia, el realizador utiliza un recurso relativamente onírico, que es la aparición de un doble de este cantante en la vida de Maggie, mediante el cual se entrega un matiz diferente a la historia, el cual puede ser leído desde dos posiciones completamente opuestas: por un lado, sería una instancia para quitarle cierto grado de marginalidad a la protagonista, al acercarla a un mundo que le es ajeno y anhelado; mientras que por otro, podría resaltar esta misma marginalidad del grupo social, al exponer lo inaccesible de esta situación en la realidad.

Las imágenes presentadas se extraen, exclusivamente, de la realidad descrita; esto es, de la comunidad en la que se desenvuelven las jóvenes: sus casas y centros de reunión. Por medio de ellas es posible descubrir la forma de vida de la población que acoge a las protagonistas del relato, sus rutinas diarias, el rol desempeñado por cada una y la organización social.

La estructura dramática de este trabajo está guiada por los constantes testimonios de la vida de Maggie, así como por la evolución del embarazo de su prima, Margarita; pues se inicia con la presentación de esta última en un centro de apoyo para futuras madres, finalizando cuando ya ha dado a luz. No se distingue un momento que pueda ser considerado como clímax de la obra, ya que la historia, a pesar de tratar el embarazo adolescente, no lo presenta como algo problemático, sino que sólo pretende dar cuenta de la forma como es abordado por un determinado grupo social.

Las fuentes no son presentadas de una manera formal o estructurada, es decir, no existe una instancia creada por el realizador destinada a identificar e individualizar a cada una de las

mujeres. Los nombres que se dan a continuación se conocen a través de ellas mismas, sus testimonios o de la interacción realizada frente a la cámara.

La primera fuente es Margarita, que no se dirige a la cámara sino que es mostrada en una entrevista realizada por la asistente social del grupo donde se les entregan herramientas que faciliten su conocimiento sobre el cuidado que deberán proferir a sus hijos. En este diálogo ella relata lo que aconteció en su ambiente familiar cuando se enteraron de su embarazo; en ese entonces, ella tenía 17 años y cursaba sexto básico, curso que debió abandonar por la futura maternidad.

La segunda entrevistada es la mayor del grupo; no es identificada y ésta es su única aparición a lo largo del relato. Ella cuenta las sensaciones que le produce el tener una criatura viva en su cuerpo. A continuación se presenta a una niña que narra la primera situación en que se le planteó la posibilidad de tener relaciones sexuales: en un contexto fortuito y con un hombre mayor.

A Maggie la conocemos desde el primer minuto de la realización, sin embargo, es la cuarta en presentar su historia; es su presencia la que se transforma en hilo conductor, pues atraviesa los testimonios de las demás mujeres que se presentan frente a la cámara. Maggie realiza una narración exhaustiva de todo lo que implica ser madre adolescente; desde el instante en que se entera de este hecho, pasando por las limitaciones que acarrea y los esfuerzos que debe llevar a cabo para criar a su hijo. Describe, además, el apoyo que recibe tanto de su madre como del padre del bebé. Por otra parte, en las imágenes que la exponen compartiendo con sus pares demuestra que, a pesar de tener un hijo, no ha madurado completamente.

La siguiente entrevistada es la madre de Maggie quien comenta sobre su grupo familiar, centrándose en el momento en que se enteró que su hija estaba embarazada y el apoyo que le entregó desde el primer instante, privilegiando el que sea madre soltera, antes que deba unirse a un hombre que no signifique un complemento en su vida.

Conocemos otra faceta de esta historia cuando el realizador se enfrenta a un grupo de niñas, hijas de madres solteras, que comentan sobre sus ansias de llegar a conocer, algún día, a sus padres. Aquí aparece la fuente 6, que es una niña que expresa su deseo de volver a ver a su progenitor, de quién no sabe hace más de tres años. Junto a ella, otra niña relata la esperanza de poder conocer a su padre, a quien no guarda rencor, a pesar de no haberla reconocido.

Isabel y Gabriel son una pareja de pololos adolescentes; ella narra el rol que desempeña dentro de su familia, cuidando a sus hermanos y ejerciendo, en cierta forma, el papel de madre, lo

que le ha generado un instinto maternal prematuro, por lo que está dispuesta a tener un hijo con su pareja. Ambos reconocen que no utilizan ningún método de protección anticonceptiva, dejando al azar la llegada de un hijo. Gabriel, por su parte argumenta que para él este hecho no implica irresponsabilidad, pues, al dejar embarazada a su polola se aseguraría que ésta permaneciera a su lado.

### Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental

#### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

La categoría se denota al ser éste un documental que retrata los acontecimientos a los que se ven expuestas un grupo de miembros de un estrato social marginal, al desconocer las alternativas disponibles para evitar embarazos. Así, por medio de un colectivo de ocho jóvenes se retratan las condiciones que rodean a todas aquellas que forman parte de segmentos sociales de baja educación, permitiendo conocer la forma de pensar, actuar y reaccionar de un amplio número de personas al enfrentarse a lo que implica la llegada de un niño. Por otro lado, la entrevista a Gabriel, pololo de Isabel, descubre una forma de comportamiento de los hombres en este tipo de sociedades, pues su posición frente a los celos o al riesgo de un embarazo temprano, denota la inseguridad del género ante la posible pérdida de sus parejas; y es que para ellos, un hijo significa un lazo permanente con la mujer que se encuentran y, por lo mismo, no les interesa la utilización de métodos anticonceptivos.

La *reducción de escala como forma de aproximación a la historia* surge en las secuencias donde por medio de los testimonios de las jóvenes se pueden descubrir aspectos generales tanto de la comunidad escogida como del colectivo social:

- ◆ 2: Margarita conversa con una asistente social, mientras un grupo de mujeres entrega a muñecos los cuidados básicos de un recién nacido.
- ◆ 5: una niña relata su primera aproximación a las relaciones sexuales, dando cuenta de los peligros de la vida de los pequeños que recorren las calles.
- ◆ 6: Maggie comenta pormenores de su vida, antes y después del embarazo.
- ◆ 7: Mamá de Maggie cuenta aspectos de su pasado y presente.
- ◆ 11: Isabel conversa sobre su rutina diaria.
- ◆ 14: Isabel y Gabriel cuentan detalles de su vida sexual.

- ◆ 16: Isabel y Gabriel hablan de un posible futuro juntos.

### Particularidad

La *particularidad* es una categoría que atraviesa el documental, pues la elección del tema brinda la posibilidad de conocer a un espectro de la sociedad que, generalmente, es obviado en los relatos oficiales; ello porque lo que acontece a este tipo de personas no tiene mayor relevancia en la evolución del país como un todo.

Tanto la selección de los entrevistados como el tratamiento que se da a cada uno de ellos demuestra que la situación en torno a la cual gira esta obra es algo común y recurrente; sin embargo, la visión de este grupo de personas es completamente diferente a la otorgada por los individuos pertenecientes a las otras clases sociales.

Además el tema no se limita sólo a lo que le sucede a una adolescente embarazada, sino que es capaz de entregar información sobre las condiciones de vida tanto de las jóvenes como del grupo familiar en el que se desenvuelven; ofreciendo señas del tipo de vida y relaciones que se desarrollan al interior de este sector de la sociedad, con lo cual el director deja ver que su elección de los testimonios no se produjo de forma espontánea, sino que responde a un interés de sensibilizar a quien observe su trabajo.

Las secuencias que desarrollan esta categoría son:

- ◆ 1: Maggie pasea en un mall.
- ◆ 4: Maggie junto a su bebé ordenan la pieza que comparten.
- ◆ 5: una niña relata su primera aproximación a las relaciones sexuales.
- ◆ 6: Maggie comenta pormenores de su vida.
- ◆ 7: mamá de Maggie cuenta aspectos de su pasado y presente.
- ◆ 8: diálogo de Maggie y otra joven alrededor de una batea.
- ◆ 10: grupo de niñas conversan sobre los anhelos de conocer a sus progenitores.
- ◆ 11: Isabel habla sobre su cotidianeidad.
- ◆ 13: imágenes de la vida diaria en la población.
- ◆ 14: Isabel y Gabriel entregan detalles de su vida sexual.
- ◆ 16: Isabel y Gabriel hablan de un posible futuro juntos.
- ◆ 18: cierre de los testimonios por medio de imágenes que individualizan cada fuente.

### Visión plural en la construcción del relato

Existe la intención de entregar una *visión plural en la construcción del relato*, pues, aunque el director prioriza a las mujeres para construir su historia, se destaca la aparición de Gabriel –pololo de Isabel–, quien aporta el punto de vista masculino sobre el tema. Por otro lado, el hecho de que se escoja a Maggie, Margarita e Isabel demuestra una preocupación por recoger testimonios de las diversas etapas de las jóvenes en torno al embarazo, ya que la primera tiene un hijo pequeño, la segunda, está embarazada y la tercera, plantea sus ganas de traer pronto un niño al mundo. Otro punto de vista es el planteado por la madre de Maggie, quien observa el embarazo adolescente desde la perspectiva que le entrega el haber vivido la misma situación, pero hace muchos años.

Las secuencias en las que se puede observar esta categoría son:

- ◆ 2: Margarita relata detalles sobre su embarazo y la reacción de su familia.
- ◆ 6: Maggie describe como se comportó su madre al saberla embarazada.
- ◆ 7 y 9: la mamá de Maggie comenta su reacción ante el embarazo de la joven.
- ◆ 14 y 16: Isabel y Gabriel entregan datos sobre su relación actual y un posible futuro en común.

### Contexto

A pesar de que el trabajo fílmico gire en torno al embarazo en la adolescencia, es capaz de mostrar el *contexto* de los individuos de esta clase social. Se exploran las condiciones en que desenvuelven su vida y se deja ver la marginalidad en la que se encuentran, como es el caso de los estudios básicos de Margarita. Además, se exponen imágenes de las rutinas desarrolladas entre los individuos, su convivencia y la forma en que fomentan sus relaciones interpersonales.

Algunas de las secuencias en las que se encuentra presente esta categoría son:

- ◆ 2: Margarita le cuenta a la asistente social que estudió sólo hasta sexto año.
- ◆ 5: imágenes de la vida en la población guiada por el esquema de baile de un grupo de niñas.
- ◆ 13: convivencia de los individuos: partido de fútbol y de dominó.

### Protagonista anónimo

El *protagonista anónimo* es un elemento distintivo de esta producción, pues cada uno de los sujetos aparecidos en la pantalla corresponde a individuos que no serían tomados en cuenta, de no

ser por el tratamiento entregado al tema; así, es la historia la que lleva implícita la categoría, pues independiente del estrato en el que se dé, los sujetos serán personas sin mayor relevancia social; de esta forma, todas las secuencias responden a ella.

### Memoria

A pesar de que la fuente número 5 (mamá de Maggie) evoca ciertos acontecimientos de su pasado —como allegada en una población—, esta circunstancia no es relevante en el desarrollo de la historia que da forma al documental, ya que este suceso no es trascendental en la vida de la joven protagonista. Por ello, consideramos que la categoría *memoria* no se encuentra presente en esta producción.

### Validación de las fuentes

A lo largo del documental se produce una constante *validación de las fuentes*, pues a pesar que la historia podría haber sido construida desde la visión de una sola joven, el realizador opta por contraponer las versiones de un grupo, tendiendo a ratificar el proceso sufrido por ellas desde temprana edad, por el sólo hecho de ser mujeres en una sociedad que las lleva a traer hijos al mundo para luego criarlos en soledad. De esta forma, se entrega una visión plural al acontecimiento, lo cual provoca una validación de la historia, al ser contada por distintos actores sociales.

Podemos comprender, entonces, distintos ámbitos de cómo se vive la sexualidad entre los jóvenes pertenecientes al grupo, es decir, aquellos que se han formado bajo condiciones similares. Una característica que emerge de esta multiplicidad de fuentes es el hecho de que todas ellas validan el embarazo a temprana edad como una situación común y aceptada por la comunidad a la que pertenecen.

La categoría aflora en todas aquellas secuencias de las que se obtengan testimonios que permitan dar forma al relato:

- ◆ 2: presentación de Margarita.
- ◆ 3: fuente 2 narra las sensaciones que le genera su hijo en el vientre.
- ◆ 5: fuente 3 se refiere su primera aproximación a las relaciones sexuales.
- ◆ 6: Maggie detalla su estilo de vida antes y después del embarazo.
- ◆ 7: mamá de Maggie relata las condiciones en que ha desarrollado su vida.

- ◆ 8: Maggie y vecina intercambian opiniones sobre las dificultades que conlleva la crianza de los niños.
- ◆ 9: mamá de Maggie manifiesta el incondicional apoyo que brinda a su hija.
- ◆ 10: grupo de niñas comentan las implicancias de crecer sin padre.
- ◆ 11: Isabel describe su vida.
- ◆ 14: Isabel y Gabriel hablan de su vida sexual.
- ◆ 16: Isabel y Gabriel proyectan formar una familia en el futuro.

### Manifestación del realizador

En este trabajo, se denota una directa *manifestación del realizador* mediante dos intervenciones evidentes de una voz femenina que juega el papel de entrevistadora en los testimonios entregados, tanto por la mamá de Maggie, como por Isabel y Gabriel. No existe una voz en off que guíe la narración –como se produce comúnmente en los documentales–, pues aquí no se hace necesaria, al crearse una suerte de protagonista, Maggie, quien se instaura como un hilo conductor en torno a la cual gira el resto de las fuentes.

El director entrega un tratamiento especial a ésta, trabajando su personaje no sólo como madre, sino que poniendo especial énfasis en el hecho de que continúa siendo una adolescente. Es por ello que en la secuencia 17 la vemos comportarse de la misma manera que cualquier otra joven de su edad ante la presencia de su ídolo. En una clara ratificación del tratamiento otorgado a los personajes, el realizador utiliza una selección musical que contextualiza la época de la producción y la situación social imperante en el país con canciones como “Corazones rojos” de Los Prisioneros, o “Ahora te puedes marchar” de Luis Miguel, que además reafirmaban el gusto musical de las adolescentes del período.

### Innovaciones en la construcción del relato

En los últimos minutos de la producción el realizador introduce un elemento onírico para desarrollar uno de los más importantes sueños de Maggie, haciendo aparecer a un doble de Luis Miguel en la vida de ésta. Por este medio, se crea una instancia experimental en la obra, a fin de destacar que la protagonista, a pesar de ser madre, es aún una adolescente cuyas inquietudes siguen incluyendo el fanatismo por un ídolo.

De este modo, la utilización de este recurso responde a la necesidad de entregar un tratamiento especial a Maggie, para poder describirla de una forma más amplia y lograr

circunscribirla dentro del grupo etario al que pertenece. Así, aunque se recurra a esta instancia ficticia, la obra no pierde su sentido de realidad, pues ésta es sólo una manera diferente de mostrar a la protagonista. Podemos ver la categoría *innovaciones en la construcción del relato* en la secuencia 17.

### **Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia**

Este documental puede ser enmarcado en dos de las corrientes emanadas de la Nueva Historia; por una parte, presenta fuertes proximidades con la “historia desde abajo” pues cada uno de los sujetos entrevistados es parte de una comunidad marginal; además, el seguimiento que el realizador hace de cada una de las historias, denota un acercamiento de éste a la comunidad estudiada, intentando hacerse partícipe de las actividades que rodean la vida de estas jóvenes.

La importancia conferida a Maggie dentro del relato, logra que éste de cuenta de una “historia de vida”, ya que el director se preocupa de buscar fuentes aledañas a la joven, que posibiliten una profunda caracterización de ésta, tanto en el aspecto familiar como social.

#### **2.2.1 Tabla secuencial “Cuartito Rosa”**

Número de secuencia y duración	Descripción de la secuencia	Otras especificaciones
1 (52”)	<u>Presentación del documental</u> Dos mujeres jóvenes pasean por un centro comercial. Se presenta el título del documental.	-Música incidental
2 (1’42”)	<u>Margarita</u> Margarita, acompañada por Maggie, le cuenta a una asistente social sus experiencias como una joven embarazada a los 17 años. Imágenes de un grupo de mujeres jóvenes practicando con muñecos cómo tratar a los bebés.	-Fuente n° 1 -Sonido ambiente
3 (53”)	<u>Centro de acogida</u> En un gimnasio, un grupo de jóvenes embarazadas practican técnicas de relajación para el parto. Una mujer	-Fuente n° 2 -Sonido ambiente -Música

	relata su conexión con el bebé.	incidental
4 (47'')	<u>Pieza de Maggie</u> Maggie acompañada de su hijo ordena su pieza.	-Música incidental
5 (2'04'')	<u>Relaciones sexuales prematuras</u> Una niña de aproximadamente 13 años comenta sobre su primera aproximación a las relaciones sexuales; además hay imágenes de un grupo de jóvenes en su vida diaria, guiado por el esquema de baile de la niña.	-Fuente n° 3 -Sonido ambiente -Música incidental
6 (50'')	<u>Situación familiar</u> Maggie comenta su vida y el apoyo que su madre le brindó antes y después de quedar embarazada y, que, además, cuenta con el apoyo económico del padre de su pequeño.	-Fuente n° 4 -Sonido ambiente
7 (1'47'')	<u>Mamá de Maggie</u> Mamá de Maggie relata su vida mientras cuelga ropa. Vemos a Maggie arreglándose mientras la mamá comenta que su hija sabía a lo que se exponía en su diario vivir. Escuchamos la voz de una mujer que realiza preguntas.	-Fuente n° 5 -Sonido ambiente -Intervención del realizador
8 (1'15'')	<u>Díálogo de madres</u> Maggie y una vecina conversan, mientras lavan ropa en una batea, compartiendo experiencias de la relación con sus hijos.	-Fuente n° 4 -Sonido ambiente -Música incidental
9 (34'')	<u>Mejor sola que mal acompañada</u> La mamá de Maggie comenta que prefiere que su hija críe a su hijo sola antes que forme pareja con cualquier persona.	-Fuente n° 5 -Sonido ambiente
10 (36'')	<u>Niñas sin padre</u> Un grupo de niñas relata sus experiencias de una vida sin padre.	-Fuente n° 6 -Fuente n° 7 -Sonido ambiente
11 (55'')	<u>Isabel</u> Isabel cuenta que es la cabecera de su casa, el sustento y quien cuida de los habitantes de ésta.	-Fuente n° 8 -Sonido ambiente
12	<u>Erradicación</u>	-Fuente n° 1

(46'')	Maggie y Margarita discuten por la llegada de implementos para construir una casa.	-Fuente n° 4 -Sonido ambiente -Música incidental
13 (2'48'')	<u>Población</u> Imágenes de la vida diaria de la población donde viven las protagonistas del documental. Un partido de fútbol femenino que culmina con una pelea entre los equipos y un juego de dominó en la calle.	-Música incidental -Sonido ambiente
14 (1'41'')	<u>Relaciones de pareja</u> Isabel junto a Gabriel, su pololo, comentan su vida sexual y sus proyectos futuros. Una voz femenina guía la entrevista.	-Fuente n° 8 -Fuente n° 9 -Sonido ambiente -Intervención del realizador
15 (41'')	<u>El padre del bebé</u> Maggie y Margarita conversan sobre la pareja de la primera y de la relación de éste con el niño.	-Fuente n° 1 -Fuente n° 4 -Sonido ambiente
16 (2'49'')	<u>Un hijo juntos</u> Isabel y Gabriel hablan de su vida; Gabriel afirma que cree que teniendo un hijo juntos consolidarían su relación. Intervención de una voz femenina que guía a los entrevistados y no aparece en cámara.	-Fuente n° 8 -Fuente n° 9 -Sonido ambiente -Intervención del realizador
17 (4'11'')	<u>Luis Miguel</u> Maggie ve en televisión a un doble de su ídolo, Luis Miguel, quien luego aparece en su pieza.	-Fuente n° 4 -Sonido ambiente -Música incidental
18 (2'51'')	<u>El hijo de Margarita</u> Imágenes de Maggie y Margarita –que ya no está embarazada– paseando al hijo de la primera; van a la casa de Margarita y conversan mientras amamantan a sus hijos. La secuencia finaliza con planos cercanos de las fuentes utilizadas para crear el relato.	-Fuente n° 1 -Fuente n° 4 -Sonido ambiente -Música incidental

## 2.3 UN OFICIO COMÚN Y CORRIENTE

### Ficha Técnica

Título	“Un oficio común y corriente”
Dirección	Carmen Neira Delano
Asistente de dirección	Rafael Rodríguez–Peña
Producción	Carmen Neira
Producción Ejecutiva	Centro de alternativas de desarrollo, Cepaur
Guión	Carmen Neira
1ª Unidad de cámara	Rafael Rodríguez–Peña
2ª Unidad de cámara	Matías Silva Luis Ramos Carlos Whiting
Sonido	Carmen Neira Francisco Rossel
Música	Guillermo Riffo
Edición	Carmen Neira Rafael Rodríguez–Peña Andrés Villegas
Duración	55 minutos
Fecha de producción	1991
Contacto	Videoteca Festival Internacional de Cine de Valdivia

### Sinopsis

El retrato de la vida de los cartoneros pertenecientes al “Sindicato de recolectores de papeles, cartones y cosas en desuso de Peñalolén”, a un año de su formación. Un breve recuento de las percepciones de lo que implica realizar esta labor.

### Análisis del relato audiovisual

Este documental retrata la vida de un determinado número de personas cuya existencia gira en torno a la recolección de papeles y cartones; por medio de entrevistas, la realizadora se aproxima a la realidad de los cartoneros y su grupo familiar, reduciendo el campo de estudio a aquellos que se encuentran afiliados al “Sindicato de recolectores de papeles, cartones y cosas en desuso de Peñalolén”. Se estructura el relato en función de la cotidianeidad desarrollada en la sede del sindicato y las actividades allí realizadas; además se acompaña a María, la única mujer adherida al grupo, en su recorrido diario, a fin de traspasar al espectador los sacrificios que acarrea el trabajo.

La narración audiovisual es construida en una mezcla de entrevistas y secuencias de imágenes que describen la vida que rodea el oficio, es decir, la recolección, el pesaje, la venta del material, las familias y las relaciones entre los pares. Ninguna de las personas entrevistadas es individualizada, en el sentido que no se da a conocer su nombre, edad o rol dentro de la organización; se obtienen estos antecedentes gracias a que suelen ser especificados a lo largo de las entrevistas, sin embargo, el realizador no utiliza recursos externos para entregar la información, como podrían ser los generadores de caracteres.

El tratamiento entregado a las imágenes privilegia la descripción de la faena, para lo cual se produce una interiorización de la rutina diaria de los protagonistas; así, la cámara acompaña a María y a sus compañeros desde la madrugada y hasta que llegan a la sede sindical, donde comercializan la recolección del día. En este lugar se muestran las diferentes relaciones que dan forma a la comunidad circunscrita a los materiales en desuso, destacando a los niños de distintas edades que se desarrollan rodeados de animales, a la espera de sus padres.

El documental denota ser construido en función de un evento relevante para el grupo y que cuenta con el fomento de una institución social, el Centro de alternativas de desarrollo (Cepaur). La estructura dramática pasa por la individualización de la historia en una mujer afiliada al sindicato –María–, quien se convierte en el hilo conductor de la producción. El clímax queda determinado con la llegada de las autoridades que inauguran la sede social, momento anhelado por la colectividad pues, afirman, representa la consolidación de una etapa.

El relato comienza con la entrevista a la esposa de un cartonero, quien narra, desde su posición, las implicancias del oficio, así como las vergüenzas sociales que conlleva; entrega su testimonio directamente a la cámara, mientras se muestran imágenes que contextualizan sus

palabras. La siguiente fuente es María, quien habla de los horarios de trabajo, el sector que recorre, lo que implica ser mujer en el rubro, su familia, inicios, los problemas que ha tenido el sindicato y los estatutos que éste impone a sus asociados –no romper las bolsas de basura y dejar limpias las calles–. María nunca se dirige directamente a la cámara, sino que interactúa con la realizadora mientras lo que vemos son imágenes de apoyo.

Seguido de ella se presenta a un hombre mayor, quien se dirige directamente a la cámara para relatar su experiencia en el rubro y en el sindicato. A continuación se encuentra el testimonio de un adulto joven que narra las bondades que este oficio otorga a la sociedad, debido a la amplia recuperación económica y ecológica que implica la recolección de papeles y cartones.

Alejandro Moscoso es el tesorero del sindicato y el encargado de contar las diferencias entre los papeles y sus valores, desarrollando un amplio discurso en el que expone todo su conocimiento sobre el tema, mientras muestra los tipos de papeles. El siguiente entrevistado es Gabriel Quiroz, administrador del sindicato y encargado de comprar a los cartoneros para luego vender la recolección del día a SOREPA –empresa recolectora de papel de Santiago–. Quiroz también habla directamente hacia la cámara; con una alternancia de planos, relata diversos aspectos de su vida, tanto en lo que respecta al sindicato como a sus aspiraciones personales.

La séptima fuente es Juan Gatica, secretario de la organización, que describe las ventajas de trabajar afiliado a un sindicato, por sobre la venta individual y directa a la empresa recolectora (SOREPA), pues explica que por medio del sindicato obtienen mejores precios por sus insumos. Cuenta los detalles del año que llevan en funcionamiento; todo ello en el marco de la inauguración de la sede grupal. Seguido de ello, presenciamos el discurso que dirige a sus colegas en el momento que inauguran el espacio físico que los acoge. Por medio de éste hace alusión a la marginalidad del trabajo, las constantes humillaciones a las que se ven sometidos, la dignidad de quienes realizan esta labor y la pobreza en la que se encuentran inmersos; finalizando con una crítica al sistema, por la poca importancia que les conceden.

La octava fuente es una de las autoridades presentes en la ceremonia, el economista y representante del Cepaur, Manfred Max–Neef, quien destaca la labor que estas personas realizan a diario, por la importancia que el reciclaje tiene para la sociedad y el medio ambiente. Por otra parte, hace alusión al apoyo que el Cepaur ha entregado a este grupo en función de la obtención de su sede sindical, además del aporte económico de un empresario sueco hacia éstos. Seguido de ello vemos nuevamente a la cuarta fuente que evalúa la ceremonia recién concluida, tras lo cual agrega las proyecciones de la empresa, remarcando la importancia de la labor desarrollada.

A continuación se desarrolla una de las entrevistas más formales de toda la producción, que muestra al presidente y tesorero de la organización entrando a una sala, donde toman posición frente a la cámara para narrar los progresos obtenidos y hacer un llamado a los cartoneros independientes a unirse a un grupo de trabajo. Finalmente, sólo se oye el testimonio de un cartonero –mientras vemos imágenes de María recorriendo las calles de Santiago– que expone su punto de vista acerca de la normalidad de este oficio y lo *común y corriente* que es.

En general, la directora no realiza intervenciones en la producción; sólo con dos entrevistados deja oír su voz como una guía para la obtención del testimonio. Se utiliza música incidental como un recurso dramático para enfatizar algunas situaciones, especialmente mientras la cámara acompaña a María en sus recorridos por Santiago. En otros casos, es una opción para acompañar tanto las secuencias de imágenes contextualizadoras como en algunas entrevistas, donde ésta queda en segundo plano.

Por medio de los cartones finales descubrimos que el trabajo de esta producción se extendió por más de un año, durante el cual el equipo se interiorizó en las vivencias de la colectividad y, para su desarrollo, contó con apoyo económico extranjero.

### Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental

#### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

Esta categoría se presenta de una forma completamente diferente a la expuesta en el documental anterior pues no entrega información que permita descubrir la realidad nacional, es decir, no responde a los planteamientos generales de la *reducción de escala como forma de aproximación a la historia*; sin embargo, al mostrar una labor extinta en países desarrollados logra dar señas de la realidad nacional, es decir, de un país aún en vías de desarrollo. De acuerdo a ello, consideramos que sí se presenta en esta producción.

#### Particularidad

El tema escogido para este documental lleva a conocer un oficio que se desarrolla en todas las ciudades y con el cual convivimos, pero que, normalmente, no es tomado en cuenta por la sociedad. Posee un carácter de marginalidad social, pues quienes se dedican a esta labor, según ellos mismos lo describen, son mirados como vagos o “cachureros”.

Por medio de estas características emerge la categoría de *particularidad* pues los sujetos son descritos en las acciones cotidianas que constituyen su vida; la historia es presentada tal cual sucede, sin buscar una espectacularidad inexistente. La realizadora trabaja las imágenes de manera tal de lograr que el espectador se conmueva con las situaciones mostradas, rescatando los aspectos más dramáticos de una faena, generalmente, considerada como intrascendente.

A lo largo de toda la producción hay pequeños detalles que denotan la *particularidad*. En la división de la obra fílmica, encontramos secuencias que especifican de alguna manera la vida cotidiana y rescatan la importancia del oficio entre quienes se dedican a él; estas son:

- ◆ 2: cartoneros trabajando antes del amanecer.
- ◆ 4: recorrido de las calles durante el día.
- ◆ 6: organización del material recolectado en las dependencias del sindicato.
- ◆ 8: Alejandro informa sobre los tipos de papeles y sus valores en el mercado.
- ◆ 9: trabajo al interior del sindicato.
- ◆ 10: profundización de la ruta diaria de María.
- ◆ 11: vida cotidiana en torno a la sede sindical.
- ◆ 13: cartoneros comparten su vida mientras comen.
- ◆ 15, 23 y 25: María recorre las calles en su triciclo

#### Visión plural en la construcción del relato

A pesar de que se muestre a una fuente oficial, su participación se da sólo en el marco de la inauguración de la sede sindical y su testimonio avala las afirmaciones de los recolectores; por lo cual su relato no es presentado con la finalidad de construir una visión plural de la historia.

#### Contexto

Aparte de la evidente marginalidad bajo la cual se desenvuelven los cartoneros no existen más instancias en las que pueda aflorar esta categoría, pues la obra sólo da cuenta de la realidad que circunscribe a los sujetos que están afiliados a un sindicato determinado.

#### Protagonista anónimo

Este documental da cuenta de un trabajo que normalmente no es descrito por los libros de historia, debido a la marginalidad social de los sujetos que lo desarrollan y la poca importancia

que tienen dentro de la constitución de la sociedad; así emerge esta categoría, pues ninguna de las personas que se muestran han sido consideradas relevantes por quienes detentan el poder, ya sea por la pobreza en que se desenvuelven o por la automarginación por ellos mismos impuesta.

Las secuencias que mejor describen este punto son:

- ◆ 3: María cuenta su historia mientras apila cartones en su triciclo.
- ◆ 7: joven cartonero entrega datos sobre la importancia de su labor.
- ◆ 10: María revisa, a hurtadillas, varias bolsas de basura, luego de lo cual saca una escoba detrás de unos arbustos para limpiar la basura regada en la calle.
- ◆ 12: Gabriel Quiroz, administrador del sindicato, cuenta parte de su vida y aspiraciones.
- ◆ 24: entrevista a René Vidal y Alejandro Moscoso, cabecillas de la organización.

En general, cada una de las entrevistas presentadas eleva a los sujetos a la categoría de protagonistas de la historia, al valorar la información que tienen para entregar en torno a la labor que llevan a cabo. A lo largo de los minutos que dura el documental, estos sujetos alcanzan una importancia histórica que nunca han tenido y que perdurará de la mano de esta producción y de quienes la observen.

### Memoria

El hecho de que esta producción se aboque a la caracterización del oficio de recolectar papeles y cartones da cuenta de un interés por preservar la *memoria* de la sociedad, pues se trata de una actividad que no se da en todos los países y que en el nuestro es cada día menor. La descripción de la labor desarrollada por este grupo de trabajadores permite dar a conocer a las futuras generaciones los detalles de una actividad que tal vez no lleguen a conocer. Por ello, la producción, en su totalidad, responde al rescate de la *memoria*.

### Validación de las fuentes

La *validación de las fuentes* se da gracias a la exposición de un importante número de entrevistas, estas buscan reflejar los distintos puntos de la realidad vivida por los cartoneros que pertenecen al sindicato antes mencionado. Cada intervención tiene su razón de ser, pues se exponen diversos puntos de vista en torno a temas que les afectan a todos y que, para cada uno, tiene diferente significado; un ejemplo de ello es lo que sucede al interior del sindicato. Además, se muestra a personas de variadas edades y con disímil cantidad de años en el oficio, lo cual se ve

complementado por el testimonio de gente que no participa directamente, como es el caso de la esposa de uno de los trabajadores.

La validación se da en las diferentes secuencias que involucran comentarios personales, como son las secuencias:

- ◆ 1: esposa de trabajador describe las implicancias sociales del trabajo de su marido.
- ◆ 3: María relata la cantidad de tiempo que lleva dedicada al oficio.
- ◆ 5: hombre adulto relata su experiencia en el rubro.
- ◆ 7: joven manifiesta la importancia de la recuperación económica y ecológica que implica la recolección de papeles y cartones.
- ◆ 10: María da cuenta de las regulaciones que les impone el sindicato en torno a la limpieza de las rutas.
- ◆ 12: Gabriel relata su vida, sueños y aspiraciones.
- ◆ 14: Juan describe los beneficios del trabajo mediado por la organización sindical.
- ◆ 17: Juan da cuenta de las dificultades sorteadas para la obtención de la sede.
- ◆ 19: Juan Gatica y Manfred Max–Neef se refieren a la inauguración del espacio físico que acoge a los trabajadores en el marco de la inauguración oficial.
- ◆ 21: adulto joven habla de la ceremonia y de sus esperanzas a futuro.
- ◆ 24: René y Alejandro hacen un llamado a sus pares a formar organizaciones sindicales.
- ◆ 25: una voz masculina describe el trabajo de un recolector, destacando el valor social que representa para ellos, en contraposición a la normal desvirtuación de la sociedad.

#### Manifestación del realizador

El espectador denota la presencia de la directora cuando ésta se manifiesta como una guía en algunas entrevistas, en las cuales impone al sujeto los temas a tratar durante la conversación, sin embargo, su presencia nunca se explicita ante la cámara. A pesar de ello, las secuencias

- ◆ 3 y 10: entrevista a María.
- ◆ 5: entrevista a un hombre adulto.

#### Innovaciones en la construcción del relato

Con María se desarrolla un tratamiento especial, tendiente a destacar su preponderancia sobre las demás fuentes; para ello, la realizadora retrata estos testimonios sin que la cartonera se

enfrente directamente a la cámara, es decir, intentando que su presencia no interfiera en la rutina diaria de la mujer (secuencias 3 y 10). Además, por medio de una alternancia de planos detalle, se entrega un especial dramatismo al discurso de ésta, mientras monta su triciclo y recorre las calles de Santiago (secuencias 15, 23 y 25).

Sin embargo, y a pesar de que esto constituye una innovación en el tratamiento de la protagonista sobre el resto de los entrevistados, no es un elemento que pueda ser destacado como novedoso en comparación a las producciones tradicionales, pues ésta es una característica propia tanto del Cine Ojo como del Direct Cinema.

### **Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia**

Para la elaboración de esta producción la directora se inmiscuyó en la realidad vivida por los integrantes del “Sindicato de recolectores de papeles, cartones y cosas en desuso de Peñalolén”, describiendo tanto las rutinas cotidianas de éstos como las visiones que tenían sobre sí mismos y del grupo. De acuerdo a ello, su trabajo puede ser relacionado con los preceptos de la “historia desde abajo”. Aunque su labor no denota una participación tan activa como la de los documentalistas antes analizados, logra retratar, de cierta forma, todo lo que implica el desarrollo de este oficio, recogiendo no sólo los testimonios de los cartoneros, sino que también de quienes se ven beneficiados por ellos.

#### **2.3.1 Tabla secuencial “Un oficio común y corriente”**

Número de secuencia y duración	Descripción de la secuencia	Otras especificaciones
1 (2'55")	<p style="text-align: center;"><u>Contexto familiar</u></p> <p>Esposa de un cartonero con su bebé en brazos, en dependencias del sindicato, relata la experiencia de lo que implica el trabajo de su marido.</p>	<p>-Fuente n° 1</p> <p>-Sonido ambiente</p>
2 (5'10")	<p style="text-align: center;"><u>Antes del amanecer</u></p> <p>Imágenes de los cartoneros en la madrugada, donde se refleja el compañerismo cuando uno de ellos sufre un</p>	<p>-Música incidental</p>

	percance con su instrumento de trabajo.	
3 (2'04")	<u>Presentación de María</u> Entrevista a María mientras desarrolla su trabajo. Sólo se muestran imágenes de apoyo, la entrevistada nunca se dirige directamente a la cámara.	-Fuente n° 2 -Intervención del realizador
4 (42")	<u>Recolección</u> Cartoneros trabajando de día.	-Sonido ambiente
5 (58")	<u>Visión sindical</u> Entrevista a cartonero, hombre adulto, donde se relata lo que acontece al interior del sindicato.	-Fuente n° 3 -Intervención del realizador
6 (1'19")	<u>Distribución del papel</u> Organización del material recolectado al interior de la sede del sindicato.	-Sonido ambiente -Música incidental
7 (1'12")	<u>Los más jóvenes</u> Entrevista a joven cartonero, quien describe la importancia social y económica del trabajo por ellos desarrollado.	-Fuente n° 4 -Sonido ambiente
8 (2'01")	<u>Tipos de papel</u> Alejandro Moscoso, tesorero del sindicato, muestra y describe los tipos de papel recolectados y el valor al que se transan en el mercado.	-Fuente n° 5 -Sonido ambiente
9 (1')	<u>Al interior</u> Trabajo al interior de la sede del sindicato.	-Música incidental -Sonido ambiente
10 (7'43")	<u>La ruta de María</u> Imágenes de María revisando bolsas de basura y recogiendo cartones; luego barre los residuos de una bolsa rota. La secuencia termina con la continuación de la entrevista donde explica que siempre sigue una misma ruta, y cuenta por qué debe barrer la calle.	-Fuente n° 2 -Sonido ambiente -Música incidental -Intervención del realizador
11 (30")	<u>Juegos infantiles</u> Imágenes de la vida cotidiana dentro del sindicato, niños	-Sonido ambiente

	jugando y cordeles con ropa.	
12 (2'11'')	<u>El administrador</u> Entrevista a Gabriel Quiroz, administrador del sindicato, quien entrega detalles de su trabajo y de su vida personal.	-Fuente n° 6 -Sonido ambiente
13 (3'21'')	<u>Cotidianidad</u> Imágenes de la convivencia diaria dentro del sindicato; se muestra a los cartoneros compartiendo una colación, para luego continuar con el trabajo de pesaje y posterior carga del camión que transporta el material a su destino final (SOREPA).	-Sonido ambiente -Música incidental
14 (34'')	<u>Beneficios de la sindicalización</u> Entrevista a Juan Gatica, secretario del sindicato, quien describe lo beneficioso del trabajo mediado por un sindicato.	-Fuente n° 7 -Sonido ambiente
15 (2'17'')	<u>En la calle</u> Imágenes de María recorriendo algunas calles céntricas de Santiago.	-Música incidental -Juego de planos para proyectar dramatismo
16 (49'')	<u>Preparativos</u> Imágenes de la preparación y decoración previa a la ceremonia de inauguración de la sede del sindicato.	-Música incidental
17 (59'')	<u>La consolidación de un sueño</u> Entrevista a Juan Gatica donde cuenta los obstáculos que debieron sortear para contar con ese espacio físico.	-Fuente n° 7 -Sonido ambiente
18 (51'')	<u>Las autoridades</u> Imágenes de los últimos detalles previos a la inauguración. Llegada de las autoridades invitadas.	-Música incidental
19 (11'39'')	<u>Ceremonia</u> Ceremonia inaugural. Discursos de Juan Gatica y Manfred Max-Neef (representante del Cepaur) en torno a la importancia del oficio.	-Fuente n° 7 -Fuente n° 8 -Sonido ambiente

20 (17'')	<u>Celebrando</u> Imágenes de la celebración.	-Música incidental
21 (58'')	<u>Proyecciones</u> Entrevista a adulto joven que relata la importancia de la inauguración para él; además prevé las proyecciones del sindicato.	-Fuente n° 4 -Sonido ambiente
22 (9'')	<u>Un nuevo ingreso</u> Llegada al sindicato de un hombre en su triciclo.	-Sonido ambiente
23 (1'26'')	<u>El triciclo</u> Imágenes de María por las calles de Santiago.	-Sonido ambiente -Planos generales muy abiertos
24 (1'37'')	<u>Invitación</u> Entrevista a René Vidal y Alejandro Moscoso, presidente y tesorero del sindicato, que hacen un breve recuento de lo que ha sido la organización y las proyecciones de la misma; además realizan un llamado a los cartoneros a sindicarse.	-Fuente n° 9 -Fuente n° 5 -Sonido ambiente
25 (1'29'')	<u>Un oficio común y corriente</u> Imágenes de María recorriendo las calles de Santiago en su triciclo. La secuencia concluye con la voz en off de un hombre que relata la normalidad de este trabajo, calificándolo como común y corriente.	-Fuente n° 10 -Música incidental -Planos de detalle
26 (3'50'')	<u>Datos duros</u> Cifras del número de recolectores y la cantidad de personas que dependen de ellos, además de datos sobre porcentajes de reciclaje en el país. Agradecimientos.	-Música incidental

## 2.4 LA MACHI EUGENIA

### Ficha Técnica

Título	“La Machi Eugenia”
Lonkoneinün tüfa	Felipe Laredo Gunvor Sorli
Küme Azkintupelu	Gunvor Sorli
Nütu Allkütupelu	Leonardo Archiles
Nütu Allkülu Mapumo ka Nütramkapelu	José Pérez de Arce
Azkünulu Mapu Mu ka Nütramkapelu	Juan Ñankulef
Kimün Nchpelu	Domingo Curaqueo
Kintu Kimüntupelu	Juan Ñankulef
Rulpazunulu	Nekul Painemal
Küñatuperkelu	Nekul Painemal
Ayekafe	La Chimuchina
Koyagpelu	Nekul Painemal
Azkünulu Zunun	Claudio Mercado
Küme Lelintupelu	Gunvor Sorli Felipe Laredo
Puñá Kontulu Lelintuam	José Miguel Bravo
Duración	30 minutos
Fecha de producción	1992
Contacto	Mediateca Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, Santiago.

### Sinopsis

El diario vivir de una Machi<sup>82</sup>: sus poderes, ritos y la ayuda que entrega a su comunidad, así como el acontecer cotidiano de la mujer elegida por los dioses.

---

<sup>82</sup> Definición: Chamán, curandera o curandero de la comunidad mapuche. Dirige la ceremonia del machitun (ritual de cura de enfermos invocando a los dioses y utilizando plantas medicinales). En varias regiones propicia la celebración del ngillatun (ritual para alabar, pedir o rogar a los cuatro dioses para mantener o restituir el bienestar de los habitantes de la tierra. Se celebra cada cuatro años). (Catrileo, 1995)

### Análisis del relato audiovisual

Este documental narra el ritual desarrollado por la Machi de una comunidad mapuche; tiene como característica diferenciadora, el hecho de que se encuentra completamente elaborado en dialecto mapudungún, con subtítulos en español: la voz en off canta las descripciones en su idioma nativo, al igual que las dos fuentes que se muestran frente a la cámara. La producción describe, básicamente, la labor desarrollada por las Machis, en toda su dimensión, incluyendo las diferentes facetas que conforman este trabajo, a fin de crear conciencia en el público acerca de la importancia de este rol.

La voz en off es la guía del relato, describiendo las situaciones que rodean el oficio de Eugenia, la Machi, pues, aunque ella también da a conocer aspectos de lo que ha sido su vida como curandera de su pueblo, se privilegia el cántico que lleva a cabo la voz de un hombre que nunca se presenta ante el espectador. Por medio de él nos enteramos de algunos pormenores de la comunidad, como es la llegada de los españoles a evangelizar a un grupo de personas que ya tenía fuertemente arraigadas sus propias creencias y dioses. Por otra parte, es el encargado de introducir los testimonios de Eugenia, caracterizando sus rituales y entregando detalles que no quedan claros sólo a partir de las imágenes.

La Machi, a su vez, es presentada desde las dos aristas que componen su vida diaria, es decir, tanto en su rol de mediadora con los dioses, y el poder que tiene para curar a los de su comunidad; como en sus labores de dueña de casa, mientras cuelga la ropa o da comida a los animales de su campo. Ella entrega el espacio necesario para que el espectador llegue a conocer aspectos significativos de su oficio, como es el trance que lleva a cabo cada vez que necesita establecer el diagnóstico de quien precisa sus conocimientos o las rogativas que desarrolla para mantener los poderes que le han sido entregados.

La segunda fuente que se presenta en el relato cumple una función netamente complementaria, pues su presencia busca reforzar la relación médico-paciente –con todo lo alternativa que ésta puede ser en las comunidades indígenas–, así como la importancia y el respeto que Eugenia infunde en la colectividad. De esta forma, la aparición de ella resalta el significado del oficio de la Machi entre los mapuches, difundiendo lo trascendental que resulta su presencia como una especie de guía suprema en cuanto al mantenimiento de la buena salud de sus cobijados.

En una revisión de los elementos técnicos que dan forma a este trabajo fílmico, puntualizamos el hecho de que gran parte de la historia está narrada de forma íntegra por la voz

en off, sólo con algunas intervenciones de la mujer. Lo que prevalece es el audio ambiente; la música incidental se utiliza también, pero sólo en dos de las secuencias. En esos casos, ésta corresponde a aquella creada por instrumentos propios de la colectividad.

La estructura dramática se construye a través de un desarrollo de los diferentes aspectos de la vida de una de estas curanderas, detallando las implicancias del mismo, como son: la capacidad de sanar, la comunicación con los dioses, la recolección de hierbas medicinales, los rituales y los implementos utilizados para ello (kultrún y rewe). El clímax de la obra se produce cuando el director se hace parte observante de la invocación llevada a cabo por Eugenia al solicitar ayuda a los dioses para restablecer la salud del enfermo que la solicita.

Finalmente, al término del documental el realizador manifiesta, abiertamente, la importancia que él mismo brinda al trabajo que acaba de desarrollar, pues expresa –mediante cartones– el papel de los relatos orales en la preservación de esta cultura originaria, a la vez que explicita que su obra fílmica ayuda, de alguna manera, a la conservación de estas tradiciones.

### **Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental**

#### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

Por tratarse de una situación tan específica como lo es la labor desempeñada por la Machi de una comunidad, la producción ni siquiera da cuenta del acontecer del pueblo en general, abocándose a desarrollar una exhaustiva descripción única que no entrega datos del grupo que la rodea. A pesar de que por medio de la realidad de Eugenia se dan a conocer aspectos propios de esta etnia, no es posible llegar a descubrir aspectos más generales del acontecer grupal de dicho pueblo.

#### Particularidad

La categoría *particularidad* emerge a lo largo de todo el documental, pues es un trabajo que se basa en el rescate de la forma de vida de una integrante específica de la comunidad mapuche, algo normalmente desconocido para la sociedad en general. El realizador utiliza los treinta minutos que dura la producción para entregar la mayor cantidad de detalles aledaños al oficio traspasado de los dioses a esta mujer, a fin de destacar la importancia y espectacularidad que este rol ostenta dentro del pueblo, por la superioridad que los mismos pares le entregan a la elegida.

Gracias al ritualismo del pueblo mapuche y a la conservación de las tradiciones, Eugenia representa para ellos la presencia de los dioses, impidiéndoles el olvido de sus costumbres y procedencia. A pesar de que para el resto de los espectadores –ajenos a estas costumbres– la existencia de esta Machi no represente más que otro estilo de vida; el documental logra introducir al observador a desconocidas tradiciones que, sin embargo, se encuentran tan cercanas, debido a la estrecha convivencia que se ha dado entre los mapuches y la sociedad nacional.

Secuencias que caracterizan lo anteriormente descrito son las número:

- ◆ 2: la voz presenta a Eugenia, quien relata el proceso que debió sobrellevar para convertirse en Machi.
- ◆ 3: la mujer en su casa desarrolla labores cotidianas.
- ◆ 4: Eugenia continúa el relato sobre la obtención de su poder.
- ◆ 5: la voz en off explica los elementos utilizados por una Machi.
- ◆ 6: la Machi invoca a sus dioses mediante un cántico.
- ◆ 7: Eugenia recoge hierbas medicinales.
- ◆ 8: lavado de las hierbas.
- ◆ 11: Eugenia se contacta con los dioses, pidiendo ayuda para diagnosticar a un enfermo
- ◆ 12: la Machi observa el frasco de orina del enfermo, ratificando el diagnóstico obtenido por las fuerzas superiores.
- ◆ 13: recogida de hierbas en el campo.

### Visión plural en la construcción del relato

No existe ni siquiera la intención de contraponer visiones para construir esta historia, pues el realizador privilegia el recurso de la voz en off, inclusive sobre la propia mujer.

### Contexto

En este documental encontramos señas de la categoría de *contexto*, aunque no de la forma tradicionalmente definida con anterioridad, pues aquí el director desarrolla un paralelismo entre los conquistadores y los aborígenes que a esas alturas contaban con una organización social que peleó para defender sus creencias y reivindicar su cosmovisión y cultura. Demuestra que, a través de los logros obtenidos por las curanderas, la sociedad ha comenzado a confiar en las creencias de esta comunidad, interiorizándose, de alguna forma, en la consolidación de este tipo de medicina

como una instancia a la que se puede recurrir en los momentos en que ninguna otra alternativa surte efecto.

La voz en off recalca que la medicina de las Machis ha obtenido validación internacional en sus procedimientos, ya que gracias a sus logros han llamado la atención de investigadores extranjeros. Éstos han volcado la mirada hacia estas técnicas –por muchos consideradas rudimentarias– a fin de descubrir los elementos curativos que llegan a sanar incluso a sujetos que se encuentran desahuciados por la medicina tradicional.

La narración hace alusión a una situación ajena al tema central de la obra; a pesar de que no logra conjugar todos los parámetros expuestos a la hora de describir esta categoría, entrega luces sobre una situación ocurrida de forma transversal a la historia en sí.

Las secuencias que dan cuenta de esta categoría son:

- ◆ 1: la voz en off relata lo sucedido en el pueblo mapuche tras la llegada de los españoles.
- ◆ 13: la voz da cuenta de los avances en torno a la validación de la medicina mapuche en la sociedad tradicional.

### Protagonista anónimo

Un *protagonista anónimo* es quien da forma a este relato, pues Eugenia, la Machi de Collahue, es un personaje completamente desconocido para el espectador, al igual que la mujer que acude a pedir su ayuda y, se presenta en la obra como un mero complemento del trabajo realizado por la Machi, en su labor de curandera de la comunidad.

La mayoría de las secuencias se enmarcan dentro de esta categoría, pues el documental gira en torno a la descripción del oficio de la Machi. Así, las secuencias que dan cuenta de la categoría son desde la número 2 hasta la número 13.

### Memoria

En esta producción se desarrolla un rescate de la *memoria* individual y colectiva, pues, por medio de la voz en off se detalla la invasión que los colonizadores llevaron a cabo para intentar evangelizar a la etnia, explicando el motivo de la violencia por ellos interpuesta, que tenía como fin la defensa de sus organizaciones y su identidad cultural.

En tanto, la *memoria* individual de la protagonista permite descubrir el proceso desarrollado por quienes heredan la misión de proteger y curar a la colectividad. El director describe y retrata el oficio lo más acabadamente posible (accediendo incluso a un trance), a fin de

darlo a conocer no sólo a la sociedad actual, sino que instaurando su obra como una fuente histórica capaz de mostrar no sólo una labor milenaria, sino que una parte importante de la cultura del pueblo mapuche.

Las secuencias que permiten interiorizarse en esta categoría son:

- ◆ 1: voz en off da cuenta de la resistencia de los mapuches frente a los españoles.
- ◆ 2 y 4: la Machi narra las vicisitudes de su conversión.
- ◆ 5: presentación de dos objetos de culto: el kultrún y del rewe.
- ◆ 6: Eugenia se comunica con los Dioses.
- ◆ 7, 8 y 13: recolección de hierbas medicinales.
- ◆ 9: la voz en off da cuenta de las diferentes formas de sanación con que cuenta una Machi.
- ◆ 10: llegada de una mujer en busca de remedio para su esposo enfermo.
- ◆ 11: la Machi pide iluminación divina para diagnosticar al enfermo.
- ◆ 12: Eugenia entrega su diagnóstico tras revisar un frasco de orina y ratificarlo con lo revelado por los dioses.

#### Validación de las fuentes

A pesar de que esta producción no cuente con un buen número de testimonios, las palabras de la Machi son corroboradas por medio de la voz en off, la cual se encarga de continuar las descripciones iniciadas por Eugenia, ratificándolas y dando cuenta de una acabada investigación donde, a pesar de que se excluya la presentación de fuentes, se incorpora información testimonial por medio del cántico que guía el relato. Así, es posible considerar que esta categoría se presenta en las secuencias 2, 4, 6, 11 y 12.

#### Manifestación del realizador

La voz en off es una clara *manifestación del realizador*, pues, y a pesar de que el relato se construya en el idioma nativo de esta tribu, la guía del documental es este personaje que describe, de la forma más íntegra posible, las situaciones captadas por la cámara; contextualizando y detallando las acciones que conllevan significados que no llegan a clarificarse con el sólo hecho de observar el desarrollo de la faena llevada a cabo por la protagonista. Así, la *manifestación del realizador* puede apreciarse en todas aquellas secuencias donde se escucha el cántico en mapudungún; estas son: 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 12 y 13.

### Innovaciones en la construcción del relato

A través de un elemento distintivo, como es el cántico en mapudungún de la voz en off, puede afirmarse que el realizador busca llevar a cabo una producción que destaque el dialecto de esta comunidad, como un método explicativo para todas las acciones que se visualizan; enfatizando, de esta forma, el valor de la oralidad en la reconstrucción histórica. Gracias a ello, es posible instaurar esta obra dentro de la categoría *innovación en la construcción del relato*.

### Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia

Debido a que la producción se centra en la descripción de un personaje específico, su acercamiento a las corrientes de la Nueva Historia se da con la “historia de vida” ya que, cada una de las acciones grabadas tiende a retratar, particularmente, la cotidianidad de Eugenia, tanto en su labor de curandera como en su rol de dueña de casa.

La selección de su historia responde a las características de la corriente antes mencionada, pues, el papel que ella desempeña dentro de su comunidad es relevante, lo que lleva a considerar que su vida es digna de contar, destacando además, que se trata de un personaje de la historia nacional que, normalmente, no es rescatado por los relatos clásicos, debido a su conformación netamente oral.

Por otra parte, se destaca el hecho de que el director decida desarrollar su trabajo utilizando la lengua nativa del pueblo mapuche, lo cual se presenta como un claro llamado de atención sobre la importancia de rescatar el patrimonio oral que ha conformado la civilización actual, destacando la validez de las fuentes orales en la reconstrucción histórica.

#### **2.4.1 Tabla secuencial “La Machi Eugenia”**

Número de secuencia y duración	Descripción de la secuencia	Otras especificaciones
1 (2'19”)	<p style="text-align: center;"><u>La Machi de Collahue</u></p> <p>Imágenes de la localidad donde vive la Machi, Collahue. Diversidad de planos, donde se alternan diferentes parajes naturales. La voz en off contextualiza el significado que</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p>

	tuvo para el pueblo mapuche la llegada de los españoles y el intento de imponer la religión católica.	
2 (1'39'')	<p style="text-align: center;"><u>Presentación de Eugenia</u></p> <p>La voz en off presenta a Eugenia Quiriban Vidal, la Machi de esta comunidad. La Machi relata los pormenores que debió sortear para llegar a ocupar la posición que hoy ostenta.</p>	-Voz en off -Sonido ambiente -Fuente n° 1
3 (27'')	<p style="text-align: center;"><u>Cuidando la tierra</u></p> <p>Imágenes de la Machi en su casa, trabajando en el patio.</p>	-Sonido ambiente
4 (1'28'')	<p style="text-align: center;"><u>Obtención de poderes</u></p> <p>Dentro de su casa, Eugenia relata la enfermedad que debió sobrellevar cuando recibió los poderes de su oficio.</p>	-Fuente n° 1 -Sonido ambiente
5 (1'07'')	<p style="text-align: center;"><u>Elementos ritualistas</u></p> <p>Imágenes del kultrún y del rewe. La voz en off cuenta el significado que tienen estos dos elementos en el desempeño de cada Machi.</p>	-Voz en off -Sonido ambiente
6 (3'22'')	<p style="text-align: center;"><u>Comunicación con los dioses</u></p> <p>Plano general de la ruca, luego de la cual vemos a la Machi sentada en la puerta elevando una plegaria para obtener buena ventura en su labor, mientras canta y toca el kultrún. Además explica que, anteriormente, cada Machi elaboraba su propio kultrún, pero dejó de ser así debido a que era un trabajo muy esforzado.</p>	-Fuente n° 1 -Sonido ambiente
7 (36'')	<p style="text-align: center;"><u>Hierbas que sanan</u></p> <p>Imágenes de Eugenia recogiendo hierbas junto a una ayudante, mientras la voz en off comenta que se debe gozar de un amplio conocimiento para escoger las hierbas indicadas para elaborar las medicinas.</p>	-Voz en off -Sonido ambiente
8 (2'48'')	<p style="text-align: center;"><u>Sanación espiritual</u></p> <p>Eugenia lava las hierbas recién recogidas en una olla; la voz en off habla del proceso espiritual sufrido por cada persona que se convierte en Machi.</p>	-Voz en off -Sonido ambiente

9 (1'22")	<p style="text-align: center;"><u>Formas de sanación</u></p> <p>Imágenes de Eugenia en sus labores diarias, mientras la voz en off relata que los Machis poseen dos formas de sanación: una espiritual y otra gracias al conocimiento.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p>
10 (55")	<p style="text-align: center;"><u>Un enfermo</u></p> <p>Una mujer llega a la ruca de Eugenia a solicitar sanación para su esposo. La voz en off explica que la Machi inicia su diagnóstico al examinar la ropa del enfermo.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
11 (8'27")	<p style="text-align: center;"><u>El trance</u></p> <p>La Machi invoca a espíritus superiores para que la guíen en el correcto diagnóstico de la enfermedad sufrida por el esposo de la mujer. Los espíritus la poseen, eleva cánticos y toca el kultrún; se recupera, toma un brebaje y lo escupe.</p>	<p>-Fuente n° 1</p> <p>-Fuente n° 2</p> <p>-Sonido ambiente</p>
12 (50")	<p style="text-align: center;"><u>La orina</u></p> <p>La Machi observa un frasco con la orina del enfermo, ratificando el diagnóstico que le han entregado los dioses. Le explica a la mujer la enfermedad que aqueja a su esposo y los remedios que éste deberá tomar.</p>	<p>-Fuente n° 1</p> <p>-Fuente n° 2</p> <p>-Sonido ambiente</p>
13 (4'09")	<p style="text-align: center;"><u>Medicina alternativa</u></p> <p>Imágenes de Collahue, seguidas de la Machi recogiendo hierbas junto a su ayudante. La voz en off comenta que es un espíritu guía quien ayuda a la Machi para escoger las hierbas adecuadas y que, en la actualidad, la medicina tradicional comienza a tomar en cuenta la utilizada por ellos.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
14 (18")	<p style="text-align: center;"><u>Preservando las tradiciones</u></p> <p>Cartones que explican la importancia de la cultura oral en la preservación de las tradiciones y creencias del pueblo, exponiendo que este video se instituye como otra fuente que conserva este legado.</p>	<p>-Música incidental</p> <p>-El texto original está en mapudungún con traducción al español</p>

## 2.5 CORRECTO

### Ficha Técnica

Título	“Correcto”
Dirección	Orlando Lübbert
Producción	Adrián Solar Beatriz González
Asistente	Patricio Riquelme Julia Muños
Guión	Orlando Lübbert
Cámara	German Malig
Montaje	Orlando Lübbert Pablo Salas
Sonido	Ernesto Trujillo
Títulos	Marc Walraven
Archivo	Massmedia Germán Malig
Duración	58 minutos
Fecha de producción	1993
Contacto	Mediateca Consejo Nacional de las Artes y la Cultura – Santiago

### Sinopsis

Documental que retrata, por medio de diversos testimonios, las experiencias vividas durante y después del Gobierno Militar instaurado en Chile tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

### Análisis del relato audiovisual

Esta producción retrata los sinsabores vividos por el país tras la imposición del Gobierno Militar, lo cual implicó la neutralización de un sector político a través de métodos coercitivos, que

desembocaron en la desaparición y muerte de miles de chilenos. El documental realiza una selección de testimonios con los cuales busca reconstruir el sentir nacional, entregando el espacio para que uno y otro bando confronten sus opiniones. Las narraciones se complementan con imágenes captadas en la época y guardadas en archivos noticiosos, que se instauran como una ratificación de las descripciones entregadas por algunas de las fuentes.

El nombre de la obra no da luces del tema abordado, sin embargo, tras la aparición de las primeras imágenes es posible hacerse una idea de lo que se va a tratar. La presentación es impactante, pues el primer personaje en cámara (Renato Moreau) relata, detalladamente, parte de la rutina cotidiana que se desarrollaba al interior de un centro de detención. Gracias a sus descripciones se crea una noción de lo que realmente debieron soportar aquellos que lograron sobrevivir el período. Posterior a la narración de Renato, el director presenta un cartón donde explica que la producción fue realizada en 1992, a tres años de la caída del régimen dictatorial y a diecinueve del golpe militar.

Esta información es seguida de una pequeña secuencia, en la que el director recorre Santiago a bordo de un taxi; la cámara sólo deja ver al chofer, quien es interrogado acerca del nombre de las calles por donde circulan –Las Salinas y Vivaceta–, respondiendo con la afirmación *correcto* a cada una de los cuestionamientos realizados. Inferimos que se pretende entregar, metafóricamente, una explicación sobre la elección del nombre del documental, pero en el desarrollo total de la obra, nunca llega a dilucidarse el motivo de esta secuencia introductoria.

El relato se construye en función de las propias argumentaciones, las cuales logran una narración lógica, sin recurrir a una voz que structure la obra; sin embargo, se realiza una capitulación, bajo la cual se enmarcan las entrevistas de acuerdo a los diferentes tópicos que se suceden, proponiendo así 6 subtítulos: ‘El arma del miedo’, ‘Funcionarios del miedo’, ‘El alma ocupada’, ‘La guerra de las imágenes’, ‘Llevar la contra’ y ‘No!’. Aunque los entrevistados suelen aparecer en más de una de estas categorías, sus argumentos apuntan hacia diversas esferas. ‘El arma del miedo’ es la primera de las divisiones, no obstante, previo a ella conocemos parte de la experiencia de Renato, quien explica algunas de las técnicas utilizadas por los militares tanto para torturarlos, como para quebrantarlos, ejemplificando su testimonio por medio del recuerdo de una situación vivida por uno de sus compañeros de lucha. Este primer capítulo recoge tanto imágenes como testimonios que giran en torno a la tortura, el miedo, la imposición de comportamientos como formas de supervivencia y la solidaridad entre los perseguidos.

El segundo cartón, 'Funcionarios del miedo', rescata el papel desempeñado por los militares encargados de obtener información de los prisioneros de guerra, mostrándolos, tanto desde el punto de vista de quienes desarrollaron dicha labor, como de aquellos que sufrieron sus embates.

La tercera división lleva el nombre de 'El alma ocupada' y pretende entregar un contexto histórico de la persecución mundialmente sufrida por los sectores comunistas y marxistas, aterrizando dicho conflicto a la realidad nacional. 'La guerra de las imágenes' corresponde a la descripción de las técnicas de represión y sometimiento llevadas a cabo por el gobierno, valiéndose, principalmente, de saber cómo y cuándo usarlas y de la masividad que les otorgaba el detentar el poder de la información. 'Llevar la contra' trata sobre el despertar de la gente y su participación en manifestaciones donde pudiera dejar en claro su rechazo por el régimen imperante; finalmente, 'No!' recoge las impresiones que causó la realización del plebiscito de 1989 y los miedos que acarrea el demostrar una postura política.

Casi todas las divisiones cuentan con momentos que destacan por su dramatismo, los cuales podrían ser considerados pequeños climas dentro de la obra global; de esta forma en 'El arma del miedo' es el testimonio de un hombre que narra las torturas por él sufridas en una detención rutinaria; en 'Funcionarios del miedo' es el argumento emanado de una entrevista grupal en la que un joven reconoce haber sido parte de las Fuerzas Armadas durante el período militar, enfatizando los cambios de mentalidad que sorteó en la etapa; en 'La guerra de las imágenes' es el poderío de los medios de comunicación en el ensalzamiento de la imagen de Pinochet, al entregar amplia cobertura a un supuesto milagro que le salvó la vida en el atentado propiciado por los miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez; en 'Llevar la contra' es el desarrollo de un acto de repudio al régimen imperante en el Palacio de Justicia, donde un extenso número de personas repleta los pasillos para dar a conocer su descontento.

En 'El alma ocupada' y 'No!' no es posible distinguir instancias de esta naturaleza, pues la primera de ellas describe una etapa de tránsito entre dos momentos álgidos de la obra ('Funcionarios del miedo' y 'Llevar la contra'); mientras que la segunda es la finalización de la narración, mediante la cual se detallan las elecciones que permitieron el derrocamiento del régimen.

Así, la construcción dramática pasa por un ordenamiento en secciones, por medio de las cuales se busca acotar y dinamizar el relato, agrupando las diferentes temáticas en función de

tópicos específicos, dentro de los cuales se pueden enmarcar, de mejor manera, las diversas entrevistas.

No se utiliza música incidental; por su gran carga emotiva, son los testimonios y las imágenes los elementos que entregan el dramatismo al relato, al apelar a la memoria colectiva de los espectadores. El director sabe que cuenta con los recuerdos —ya sean personales o grupales— de los espectadores, debido a la efervescencia social que provoca todo el período militar, aún hoy en día, lo cual es utilizado como una herramienta más de la construcción dramática.

Sucede que en algunos casos, las imágenes se ven reforzadas con ruidos que asemejan los sonidos provocados por bombardeos o sobrevuelos de aviones a baja altura. Además, el apoyo extraído de los archivos, normalmente conserva su audio original, el cual provoca en el público la sensación de ser partícipe del momento. Este tipo de documentos —emanado de noticias— confiere validez a la obra, pues, al igual que lo que ocurre con la Nueva Historia frente a los relatos tradicionales, el material noticioso ostenta el título de mostrar la realidad tal cual es, sin mediaciones, en contraposición a la información otorgada por las fuentes orales.

A diferencia de los documentales anteriormente analizados, en esta ocasión las fuentes que se enfrentan a la cámara pertenecen a diversos sectores sociales, logrando que los espectadores obtengan más de una visión del hecho narrado. Una característica diferenciadora es que cada una de ellas (exceptuando las entrevistas grupales), es individualizada por medio de un generador de caracteres que proporciona información sobre el nombre y oficio del sujeto que otorga su testimonio.

Inicialmente se encuentra la historia de Renato Moreau, un ex prisionero político, quien alude a la vida desarrollada al interior de los centros de detención, entregando detalles de las rutinas llevadas a cabo por los soldados para someterlos —tanto de forma física como psicológica— y los métodos utilizados por ellos para sobrellevar el período de reclusión.

Mónica González, periodista y escritora, aparece en más de una ocasión a lo largo del filme, ya que el director recurre a ella para conocer diferentes aspectos tanto del Golpe de Estado, como del Régimen Militar. Su primera intervención alude al significado del bombardeo de la Casa de Gobierno —la que considera una declaración de guerra—, para continuar con una descripción del miedo infundido a la población como un arma para gobernar sin movimientos opositores. Además, describe el perfil psicológico de las personas más permeables al medio —soldados— que tras la obtención del poder se convertían en sádicos torturadores que gozaban con estos actos, dando cuenta que, a pesar de que los mandos medios fueran los ejecutores, existía un grupo de

intelectuales que ideaban los planes de exterminio y que gracias a la estrategia utilizada, no fueron ni serán fácilmente descubiertos. Entre otras cosas, destaca la manipulación desarrollada por el gobierno para forjar en el pueblo una conciencia de vencidos, por medio de la cual era más factible la obtención de un triunfo del SÍ en el plebiscito de 1989.

La tercera fuente es Alejandro Medina Lois, General (R) del Ejército y profesor de Seguridad Nacional del Instituto de Estudios Estratégicos de la institución, quien eleva la milicia a un nivel supremo, inalcanzable para los grupos subversivos; además de defender la institución, afirmando que la tortura física no fue un arma utilizada por ellos, aceptando que pueden haberse cometido errores, pero no por ello, afirmarse que la tortura fuese un método de interrogatorio.

De una imagen de archivo surge el relato de un hombre marginal que detalla su experiencia al ser detenido y los vejámenes a los cuales fue expuesto por sus encarceladores. Luego de su presentación en cámara –y mientras continúa su narración–, se ve un sitio eriazo donde yacen restos de su ropa y piel, como una forma de reafirmar su descripción.

El Capitán (R) de la Fuerza Aérea de Chile, Raúl Vergara, es el único de los militares presentados que manifiesta una abierta oposición a la excesiva violencia utilizada por el régimen para disuadir a las fuerzas contrarias, destacando el hecho de que no existía justicia a la cual recurrir para frenar estos abusos.

La sexta fuente es Juan Carlos Madariaga, psiquiatra del Centro de Investigación y Tratamiento del Stress (CINTRAS), quien reafirma el período de violencia en que se vio inmerso el país, destacando la onda expansiva que se generaba tras las desapariciones y torturas sufridas por los individuos, esto es, el dolor, temor y paranoia que los aquejaba. Con ello hace referencia al miedo causado por la falta de información inherente al destino de los individuos que, de la noche a la mañana, desaparecían de sus hogares sin dejar huella; lo que según Madariaga provocaba que la población civil se mantuviese en *status quo*, a fin de no correr la misma suerte.

El sacerdote y fundador del Movimiento contra la Tortura, José Aldunate, ratifica las afirmaciones del entrevistado anterior, asegurando que sí existió una política del miedo tendiente a amedrentar a la sociedad por medio de la imposición de imágenes de torturas que, en ocasiones, eran más crudas que la propia muerte. En una segunda intervención hace un llamado a dejar de lado el temor y luchar contra la dictadura.

El realizador obtiene de un grupo de niños información acerca del terror que aquejaba a los pobladores de determinado sector, individualizando el testimonio en una pequeña (de

aproximadamente 12 años) quien describe la sensación que le genera el sobrevuelo de los helicópteros, lo cual la lleva a no querer salir a la calle.

María Elena Reyman, pobladora, da pormenores de la solidaridad que, en ese tiempo, había entre los pares, al esconder en sus casas a quienes eran perseguidos por las fuerzas de orden. Ella, a pesar de conocer de cerca las torturas realizadas por los militares, afirma creer en el poder del olvido como una forma de reconciliación. En una intervención posterior detalla la obnubilación de los niños para con los uniformados, debido a que los consideraban ricos y poderosos, por lo cual querían seguir su ejemplo.

La décima fuente es presentada sólo como un ex soldado, sin especificar su nombre; el relato versa sobre su participación en los diferentes allanamientos a las poblaciones marginales que se sucedían diariamente, donde, además, debían cambiar los procedimientos regularmente utilizados por los militares –esto es, disparando primero a los cuerpos en movimiento y luego al aire, siendo que la milicia acostumbra a disparar en primer lugar al aire, como señal de advertencia—. Por otra parte, afirma que una de las primeras enseñanzas recibidas en la institución castrense, era el odio hacia los comunistas, marxistas y socialistas.

Elizabeth Lira, psicóloga del Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS), se enfrenta a la cámara para argumentar que el método utilizado en Chile corresponde a una guerra de tipo psicológica, la cual se trata de apelar a los miedos, ansiedades, anhelos y deseos de la población para controlarlos, sin necesidad de recurrir a la violencia física; esta manipulación no está destinada a un grupo específico de la población, sino que al país completo. Además habla de la represión y las implicancias de ésta, al obligar a los sujetos a comportarse de una determinada manera, a fin de no ser castigados.

La fuente número 12 es Erika Henning, una ex prisionera política que relata sus interrogatorios y la violencia que en ellos se empleaba a fin de obtener la información requerida, destacando la participación de Osvaldo Romo en cada uno de ellos, y la relación de anormal cariño generada hacia él.

En una primera entrevista grupal, el director se acerca a jóvenes que comparten en un parque, con quienes conversa acerca de los recuerdos que éstos tienen tanto del día del Golpe de Estado como de los diecisiete años de Gobierno Militar. De este grupo se extrae el testimonio de un hombre no identificado que confirma su participación dentro de las fuerzas militares y da cuenta de la imposición de argumentos desplegada en el transcurso de su servicio militar, además de lo poderoso que se sentía al salir a la calle a disolver manifestaciones por medio de golpes. Uno

de los argumentos que causa mayor impacto es su afirmación acerca de la forma en que debían actuar: sin distinguir las relaciones fraternales a la hora de atacar o matar a alguien en defensa de su país.

Luis Maira, abogado y político, realiza una reconstrucción histórica de la situación mundial que propició las caídas de todos los regímenes comunistas en el mundo; para lo cual, los países opositores crearon estrategias tendientes a derrocarlos.

El psicólogo del Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS), David Becker, da cuenta de las técnicas de adaptación y sometimiento aplicadas por la dictadura para amedrentar a la población; destacando el conocimiento de las mismas, ya que considera que fueron suministradas en la medida justa y durante el tiempo preciso para causar el efecto deseado; constatando la importancia de los medios de comunicación en todo este proceso.

Este testimonio se fortalece con el del experto en comunicaciones, Diego Portales, quien analiza la cobertura mediática del paro cívico en el que murió Rodrigo Rojas, manifestación que fue anticipada en las noticias de Televisión Nacional con una declaración que hablaba de la represión que las Fuerzas Armadas se verían obligadas a utilizar frente a la violencia de quienes marcharían por las calles.

Fanny Pollarolo, psiquiatra, política y abogada, expone su visión sobre el hecho de salir a la calle y pelear sin miedo contra el régimen. Mientras habla, aparecen imágenes de una protesta en el Palacio de Tribunales, donde la distinguimos entre la muchedumbre junto al sacerdote anteriormente entrevistado, José Aldunate.

La fuente número dieciocho corresponde a un hombre no identificado que conversa acerca de una representación teatral realizada por un grupo de niños, en la que se mostraba su erradicación y la de sus familias de una toma de terrenos. De su testimonio destaca la descripción que realiza sobre la distribución de los roles a representar y la especial elección de los niños que privilegiaron el convertirse en carabineros o militares.

La última fuente es el actual Presidente de la República Ricardo Lagos, quien es presentado, entonces, como economista y político. Su participación revela datos sobre el sentir popular en la víspera del plebiscito de 1988, específicamente, de aquellos que apoyaban la postura del NO.

Finalmente, el realizador entrevista a un grupo de jóvenes que narran la inestabilidad que los rodea debido al cambio de régimen, pues todos ellos nacieron bajo el alero de las fuerzas militares.

## Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental

### Reducción de escala con forma de aproximación a la historia

La *reducción de escala como forma de aproximación a la historia* es la primera categoría que analizamos. La totalidad del documental gira en torno a una situación específica, pero determinante del acontecer nacional. A lo largo de la producción se demuestra, mediante la exposición de testimonios, que dicho acontecimiento –el Golpe Militar y la Dictadura que le siguió– afectó a un amplio número de personas, revelando que dicho acontecimiento persistirá en la memoria colectiva de las generaciones.

Por medio de la exposición de una y otra fuente –además de los recuerdos emanados de su memoria colectiva–, el espectador logra crearse una imagen o reforzar la que ya tiene respecto de los hechos vividos, tanto en el ámbito político, económico, social o intelectual.

Las secuencias que muestran la *reducción de escala como forma de aproximación a la historia* son todas aquellas que permiten una profundización de los testimonios por medio de imágenes que los ratifiquen:

- ◆ 4: Mónica entrega detalles del significado que la población confería al bombardeo de La Moneda; su testimonio es complementado con imágenes del hecho.
- ◆ 5: militares disolviendo manifestaciones y golpeando a gente en las calles confirman el testimonio de Raúl Vergara, quien habla de la excesiva violencia utilizada durante el régimen.
- ◆ 6: un grupo de niños relata el miedo provocado por el sobrevuelo de helicópteros sobre las casas de su población.
- ◆ 10: entrevista grupal describe el sentir de los sujetos en torno al Gobierno Militar.
- ◆ 11: Mónica relata la posición transmitida por quienes detentan el poder, al destacar las bondades tanto de la economía como de la política actual; su testimonio es cerrado con un spot publicitario que enaltece a las fuerzas armadas e invita a enrolarse.
- ◆ 13: partidarios del gobierno creen en la protección divina que rodea al presidente Pinochet, gracias a lo cual se libró del atentado; se muestran imágenes de archivo con testimonios de este hecho. Diego narra la violencia de las manifestaciones y el realce provocado por el tratamiento mediático.

- ◆ 16: por medio de una representación teatral los niños demuestran el sentir de un grupo social.
- ◆ 18: estudiantes de teatro dan cuenta de las incertidumbres que provoca entre los jóvenes el período de transición a la democracia.

### Particularidad

La categoría de *particularidad* emerge de la mano de aquellos que rememoran acontecimientos vividos –tanto por ellos como por sus cercanos– en torno a las torturas, desapariciones y muertes. El primero de ellos es Renato Moreau, quien entrega detalles de sus días en prisión, los mecanismos bajo los cuales fue torturado y los que debió crear como método de defensa (secuencias 1, 3 y 15).

María Elena Reyman, junto a la niña no identificada, caracterizan la intimidación a la que se veían expuestos en los allanamientos y los lazos que se formaban entre desconocidos al sentirse parte de una causa común que era el de salvaguardar cada vida (secuencia 6).

El poeta y compositor, Mauricio Redolés, entona una tonada sarcástica, relativa a su detención y tortura (secuencia 8); en la misma secuencia, Erika Henning narra pormenores de su paso por los centros de detención y los métodos utilizados para hacerla hablar. En la primera entrevista grupal se individualiza a un sujeto que cuenta sobre su participación en el ejército durante la época militar y lo que significa vivir el mismo período que el resto de sus amigos, pero desde la posición contraria (secuencia 10). Finalmente, Fanny Pollarolo puntualiza la necesidad de levantarse y pelear que existía en los últimos años del Gobierno Militar, buscando cambiar la política imperante y derrocar al régimen (secuencia 14).

### Visión plural en la construcción del relato

El director recurre a diferentes ámbitos de la historia para su reconstrucción, pues escoge fuentes con visiones y concepciones distintas en torno al mismo tema; así, a lo largo de la producción encontramos los testimonios de personas torturadas, analistas, militares de alto rango y soldados de bajo puesto. De esta manera el realizador otorga a este documental una *visión plural en la construcción del relato*, ya que el tema constituye una instancia que propicia tal tratamiento, debido al amplio número de individuos que involucra. Por otra parte, al mostrar más de un lado del acontecimiento permite que el público conozca más detalles del mismo y pueda construir su

opinión de una forma más plural, teniendo acceso a un tema tan álgido como éste, con la objetividad que genera el conocimiento de las diferentes aristas del tópico.

Una de las más importantes contraposiciones que se da a lo largo del documental es la compuesta por las narraciones de todos aquellos que sufrieron los embates del régimen, considerado en este caso tanto la tortura física como la psicológica; así, tanto Renato y Erika, como el hombre no identificado (secuencias 1, 3, 4, 8 y 15) dan cuenta de los daños a ellos causados por carabineros y militares; mientras que el General (R) Alejandro Medina y el Coronel (R) Raúl Vergara (secuencias 4 y 5) aportan la perspectiva institucional de estos acontecimientos, aunque con visiones diferentes.

El director acude a fuentes especializadas, a fin de analizar la situación desde una perspectiva más global que permite transmitir al espectador un conocimiento teórico, normalmente reservado a la elite; esto se refleja en las secuencias 4, 5, 7, 9, 11, 12, 13 y 17, donde Mónica da cuenta del sentir popular durante el gobierno imperante; del perfil de los militares subalternos que se convertían en fuertes torturadores; y del miedo de quienes participaron en la campaña del NO (temor de que, aún tras obtener un triunfo, éste no fuese reconocido). Juan Carlos describe el tratamiento psicológico utilizado en tiempos de violencia, además, junto a Luis detalla el contexto histórico mundial que precedió al Golpe de Estado. Elizabeth define el concepto de guerra psicológica que se aplicó a la población, y, finalmente, David y Diego analizan el papel de los medios de comunicación en la propagación de las políticas militares, uno desde una perspectiva psicológica y el otro netamente comunicacional.

### Contexto

La categoría de *contexto* se presenta en esta producción al entregar una visión de los acontecimientos acaecidos en Chile tras el Golpe de Estado de 1973. Por medio de una amplia recolección de testimonios, el director recrea el sentir de la población frente al régimen que le había sido impuesto, dando el espacio para que las diversas opiniones se conjuguen a fin de entregar una visión global del período.

Las secuencias que responden a esta categoría, al permitir obtener generalizaciones sobre la forma de sentir o vivir de la población de ese entonces son:

- ◆ 6: María Elena, en su condición de jefa de familia en una población marginal, detalla su diario vivir, destacando lo cotidiano que resultaban tanto los allanamientos como el apresamiento de sus pares.

- ◆ 14: el sacerdote Aldunate y Fanny Pollarolo hablan del cambio de mentalidad que debieron sufrir para poder revelarse contra el régimen y ser capaces de salir a la calle a manifestar su descontento, dando cuenta de que un importante grupo de la población se sentía con esta fuerza.

### Protagonista anónimo

El realizador utiliza en la mayor parte de su obra fuentes formales que, de acuerdo a la definición planteada al inicio de este análisis, no pueden ser consideradas dentro de la categoría de *protagonista anónimo*. Aunque su rol social no tenga mayor trascendencia dentro de los relatos oficiales, el tratamiento que se les da los enaltece, al posicionarlos como portadores de un conocimiento teórico que les permite convertirse en voces autorizadas para contar la historia. De esta forma, sólo caben dentro de la categoría de *protagonista anónimo* aquellos sujetos que no son identificados plenamente o que desempeñan un papel de poca trascendencia dentro de la situación narrada.

Así, el *protagonista anónimo* se presenta en las secuencias:

- ◆ 4: preso comenta detalles de su detención.
- ◆ 6: María Elena, niños y ex soldado comentan el miedo constante con el que vivían.
- ◆ 10: entrevista grupal en el parque.
- ◆ 16: hombre habla sobre la representación teatral de un conjunto de niños.
- ◆ 18: entrevista a un grupo de jóvenes en un instituto teatral.

### Memoria

Tras la especificación inicial de que el trabajo se trata de una obra construida a diecinueve años del Golpe Militar y a tres del plebiscito que puso término al período, la mayoría de los testimonios expuestos dan cuenta de los recuerdos más recurrentes de cada uno de los individuos sobre las experiencias que ellos tuvieron durante esos años. Sin embargo, se excluyen los análisis de los personeros que describen a la sociedad de la época desde una perspectiva más teórica, pues éstos dejan de lado la cotidianeidad de la nación. Las imágenes, por su parte, ratifican los testimonios, caracterizándolos de forma visual.

En la actualidad, estos testimonios (ex prisioneros políticos, sacerdote, entrevista grupal en el parque, Fanny Pollarolo y María Elena, entre otros) forman parte de la *memoria* colectiva del país, al haberse convertido en historias relativamente comunes y asequibles. Por lo mismo, las

interpretaciones que pueden obtenerse hoy en día serán permeadas de acuerdo al conocimiento que cada espectador tenga sobre el tema.

De acuerdo al amplio número de entrevistas expuestas, las secuencias que dan cuenta de la *memoria* son:

- ◆ 1, 3 y 15: Renato.
- ◆ 4: preso.
- ◆ 5: Raúl y sacerdote.
- ◆ 6: María Elena y ex soldado.
- ◆ 8: Erika.
- ◆ 10: ex soldado.
- ◆ 14: Fanny Pollarolo y sacerdote.
- ◆ 16: fuente 18.

#### Validación de las fuentes

En una *validación de las fuentes*, el director presenta un importante número de testimonios que se ratifican y complementan, a fin de construir una historia lógica y lineal que va, desde el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 hasta el primer gobierno democrático, época en que se filma el documental. Por otra parte, las imágenes expuestas cumplen la función de validar los testimonios, al lograr que el receptor llegue a visualizarlos; de esta forma, toda la producción responde a la categoría.

#### Manifestación del realizador

Esta categoría se visualiza, en primera instancia, por medio de las intervenciones directas que el director realiza con las fuentes, en las secuencias 6, 9, 10 y 18. En ninguna de ellas se deja ver, sin embargo, sus preguntas o afirmaciones llevan al entrevistado a entregar la información que precisa obtener. Por otro lado, la selección del corpus de testimonios responde a la búsqueda de una pluralidad en la construcción del documental, a fin de permitir al espectador confrontar opiniones y visiones acerca del tema. Es labor del realizador dar un tratamiento especial a fuentes que pueden ser muy similares, de modo de lograr extraer de cada una de ellas, diferentes episodios del mismo hecho.

### Innovaciones en la construcción del relato

Consideramos que el tratamiento audiovisual de este trabajo es de corte tradicional y no presenta innovaciones en el lenguaje cinematográfico.

### Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia

Por medio de la agrupación de los testimonios de los sujetos, que relatan la vivencia de similares circunstancias, es posible llegar a inferir la aproximación de este documental a la corriente denominada “microhistoria”; ello debido a que a partir de pequeñas nociones del tema se logra llegar a conocer aspectos de la historia general, lo cual es reforzado por las diferentes perspectivas del hecho que permitirían la construcción de más de una “microhistoria”; esto es, tanto la visión de los ex prisioneros políticos, como la de los pobladores o la de los militares concede el espacio para la realización de una producción independiente.

De acuerdo a lo anteriormente expresado, es posible llegar a asegurar que esta obra es una de las que mejor representa a esta corriente historiográfica; al menos entre las seleccionadas en este corpus.

#### 2.5.1 Tabla secuencial “Correcto”

Número de secuencia y duración	Descripción de la secuencia	Otras especificaciones
1 (2'14")	<p style="text-align: center;"><u>Recuerdos de prisión</u></p> Renato Moreau, ex prisionero político, relata detalles de su experiencia en la cárcel y las rutinas allí instauradas.	-Fuente n° 1 -Sonido ambiente
2 (44")	<p style="text-align: center;"><u>Correcto</u></p> Cartón que explica la temática del documental que se dará a conocer a continuación, seguido por la imagen de un taxista que recorre las calles de Santiago, con un acompañante que le hace frecuentes preguntas, a lo que éste responde “correcto”. Un segundo cartón da a conocer el nombre del documental: “Correcto, o el alma en tiempos de guerra”.	-Sonido ambiente -Ruido de aviones

3 (1'26")	<p style="text-align: center;"><u>El camino a la muerte</u></p> <p>Renato narra que al caer preso se sabía que la muerte estaba cerca, además, entrega detalles de las técnicas utilizadas para hacerlos hablar.</p>	<p>-Fuente n° 1</p> <p>-Sonido ambiente</p>
4 (3'02")	<p style="text-align: center;"><u>'El arma del miedo'</u><sup>83</sup></p> <p>Imágenes del bombardeo a La Moneda. Mónica González, periodista y escritora, comenta que cuando se decide bombardear La Moneda se da comienzo a una guerra; que el Gobierno Militar buscó neutralizar a los opositores a través del miedo y que la prensa estaba controlada por el régimen. Alejandro Medina, General (R) de las Fuerzas Armadas, habla de las estrategias políticas desarrolladas por los militares que, considera, eran prácticamente imposibles de vencer. Un hombre (no identificado) que fue detenido relata los pormenores de su experiencia: las torturas, golpes y maltratos, descritas de forma visual. Los testimonios se complementan con imágenes de archivo de soldados apuntando con fusiles a un grupo de hombres, subiendo a otros a camiones, para finalizar con un desfile de fuerzas.</p>	<p>-Fuente n° 2</p> <p>-Fuente n° 3</p> <p>-Fuente n° 4</p> <p>-Sonido ambiente</p>
5 (2'14")	<p style="text-align: center;"><u>Violencia psicológica</u></p> <p>Raúl Vergara, Capitán (R) de la Fuerza Aérea, declara que hubo un uso excesivo de la fuerza física en los interrogatorios y que, debido al gobierno existente, no había jurisdicción al respecto. Juan Carlos Madariaga, psiquiatra, comenta sobre la violencia imperante durante el régimen militar y el tratamiento psicológico empleado para manipular la mente de la población. José Aldunate, sacerdote, describe la política del miedo instaurada por los militares y que, muchas veces, las imágenes de torturados y detenidos solían ser más impactantes que la propia muerte.</p>	<p>-Fuente n° 5</p> <p>-Fuente n° 6</p> <p>-Fuente n° 7</p> <p>-Sonido ambiente</p>

<sup>83</sup> Los títulos entre comillas corresponden al rótulo empleado por la obra.

	Del archivo se extraen imágenes de soldados con fusil en mano amenazando a transeúntes y de una protesta donde un joven lleva un cartel con la silueta de un detenido desaparecido, procurando que la gente no olvide su caso.	
6 (4'55'')	<p style="text-align: center;"><u>Pobladores</u></p> <p>Una mujer mayor recorre el cementerio en busca de una tumba, luego vemos a un grupo de niños que conversan sobre el miedo que les produce el sobrevuelo de los helicópteros, seguidos de una niña (alrededor de 12 años) que comenta el mismo tema. María Elena Reyman, pobladora, cuenta que en su casa debió esconder a algunos jóvenes para que no se los llevaran presos; además, relata las experiencias de gente cercana a ella que sufrió los embates de la milicia y la identificación sufrida por los niños con los militares, considerándolos ejemplos a seguir debido a su poderío. Un ex soldado (que no es presentado con nombre) da cuenta de la enseñanza recibida dentro de las escuelas militares, en torno a la muerte y al tratamiento que debían dar a la población. Al final de la secuencia se muestra el vuelo de un helicóptero a muy baja altura.</p>	<p>-Fuente n° 8</p> <p>-Fuente n° 9</p> <p>-Fuente n° 10</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Intervención del realizador</p>
7 (2'23'')	<p style="text-align: center;"><u>Manejo de las emociones</u></p> <p>Elizabeth Lira, psicóloga, habla de una guerra psicológica utilizada por el Gobierno, la cual implicaba, por un lado, el manejo de las emociones, mientras que por otro, la represión como forma de controlar el comportamiento humano. La secuencia culmina con imágenes de un amplio número de personas que comparten un día de descanso en un área verde.</p>	<p>-Fuente n° 11</p> <p>-Sonido ambiente</p>
8 (2'44'')	<p style="text-align: center;"><u>'Funcionarios del miedo'</u></p> <p>El poeta y compositor Mauricio Redolés entona un cántico acerca de la tortura. Erika Henning, ex prisionera política, da detalles de las torturas sufridas por ella y su esposo,</p>	<p>-Fuente n° 12</p> <p>-Sonido ambiente</p>

	Alfonso, a manos de Osvaldo Romo, quien tenía una forma familiar de convencerla de comportarse de una u otra manera durante el interrogatorio.	
9 (3'44")	<p style="text-align: center;"><u>Perfil del torturador</u></p> <p>Mónica comenta como cualquier persona podía convertirse en torturador debido a los condicionamientos sufridos al interior de las Fuerzas Armadas, agregando que fueron intelectuales quienes diseñaron los planes de exterminio, pero que por su posición nunca serían juzgados como tales. Alejandro disminuye el perfil de la tortura, equiparándola con situaciones cotidianas; alega que el ejército no torturó, pues, para esas fechas ya existían métodos de interrogatorio que no involucraban la fuerza física; se realiza un <i>close up</i> a una fotografía del entonces Presidente, Augusto Pinochet que se encuentra a un costado de él, terminando con un plano más abierto del militar mientras fuma su pipa.</p>	<p>-Fuente n° 2</p> <p>-Fuente n° 3</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Intervención del realizador</p>
10 (6'31")	<p style="text-align: center;"><u>Del bando contrario</u></p> <p>Entrevista a un grupo de alrededor de 10 personas que se encuentran en un parque y que recuerdan su situación tanto el día del Golpe Militar como durante la dictadura. Un joven que no es identificado relata su experiencia al interior de las Fuerzas Armadas mientras tuvo que realizar su servicio militar: las torturas que debían soportar, las amenazas psicológicas bajo las que actuaban y el desquite que significaban las golpizas a la población.</p>	<p>-Entrevista grupal</p> <p>-Fuente n° 13</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Intervención del realizador</p>
11 (2'11")	<p style="text-align: center;"><u>'El alma ocupada'</u></p> <p>María Elena es mostrada en su ambiente familiar, mientras ve televisión. Mónica detalla las sensaciones que agobiaban a la población en torno a vencedores y vencidos. Su relato se complementa con imágenes de gente de compras en un supermercado, para finalizar con un spot de las Fuerzas Armadas, en el cual se ensalzaba la imagen de éstos.</p>	<p>-Fuente n° 9</p> <p>-Fuente n° 2</p> <p>-Sonido ambiente</p>

12 (2'09")	<p style="text-align: center;"><u>El mundo de los capitalistas</u></p> <p>Luis Maira, abogado y político, entrega un contexto histórico de la persecución sufrida por comunistas y marxistas en el mundo. Seguido de él, Juan Carlos ratifica su testimonio.</p>	<p>-Fuente n° 14</p> <p>-Fuente n° 6</p> <p>-Sonido ambiente</p>
13 (6'28")	<p style="text-align: center;"><u>'La guerra de las imágenes'</u></p> <p>David Becker, psicólogo, comenta sobre las técnicas de sometimiento utilizadas en la dictadura y de cómo los militares sabían aplicarlas en justa medida y en el tiempo exacto, con la ayuda de los medios de comunicación social. Hay imágenes de militares en las calles y de la prensa de la época dando cuenta de cifras de muertes, además del archivo del automóvil que transportaba al General (R) Augusto Pinochet cuando sufrió el atentado que casi le costó la vida. Diego Portales, experto en comunicaciones, realiza un análisis de la validación entregada por los medios de comunicación a la extrema violencia utilizada por los militares para mantener el orden social. Su testimonio es respaldado por imágenes de protestas de todo tipo.</p>	<p>-Fuente n° 15</p> <p>-Fuente n° 16</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Las imágenes de archivo corresponden a noticieros de la época</p>
14 (2'08")	<p style="text-align: center;"><u>'Llevar la contra'</u></p> <p>Fanny Pollarolo, abogada y psiquiatra, narra el proceso sobrellevado para despojarse de la sensación de miedo instaurada por el régimen, a fin de poder actuar en contra del mismo. A continuación, vuelve a presentarse el sacerdote Aldunate quien invita a dejar de lado el miedo y atreverse a luchar. Ambas fuentes confluyen en la imagen de apoyo que muestra una protesta dentro del Palacio de Justicia.</p>	<p>-Fuente n° 17</p> <p>-Fuente n° 7</p> <p>-Sonido ambiente</p>
15 (1'02")	<p style="text-align: center;"><u>Evasión</u></p> <p>Renato cuenta cómo los prisioneros creaban métodos de evasión para soportar la prisión.</p>	<p>-Fuente n° 1</p> <p>-Sonido ambiente</p>

16 (2'07")	<p style="text-align: center;"><u>Los niños también recuerdan</u></p> <p>Un hombre que no es identificado detalla la experiencia de un grupo de niños que realiza un montaje teatral, en el cual representan su desalojo de los terrenos en los que vivían.</p>	<p>-Fuente n° 18</p> <p>-Sonido ambiente</p>
17 (5'05")	<p style="text-align: center;"><u>'No!'</u></p> <p>Comienza con un desfile de militares, donde la cámara realiza un paneo hasta el General Pinochet, que oficia el acto. Ricardo Lagos da cuenta del sentimiento de victoria que reinaba entre los partidarios del NO en las elecciones de 1988. En cambio Mónica, habla de quienes no creían posible que el Gobierno Militar reconociera una posible victoria. A continuación se muestran dos spots publicitarios de la campaña del SÍ, seguidos de un análisis desarrollado por David, quién da cuenta de que ésta tenía muchos elementos tendientes a infundir terror, comparándola con la alegría transmitida por los spots de la campaña contraria. Seguido de este testimonio se presentan spots del NO.</p>	<p>-Fuente n° 19</p> <p>-Fuente n° 2</p> <p>-Fuente n° 15</p> <p>-Sonido ambiente</p>
18 (6'25")	<p style="text-align: center;"><u>Las nuevas generaciones</u></p> <p>Entrevista a un grupo de jóvenes actores de teatro que comentan sus propias impresiones tanto de la Dictadura Militar como del Gobierno Transitorio. En el grupo se rescata el testimonio de 6 personas (hombres y mujeres). La secuencia finaliza con la individualización de personas de diferentes edades que viajan en el Metro de Santiago, culminando cuando éste llega a una estación y abre sus puertas.</p>	<p>-Entrevista grupala</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Intervención del realizador</p>

## 2.6 EL 11 DEL 73

### Ficha Técnica

Título	“El 11 del 73”
Dirección	Marcelo Ferrari
Producción	Manuel Puerto
Editor General	Augusto Góngora
Dirección Arte y Animaciones	Verónica Astudillo
Post Producción	Rubén Vargas
Sonido	Mario Puerto Andrés Villegas
Duración	11 minutos
Fecha de producción	1993
Contacto	Mediateca Consejo Nacional de las Artes y la Cultura – Santiago

### Sinopsis

Una recopilación de testimonios busca reconstruir el sentir de la población al enfrentarse a los hechos ocurridos en un día específico de la historia nacional, el 11 de septiembre de 1973.

### Análisis del relato audiovisual

Este breve documental cuenta con un amplio número de entrevistas que se entrelazan para construir un relato que acoge las experiencias de individuos comunes y corrientes que vivieron, directa o indirectamente, el día del Golpe de Estado. Las narraciones no se presentan de una sola vez, sino que son fragmentadas y entregadas a lo largo de la producción; algunos personajes aparecen en más de una ocasión, mientras que otros sólo se ven una vez.

El trabajo se define bajo el estilo de “Vídeo Cabina: Golpe Militar”, tras lo cual aparece ante la cámara un presentador –Augusto Góngora– quien explica las características de lo que este término implica: confesionario público en el que personas comunes y corrientes dan cuenta de sus

visiones en torno a un hecho determinado, alejándose de analistas doctos. De allí en adelante, la obra queda constituida sólo por la mezcla de testimonios y la puesta en escena de imágenes del día rememorado, sin que exista una voz en off que dé forma al relato.

Durante todo el documental, y mientras se suceden los rostros que comentan sus vivencias en primer plano, en uno secundario –y como una especie de fondo– se proyectan imágenes captadas el día 11 de septiembre de 1973: tanto del bombardeo a La Moneda, como del movimiento militar que existía en el sector céntrico de Santiago, es decir, de los tanques recorriendo las calles y de los uniformados armados.

Debido al amplio número de información, la producción es segmentada, agrupando los testimonios en ocho secuencias que describen los momentos y sensaciones que los entrevistados evocan de aquel día (en total son diez secuencias, sin embargo, sólo en ocho de ellas se exponen testimonios). La selección de quienes vemos frente a la cámara busca reflejar una profunda exploración en la sociedad, extrayendo concepciones muy variadas entre sí, que involucran no sólo a aquellos que vivieron el día, sino también a quienes recibieron la noción del hecho de parte de sus padres o cercanos. Al tener un grupo tan vasto, posibilita que el espectador no sólo vea un lado de la historia, sino que sea capaz de formarse una visión más plural, ya sea por medio de los testimonios que ratifican una postura anterior, o, por medio de aquellos que recogen experiencias completamente diferentes a las suyas.

Se distinguen rasgos experimentales en el tratamiento de esta producción pues, a diferencia de las construcciones tradicionales, pareciera que la cámara ha sido plantada en un punto específico y que son los actores sociales los que pasan frente a ella; además, mientras éstos entregan su testimonio el fondo luce como una gran pantalla cinematográfica, en la cual se proyectan imágenes que dan cuenta de los acontecimientos sucedidos el día en cuestión. Por otra parte, el realizador opta por hacer las transiciones entre las secuencias más dinámicas, al incluirles colores, animaciones y sonidos; elementos que no se presentan en el resto del texto audiovisual. Así, la música es utilizada sólo en estas instancias, incorporando temas incidentales.

A diferencia de otros documentales, la división de las secuencias no implica un cambio de locación o temática, sino que se realiza mediante quiebres que dan al espectador un espacio para descansar de la gran cantidad de información recibida. Las animaciones logran que la obra, a pesar de tocar un tema tan recurrente, tenga un sello distintivo que, en definitiva, puede constituir uno de sus mayores atractivos.

Cuenta con una estructura dramática no lineal, ya que a lo largo del trabajo los protagonistas alternan las experiencias y sensaciones que les genera el recuerdo de ese día –y los eventos posteriores–, todo ello sin un orden establecido, es decir, sólo de acuerdo a cómo esas evocaciones afloran en su conciencia. Sin embargo, consideramos que se establece un momento de mayor dramatismo –la secuencia número ocho– donde se exponen, principalmente, las emociones provocadas por la reminiscencia.

Ninguna de las cincuenta y dos fuentes aquí expuestas son identificadas de forma alguna; cada una de ellas se dirige a la cámara sin presentaciones ni especificaciones de quienes son. Los individuos dan cuenta de estar respondiendo a una o más preguntas planteadas fuera de cámara y, sólo en una ocasión se oye la voz del realizador que interactúa con uno de ellos.

Las fuentes son numeradas de acuerdo al orden de su aparición frente a la pantalla, sin importar si sus primeras intervenciones son rescatables en la construcción de la historia; en algunos casos, los intérpretes no entregan un testimonio contundente, es decir, son utilizados como uniones entre uno y otro relato, por lo que no reproduciremos sus opiniones. Además, en el desglose de las secuencias se especificará el sexo de cada uno de ellos, colocando, al lado de su número una (m) en el caso de las mujeres y una (h) en el de los hombres, pues es ésta la única forma de diferenciarlos.

En la segunda secuencia, las fuentes especifican la edad que tenían el 11 de septiembre de 1973; así, la 1 tenía siete años, la 2, veintiséis; la 3, diecisiete; la 4 y 5 aún no habían nacido y la 7, dice haber tenido un año.

En la tercera secuencia los testimonios se centran en el recuerdo específico de aquel día, describiendo lo que hacían en ese momento de sus vidas: la fuente 1 comenta que es difícil hablar objetivamente del evento, pero que considera muy importante la posibilidad de exteriorizar sus sentimientos; mientras que la 9 explica que para él fue un día común y corriente, pues siguió su rutina diaria y sólo se preocupó de la seguridad de sus hijos, escondiéndolos en la última habitación de la casa. La fuente número 10 recuerda el encantamiento que le producía el observar la caída de las bombas, pues le hacían sentir parte de una película; la 11 explicita que, debido a su corta edad, no entendía nada y eran sus padres los que le inferían miedo, al comentarle que los campesinos se acercaban a Reñaca cargados de machetes. La fuente 12 afirma que le causa mucha emoción recordar y, que lo único que atinó a hacer fue colocar en el suelo colchones para poder dormir ahí junto a sus diez hijos. La fuente 6 comenta que su patrón estaba muy nervioso y que, por lo mismo, decidió tapiar la puerta de su casa y prohibir la salida de cualquiera a la calle; la 13

dice que era muy pequeña y que, por seguridad, fue encerrada en un baño. Finalmente, la fuente 14 recuerda el llanto de su abuelo, sin que él lograra entender el motivo.

La cuarta secuencia parte con el relato de la fuente 15, quien especifica en primera instancia, que no le gusta recordar, porque lo pone triste, para luego informar que, en esos días, era preseleccionado nacional de ciclismo; la fuente 16 explicita que sólo recuerda el hallarse bajo su cama comiendo lentejas. La fuente 18 se encontraba realizando su servicio militar y, como tal, se sentía alabado por lo que estaba sucediendo; mientras que la 19 estaba hospitalizada operándose las uñas. La fuente 5 alude a un allanamiento, explicando que la tiraron al suelo en busca de revistas, lo cual la llevó a creer que (a los militares) les gustaba leer; la 21 afirma que nunca hubo claridad al respecto, y que tampoco lo existirá en el futuro.

En la secuencia número 5, los personajes entregan diferentes tipos de testimonios; mientras que la fuente 15 continúa su relato –dando más detalles de la situación que debió sortear para llegar a su casa–, la 22 espera poder encontrar algún día el cuerpo de su padre, la 23 garantiza que el dar tantas vueltas a este tema refleja cierto morbo político, la 24 afirma que es una fecha que marca mucho a su generación, la 25 dice que “no está ni ahí” y la fuente 26 comenta que si hubiese sido más osado, probablemente no estaría vivo –denotando que no es una situación que le agrada–. La fuente número 27 agradece la intervención militar, pues le significó la obtención de un hogar; la 28 –que parece ser un escolar–, argumenta que lo único bueno de la fecha es que es un día feriado; la 29 explica que aunque todo sucedió antes de su nacimiento, igual lo vivió; la 30 recita una frase en torno a la vida, que atribuye a John Lennon, mientras que la fuente 21 recuerda el año como aquél donde le robaron su muñeca.

La sexta secuencia, al igual que las dos anteriores, se inicia con la continuación del relato del ciclista (fuente 15) que, montado en su bicicleta estaba en el medio de un taco, para seguir con la fuente 31 quien admira a *su* General Pinochet, anhelando conocerlo. La fuente 32 relata una anécdota familiar, la 33 es una gitana que explica que el conocimiento que tiene del evento es el que le ha sido transmitido por su pueblo; la 8 recuerda que no había parafina ni bencina –aludiendo al gobierno de Allende–; la fuente 34 asevera que ese fue el peor año para el país; la 35 recuerda que su vecino tenía un saco de arroz escondido; la 36 describe que habían muchas peleas, pues unos estaban de un lado y otros del contrario. La fuente 26 lamenta la cantidad de sueños que quedaron truncados, mientras que la 37 entiende ese día como una fuerte imposición.

La secuencia número siete comienza con el testimonio de la fuente 38, quien, a diferencia del resto, asegura haber esperado con ansias el derrocamiento del Gobierno Popular, seguido de la

39 que afirma que, a pesar de no haberlo vivido, le duele. La fuente 40 dice que en el lugar donde se encontraba habían ánimos de celebración, pero que ella sentía gran preocupación por un tío; la 41 explica que logró escapar de los militares antes de que apresaran a toda su familia y mataran a su hermano como a un perro; la 43 narra que sintió la transmisión del dolor de su padre; la 44 recuerda que para él fue un día martes, nublado y lluvioso. La fuente 45 dice que, a partir de ese día, se comenzó a vivir una sensación de alivio y relaxo, mientras que la 8 argumenta que, más que una preocupación por la cantidad de muertos, existía en la población un sentimiento de desolación por los tiempos venideros.

En la octava secuencia, en general, se detallan las sensaciones que se producen en la actualidad al recordar el hecho: inestabilidad en las piernas, piel de gallina, oscuridad, miedo, ansias de justicia, o un simple recuerdo más, como cualquier otro. Sin embargo, escapa de esta descripción general, la fuente número 41, quien continúa con la descripción del dolor que le provoca el no poder darle cristiana sepultura a los restos de su hermano.

La última secuencia que recoge testimonios, versa sobre los anhelos y esperanzas, tanto en el ámbito personal como del conjunto social, que los individuos manifiestan para el futuro. En general, los entrevistados son personas jóvenes que no vivieron directamente el hecho, y que, sin embargo, argumentan la necesidad de tomar conciencia de las implicancias que tuvo para el general de la población, a fin de poder empezar de cero y construir un país en paz: ser capaces de aprender de los errores, para que no se repitan.

Se construye una décima secuencia basada, exclusivamente, en imágenes y música incidental, que recopila fotografías donde destaca la figura tanto de Salvador Allende como de Augusto Pinochet, por sobre otros individuos.

### Análisis en base a las categorías establecidas de la Nueva Historia para el cine documental

#### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

La *reducción de escala como forma de aproximación a la historia* se presenta en este trabajo de una forma particular. Por medio de la exposición de una amplia gama de actores sociales –todos anónimos– el realizador pone de manifiesto las diversas sensaciones que el recuerdo de esta fecha concita en la nación.

A pesar de que el título del documental “El 11 del 73” sólo consigna un día y un mes, cada uno de los personajes alude al año en que todo cambió; a la fecha en que Chile dejó de ser un país democrático y pasó a estar gobernado por el ejército. Los personajes dan cuenta del sentir popular frente a este importante momento histórico, permitiendo que el espectador descubra las implicancias de dicho acontecimiento en la construcción de la sociedad actual.

Por ello, el recurrir a esta heterogeneidad social posibilita una aproximación a la historia general de la población, al contar con testimonios tanto de aquellas personas que vivieron directamente el Golpe Militar, como de quienes nacieron en el período dictatorial. Así, cada una de las secuencias alude a esta categoría.

### Particularidad

Al ser todos relatos individuales y, por lo tanto, personales, irrumpe la categoría de *particularidad*, ya que el documental, como un todo, no es más que la recopilación de diversas impresiones sobre un mismo hecho, con un tratamiento que logra acogerlas y unirlas. De esta forma, cada sujeto que plantea su realidad frente a la cámara provoca en el espectador cierta identificación con las vivencias, apelando, directamente, a su emotividad y memoria común.

Debido a la brevedad de las apariciones de los entrevistados, no es viable llegar a conocerlos, más allá de lo que representan por su forma de vestir o hablar, impidiendo así, una caracterización de los mismos como parte de un grupo familiar, trabajo o nivel socioeconómico, por ejemplo. La presentación de los personajes bajo este formato es posible gracias al tema escogido, pues éste corresponde a un período histórico ampliamente familiar para todos los miembros del país.

Al definir la categoría *particularidad* como la conjunción de un buen número de vivencias personales que apelan a los sentimientos del espectador, cada uno de los testimonios aquí presentados corresponden a ella.

### Visión plural en la construcción del relato

En torno a una *visión plural en la construcción del relato*, se descubre una multiplicidad de testimonios, provenientes de diversos sectores sociales y etarios, a fin de demostrar que es un tema que afecta al país en su conjunto, sin importar si los sujetos tuvieron una participación directa en el hecho o sólo lo vivieron a través de las experiencias relatadas por sus cercanos. Así, emergen, por un lado, los relatos de quienes tienen recuerdos de aquél día, mientras que por el

otro, los de aquellos que nacieron durante la dictadura, pero que también tienen una clara opinión al respecto.

Además de esta distinción, el realizador expone tres visiones acerca del 11 de septiembre de 1973; en primer lugar, se presentan los relatos de aquellos que fueron afectados directamente por los embates militares, es decir, los que perdieron algún amigo o familiar, los que vieron sus sueños truncados o aquellos que tuvieron que replantear su vida (fuentes 1, 4, 5, 6, 9, 11, 12, 14, 15, 22, 24, 26, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47 y 48). En segunda instancia, se encuentran los testimonios de aquellas personas a las que la situación no les interesó o interesa en mayor medida; en el grupo se distinguen tanto adultos –que formaron parte de la sociedad de la época– como jóvenes que prefieren no mirar hacia atrás (fuentes 10, 13, 16, 17, 19, 21, 23, 25, 28, 30, 32, 44, 49, 51 y 52). Finalmente, emergen las opiniones de aquellos que esperaban que ocurriera una situación de este tipo, pues consideraban que el cambio sería beneficioso tanto para sus vidas como para la evolución del país (fuentes 7, 8, 18, 27, 31, 38, 45 y 50).

### Contexto

El documental busca crear un *contexto* de la situación social desplegada en torno a un día específico y clave del acontecer nacional, además de las consecuencias que acarreó para los individuos comunes y corrientes que debieron seguir el curso de sus vidas. La idea no es realizar una caracterización de los sucesos desarrollados ese día, ya que es un tema ampliamente conocido, sino que describir el sentir de la población –a veinte años del hecho– que debió reestructurar su existencia bajo un régimen dictatorial, con todo lo que ello implicó.

Al igual que lo ocurrido en la categoría de *particularidad*, todas las secuencias dan cuenta del *contexto*.

### Protagonista anónimo

El realizador manifiesta en los primeros minutos de la producción –a través del presentador–, la utilización de un formato particular para la obtención de los testimonios, esto es, la Vídeo Cabina, en la cual, todos los individuos son anónimos, por lo que ninguno destaca sobre los demás; es decir, no se recurre a personeros especializados para analizar la situación general. La idea de este tipo de realizaciones es diferenciarse de aquellas que tratan el mismo tema, entregando el protagonismo a sujetos desconocidos, dando cuenta, así, de la categoría *protagonista anónimo*, a lo largo de toda la obra.

### Memoria

Esta obra es construida completamente en función de un rescate de la *memoria* individual de los sujetos que desfilan frente a la cámara. Cada uno de ellos se preocupa de describir distintas situaciones en torno al día del golpe, sean éstas personales o parte de su *memoria* colectiva, al ser heredadas de sus padres o cercanos. Por medio de sus testimonios es posible reconstruir el sentir de un pueblo frente a un acontecimiento específico de la historia nacional, ya que ellos entregan los fragmentos que tienen más latentes en torno al mismo tema, originando un amplio relato sobre las diversas sensaciones que provoca dicha remembranza.

### Validación de las fuentes

Inicialmente, la *validación de las fuentes* emerge de forma dubitativa, ya que debido al amplio número de testimonios que se refieren a una misma situación, a primera vista podría decirse que esta categoría sí está en el documental. Sin embargo, al indagar en los testimonios de los sujetos se descubre que, a pesar de que todos hablan de una misma circunstancia, cada uno lo hace desde su visión particular, refiriéndose no al hecho en sí, sino que a la incidencia que éste tuvo en su vida; por ello, esta categoría no se presenta en la producción.

### Manifestación del realizador

La categoría *manifestación del realizador* marca la producción desde los primeros minutos, momento en el que aparece un presentador que explica de qué va a tratar el documental, detallando el significado del formato Vídeo Cabina. A lo largo del relato, la voz del director aparece en una sola ocasión, para responder a uno de los individuos que lo interpela directamente. Sin embargo, sus mayores manifestaciones quedan dadas en las transiciones secuenciales, donde puede dejar aflorar toda su creatividad, creando espacios colmados de signos que hacen referencia a su propia visión sobre el Golpe de Estado, pues a pesar de mostrar a los dos líderes, entrega cierta superioridad a Allende sobre Pinochet.

### Innovaciones en la construcción del relato

Esta producción cuenta con ciertos elementos que forman parte de la categoría; por una parte se encuentra el hecho de que los testimonios de todos los entrevistados no son entregados de forma íntegra en una sola intervención, sino que segmentados y presentados a lo largo de toda

la obra, mediante lo cual ésta se dinamiza y es capaz de conservar la atención del espectador de principio a fin, en un intento por mantener el hilo de las narraciones individuales.

Por otra parte, los cambios entre las secuencias, en los cuales se incluyen animaciones, color y música incidental, se constituyen en una instancia que permite que el espectador pueda descansar y procesar la cantidad de información recibida; además, es en éstas donde el director pone de manifiesto tanto su creatividad como opinión respecto al tema.

Así, a lo largo de todo el documental se exhiben elementos que hacen de éste una narración no tradicional que logra representar, íntegramente, la categoría de *innovaciones en la construcción del relato*.

### **Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia**

Debido a que el sentido de la producción sólo busca exponer el sentir popular frente a un día determinado de la historia nacional, se acerca a la corriente “historia oral”, pues, su fin es el de reconstruir, a través de testimonios, ese trozo del pasado; el hecho de reunir a tan variados entrevistados, permite lograr una concepción distinta a las obras normalmente creadas en torno a este tema. Es esa diferencia, la que más la aproxima a la “historia oral”, ya que el documental, en su conjunto, eleva a la oralidad como una forma válida de reconstrucción histórica.

#### **2.6.1 Tabla secuencial “El 11 del 73”**

<b>Número de secuencia y duración</b>	<b>Descripción de la secuencia</b>	<b>Otras especificaciones</b>
1 (59”)	<u>Presentación</u> Antes de los créditos aparece un presentador, Augusto Góngora, que da cuenta del formato bajo el cual se ha construido la obra; esto es, el Vídeo Cabina. Explica que consiste en un confesionario público sobre un tópico determinado; en este caso: el Golpe Militar.	-Sonido ambiente -Música incidental
2 (1’20”)	<u>¿Cuántos años tenías ese día?</u> 7 testimonios dan cuenta de la edad de cada uno al	-Fuente n° 1 (m) -Fuente n° 2 (h)

	<p>momento del Golpe Militar.</p> <p>La secuencia termina con un quiebre destinado a dar paso a la siguiente, en el cual se muestran imágenes en blanco y negro que se van coloreando al ritmo de la música incidental.</p>	<p>-Fuente n° 3 (h)</p> <p>-Fuente n° 4 (h)</p> <p>-Fuente n° 5 (m)</p> <p>-Fuente n° 6 (h)</p> <p>-Fuente n° 7 (m)</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p> <p>-Intervención del realizador</p>
<p>3 (1'24'')</p>	<p><u>¿Qué recuerdas?</u></p> <p>Los 8 entrevistados narran los recuerdos que tienen de ese día, ya sean propios o tras pasados por sus padres, pues algunos aún no tenían conciencia plena, destacando aquél que les resulta más impactante.</p> <p>La secuencia finaliza con imágenes en blanco y negro de La Moneda, a las que se superpone la animación de unos suecos de colores que cruzan la pantalla; seguido de una imagen de la bandera frente a un gran número de personas.</p>	<p>-Fuente n° 1 (m)</p> <p>-Fuente n° 6 (h)</p> <p>-Fuente n° 9 (h)</p> <p>-Fuente n° 10 (h)</p> <p>-Fuente n° 11 (h)</p> <p>-Fuente n° 12 (m)</p> <p>-Fuente n° 13 (m)</p> <p>-Fuente n° 14 (h)</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
<p>4 (49'')</p>	<p><u>Las experiencias del régimen</u></p> <p>Además de los recuerdos del día del golpe, los entrevistados agregan experiencias en torno a los años vividos bajo el régimen militar.</p> <p>La secuencia termina con imágenes del bombardeo a La Moneda, mezcladas con la animación de un cóndor y dos dinosaurios gigantes que forman parte del combate.</p>	<p>-Fuente n° 15 (h)</p> <p>-Fuente n° 16 (h)</p> <p>-Fuente n° 17 (m)</p> <p>-Fuente n° 18 (h)</p> <p>-Fuente n° 19 (h)</p> <p>-Fuente n° 4 (h)</p> <p>-Fuente n° 5 (m)</p> <p>-Fuente n° 21 (m)</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>

<p>5 (1'13")</p>	<p style="text-align: center;"><u>¿Qué significó para ti?</u></p> <p>Los entrevistados exponen el significado que cada uno atribuye a esta fecha, dando cuenta de la diversidad de opiniones que genera un tema de impacto nacional.</p> <p>La secuencia termina con la imagen de un tanque, la cual es tapada por el cruce de las fotografías de Salvador Allende y Augusto Pinochet en diversos colores.</p>	<p>-Fuente n° 15 (h) -Fuente n° 22 (h) -Fuente n° 23 (h) -Fuente n° 24 (h) -Fuente n° 25 (h) -Fuente n° 26 (h) -Fuente n° 27 (m) -Fuente n° 28 (h) -Fuente n° 29 (m) -Fuente n° 30 (m) -Fuente n° 21 (m) -Sonido ambiente -Música incidental</p>
<p>6 (1'10")</p>	<p style="text-align: center;"><u>¿El recuerdo más vívido?</u></p> <p>Las fuentes relatan tanto su propia perspectiva como la de sus cercanos frente al tema: anécdotas, dramas y esperanzas.</p> <p>El cambio de secuencia está dado por imágenes en blanco y negro del bombardeo a La Moneda, tras lo cual la pantalla se divide en cuatro cuadros que continúan la caída, para finalizar a pantalla completa con la misma imagen, pero esta vez coloreada en su totalidad.</p>	<p>-Fuente n° 15 (h) -Fuente n° 31 (h) -Fuente n° 32 (m) -Fuente n° 33 (m) -Fuente n° 7 (m) -Fuente n° 8 (m) -Fuente n° 34 (h) -Fuente n° 35 (h) -Fuente n° 36 (h) -Fuente n° 26 (h) -Fuente n° 37 (h) -Sonido ambiente -Música incidental</p>
<p>7 (1'11")</p>	<p style="text-align: center;"><u>Diferentes opiniones</u></p> <p>Los testimonios evidencian tres de las más importantes visiones vividas a lo largo del período militar, esto es: aquellos que fueron víctimas de maltratos y torturas,</p>	<p>-Fuente n° 38 (m) -Fuente n° 39 (m) -Fuente n° 40 (m) -Fuente n° 41 (h)</p>

	<p>aquellos para los que no significó nada especial y los que se alegraron con la noticia.</p> <p>El quiebre secuencial es evidenciado con imágenes de edificios vecinos a La Moneda, la fotografía de Salvador Allende llenando la pantalla y la fuente 15 continuando el relato de lo que experimentó ese día.</p>	<p>-Fuente n° 42 (m)</p> <p>-Fuente n° 43 (m)</p> <p>-Fuente n° 44 (h)</p> <p>-Fuente n° 45 (h)</p> <p>-Fuente n° 46 (m)</p> <p>-Fuente n° 7 (m)</p> <p>-Fuente n° 8 (m)</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p> <p>-Fuente n° 15 (h)</p>
8 (51'')	<p style="text-align: center;"><u>Recuerdos familiares</u></p> <p>Se mezclan tanto las impresiones de unos, con los recuerdos familiares de otros, para terminar con la presencia de uno de los actores sociales que queda cabizbajo frente a la cámara, sin emitir palabra.</p> <p>El cambio de secuencia se da con la congelación de la imagen de La Moneda, mientras pequeños cuadros recuerdan las opiniones expresadas anteriormente, para terminar con imágenes de Allende y Pinochet. La fuente 15 sigue relatando su día.</p>	<p>-Fuente n° 47 (h)</p> <p>-Fuente n° 48 (h)</p> <p>-Fuente n° 40 (m)</p> <p>-Fuente n° 49 (h)</p> <p>-Fuente n° 50 (h)</p> <p>-Fuente n° 41 (h)</p> <p>-Fuente n° 11 (h)</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p> <p>-Fuente n° 15 (h)</p>
9 (2'03'')	<p style="text-align: center;"><u>El futuro</u></p> <p>Los entrevistados relatan los cambios que esperan para el futuro; unos ratifican su esperanza de que este tipo de acontecimientos no se repita, mientras otros dan cuenta de la esperanza de entregar a las generaciones futuras un país en paz.</p> <p>Esta secuencia termina con la individualización de los rostros en silencio –tanto aquellos ya conocidos, como algunos nuevos–, para terminar con el fin del relato de la</p>	<p>-Fuente n° 40 (m)</p> <p>-Fuente n° 29 (m)</p> <p>-Fuente n° 51 (h)</p> <p>-Fuente n° 52 (h)</p> <p>-Fuente n° 44 (h)</p> <p>-Fuente n° 7 (m)</p> <p>-Fuente n° 8 (m)</p> <p>-Fuente n° 4 (h)</p> <p>-Fuente n° 5 (m)</p> <p>-Sonido ambiente</p>

	fuelle 15.	-Música incidental -Fuente nº 15 (h)
10 (16”)	<u>Nunca más</u> Imágenes en blanco y negro que son coloreadas, en las cuales se distinguen las caras de Pinochet y Allende, entre otros; para finalizar con dos flores de color que coronan las imágenes en negro.	-Música incidental

## 2.7 SUEÑOS DE HIELO

### Ficha Técnica

Título	“Sueños de hielo”
Dirección	Ignacio Agüero
Producción Ejecutiva	Andrés Racz Ignacio Agüero
Productora	La Mar Films
Dirección de Fotografía	Gastón Roca Germán Liñero José Luis Arredondo
Montaje	Fernando Valenzuela
Música	Bela Bartok Maurice Ravel Canciones populares chilenas
Duración	58 minutos
Fecha de producción	1993
Contacto	iaguero@adsl.tie.cl
Premios	Gran premio Festival de Manheim, Heidelberg, 1994 Premio mejor film experimental, Festival Internacional de Cine de La Habana, 1993

## **Sinopsis**

Un relato que reconstruye el viaje del iceberg expuesto en la Feria Universal de Sevilla, en 1992. El sueño de un hombre se vuelve realidad mientras extraños acontecimientos rodean la travesía que se inicia en Punta Arenas y termina en España.

## **Análisis del relato audiovisual**

Esta producción, a diferencia de las anteriores, corresponde a un trabajo completamente experimental que, aunque enmarcado en el género documental, incluye ciertos elementos de ficción, como es la utilización de la película *Moby Dick*, para concretar los espejismos visualizados por los integrantes del barco; la creación de un personaje que protagoniza la historia, hilo conductor del relato; y un particular tratamiento entregado a las imágenes, para asemejar una observación directa, es decir, que el espectador sienta que forma parte de la experiencia.

La historia narra la travesía desarrollada para llevar hielos milenarios de la Antártica chilena, hasta la Feria Universal de Sevilla –realizada en 1992– en el marco de la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América. El director construye un personaje que, tras tener un sueño que lo motiva a dejar su casa y surcar los mares, parte rumbo a Punta Arenas y elige –para la concreción de éste– embarcarse en el buque encargado de ir hasta la Antártica para extraer hielos milenarios, destinados a ser el producto representativo del país en la feria.

El viaje está rodeado de extrañas sensaciones, tanto del protagonista como de la tripulación abordo, cargadas de elementos esotéricos y oníricos que los llevan a creer que estos extraños sucesos constituyen la venganza de los hielos por la profanación a cometer. En el barco, además de la tripulación, viajan tres expertos que forman parte del proyecto nacional (el fotógrafo, Guarón; el ingeniero de los hielos, de la Fuente y el artista, Castillo).

Ninguno de los habitantes del barco entrega un testimonio directo a la cámara; a lo largo de toda la obra, oímos, casi exclusivamente, la voz del protagonista. Las únicas fuentes –si así pueden denominarse– son el capitán del barco, quien en una conferencia de prensa explica la misión que debe cumplirse con este viaje; ésta es la única intervención testimonial que el personaje realiza en el documental. La segunda fuente es un náufrago encontrado en la Isla Decepción, quien se dirige a los marineros (en inglés) para intercambiar experiencias relativas a las alucinaciones colectivas, por todos sufridas al llegar hasta este punto de la travesía. La

conversación no se desarrolla en primer plano, sino que es traspasada al espectador mediada por la visión del protagonista.

La voz que guía el relato no es la que tradicionalmente conocemos como voz en off, sino que corresponde a una narración personal –una suerte de reflexión– que describe los acontecimientos que le suceden, con todo lo que esto involucra; es decir, miedos, angustias, alegría y soledad, involucrando al espectador, al infundirle sus sensaciones y vivencias –al igual que lo ocurrido con los personajes de las películas de ficción–.

En el cartón inicial, el director explicita que, aunque la historia relata un hecho real (el transporte del iceberg desde la Antártica a la Feria Universal de Sevilla), el personaje descrito no corresponde a dicha realidad, hecho que motiva que la obra sea definida bajo el género experimental.

Otra de las técnicas introducidas es el uso de imágenes correspondientes a la película de ficción *Moby Dick*, cuyo objetivo es retratar el miedo experimentado por la tripulación debido a los embates de la naturaleza. Estas imágenes muestran lo que le sucedió al capitán de ese barco, en paralelo a lo que les acontece a los tripulantes de esta embarcación, mientras recolectan los hielos antárticos.

La música acompaña largos momentos –tanto de la faena como del viaje–, en los cuales el recurso representa un agente de suspenso y dramatismo, imposible de alcanzar de otra forma. Sin este ímpetu, además del relato del protagonista, el documental no pasaría de ser un simple reportaje que describe un viaje.

La construcción ficticia del protagonista genera en el espectador cierta empatía hacia la historia, a pesar de que nunca se le conoce una identidad –aparte de la entregada por su grupo familiar– y tampoco queda claro qué ocurre con él; nunca se llega a determinar su aspecto físico pero, a través de su voz, podemos caracterizarlo aunque sea de forma básica, como por ejemplo suponer que corresponde a un hombre blanco de alrededor de cuarenta años. La introducción de esta creación como guía del relato queda validada en la última secuencia de la obra, cuando mediante cartones el director explica algunos de los acontecimientos paranormales que rodearon el retorno de los hielos a su lugar original.

De esta forma, la estructura dramática de la obra pasa por la evolución interna del protagonista a lo largo de la travesía, en la cual termina dándose cuenta de que el sueño inicial fue un llamado de los hielos para que se convirtiera en quien sacrifique su vida por la profanación que implica el traslado de éstos hasta el viejo continente.

El camino seguido por el iceberg queda en segundo plano a lo largo de toda la obra, alcanzando protagonismo sólo tras su establecimiento en el stand chileno en Sevilla.

### Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental

Al ser éste un trabajo experimental, el rescate de las categorías de análisis conlleva una mirada más acuciosa de la obra pues, aunque los elementos se encuentren presentes, es necesaria una revisión más profunda para poder determinarlos.

#### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

La *reducción de escala como forma de aproximación a la historia* aparece al descubrir el trabajo que se desarrolló, a nivel nacional, en la elección y traslado de un trozo de hielo milenario como elemento representativo de Chile para la muestra realizada en la feria universal de Sevilla; demuestra la importancia que representó, para el país, la participación en dicha feria y, con la elección de este elemento, el rescate de un área específica de la geografía nacional como forma de llamar la atención, no sólo de los visitantes de la exposición, sino de todo el mundo.

A través de esta escultura, que asemejaba un iceberg, el artista buscó –según sus propias palabras– crear una especie de altar, ante el cual el público pudiera sentir, aunque de forma reducida, la majestuosidad que produce la Antártica entre quienes la visitan.

El hecho de que la historia sea contada desde el punto de vista particular de uno de los sujetos que participó del viaje y logre, por medio de éste, una descripción completa del ambiente (sensaciones del grupo, motivaciones, angustias, etc.) da señas del contexto general en que se desarrollaron los acontecimientos.

Las secuencias donde mejor se caracteriza la categoría son:

- ◆ 8: presentación de los personajes que navegan junto al protagonista, descripción de la sensación producida al dejar atrás el continente.
- ◆ 9: la voz describe el miedo que produce la misión.
- ◆ 10: inseguridad en el buque ante los primeros espejismos.
- ◆ 11: el radar muestra que los hielos rodean el barco; sin embargo, la tripulación no logra verlos.
- ◆ 15: llegada a Bahía Paraíso.

- ◆ 17: cargamento de los hielos.
- ◆ 21: traslado de los contenedores al nuevo barco.
- ◆ 23: inexplicable cambio en la ruta de navegación.
- ◆ 32: stand chileno y panorámica de la feria internacional.

### Particularidad

La siguiente categoría que emerge es la *particularidad*, expresada por medio del personaje creado por el director; éste denota ser un individuo de clase media (inferido por bienes materiales que se muestran en el paneo realizado al interior de su casa), cuya historia parte al levantarse un día cualquiera, y sentir la necesidad de embarcarse en una aventura marítima. Por medio de él, el relato acerca la aventura a los espectadores, al entregar las sensaciones que embargan a quienes pasan determinada cantidad de tiempo en un barco. La evolución sufrida por el protagonista a lo largo de la realización corresponde a un registro completo de las conductas propias del ser humano frente a lo inesperado, ante lo cual, el espectador llega a cuestionarse cómo serían sus propias reacciones en situaciones de esta naturaleza.

A pesar que la particularidad atraviesa el relato, de principio a fin, algunas de las secuencias que mejor describen esta categoría son:

- ◆ 3: el protagonista relata su sueño mientras se muestran imágenes de su hogar.
- ◆ 6: última noche en tierra.
- ◆ 7: primeros cuestionamientos en torno al viaje.
- ◆ 10: espejismos.
- ◆ 24: vida cotidiana en el barco.
- ◆ 27: el protagonista descubre que toda la tripulación abandonó el buque.
- ◆ 28: asombro ante los cambios provocados por el viaje.
- ◆ 30: la voz descubre que su travesía ha estado dominada por una fuerza superior.
- ◆ 31: sensación de que el vía crucis que presencia, es el propio.

### Visión plural en la construcción del relato

Las dos fuentes presentadas a lo largo de la historia (capitán y náufrago) no inciden en el desarrollo del relato, pues su aparición se destaca sólo por el hecho de que son los únicos que

dejan oír su voz. Así, la fuente formal es el protagonista, instaurándose como la vía exclusiva para conocer las situaciones descritas, dejando de lado una posible *visión plural en la construcción del relato*.

### Contexto

En la historia descubrimos manifestaciones de la categoría de *contexto*, ya que el trabajo demuestra, de cierta forma, la movilización que se dio a nivel de país ante la exposición realizada en España. Aunque las relaciones sociales o económicas no son desarrolladas de forma amplia, se realizan breves descripciones de la importancia que esta misión representaba para la nación.

Secuencias que denotan esta categoría son:

- ◆ 1: cartón que explica el marco en el cual se va a realizar la misión.
- ◆ 5: el capitán da una conferencia de prensa, explicando el sentido de la travesía.
- ◆ 13: diálogo con el naufrago explicándole la importancia del viaje.
- ◆ 30: desembarco de los hielos en el stand chileno.
- ◆ 32: imágenes del stand.
- ◆ 34: cartones que explicitan los sucesos paranormales que rodearon la devolución de los hielos a la Antártica.

### Protagonista anónimo

Cada uno de los sujetos que aparecen ante la cámara corresponde a individuos que se enmarcan en la categoría de *protagonista anónimo*. Todos demuestran ser ciudadanos comunes y corrientes que no desarrollaron un rol excepcional dentro de su época. Esto es reafirmado en el tratamiento de la historia, ya que ninguno de quienes conformaban las tripulaciones de los buques entregó directo testimonio de sus experiencias, sino que cada una de ellas fue mediada por el personaje creado; constituyéndose como excepciones, la aparición del capitán del primer barco, en la conferencia de prensa y el relato del naufrago en la Isla Decepción.

A pesar de que el realizador explicita que el protagonista de esta obra es ficticio, le entrega la identidad de un sujeto sin mayor trascendencia social, es decir, a través de una contextualización de su familia y del lugar de donde proviene, permite su inclusión en esta categoría.

Así, las secuencias que desarrollan esta categoría son todas aquellas en las cuales la voz en off juega un rol principal, es decir, desde la tercera a la trigésimo primera.

### Memoria

Al ser una producción experimental y contar con la creación de un personaje como guía de la narración no se concreta la presencia de la categoría de *memoria*, pues la definición de ésta implica las evocaciones particulares en torno a hechos de un pasado efectivo, y, en este caso, el personaje sólo cuenta con el presente en el que se desarrolla la acción.

### Validación de las fuentes

Al no existir suficientes testimonios que apoyen o desmientan al protagonista, no existe un desarrollo de esta categoría.

### Manifestación del realizador

La *manifestación del realizador* aparece de la mano de la creación de un personaje que guía el desarrollo de la producción; éste da cuenta de las expectativas y punto de vista del director. Se diferencia de los documentales anteriormente analizados por no enmarcarse dentro del concepto clásico de voz en off, ya que aquí dicha manifestación no aparece de forma tan explícita; así esta forma de intervención es similar a la que se ha dado en las producciones anteriores, sin embargo, existen dos secuencias que evidencian una presencia diferente –cartones de las secuencias 1 y 34–, en las que el documentalista detalla los acontecimientos por medio de generador de caracteres.

### Innovaciones en la construcción del relato

Al tratarse de una producción definida de antemano como experimental se dilucidan varios aspectos que permiten su inclusión dentro de esta categoría: primero, la creación de un personaje que protagonice la acción, dándole forma y sentido; segundo, la utilización de imágenes de la película *Moby Dick* para mostrar al espectador los espejismos sufridos por la tripulación del barco en su viaje rumbo a la Antártica; y, tercero, la conversión del protagonista en uno más de los hielos que se exhibieron en la Feria Universal de Sevilla. De esta forma, el cien por ciento del documental responde a la búsqueda por introducir constantes *innovaciones en la construcción del relato*.

### **Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia**

Este trabajo crea una “historia de vida” para entregar un hilo conductor al relato; es a través del personaje ficticio que se comprende la importancia que el evento tenía para el país en

general, sin el cual no sería posible la humanización de la situación, y el documental se convertiría en un mero registro de acciones y naturaleza. Al ser ésta una producción experimental, el desarrollo del protagonista no cuenta con un pasado o futuro, ya que su vida se encuentra limitada al texto fílmico y no existe tras esas fronteras. Por ello, no puede ser considerada como una “historia de vida” tradicional, sin embargo es capaz de responder a los preceptos básicos de ésta.

### 2.7.1 Tabla secuencial “Sueños de hielo”

Número de secuencia y duración	Descripción de la secuencia	Otras especificaciones
1 (1'3")	<p style="text-align: center;"><u>Contextualización</u></p> <p>Cartón que explica que en el año 1992 se realiza la Feria Universal en Sevilla, en la cual participa Chile con la escultura de un iceberg.</p>	-Sin sonido
2 (1'04")	<p style="text-align: center;"><u>El sueño</u></p> <p>Imágenes oníricas de grandes trozos de hielo, cadenas, cañerías congeladas y lazos, con planos muy cerrados que no contextualizan que es lo que ocurre.</p>	-Música Incidental
3 (1'30")	<p style="text-align: center;"><u>Dejando atrás la familia</u></p> <p>Imágenes de la casa del protagonista. Existe un recorrido por las piezas, la familia que lo despide en el portón exterior. Imágenes de las calles de Santiago. La voz explica que ha tenido un sueño que lo obsesiona a dejar su hogar para cumplirlo.</p>	-Voz en off -Sonido ambiente
4 (1'09")	<p style="text-align: center;"><u>Llegada al puerto</u></p> <p>Imágenes de Punta Arenas, en un plano muy general, que incluye el mar. Además se muestra el buque en el que se realizará la travesía a la Antártica y la tripulación que lo compone. La voz explica que está a la espera de encontrar el buque perfecto para el viaje y que lo reconoce en cuanto lo ve.</p>	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental

5 (1'03'')	<p style="text-align: center;"><u>Difusión de la travesía</u></p> <p>El capitán del barco en una conferencia de prensa explicando la misión que desarrollarán. La voz explica que se necesitan aproximadamente doscientas toneladas de hielo milenario.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Fuente nº 1</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
6 (26'')	<p style="text-align: center;"><u>Última noche en tierra</u></p> <p>Un bar de Punta Arenas. Se muestra, como apoyo, la foto de la familia del protagonista. La voz relata que es su última noche en tierra.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Música incidental</p>
7 (1'39'')	<p style="text-align: center;"><u>El canal y la muerte</u></p> <p>Comienza el viaje en el buque. Imágenes de la naturaleza que los rodea, de un par de cruces que recuerdan la muerte de marinos en el estrecho. La voz se cuestiona el por qué está ahí.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
8 (1'03'')	<p style="text-align: center;"><u>Una tripulación no tradicional</u></p> <p>La voz presenta al fotógrafo de la misión (Guarón), al ingeniero de los hielos (de la Fuente) y al artista (Castillo). Imágenes de ellos en el buque y se muestra cómo queda atrás la tierra. La voz dice que es primera vez que todo el mundo está al norte.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
9 (1'04'')	<p style="text-align: center;"><u>Cabo de miedo</u></p> <p>Reunión de la tripulación, donde el ingeniero de los hielos explica cómo deberán sacarse los hielos del agua. La voz comenta todo lo que se habló dentro de la reunión, pues sólo se ve; además, habla de la sensación de miedo que rodea a toda la tripulación.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
10 (1'43'')	<p style="text-align: center;"><u>Alucinaciones</u></p> <p>Imágenes de la tripulación. Se intercalan imágenes de apoyo de la película Moby Dick que la tripulación observa como espejismos. El capitán explica a los que no son marinos la real dimensión de los icebergs. Aparece un radar que indica la presencia de hielos alrededor del barco. La voz explica</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>

	que a pesar de las indicaciones del radar, nadie ha visto los hielos y una serie de sucesos paranormales que aquejan a la tripulación.	
11 (34'')	<u>Guiados por los instrumentos</u> Imágenes del buque surcando entre los hielos. Imágenes de Moby Dick. La voz explica que lo que ven no es cierto, sino que deben confiar en lo que dicen los radares.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
12 (21'')	<u>Una noche distinta</u> Primera noche del barco en el mar. La voz explica que aún no ven hielos, a pesar de que el radar los detecte.	-Voz en off -Sonido ambiente
13 (1'09'')	<u>Isla Decepción</u> Primer día en tierra, en la Isla Decepción. Aparece un naufrago que relata su experiencia (el diálogo es en Inglés y no se traduce). La voz explica que al contarle al naufrago la misión que van a realizar, éste prefiere quedarse varado en vez de subirse al barco.	-Voz en off -Fuente nº 2 -Sonido ambiente
14 (2'52'')	<u>Amanecer en Decepción</u> Dentro del buque, se muestra cómo continúa la travesía por los hielos. La voz explica que con el amanecer, los hielos ya son visibles.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental (dramatizadora)
15 (3'28'')	<u>Bahía Paraíso</u> Entrada a Bahía Paraíso, se muestra a los tripulantes. La voz habla de las sensaciones que embargan a la gente. Luego salen en un bote pequeño a reconocer los hielos porque Castillo quiere seleccionarlos. Imágenes de esta travesía, vuelve a salir Moby Dick. Hay una cámara subjetiva que mira los glaciares. La voz cuenta que los hielos producen un ruido muy particular, inexplicable, como si se quejaban. Vuelven al buque, pero la corriente es muy fuerte y, a pesar de verlo cerca, les es imposible llegar rápido.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental

16 (1'39")	<p style="text-align: center;"><u>Descenso de exploración</u></p> <p>El bote pequeño se esfuerza por llegar al buque. La voz cuenta que se sienten observados por los hielos, que la corriente los hace chocar con un glaciar, ven al buque encallado en el hielo. El sargento Papusinski les comenta que ya no cree en nada de lo que ve.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
17 (3'36")	<p style="text-align: center;"><u>La faena</u></p> <p>El buque ya está cargando los hielos y, para cuando el bote llega a él ya llevan más de la mitad del trabajo. Imágenes de Moby Dick que se entremezclan con la carga del hielo y los tripulantes. La voz habla de los sonidos que emiten los hielos y de la resistencia que éstos han opuesto al ser cargados; además cuenta que la fiebre polar (enfermedad producida por la cercanía constante a los hielos) comienza a afectar a la mayor parte de la tripulación, por lo que el capitán ha ordenado la aceleración de los trabajos.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p> <p>-Hay una especie de gritos (parecido al de las ballenas) mientras los hielos son cargados.</p>
18 (2'05")	<p style="text-align: center;"><u>Fiebre polar</u></p> <p>Reunión de urgencia entre el capitán, Castillo y de la Fuente para hablar sobre los extraños acontecimientos que les han sucedido en los últimos días. Se entremezcla con imágenes de Moby Dick. La voz explica lo que se habló en la reunión, relatando que cada uno de los allí reunidos expuso lo que les había producido el hielo, encontrando directa relación entre los espejismos (Moby Dick) y la fiebre polar. Se decide que una vez finalizada la exposición en Sevilla los hielos serán retornados al lugar. La decisión se sella en el glaciar, cuando la tripulación completa se forma frente a los hielos y jura la devolución de los que se han extraído en esta oportunidad.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
19 (1'06")	<p style="text-align: center;"><u>Los hielos emprenden el rumbo</u></p> <p>Comienza el retorno del buque a Punta Arenas. La voz</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p>

	comenta que se ha decidido no hablar sobre lo que vieron, sino que, sólo, del éxito de la misión. Llegan a Punta Arenas y el hielo es distribuido en contenedores. El protagonista acompaña a Castillo a uno de éstos.	-Música incidental
20 (1'28'')	<u>Esculpir los hielos</u> Los hielos son faenados por una sierra eléctrica. La voz cuenta que ya ha terminado su viaje, que volverá a su casa a contar lo vivido. Imágenes de una proa erosionada.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
21 (36'')	<u>Regreso a casa</u> Noche en Punta Arenas, el mismo bar del principio, las mismas imágenes. Se muestra la carga de los contenedores en el buque que los llevará a España. La voz decide continuar en el buque hasta Valparaíso.	-Voz en off -Música incidental
22 (2'04'')	<u>Un nuevo barco</u> Partida del buque a Valparaíso, imágenes de la tripulación. La voz cuenta que a bordo no están ni Castillo ni de la Fuente, y que se siente como un forastero entre aquellos que llevan un buen número de meses juntos. Imagen de apoyo de un mapa antiguo.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
23 (3'31'')	<u>Cambio de ruta</u> Vemos el buque abandonando la ruta normal de navegación por una inexplicable decisión del capitán. Se internan en los canales en vez de avanzar por mar abierto (camino tradicional), debido a ello pierden el rumbo y la comunicación con tierra. La voz explica que un pájaro les mostró la salida y que para él, en este trayecto, los hielos se coludieron con la naturaleza.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
24 (1'24'')	<u>Cantando a la nostalgia</u> Uno de los marineros de la tripulación (López) entona una canción tradicional. La voz cuenta la nostalgia que sufre la tripulación al acercarse al puerto de Valparaíso. Él, a su vez, habla con ansias de su pronto descenso.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música intradiegetica

<p>25 (1'17")</p>	<p style="text-align: center;"><u>Cambio de planes</u></p> <p>Valparaíso de noche. La voz explica que debido a un incendio forestal, que incrementó fuertemente la temperatura ambiental, el barco no puede recalar en ese puerto y debe continuar hasta Antofagasta. Seguimos escuchando a López, se muestra nuevamente la imagen de archivo de la familia del protagonista.</p>	<p>-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental</p>
<p>26 (1'23")</p>	<p style="text-align: center;"><u>Dependencia</u></p> <p>Continúa el viaje hacia Antofagasta, se sigue escuchando la canción de López. La voz habla de la dependencia que comienza a sentir con los hielos, empieza a desesperar y siente que su única vía de escape es lanzarse al mar.</p>	<p>-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental</p>
<p>27 (4'19")</p>	<p style="text-align: center;"><u>Soledad</u></p> <p>Llegada del buque a Antofagasta, imágenes de la ciudad, mientras la voz relata que se quedó dormido, por lo que nunca se dio cuenta cuando estuvieron en tierra. Recorre el barco, descubriendo que no hay nadie de la tripulación a bordo. Se congelan las tuberías de agua, y cuando está a punto de morir de sed, los hielos comienzan a derretirse dentro de los contenedores, salvándole la vida. Cuando el buque pasa por la línea del ecuador, el calor lo agobia, por lo que se encierra junto a los hielos y no sale hasta que llega a Panamá, descubriendo que ha pasado muchos días a menos 25 grados Celsius.</p>	<p>-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental</p>
<p>28 (1'14")</p>	<p style="text-align: center;"><u>Panamá</u></p> <p>Llegada a Panamá, imágenes de la cotidianidad de la ciudad. La voz comenta las sensaciones que le produce el volver a ver gente y siente que nunca volverá a establecer el mismo tipo de relaciones personales. Aparece nuevamente la foto de su familia, terminando con un plano muy abierto de todos los buques que esperan atravesar el canal.</p>	<p>-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental</p>

29 (1'15'')	<p style="text-align: center;"><u>Entre dos océanos</u></p> <p>El buque atraviesa el canal por la noche.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
30 (2'05'')	<p style="text-align: center;"><u>Un nuevo continente</u></p> <p>Un camión recorre la carretera camino a Sevilla, transportando los contenedores. Se muestra también el stand chileno, donde se trabajan los hielos que ya han llegado. Vemos a Castillo y de la Fuente. La voz relata la alegría que le da volver a ver a sus amigos de la Antártica, aunque éstos no lo reconocen. Se da cuenta de que esta situación corresponde al sueño que lo motivó a partir.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p>
31 (1'25'')	<p style="text-align: center;"><u>Las calles de Sevilla</u></p> <p>El protagonista recorre la ciudad de Sevilla que está invadida por una procesión, que para él representa su propio vía crucis, perdiendo el conocimiento.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p>
32 (2'45'')	<p style="text-align: center;"><u>Expuesto</u></p> <p>Vemos el exterior del stand chileno, además de un plano general de todo lo que hay en la Expo Sevilla. Se utiliza el silencio como recurso dramático. Dentro del stand se trabaja en la construcción del iceberg, hay fuegos artificiales, mientras la voz relata que fue el elegido por los hielos para ser sacrificado por la profanación que representa el haberlos sacado de su espacio natural.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>
33 (30'')	<p style="text-align: center;"><u>De vuelta a casa</u></p> <p>Imágenes de la Antártica, del mar y los hielos; cámara subjetiva.</p>	<p>-Sonido ambiente</p>
34 (26'')	<p style="text-align: center;"><u>La maldición</u></p> <p>Imágenes de un buque encallado. A través de cartones se explica que el hielo fue devuelto luego de finalizada la exposición, sin embargo, el barco que los devolvió varó y la tripulación desapareció. Esta secuencia es posterior a los</p>	<p>-Música incidental</p>

	créditos.	
--	-----------	--

## 2.8 AFERRÁNDOSE A LA VIDA

### Ficha Técnica

Título	“Aferrándose a la vida”
Dirección	Sergio Lausic
Producción	Televisión Nacional de Chile Red Austral de Punta Arenas
Guión	Sergio Lausic
Textos	Sergio Lausic
Cámara	Sergio Salazar
Edición	Sergio Salazar
Coordinación	Sergio Lausic
Duración	57 minutos
Fecha de producción	1994
Contacto	Mediateca Consejo Nacional de las Artes y la Cultura – Santiago

### Sinopsis

Un llamado de atención realizado por los descendientes de las comunidades indígenas que habitaron la zona más austral del país, a la conservación y reconocimiento de estos habitantes como miembros de la sociedad nacional; testimonios e imágenes que describen el sentir de los últimos aborígenes de la zona Patagónica y Fueguina de nuestro país.

### Análisis del relato audiovisual

Este documental narra las experiencias de una serie de miembros de las diferentes comunidades indígenas que poblaron la zona austral chilena y argentina: Aonikenk, Yámanas, Qawashqar y Selk’nam (onas) –orden que estructura el relato–. En algunos casos, se trata de los

últimos habitantes autóctonos, mientras que en otros de descendientes directos de éstos, quienes entregan detalles de las últimas experiencias que dieron vida a las colonias, la brutalidad con que fueron exterminadas, los problemas de los más jóvenes para asumir su identidad y las dificultades de preservación de las culturas.

Una de las características sobresalientes de este trabajo es el hecho de que, desde el comienzo, se presenta a un personaje visible que guía el relato, identificado por medio del generador de caracteres como Sergio Lausic, profesor –quien además es el director de la obra–. Por otra parte, este mismo interlocutor es la voz en off que acompaña las imágenes cuando el personaje no aparece ante la cámara; y es también quien interviene en algunas de las entrevistas, como la desarrollada a Fresia Alessandri (fuente n° 5).

Se utilizan tanto fotografías antiguas como imágenes cinematográficas capturadas en épocas anteriores, para acompañar las narraciones que dan cuenta de las costumbres y estilos de vida desarrollados por los pueblos originarios, instancia destinada a acercar al espectador a los protagonistas de las historias. Este tipo de imágenes se presentan, más que nada, en los momentos en que la voz en off entrega detalles de la cultura de las tribus antes mencionadas; a través de ellas, se contextualiza el entorno en el que habitaron.

La música es una herramienta que asiste todas las secuencias, incluidos los testimonios, donde el volumen de ésta sólo es disminuido, para quedar en un segundo plano. Al ser una mera compañía, su presencia suele pasar desapercibida, pues los acordes son delicados, sin sobresaltos y planos; en otras palabras, no persigue dramatizar las situaciones descritas.

A lo largo de la producción se conoce a catorce individuos que dan cuenta de los diversos sucesos que rodean su existencia; cada uno de ellos es presentado de forma individual, por medio del generador de caracteres, que informa tanto de sus nombres, como de la tribu a la que pertenecen, de modo que el espectador logre reconocerlos en la medida en que vuelven a intervenir.

La estructura dramática pasa por la búsqueda de un reconocimiento social para estas comunidades. De acuerdo a ello, el momento crucial de la historia se da cuando los más jóvenes manifiestan el deseo de estrechar lazos con sus antepasados, por medio del rescate de su cultura, tradiciones y lengua, a fin de identificarse con ellos.

Las primeras dos entrevistadas forman parte de la comunidad Yámana; ellas son Úrsula y Cristina Calderón y habitan, al igual que sus antepasados, en la ribera del río Backer. Úrsula detalla su niñez, idioma, matrimonio, hijos y tradiciones, además de las dificultades que debió sobrellevar

con el hombre que eligió como esposo, la mala vida que éste le dio y las circunstancias en las que crió a sus hijos.

Por otro lado, Cristina, su hermana, narra en primera instancia su deseo de no conformar una familia basada en la sociedad de la cual es parte, a fin de dejar atrás el estilo nómada, debido a las penurias que éste conlleva. Comenta que de niña desechó la idea del matrimonio, pues vio el maltrato recibido por sus hermanas de parte de sus respectivos esposos. Pese a todo, finalmente se desposó y agradece su buena fortuna, al haber encontrado a un buen hombre.

A continuación se presenta a una pareja de Qawashqar, Margarita Molinari y Alberto Achacaz, quienes se encuentran asentados en Punta Arenas. Después de haber extinguido todos los recursos nómades, se dedican a la recolección de mariscos y fabricación de artesanías como método de supervivencia. Recuerdan el estilo de vida llevado a cabo junto a sus familiares y la pérdida de identidad que comienza con el fallecimiento de éstos cuando, por ser muy jóvenes, quedan bajo la tutela de los colonos.

Fresia Alessandri es la quinta entrevistada y, a pesar de su avanzada edad sigue viviendo de la tierra y las siembras que tiene en el pequeño huerto que cultiva en compañía de su esposo, José Oyarzo. Al igual que la mayoría de quienes entregan su testimonio, Fresia quedó huérfana a corta edad, lo cual la obligó a establecerse en tierra y desempeñar labores de baja monta.

Las siguientes cinco fuentes corresponden a la nueva generación de Qawashqar, quienes dejaron a temprana edad el estilo de vida característico de la tribu, o simplemente no alcanzaron a vivirlo. La primera es María Luisa Rench, quien recuerda sus primeros años en Puerto Edén, donde compartía con su padre las aventuras en los canales australes, el nombre que éstos le daban, las dificultades que debió sortear para adaptarse a la nueva vida en Punta Arenas, los obstáculos que para ser aceptada, sus ganas de surgir y las esperanzas que tiene puestas en el futuro.

María Felicia González es la segunda joven Qawashqar que aparece ante la cámara; fue puesta en una casa de colocación familiar cuando sus padres dejaron de contar con los medios suficientes para mantenerla. Da a entender que la vida en este tipo de hogares no es tan terrible como normalmente se cree, pues a ella le entregó las herramientas para completar su educación formal. En la actualidad, se preocupa de ayudar a los aborígenes cercanos, brindándoles la posibilidad de alfabetizarse y aprender a comercializar sus productos artesanales, para poder subsistir.

La octava fuente es Susana Vargas, una de las más jóvenes descendientes de la tribu, quien comienza su relato con la descripción del estilo de vida que lleva en Punta Arenas donde puede

realizarse profesionalmente, a diferencia de lo que sería su vida si hubiera permanecido en Puerto Edén. A pesar de lo lejana que se siente de sus raíces, sus padres se encargan de recordarle, a través de la lengua nativa, su verdadera identidad.

Margarita Vargas, prima de Susana, es una de las que tiene menos recuerdos de la comunidad, sin embargo, está muy interesada en preservar la cultura del pueblo. Agradece su formación en un internado de monjas, pues fue debido a ello que pudo convertirse en administradora de empresas, lo que hoy le proporciona mayores herramientas para luchar por la defensa de las costumbres de sus antepasados.

El único hombre de esta generación es José Fernández, quien permaneció en Puerto Edén hasta los 16 años, edad a la que se trasladó a Punta Arenas para finalizar su enseñanza media. Él es un hombre de familia, con dos hijos; afirma no recordar su idioma nativo, sin embargo, el hecho de tener sucesores lo impulsa a rescatar su cultura para poder traspasarla a éstos.

Los últimos entrevistados son parte de la tribu Selk'nam –más conocida como Ona–; ellos son: Segundo Arteaga, Virginia Choquintel, Rubén Maldonado y Enriqueta Gastelumendi quienes rememoran los momentos en que debieron vivir en refugios religiosos establecidos por salesianos y anglicanos.

Segundo Arteaga es el primero en presentarse; es un anciano de 85 años que pasa sus últimos días en un hogar de la ciudad de Punta Arenas, pero que, a pesar de su avanzada edad, no olvida los pesares que sorteó junto a su grupo familiar, manifestando el terror al que se vieron expuestos con la llegada de los colonizadores.

Virginia Choquintel fue separada de su clan siendo muy pequeña, por lo que debió madurar antes de lo normal; se desempeñó como empleada doméstica durante toda su juventud y, por lo mismo, llevó una vida nómada en un sentido diferente al de su pueblo. En el momento de la filmación, afirma saber hacer muchas cosas, no obstante, desconoce la mayoría de las tradiciones que dieron forma a su comunidad de origen.

Rubén Maldonado ratifica la importancia que representa para su desarrollo personal el conocimiento de los antepasados y la constante búsqueda que ha realizado para descubrir la vida tanto de sus padres, como de sus abuelos. La principal característica de este personaje es su fuerte conciencia de lucha para el rescate y preservación de la cultura de su etnia, considerándose como un pilar fundamental para ello pues expone que, de no ser por las nuevas generaciones, se perdería completamente el rastro de todos los pueblos ancestrales.

Finalmente, la última entrevistada es Enriqueta Gastelumendi, quien describe el éxodo producido por la búsqueda de mejores oportunidades de vida; explicitando que, a pesar de la casi completa extinción de su pueblo, el estilo nómada trasciende las fronteras generacionales, caracterizando a los miembros de la tribu, hasta la actualidad. Por un lado, relata el sentir de sus hijas, que se avergüenzan del hecho de ser parte del pueblo Selk'nam mientras que, por otro, explica que a pesar de haber abandonado el asentamiento a tan corta edad, vive de la artesanía aprendida de su comunidad.

### **Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental**

#### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

La categoría *reducción de escala como forma de aproximación a la historia* aflora en este documental ya que, por medio de los sujetos que aparecen en la pantalla, se pretende dar cuenta de las condiciones sociales y económicas en las que se encuentran, en la actualidad, los últimos representantes de las tribus patagónicas y fueguinas.

Las fuentes entregan datos de los sistemas sociales en los cuales se desenvuelven, los tipos de trabajos que les dan sustento (artesanías y cultivo de sus huertas, por ejemplo), la poca educación de los más adultos y la falta de ayuda gubernamental para preservar su cultura. Así, por medio del cruce de uno y otro testimonio es posible llegar a inferir el tipo de vida que desarrollaron estos cuatro pueblos, tanto en la antigüedad, como en la época actual.

Las secuencias que detallan esta categoría son:

- ◆ 2: el presentador relata la lucha del cacique mulato por la defensa de las tierras del pueblo Aonikenk.
- ◆ 3: Alberto describe el estilo de vida que llevaba en su niñez, junto a su tribu.
- ◆ 4: los jóvenes Qawashqar debían abandonar a pronta edad Puerto Edén para continuar sus estudios en Punta Arenas, ello significaba, muchas veces, tener que vivir en hogares de colocación.
- ◆ 5: Segundo narra las vejaciones sufridas por los Onas con la llegada de los blancos.
- ◆ 6: los más antiguos hablan en sus idiomas nativos, destacando que son los encargados de traspasarlos a las nuevas generaciones para que puedan preservarse.

- ◆ 7: Alberto comenta que, al quedar desamparados, muchos indígenas fueron obligados a insertarse en el sistema social establecido por los colonizadores.
- ◆ 8: tanto Qawashqar como Onas dan cuenta de la marginalidad a la que fueron replegados por los hombres blancos.
- ◆ 9: los jóvenes Qawashqar explican la inserción escolar vivida en los colegios de Punta Arenas.
- ◆ 10: Enriqueta manifiesta la vergüenza que sienten sus hijos al reconocer su origen, mientras que Rubén se enorgullece de dicha situación.
- ◆ 12: las nuevas generaciones argumentan la importancia que para ellos implica la preservación de sus lenguas maternas.
- ◆ 13: exposición de las tradiciones ancestrales como una forma de rescatar estas culturas.

### Particularidad

Cada uno de los testimonios presentados en esta obra corresponden a una situación individual, constituyendo, así, la categoría de *particularidad*. El rescate de diversos testimonios que narran las condiciones en que se encuentran los habitantes de estas colectividades en nuestros días, es un llamado de atención del director para que el espectador pueda comprender la real importancia que estos cuatro pueblos tuvieron en la conformación de la identidad nacional. La alternancia de personas de distintas edades ayuda a la confección de una historia con sentido completo, es decir, que logre englobar tanto las vivencias de las épocas en que el pueblo seguía desarrollando sus costumbres, como los vagos recuerdos de los más jóvenes que, a pesar de no haber vivido estas instancias, detallan lo importante que es el salvaguardar aquellas culturas.

Así, cada uno de los testimonios entregados da cuenta de esta categoría, es decir, la mayoría de las secuencias del documental (desde la número 2 a la 13). Además, en la última secuencia (14) el presentador manifiesta el desamparo en que se encuentran estos indígenas, realizando un llamado a la población nacional a volcar su mirada hacia éstos y entregarles la valoración que les corresponde, como los primeros habitantes de estas tierras.

### Visión plural en la construcción del relato

La *visión plural en la construcción del relato* se da gracias a la contraposición etaria que se manifiesta a lo largo de la producción, ya que, por un lado, los jóvenes exponen sus impresiones sobre el hecho de ser descendientes directos de indígenas, aunque desconozcan las tradiciones

seguidas por sus antepasados; mientras que por otro, se encuentran los ancianos que vivieron la época de los canales y que, en la actualidad, relatan sus formas de subsistencia, las que, aunque ligadas a su estilo de vida anterior, han debido adaptarse a las exigencias de la sociedad moderna. Al analizar los relatos de ambos grupos descubrimos que los adultos se reconocen como Qawashqar, no obstante, sus narraciones denotan que se sentían de una manera mientras permanecieron dentro de la comunidad y de otra al establecerse en las ciudades. Los jóvenes, por su parte, a pesar de tener muy pocos recuerdos de la época de las embarcaciones, añoran recuperar la cultura que dio forma a su pueblo, buscando un regreso a los orígenes.

Esta confrontación etaria se da sólo con la tribu Qawashqar, por lo que las secuencias que denotan la categoría *visión plural en la construcción del relato* son: 3, 4, 6, 7, 9, 11 y 12.

### Contexto

La producción busca detallar la situación social en que se encuentran los últimos miembros de las tribus Aonikenk, Yámanas, Qawashqar y Selk'nam (onas); para ello, el realizador se aboca a recolectar los testimonios que den cuenta del nivel de identificación que éstos presentan hoy en día. De ello emerge la categoría de *contexto*, pues, por medio de este amplio número de entrevistas se puede inferir el estado actual de estos individuos que, en algunos casos, buscan un retorno a sus raíces, mientras que en otros, sólo esperan poder juntar el dinero que les permita subsistir el día siguiente. A la vez, es posible descubrir –por medio de una buena cantidad de fotografías– las rutinas cotidianas que constituían su existir en la antigüedad. De esta forma, desde los primeros y hasta los últimos minutos de la obra se construye el *contexto* cultural, social y económico de las estirpes patagónicas y fueguinas.

### Protagonista anónimo

Debido a la procedencia de los entrevistados, cada uno de ellos responde a la categoría de *protagonista anónimo*, ya que, en general, los pueblos originarios son dejadas de lado por la historia tradicional. Aunque forman parte de estos relatos, normalmente, son descritos como grupos de resistencia a la colonización, dejando de lado sus manifestaciones culturales, sociales, religiosas y políticas. De este modo, el documental se instaura como una fuente que permite conocer la existencia de cuatro pueblos casi extinguidos de la esfera nacional, en toda su dimensión.

Una de las mayores diferencias en cuanto al tratamiento de los entrevistados en torno a esta categoría, es el hecho de que cada uno de ellos es identificado con su nombre y tribu de

procedencia, a fin de que el espectador logre reconocerlos en sus siguientes apariciones. Por ello, todas las secuencias donde se concede una o más entrevistas dan cuenta de esta categoría, es decir, desde la tercera hasta la décimo tercera.

### Memoria

En general, cada uno de los testimonios responde a un rescate de la *memoria*, tanto individual como colectiva, de las cuatro tribus seleccionadas para la confección de este trabajo. El realizador introduce imágenes de los nativos en la antigüedad, así como historias que permiten descubrir el por qué de su exterminio y asentamiento en reservas indígenas.

Por otro lado, los entrevistados evocan el pasado, para dar a conocer el estilo de vida desarrollado por ellos y sus antepasados cuando surcaban los canales australes. Las nuevas generaciones también hacen alusión a la pérdida de *memoria* sufrida con el pasar de los años y el alejamiento de sus familias, así como de la preocupación que confieren al rescate de sus tradiciones y lengua. Así, cada una de las secuencias de la producción dan cuenta de esta categoría.

### Validación de las fuentes

La *validación de las fuentes* queda expuesta gracias a la cantidad de testimonios que relatan sucesos similares, permitiendo conocer diferentes aspectos de los mismos hechos. La exposición de más de una persona que hable del mismo tema permite validar cada argumento, dejando que el espectador confronte las diferentes posturas y vivencias.

Las secuencias que realizan esta aproximación son:

- ◆ 3: Úrsula, Cristina, Alberto, Margarita y Fresia recuerdan su niñez como miembros activos de una comunidad indígena.
- ◆ 4: María Luisa, María Felicia, Susana, Margarita y José reviven el minuto en que debieron dejar Puerto Edén para poder estudiar.
- ◆ 5: Segundo, Virginia, Rubén y Enriqueta describen la vida dentro de las misiones salesianas, luego de que los blancos los hicieran replegarse a pequeños espacios territoriales.
- ◆ 6: Segundo, María Luisa, Alberto, Margarita, Cristina y Úrsula conversan en sus lenguas nativas.
- ◆ 7: Alberto, Margarita, Cristina y Úrsula narran los problemas de adaptación que sufrieron al integrarse a la sociedad.

- ◆ 8: Virginia, Margarita, José, Segundo, Úrsula y Fresia exponen que, por causa de la poca especialización con que contaban, se vieron obligados a trabajar en actividades de baja monta.
- ◆ 9: María Luisa, María Felicia y Margarita rememoran sus infancias en hogares de menores.
- ◆ 10: Enriqueta y Rubén relatan el sentir de los descendientes indígenas.
- ◆ 11: Susana, Virginia, María Luisa y Margarita valoran a sus antepasados y postulan las esperanzas que tienen puestas en el futuro.
- ◆ 12: Virginia, Susana, Margarita y José reafirman el deseo de aprender la lengua de su tribu.
- ◆ 13: Rubén, María Felicia, Úrsula, Cristina, Margarita Molinari, Enriqueta, María Luisa, Margarita Vargas y José hablan del trabajo que realizan para sacar adelante sus respectivas comunidades.

### Manifestación del realizador

La *manifestación del realizador* es una constante en esta producción, ya que el director es quien aparece en cámara como presentador; hace la voz en off y, además, emerge en la entrevista de Fresia. Al inicio de la obra, el generador de caracteres informa su nombre y oficio, sin especificar que se trata, además, del propio documentalista, hecho que no es conocido hasta que se observan los créditos finales. Por ser él quien desarrolla las dos mayores guías obvias en la obra, su presencia y selección son evidentes en cada minuto. Ambos papeles (voz en off y presentadores) juegan un rol más que nada contextualizador, entregando información que, de otra forma, no sería posible obtener y, además, describiendo las situaciones dadas a conocer por medio de las fotografías.

Aunque los realizadores imprimen su sello en cada trabajo, en este caso, Lausic marca su estampa en todos los ámbitos visibles, al hacerse presente en cada secuencia filmada, ya sea de forma física o sonora. Quizás, por jugar un rol tan protagónico, toma como propia la lucha expuesta por los jóvenes aborígenes, destinando los últimos minutos del filme para motivar al espectador a que asuma un grado de participación activa y ayude a la preservación de las culturas indígenas.

Las secuencias en las que el realizador hace de presentador corresponden a: 2, 3, 5, 7, 8, 12, 13 y 14; mientras que en las que hace de voz en off, son: 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11.

### Innovaciones en la construcción del relato

A lo largo de la obra no se presentan elementos que den cuenta de un tratamiento creativo que se aleje de los tradicionales, pero, a pesar de ello, podría destacarse el hecho de que el director sea además el presentador, quien desarrolla las entrevistas y la voz en off del relato; es decir, manifieste, abiertamente, su calidad autoral.

### Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia

Este documental cuenta con un amplio número de testimonios que permiten el conocimiento de lo que acontece en la actualidad con los pueblos originarios de la Patagonia. A través de ellos se descubre la cultura y tradiciones que aún se transmiten oralmente. En este sentido, la producción puede ser comparada con la “historia oral”, al realizar una recopilación de testimonios que permita salvaguardar la información que estos sujetos manejan, a fin de que ésta no se pierda tras la muerte de los últimos representantes de las etnias en cuestión.

#### **2.8.1 Tabla secuencial “Aferrándose a la vida”**

<b>Número de secuencia y duración</b>	<b>Descripción de la secuencia</b>	<b>Otras especificaciones</b>
1 (1'33")	<u>El pasado</u> Cartón con el poema de un aborigen, de 1923. Imágenes de La Patagonia y Tierra del Fuego, junto a fotografías antiguas de indígenas cazadores y marinos. Cartón de presentación del documental.	-Voz en off -Música incidental
2 (2'54")	<u>Un tiempo mejor</u> Presentador (Sergio Lausic) da una contextualización histórica de la vida de los pueblos patagónicos y fueguinos. Imágenes antiguas en movimiento de los indígenas, la ganadería y el arreo de animales.	-Voz en off -Música incidental
3 (8'17")	<u>Los antiguos habitantes de la zona</u> Presentador comenta que para todas las etnias aborígenes la	-Fuente n° 1 -Fuente n° 2

	subsistencia fue muy similar (trabajo, relaciones, forma de vida, etc.). Imágenes en blanco y negro de una canoa. Úrsula Calderón detalla su niñez. Cristina Calderón explica que no le gustaba la vida que llevaban sobre las canoas. Margarita Molinari relata que se sentía útil al recolectar mariscos. Alberto Achacaz describe el trabajo realizado en el mar y el trueque por el que obtenían comida. Fresia Alessandri no quiere abandonar su vida aunque esté sola.	-Fuente n° 3 -Fuente n° 4 -Fuente n° 5 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental -Intervención visual del realizador
4 (5'34")	<u>Cambio de vida</u> La voz en off detalla los cambios de ciudad que debían sortear los jóvenes para poder estudiar. Se entrevista a María Luisa Rench, María Felicia González, Susana Vargas, Margarita Vargas y José Fernández, quienes detallan algunos recuerdos de su infancia en Puerto Edén y su posterior educación en Punta Arenas.	-Fuente n° 6 -Fuente n° 7 -Fuente n° 8 -Fuente n° 9 -Fuente n° 10 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
5 (7'45")	<u>Invasión extranjera</u> Presentador explica los desastres que el hombre blanco produjo al intervenir en estas comunidades. Segundo Arteaga, Virginia Choquintel, Rubén Maldonado y Enriqueta Gastelumendi cuentan su niñez en el refugio de la Misión Salesiana de la Candelaria o en las estancias del Anglicano Bridge y, que a pesar de la seguridad que estos espacios les entregaban, muchas de sus familias emprendieron rumbo hacia otros lugares. Fotos en blanco y negro de grandes grupos de aborígenes y otras de la actual casona Salesiana.	-Fuente n° 11 -Fuente n° 12 -Fuente n° 13 -Fuente n° 14 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
6 (2'45")	<u>Lengua</u> La voz en off habla de la lucha por la conservación de las	-Fuente n° 11 -Fuente n° 6

	lenguas originarias, situación ratificada por cada una de las fuentes que le siguen: Segundo, María Luisa, Alberto, Margarita, Cristina y Úrsula. Algunos de los entrevistados más viejos realizan demostraciones de sus idiomas.	-Fuente n° 3 -Fuente n° 4 -Fuente n° 1 -Fuente n° 2 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
7 (4'10")	<u>Inserción social</u> El presentador detalla los problemas de adaptación que deben sufrir los indígenas al integrarse a la vida social. Cristina, Úrsula, Alberto y Margarita cuentan detalles de su pasado familiar y el cambio de vida que sufrían al morir sus padres.	-Fuente n° 2 -Fuente n° 1 -Fuente n° 3 -Fuente n° 4 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
8 (4'42")	<u>Falta de oportunidades</u> El presentador narra la desigualdad que enfrentaron los indígenas tras la llegada de los colonizadores a invadir sus tierras, y que la falta de especialización en el trabajo influyó en la posibilidad de obtener mejores remuneraciones. Los entrevistados –Virginia, Margarita, José, Segundo, Úrsula y Fresia–, hablan de los trabajos que han desarrollado para poder subsistir y que, por lo mismo, han tenido que cambiar constantemente de ciudad.	-Fuente n° 12 -Fuente n° 3 -Fuente n° 10 -Fuente n° 11 -Fuente n° 1 -Fuente n° 5 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental -Intervención visual del realizador
9 (2'20")	<u>Educación tradicional</u> La secuencia parte con un plano general del hogar del niño “Miraflores”, mientras la voz en off comenta la importancia	-Fuente n° 6 -Fuente n° 7 -Fuente n° 9

	de la educación en el futuro de estos jóvenes indígenas. María Luisa, María Felicia y Margarita hablan de lo difícil que es adaptarse a la vida en un hogar de menores, pero que, a pesar de todo, ésta no fue una experiencia traumática.	-Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
10 (1'25'')	<u>Antepasados</u> La voz en off narra que, para muchos jóvenes, su origen indígena es confuso y contradictorio. Enriqueta cuenta que a sus hijas no les gusta reconocer su procedencia indígena, mientras que Rubén Maldonado gusta de estudiar la historia de sus ancestros.	-Fuente n° 14 -Fuente n° 13 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
11 (2'29'')	<u>Jóvenes Qawashqar</u> Plano de detalle del cartel de la escuela G-6 de Puerto Edén, a la vez que la voz en off relata que los jóvenes Qawashqar se integran, socialmente, a través de los colegios, lo cual les permite sentirse identificados. Imágenes de colegios, niños y parvularias. Susana, Virginia, María Luisa y Margarita dan cuenta de sus experiencias en torno a la educación y las implicancias de éste en su vida.	-Fuente n° 8 -Fuente n° 12 -Fuente n° 6 -Fuente n° 9 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
12 (2'47'')	<u>Preservar la identidad</u> El presentador dice que la educación formal no contribuye a la preservación de la identidad de los pueblos originarios, pues no entrega herramientas para conservar sus idiomas nativos. Virginia, Susana, Margarita y José exponen sus deseos de aprender el idioma de sus antepasados y el inicio de un proceso de reconstrucción de sus historias familiares.	-Fuente n° 12 -Fuente n° 8 -Fuente n° 9 -Fuente n° 10 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
13 (7'19'')	<u>Búsqueda de las raíces</u> El presentador admite que la madurez de esta generación de mestizos se ha preocupado por rescatar su identidad, aceptándose como tales y sin sentirse inferiores a los hombres blancos, es decir, capaces de competir en igualdad de condiciones. Imágenes de monumentos indígenas en la	-Fuente n° 13 -Fuente n° 7 -Fuente n° 1 -Fuente n° 2 -Fuente n° 3 -Fuente n° 14

	Patagonia. Rubén, María Felicia, Úrsula, Cristina, Margarita Molinari, Enriqueta, María Luisa, Margarita Vargas y José detallan las acciones que han desarrollado para luchar por el rescate y preservación de sus comunidades, costumbres e idiomas.	-Fuente n° 6 -Fuente n° 9 -Fuente n° 10 -Voz en off -Sonido ambiente -Música incidental
14 (1'45")	<u>Llamado de atención</u> El presentador finaliza el documental en las afueras de un museo, dando paso a la imagen de una puesta de sol en la cordillera, además de un compilado de fotografías de aborígenes, la flora y fauna de la región. Finalmente, la voz en off realiza un llamado de atención a los espectadores para apoyar las instancias de fomento de las culturas autóctonas.	-Voz en off -Música incidental

## 2.9 LA TIRANA – EL MILAGRO DEL TAMARUGAL

### Ficha Técnica

Título	“La Tirana – El milagro del Tamarugal”
Dirección	Omar Villegas
Producción	Ana Gornall
Relato	Fernando Maulen
Texto	Omar Villegas
Cámara	Omar Villegas Rodrigo Baez
Edición	Omar Villegas Rodrigo Baez
Realización	Televisión Educativa Colegio San Luis, Antofagasta
Duración	18 minutos

Fecha de producción 1994

Contacto Mediateca Consejo Nacional de las Artes y la Cultura – Santiago

### **Sinopsis**

Descripción de la tradicional fiesta realizada en la primera región de nuestro país, por medio de imágenes y testimonios de las personas que llegan hasta el lugar a mostrar su devoción por la Virgen del Carmen.

### **Análisis del relato audiovisual**

Este documental describe tanto los acontecimientos como las motivaciones de quienes, año a año, llegan a venerar a la Virgen del Carmen, en la Fiesta de La Tirana, por medio de entrevistas e imágenes que dan cuenta de las celebraciones, bailes y cánticos que cada julio llenan de color y devoción al poblado.

Una voz en off masculina acompaña todo el relato, encargándose de caracterizar y explicar las imágenes. Su presencia se entiende porque, de otra forma, este compilado no tendría sentido, pues sólo constituiría un mero registro de las actividades. Por medio de esta voz el realizador contextualiza el por qué de los bailes, cantos y procesiones, es decir, entrega la información que no es posible descubrir con el sólo hecho de observar.

La producción busca rescatar el fervor popular que rodea la celebración, al acompañar a un grupo de devotos desde su lugar de partida (Antofagasta) a días de la fiesta. La secuencia inicial describe a un conjunto de fieles que preparan el viaje al amanecer; estas imágenes están grabadas en blanco y negro, tomando color con la llegada del nuevo día. El mismo recurso es utilizado al final de la narración, cuando acaba la procesión del día 16 de julio y el realizador inserta imágenes de años anteriores –en blanco y negro–, lo cual se sabe porque la cantidad de asistentes es menor y la calidad del celuloide, diferente.

La música empleada proviene de los grupos que llegan al poblado a ensalzar a la Virgen del Carmen, sin embargo, los cánticos traspasan las secuencias donde se ven los grupos, dando forma a la obra en su totalidad; es decir, la música es tomada de las bandas, pero es trabajada en la post producción.

Cuenta con una estructura lineal, pues el documentalista se convierte en uno más de los miles de asistentes a la fiesta, al iniciar la narración con la salida de los fieles desde sus ciudades de origen y finalizarla en el momento que, terminada la procesión, la virgen retorna al templo. Es esta peregrinación el punto clave de la obra, ya que constituye el fin que moviliza a quienes acuden hasta la localidad cada año; sin embargo, la descripción de los instantes previos a ésta contextualizan el fervor popular que rodea la veneración.

Los personajes que entregan sus relatos corresponden a los diversos ámbitos de la cotidianeidad de la fiesta, pues el director recoge los testimonios de un par de fieles, un sacerdote y un antropólogo, quienes detallan su particular visión sobre el evento, identificándose sólo a los dos últimos.

De la secuencia inicial emergen los primeros testimonios, que corresponden a una mujer – de aproximadamente 40 años–, y a un bailarín veinteañero, que se encuentran en Antofagasta, en los momentos previos al comienzo del viaje a La Tirana. La mujer asegura que la participación en la fiesta se traspasa de una generación a otra, debido a la educación en torno al cumplimiento de las mandas. Por otra parte, el joven entrega datos del compromiso que se debe sentir hacia la virgen para convertirse en bailarín, pues las largas jornadas exigen gran sacrificio y devoción.

El padre Javier García dice que los bailes y cánticos son oraciones de la gente, mientras que los trajes son expresiones de fervor, admiración y alegría hacia ésta. En una segunda intervención, analiza el fenómeno y la masividad de la fiesta, pues considera que es una muestra del alma nortina, como instrumento de Dios, para endulzar a los hombres y entregar vida a esta parte del desierto.

La última fuente es Lautaro Núñez, antropólogo, quien describe la reunión de camaradería que implica este encuentro anual, dando cuenta que la celebración de este evento marca el comienzo de un nuevo año para este pueblo; pues reúne a personas de diferentes localidades del desierto que confluyen, por única ocasión, en torno a la virgen, cita que también implica una forma de mantener y afiatar las relaciones interpersonales.

## Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental

### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

Esta categoría no se manifiesta a lo largo de la producción. La narración es construida desde una visión sesgada, describiendo de forma exclusiva los días que dura la fiesta, sin entregar mayores detalles, ya sea en torno a las actividades realizadas durante el resto del año en el poblado o de cómo se celebra la misma fecha en otros lugares del país.

Por ello, la presencia de la *reducción de escala como forma de aproximación a la historia* no se da bajo ninguna perspectiva, pues el realizador aborda la temática bajo una perspectiva muy restringida, sin entregar información aledaña que permita descubrir, una historia general: social o religiosa.

### Particularidad

Por tratarse de una festividad realizada una vez al año, en un poblado específico y, debido a la amplia cobertura mediática que se le otorga, el encuentro de ensalzamiento a esta virgen constituye un evento de gran magnificencia y ampliamente conocido por los espectadores, por lo que no responde a esta categoría. Por otra parte, el tratamiento entregado a los sujetos que participan de ella no cumple con ninguno de los parámetros buscados por la *particularidad*, pues los individuos son descritos de una forma muy superficial, lo que no permite llegar a identificarse con ellos.

### Visión plural en la construcción del relato

La exposición de las visiones de diferentes personajes en torno al tema, demuestra la intención de entregar a la historia una mirada integral y plural. A pesar del poco número de entrevistados, cada uno ellos representa a los diversos sectores que conforman la celebración anual: los fieles, el sacerdote del pueblo y un antropólogo nortino.

Así, la categoría emerge en las secuencias:

- ◆ 1: la fuente 1 relata que su asistencia se debe a una tradición familiar, mientras que la fuente 2 describe los sacrificios de ser parte de los grupos de baile que alaban a la Virgen.
- ◆ 4: el sacerdote, Javier García, explica las diferentes formas de alabanza.

- ◆ 7: Lautaro Núñez, un antropólogo que asiste a la fiesta cada año, explica el fenómeno social que significa la Fiesta de La Tirana; a su vez, el sacerdote, describe la importancia religiosa de la misma.

### Contexto

La voz en off da cuenta de la realidad acaecida en el poblado de La Tirana durante la fiesta anual de veneración a la Virgen del Carmen, permitiendo descubrir la categoría de *contexto*, pues, por medio de ella, el espectador consigue entender las motivaciones que llevan a miles de personas a concurrir a este punto.

El narrador, a su vez, detalla la importancia que la fiesta le confiere a la localidad, logrando que sus habitantes se pongan al servicio de los peregrinos, ya que es ésta la época más próspera tanto en el sentido económico como social. Además, el relato entrega información sobre el surgimiento de la leyenda que da forma a la Virgen de La Tirana, los tipos de bandas y bailes que llegan a adorarla y las ceremonias de investidura que deben pasar los promiseros (postulantes) para llegar a ser bailarines de los grupos de procesión.

Las secuencias que manifiestan esta categoría son las número:

- ◆ 2: la voz en off entrega datos sobre la cantidad de gente que asiste anualmente a la fiesta.
- ◆ 3: la voz en off cuenta la leyenda de la Virgen del Tamarugal.
- ◆ 4: investidura de los nuevos integrantes de los grupos de baile.
- ◆ 7: descripción de la vida que rodea a la iglesia de La Tirana.

### Protagonista anónimo

A pesar de que con la sola visualización del título del documental, el espectador puede darse cuenta que se trata de una producción en torno a una fiesta ampliamente difundida en el territorio nacional, el realizador entrega un tratamiento en el cual se preocupa de mostrar a algunos de los sujetos que dan vida a esta celebración, trabajando sus imágenes de acuerdo a los parámetros expuestos en la categoría de *protagonista anónimo*, sin desarrollar un seguimiento de estos entrevistados dentro de la realización de la fiesta; se limita a recoger esos dos testimonios en el viaje de ida, sin individualizarlos dentro de la masa de personas que llegan hasta el lugar. Ya en el poblado, no rescata a ninguno de los asistentes, posicionándolos como personas muy similares: sin mayores distinciones.

Las secuencias que denotan esta categoría son:

- ◆ 1: testimonios de fuentes 1 y 2.
- ◆ 4: sacerdote Javier García.
- ◆ 7: Lautaro Núñez (antropólogo) y sacerdote.

### Memoria

Se desarrolla un rescate de la *memoria* colectiva de la comunidad religiosa que, año a año, acude hasta el poblado para venerar a la Virgen del Carmen. La obra en su conjunto es una exposición de la historia de la fiesta, centrándose en un año específico de ésta; no obstante, los minutos finales se destinan, exclusivamente para mostrar la evolución sufrida, tanto en el mayor número de asistentes como en el poblado en sí; es decir, las mejoras —en cuanto a infraestructura— que se han implementado para acoger a un número cada vez más amplio de peregrinos.

### Validación de las fuentes

A lo largo de la obra no se conoce personaje que ratifique o desmienta las afirmaciones de la voz en off, es éste el único que detalla las características de la fiesta, ya que las fuentes expuestas sólo hablan del tema que les confiere; esto es, la primera, sobre la importancia de conservar una tradición familiar; la segunda, del sacrificio que implica el convertirse en bailarín; el sacerdote, del significado espiritual de la masiva concurrencia y el antropólogo, de la opinión que le confiere una visión profesional de la manifestación. La presencia de cada uno de ellos está destinada a describir diferentes aspectos del evento, sin que sus testimonios lleguen a entrelazarse, por lo cual consideramos que no existe *validación de las fuentes*, ya que sólo se expone la visión de un representante de cada una de las posiciones presentadas.

### Manifestación del realizador

La categoría *manifestación del realizador* se expresa a lo largo de toda la producción, por medio de la guía que constituye la voz en off, además de una intervención directa realizada por el director en la entrevista a la segunda fuente. La voz en off se torna como una instancia que permite la emisión de datos, descripciones e interpretaciones, dando sentido a la historia, pues es el documentalista quien determina lo que ésta dirá y las valoraciones que entregará sobre los acontecimientos mostrados. Por otra parte, es esta misma voz la que cierra el documental con un

texto que busca englobar el fenómeno de la fiesta, equiparándola con cualquier otra manifestación de fanatismo realizada por los seres humanos.

### Innovaciones en la construcción del relato

Este documental es estructurado con una linealidad rigurosa, sin acoger ningún tipo de innovaciones tanto en su tratamiento como en el lenguaje audiovisual.

### Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia

El director destaca, mediante la voz en off, la importancia que implica para todo el Norte Grande, la realización de esta fiesta anual, pues, es por medio de ésta, que se da a conocer una pequeña localidad, que logra renombre nacional. Por su parte, Lautaro Nuñez expresa que la masividad de la ceremonia permite descubrir la esencia del pueblo nortino, ya que recoge la religiosidad de éstos y la devoción que, en general, se profesa hacia la Virgen del Carmen. De acuerdo a estos planteamientos, el documental se acerca, en ciertos aspectos, a la “microhistoria”, en la medida que trasciende las fronteras de la fiesta para retratar el tipo de gente que habita esta zona geográfica del país.

#### **2.9.1 Tabla secuencial “La Tirana – El milagro del Tamarugal”**

Número de secuencia y duración	Descripción de la secuencia	Otras especificaciones
1 (1'45")	<p style="text-align: center;"><u>Un nuevo viaje</u></p> <p>Mujer de aproximadamente 40 años asevera que la participación en esta fiesta responde a una tradición que se traspasa de generación en generación, debido a la devoción y las promesas realizadas a la Virgen del Carmen. Un hombre joven (28 años) perteneciente a uno de los grupos de baile, relata el sacrificio que esto implica y la llegada de nuevos integrantes. Imágenes de la gente preparando su viaje, el trayecto en la carretera; todo lo anterior en blanco y</p>	<p>-Fuente n° 1</p> <p>-Fuente n° 2</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p> <p>-Intervención del realizador</p>

	negro, tomando color al amanecer. Finalmente, se presentan los créditos del documental.	
2 (1'23")	<p style="text-align: center;"><u>Llegada a La Tirana</u></p> <p>La voz en off se encarga de relatar la importancia de esta fiesta y el gran número de personas que colman el lugar. Imágenes de autos llegando, la multitud en la plaza, los comerciantes y los bailes.</p>	-Sonido ambiente -Música incidental -Voz en off
3 (42")	<p style="text-align: center;"><u>El romance del Tamarugal</u></p> <p>La voz en off cuenta la leyenda que da inicio a esta fiesta popular, con imágenes de un bosque de tamarugos.</p>	-Sonido ambiente -Música incidental -Voz en off
4 (4'30")	<p style="text-align: center;"><u>Música y colorido</u></p> <p>La secuencia comienza con la voz en off explicando las imágenes que vemos: una banda toca mientras avanza por la calle, la iglesia rodeada de gente y detalles de los instrumentos altiplánicos. El sacerdote Javier García comenta que los bailes y la danza son oraciones, los trajes son expresiones de la admiración a la virgen y, los cánticos, muestras de devoción y alegría. Los nuevos bailarines son vestidos, en una ceremonia, al interior de la iglesia, que cuenta con la participación de todo el grupo familiar. En las afueras, se da cuenta de uno de los tantos tipos de bailes: las diabladas.</p>	-Fuente n° 3 -Sonido ambiente -Música incidental -Voz en off
5 (34")	<p style="text-align: center;"><u>Mandas</u></p> <p>La voz en off explica que los devotos pagan sus mandas por medio de sacrificios físicos, como lo es el avanzar de rodillas hasta el templo.</p>	-Sonido ambiente -Música incidental -Voz en off
6 (1')	<p style="text-align: center;"><u>Noche en vela</u></p> <p>La voz en off detalla que el 15 de julio, a la medianoche, se hace una vigilia para esperar el nuevo día, en la cual se continúan los bailes alrededor de varias fogatas.</p>	-Sonido ambiente -Música incidental -Voz en off

7 (5'40")	<p style="text-align: center;"><u>El alma del norte</u></p> <p>La voz en off habla de la cantidad de fieles que asisten a esta fiesta, por lo que la capacidad del pueblo se ve sobrepasada, generando la llegada de comerciantes que ofrecen todo tipo de productos. Lautaro Nuñez, antropólogo, realiza un análisis, desde su propia disciplina, del fenómeno social que significa la Fiesta de La Tirana, mientras que el padre Javier afirma que esta fiesta representa el alma del pueblo nortino. La virgen es sacada de su templo para que sus fieles puedan venerarla en una procesión. Finalmente, se muestran imágenes en blanco y negro de quienes acudían en años anteriores al mismo lugar.</p>	<p>-Fuente n° 4</p> <p>-Fuente n° 3</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p> <p>-Voz en off</p>
8 (1'56")	<p style="text-align: center;"><u>Pasado, presente y futuro</u></p> <p>Imágenes en color demuestran la vuelta al presente, en las que se muestra una continuación de los bailes al son de las bandas, mientras aparecen los créditos de la producción, para terminar con planos fijos, tanto de la iglesia, como del bosque de tamarugos.</p>	<p>-Sonido ambiente</p> <p>-Música incidental</p>

## 2.10 PALÍN BOLLILCO MAPU MEU

### Ficha Técnica

Título	“Palín Bollilco Mapu Meu”
Lonkoneinün tüfa	Felipe Laredo Gunvor Sorli
Producción	SODECAM (Sociedad de desarrollo del campesino mapuche) Productora 21 Audiovisuales
Küme Azkintupelu	Gunvor Sorli
Nütu Allkütupelu	Leonardo Archiles Gustavo Maureira

Nütu Allkülu Mapumo	José Pérez de Arce
Azkünulu Mapu Mu	Juan Ñankulef
Kintu Kimüntupelu	Felipe Laredo
	Juan Ñankulef
Rulpazungulu	Clara Antinao
	Sergio Huincache
	Leticia Suarez Nahuel
	Domingo Karilao
Ayekafe	Domingo Karilao
Koyagpelu	Domingo Karilao
Azkünulu Zunun	José Pérez de Arce
	Claudio Mercado
Küme Lelintupelu	Gunvor Sorli
	Felipe Laredo
Puñá Kontulu Lelintuam	José Miguel Bravo
Wirin	Andrea Díaz
	Oscar Zarricueta
Mañumuwi iñ Lonko	Domingo Melillan
Ka Küla Lonko	Carlos Melinao
Duración	27 minutos, 30 segundos
Fecha de producción	1994
Contacto	Museo chileno de arte precolombino / Videoteca Festival Internacional de Cine de Valdivia

### **Sinopsis**

Dos familias mapuches se reúnen para rescatar un viejo juego tradicional de la tribu, el Palín. En torno a él se reconstruyen otras costumbres comunes al pueblo.

### Análisis del relato audiovisual

Este trabajo está construido, íntegramente, en dialecto mapudungún. Desde el primer minuto y hasta el último, cada palabra dicha o escrita pertenece a este jerga; tanto los diálogos como la voz en off son traducidas al español mediante subtítulos, sin embargo, los créditos del equipo técnico no tienen esta correlación.

La obra narra el rescate de un ancestral juego mapuche, aminorado porque –en la actualidad– los jóvenes no se interesan en la conservación de las tradiciones. Dos familias, hasta ese momento desconocidas, se reúnen en función de motivar a las nuevas generaciones para acercarse a sus raíces. El realizador parte acompañando al cabecilla de la familia invitada, en el recorrido hacia la casa del anfitrión, para confirmar la participación de su grupo familiar en el próximo torneo de Palín. Esto se complementa con imágenes del posterior traslado del grupo humano y los preparativos de la familia organizadora, a la espera de sus convidados. Se explicita además, la rogativa previa al juego, que tiene como función pedir a los dioses por la buena fortuna en la actividad. El Palín se muestra en la medida de lo necesario, mientras una voz en off explica los detalles que no se logran conocer a través de las imágenes. Como cierre del relato, las dos familias comparten la comida y agradecen mutuamente la participación, ambos ancianos buscan preservar las tradiciones y encuentran en este juego una arista esperanzadora.

La estructura dramática se construye en torno al desarrollo del Palín, es ésta la actividad que hila todos los acontecimientos. Es una narración lineal, ello por que el documental comienza en la ruca del jefe del clan afuerino –cuando inicia el viaje para confirmar la invitación–, finalizando con la camaradería llevada a cabo tras el juego. Además, a través de los preparativos para el encuentro se detallan algunas tradiciones, como es la elaboración del Muday –alimento típico– y las rogativas que preceden las ceremonias. Cada acción es descrita por el cántico de un hombre que informa sobre lo que se ve; sólo en una ocasión esta voz es omitida para dar paso a música incidental (secuencia 4).

El documental es guiado por la voz en off de este mapuche que canta las explicaciones; su narración no implica una postura del realizador, sino que sólo se constituye como un apoyo a la imagen. En general, la historia es construida con muy pocas fuentes formales, ya que la mayoría de los narradores no se presentan frente a la cámara, es decir, sólo escuchamos sus voces. Además, no se realizan entrevistas para obtener los datos, sino que los sujetos sólo interactúan de

forma cotidiana –como si la cámara no estuviera ahí–, por lo que las explicaciones se obtienen a partir de sus conversaciones.

El director divide la obra en cinco secuencias: ‘Invitación al Palín’, ‘Haciendo la Bola’, ‘Preparación del Muday’, ‘Entrenamiento’ y ‘Rogativa, el viaje’; todas ellas presentadas mediante un cartón con el nombre tanto en mapudungún como en español.

Esta división pretende esclarecer al espectador el proceso previo al juego, siendo la última –‘Rogativa, el viaje’– la más larga de todas, ya que incluye la organización, el juego y la convivencia posterior a éste.

Al comenzar, se produce una conversación entre los jefes de ambos grupos, que se presentan y preparan para lo que vendrá; se denominan *hermanos* a pesar de no tener un lazo sanguíneo que los una; esta es una tradición más de su cultura. Sin embargo, estas primeras intervenciones no son consideradas formales, pues se trata más bien de mostrar un acercamiento entre los dos personajes. Posterior a ello, uno de estos ancianos enseña a un par de niños cómo se confecciona la bola con que se juega Palín.

La primera fuente es una mujer anciana que relata las fases para la elaboración del Muday, alimento que actualmente no es muy consumido, según explica, por la falta de interés de las mujeres más jóvenes en su confección. Junto a ella escuchamos a la fuente número dos, un hombre mayor, que corrobora sus palabras, al afirmar que la rapidez en la fabricación del Muday depende de cuán esforzada sea la mujer mapuche.

La tercera fuente es la voz de otro hombre que explicita las reglas del Palín así como el comportamiento que los jugadores deben mantener dentro de la cancha. A su vez, un cuarto hombre detalla la distribución del juego, manifestando que los muchachos más fuertes deben estar en la mitad del escenario. Una quinta fuente –que corresponde a otro hombre que no aparece ante la cámara– comenta que, según la tradición, el dueño de casa debe regalar a su contrincante la mitad de los alimentos que se preparen para la ocasión.

La sexta fuente es el dueño de casa y organizador de este Palín, quien se dirige al grupo total reunido para el evento, a fin de agradecer la asistencia y explicar que el partido se suspendió por factores climáticos. El invitado de honor –que se encuentra a su lado– toma la palabra para corresponderlo, agregando la preocupación que le causa la pérdida de tradiciones y sabiduría que sufre su pueblo por esos días.

## Análisis en base a las categorías de la Nueva Historia establecidas para el cine documental

### Reducción de escala como forma de aproximación a la historia

A pesar que se trata de un trabajo que relata un acontecimiento particular de un grupo étnico, no es capaz de dar a conocer más datos sobre el conjunto; limitándose, exclusivamente, al rescate del juego típico y las tradiciones aledañas a él, sin entregar mayores indicios, ya sea sobre el resto de las costumbres, la organización social, o la religiosidad, por ejemplo.

### Particularidad

La categoría de *particularidad* emerge a primera vista, pues la narración describe un ceremonial propio de una comunidad específica y, prácticamente, desconocida para el común del público que los rodea, es decir, el pueblo chileno. Esta categoría habla de la presentación de situaciones cotidianas; por ello, consideramos que en este trabajo se produce el rescate de una antigua actividad que, si bien en la actualidad no es desarrollada de forma habitual, posee la característica de representar parte de la vida original de los mapuches. Podría decirse que este documental busca educar a los espectadores en torno a una situación particular del pueblo, a fin de dar a conocer su forma de vida y rituales.

Los indígenas son, normalmente, marginados por la sociedad imperante, es por ello que producciones de este estilo colaboran a que sus costumbres sean difundidas, para que dejen de ser sólo un núcleo aislado y puedan ser comprendidos como una etnia que cuenta con sus propias reglas y cultura.

Las secuencias que reflejan esta categoría son:

- ◆ 1: invitado sale de su casa.
- ◆ 2: el invitado llega donde el organizador del juego.
- ◆ 4: preparación del Muday.
- ◆ 6: instrumentos tradicionales.
- ◆ 7: equipo mapuche arribando al predio del juego.
- ◆ 8: rogativa y preparativos del Palín.
- ◆ 9: comida.

### Visión plural en la construcción del relato

La intervención de las fuentes se da en función de destacar algunos aspectos inherentes a la convivencia desarrollada en torno al Palín, sin embargo, sus aportes no constituyen testimonios formales, ya que se dan en la interacción realizada con sus pares y no como una instancia que busque realizar un aporte a la construcción del relato.

### Contexto

A pesar de que la historia no refleja el *contexto* general en que viven los mapuches, el relato no describe de forma exclusiva el juego del Palín, ya que también se preocupa de mostrar las situaciones que rodean la preparación del juego, dando a conocer algunas de las tradiciones y costumbres rituales. Así, la categoría se explicita en este desarrollo.

Aunque el *contexto*, definido con anterioridad, implica una descripción de la situación social y económica que rodea a los sujetos, en términos amplios, en este caso esto no se cumple, sin embargo, existe la posibilidad de establecer algunas generalizaciones en torno a la forma de vida de la etnia.

Las secuencias que de cierta forma la explicitan son las números:

- ◆ 3: anciano enseña a niños cómo se confecciona la pelota para el juego, a fin de que, tras su muerte, no se pierda la tradición.
- ◆ 4: preparación del Muday.
- ◆ 6: un grupo toca instrumentos típicos.
- ◆ 9: los ancianos comentan la importancia del rescate de esta tradición y su preservación en las generaciones futuras.

### Protagonista anónimo

Cada uno de los personajes presentados en esta producción corresponden a sujetos particulares que no tienen mayor implicancia social que el hecho de ser parte de un grupo étnico. El acercamiento del realizador hacia ellos involucra un rescate que logra cargarlos de importancia a lo largo de la duración del filme, y por el tiempo que permanezcan en la retina del espectador.

Por ello, tanto las personas entrevistadas para construir esta historia como aquellos que sólo desarrollan sus actividades frente a ella, responden a la categoría de *protagonista anónimo*. Son estos hombres y mujeres de avanzada edad quienes entregan valiosa información sobre un grupo cuyas tradiciones son prácticamente desconocidas, y que para el común de la sociedad se

presentan como entes sin mayor relevancia. Podemos ver esta categoría a lo largo de toda la producción, sin embargo las que destacan, por contar con testimonios, son las secuencias 4, 8 y 9.

### Memoria

Son los mismos protagonistas del relato –los dos ancianos que organizan el partido– quienes se refieren, en primera instancia, a la necesidad de preservar las tradiciones ancestrales, como es el caso de este juego, para que las futuras generaciones puedan disfrutar de ellas, tal como se hacía en la antigüedad. De acuerdo a sus propias palabras, consideran de vital importancia el desarrollo de este tipo de reuniones, a fin de preservar la identidad del pueblo, que se ha visto tan disminuida en los últimos años por causa de la emigración a las ciudades.

Por otro lado, el hecho de que el realizador se aboque a un aspecto tan específico y particular de la tradición mapuche, puede ser leído como que es necesario describir la situación de forma amplia para poder reconstruirla a cabalidad, a fin rescatar la *memoria* del pueblo. Así, el documental, en su conjunto responde a la categoría planteada.

### Validación de las fuentes

A pesar de que existen suficientes fuentes no hay confrontación de los testimonios, pues todas ellas exponen diferentes nociones de las implicancias del juego para el pueblo, sin llegar a validarse entre sí.

### Manifestación del realizador

El realizador utiliza la voz en off, para guiar la narración y explicar las acciones desarrolladas frente a la cámara, de una forma particular e innovadora. La voz de un hombre mapuche tararea en su idioma nativo una canción que revela los detalles de lo que vemos. Se recurre a los subtítulos para aclarar al observador lo que se dice; es un instrumento explicativo de la acción. La *manifestación del realizador* en este caso, se presenta sólo con el recurso del cántico, apareciendo así en gran parte de la obra: secuencias 1, 2, 5, 6, 7, 8 y 9.

### Innovaciones en la construcción del relato

La única innovación que se presenta en este trabajo es el hecho de que la voz en off canta, en mapudungún, las explicaciones para cada acción, lo cual hace necesaria la presencia de subtítulos en español, para que el espectador pueda comprender lo que se dice. Además, existe un

tratamiento que busca lograr la menor interferencia –por parte del realizador– en la interacción de los sujetos; quienes, a su vez, nunca se dirigen a la cámara, obviando su presencia. Así, gracias al cántico que se manifiesta a lo largo de toda la producción, es posible incluir esta obra dentro de la categoría de *innovaciones en la construcción del relato*.

### **Similitud del documental con alguna de las corrientes de la Nueva Historia**

Al abocarse a la descripción de una comunidad marginal determinada, adentrándose en sus costumbres y lengua, el realizador equipara su obra con la “historia desde abajo”, pues da cuenta de un amplio manejo del tema que está llevando a la pantalla y de un interés supremo por reivindicar su identidad, demostrando el despliegue humano que se desarrolla para que el rescate de esta tradición se lleve a cabo de buena forma. El lograr que los sujetos interactúen obviando la presencia de la cámara, denota que el trabajo con ellos efectuado implicó un importante acercamiento, a fin de que éstos pudieran comportarse de manera natural frente a ésta.

Además, por medio de los testimonios de los protagonistas es posible inferir el estado actual de esta comunidad y la pérdida de tradiciones que ha sufrido con la intromisión de la sociedad occidental, por ello en la producción se manifiestan rasgos de la “microhistoria”, ya que son los mismos individuos los que dan luces de la trascendental situación que aqueja a los pueblos originarios, en general.

#### **2.10.1 Secuencias “Palín Bollilco Mapu Meu”**

<b>Número de secuencia y duración</b>	<b>Descripción de la secuencia</b>	<b>Otras especificaciones</b>
1 (1'51")	<p style="text-align: center;"><u>Una visita de cortesía</u></p> <p>Imágenes de un hombre mayor saliendo de su casa para ir al encuentro del invitado al juego.</p>	<p>-Voz en off</p> <p>-Sonido ambiente</p> <p>-Subtítulos</p>

2 (1'43'')	<u>Invitación al Palín</u> <sup>84</sup> El mismo hombre de la secuencia anterior llega a la ruca del invitado. Entran a la ruca y conversan en una clara demostración de que acaban de conocerse.	-Sonido ambiente -Voz en off -Subtítulos
3 (1'38'')	<u>'Haciendo la Bola'</u> Un anciano enseña a dos niños cómo confeccionar la pelota que se utiliza para jugar Palín.	-Sonido ambiente -Voz en off -Subtítulos
4 (2'50'')	<u>'Preparación del Muday'</u> Una anciana muestra el proceso de realización de un alimento típico llamado Muday. Un hombre adulto (que no vemos) habla sobre los tipos de mujeres.	-Fuente n° 1 -Fuente n° 2 -Sonido ambiente -Música incidental -Subtítulos
5 (1'54'')	<u>'Entrenamiento'</u> Un conjunto de imágenes que muestran a niños, jóvenes y adultos jugando Palín en el patio de una casa.	-Voz en off -Sonido ambiente -Subtítulos
6 (2'45'')	<u>'Rogativa, el viaje'</u> Imágenes de hombres y mujeres mapuches tocando instrumentos típicos, en los preparativos para iniciar la rogativa que antecede el juego.	-Sonido ambiente -Voz en off -Subtítulos
7 (2'31'')	<u>Traslado</u> El grupo invitado a participar del Palín realiza el recorrido que lo llevará hasta el campo donde se desarrollará el juego.	-Voz en off -Sonido ambiente -Subtítulos
8 (6'16'')	<u>El Palín</u> Un hombre que no vemos habla sobre la convivencia que se da en torno al juego. Otro hombre, que tampoco vemos, explica la distribución de los jugadores dentro de la cancha.	-Fuente n° 3 -Fuente n° 4 -Voz en off -Sonido ambiente -Subtítulos

<sup>84</sup> Los títulos entre comillas corresponden al rótulo empleado por la obra.

<p>9 (6'02")</p>	<p style="text-align: center;"><u>Camaradería</u></p> <p>Preparativos para la comida mientras el partido está llegando a su fin. Todos comparten la comida. Un hombre que no vemos narra que en el pasado el equipo invitado se llevaba la mitad de la comida. El dueño de casa agradece la visita del grupo y comenta que se suspendió el partido por la lluvia. El jefe de familia del grupo adversario agradece la invitación y el rescate de esta tradición mapuche.</p>	<p>-Fuente nº 5 -Fuente nº 6 -Fuente nº 7 -Voz en off -Sonido ambiente -Subtítulos</p>
----------------------	--	--



Título de la producción	Reducción de escala como forma de aproximación a la historia	Particularidad	Visión plural en la construcción del relato	Contexto	Protagonista anónimo	Memoria	Validación de las fuentes	Manifestación del realizador	Innovaciones en la construcción del relato	Recuento
La Tirana – El milagro del Tamarugal			X	X	X	X		X		5
Palin Bollico Mapu Meu		X		X	X	X		X	X	6
Recuento	6	9	5	8	10	8	6	10	5	

2.12 TABLA N° 4**NÚMERO DE SECUENCIA EN QUE SE PRESENTA CADA CATEGORÍA DE ANÁLISIS EN LOS DOCUMENTALES**

Título de la producción	Reducción de escala como forma de aproximación a la historia	Particularidad	Visión plural en la construcción del relato	Contexto	Protagonista anónimo	Memoria	Validación de las fuentes	Manifestación del realizador	Innovaciones en la construcción del relato
Carbón	No se presenta	2, 3, 5, 7, 8, 9 y 11	No se presenta	No se presenta	2 a 12	Todas	2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 y 12	4, 5 y 12	No se presenta
Cuartito Rosa	2, 5, 6, 7, 11, 14 y 16	1, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16 y 18	2, 6, 7, 9, 14 y 16	2, 5 y 13	Todas	No se presenta	2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14 y 16	Todas	17
Un oficio común y corriente	Todas	2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 23 y 25	No se presenta	No se presenta	3, 7, 10, 12 y 24	Todas	1, 3, 5, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 21, 24 y 25	3, 5 y 10	No se presenta
La Machi Eugenia	No se presenta	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12 y 13	No se presenta	1 y 13	2 a 13	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13	2, 4, 6, 11 y 12	1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 12 y 13	Todas

Título de la producción	Reducción de escala como forma de aproximación a la historia	Particularidad	Visión plural en la construcción del relato	Contexto	Protagonista anónimo	Memoria	Validación de las fuentes	Manifestación del realizador	Innovaciones en la construcción del relato
Correcto	4, 5, 6, 10, 11, 13, 16 y 18	1, 3, 6, 8, 10, 14 y 15	1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15 y 17	6 y 14	4, 6, 10, 16 y 18	1, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 14, 15 y 16	Todas	6, 9, 10 y 18	No se presenta
El 11 del 73	Todas	Todas	2 a 9	Todas	2 a 9	Todas	No se presenta	Todas	Todas
Sueños de hielo	8, 9, 10, 11, 15, 17, 21, 23 y 32	3, 6, 7, 10, 24, 27, 28, 30 y 31	No se presenta	1, 5, 13, 30, 32 y 34	3 a 31	No se presenta	No se presenta	Todas	Todas
Aferrándose a la vida	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 y 13	2 a 14	3, 4, 6, 7, 9, 11 y 12	Todas	Todas	Todas	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13	Todas	No se presenta
La Tirana – El milagro del Tamarugal	No se presenta	No se presenta	1, 4 y 7	2, 3, 4 y 7	1, 4 y 7	Todas	No se presenta	Todas	No se presenta
Palin Bollilco Mapu Meu	No se presenta	1, 2, 4, 6, 7, 8 y 9	No se presenta	3, 4, 6 y 9	4, 8 y 9	Todas	No se presenta	1, 2, 5, 6, 7, 8 y 9	Todas

## 2.13 SÍNTESIS DEL ANÁLISIS FILMOGRÁFICO

El objetivo general de esta tesis es descubrir si las características del género documental permiten llegar a consolidarlo como una fuente válida de la Nueva Historia; es decir, si una producción cinematográfica de este tipo, es capaz de entregar al espectador información que le dé acceso a los diferentes períodos o personajes de su historia nacional. Para ello, se analizaron diez trabajos que, de una u otra manera, reunían algunas de las categorías construidas a partir del estudio de la Nueva Historia.

A pesar de que una obra fílmica difiere de una literaria, ambas cuentan con importantes similitudes que consienten la realización de un análisis comparativo, pues, aunque la primera cuenta con una narrativa más ágil y dinámica y la segunda prioriza las descripciones, existen una serie de características que se manifiestan en ambas prácticas, como son: la selección temática y edición que dan forma al relato, el dramatismo que el realizador busca infundir por medio de sus descripciones y/o musicalizaciones y, el sello personal que le imprime al trabajo final.

La Nueva Historia es a la historia lo que el documental es al cine, es decir, ambos son considerados por muchos como subgéneros, concebidos con cierto grado de marginalidad dentro del género dominante, debido a los elementos de trasgresión con los que surgen y la confrontación que representan, sobretodo en el caso de la Nueva Historia. El cruce es reafirmado con la realización del análisis, pues de éste emergen indicios de que los documentales comparten sólidas bases con esta corriente histórica, ya que, para lograr ser validados por sus pares se ven obligados a realizar un esfuerzo extra en sus investigaciones, a fin de profundizar en el tema elegido, enfocándolo desde una perspectiva diferente que logre llamar la atención del público.

Las categorías construidas para el análisis sirven como una forma de profundizar el cruce planteado, al reflejar las posibilidades del cine documental como fuente histórica, denotando que, de la misma manera que la literatura, éste aborda sus temáticas con una metodología y objetivos diseñados con la finalidad de ahondar en el material recabado, entregando un tratamiento adecuado para la resolución del conflicto esbozado. En ese sentido, ambas corrientes comparten la necesidad de crear –a partir de insumos obviados por las disciplinas tradicionales y hegemónicas–, un producto en el cual el público detenga su mirada y pueda obtener conocimiento nuevo y relevante.

En el estudio de la Nueva Historia existe un gran número de aristas que la hacen diferente; cada corriente que emerge de esta veta histórica tiene sus particularidades, siendo las

similitudes entre ellas las que permiten sean englobadas en un sólo gran movimiento. El diseño y elección de las nueve categorías de análisis<sup>85</sup> se basó en el estudio de las cuatro principales corrientes de ésta, las cuales son: Historia Oral, Historia de Vida, Historia desde Abajo y Microhistoria. A partir del estudio de éstas surgieron diez tópicos<sup>86</sup> relevantes que sirvieron como inicio para la investigación. La selección de ellas se debe a que resultaron ser las más clarificadoras de la vinculación de los movimientos; cada una, por sí sola, entrega nociones de reconstrucción histórica, sin embargo, al presentarse en conjunto, permiten que la obra se instituya, de mejor forma, como un documento histórico completo.

La primera de las categorías de análisis planteada es la **reducción de escala como forma de aproximación a la historia**, la cual surge, principalmente, a partir de la revisión de la corriente denominada microhistoria y la construcción de este tipo de relatos basándose en un hecho o individuo determinado, mediante el cual se pueden descubrir ciertas características de la historia general. Se presenta en las producciones fílmicas cuando el relato es construido a partir de personajes específicos que se enfrentan a la cámara para contar su propia historia, la cual entrega detalles de los aconteceres sociales, políticos o económicos que lo rodean, sea esto por medio de los testimonios, las imágenes o las descripciones realizadas por la voz en off.

El primer documental donde se presenta es “Cuartito Rosa”, (Sergio Navarro), en el cual, por medio de los testimonios de un grupo de mujeres en torno al embarazo adolescente, se da cuenta de la realidad social y económica en la que se encuentran estas jóvenes, miembros de una población marginal de Santiago.

Sus vivencias reflejan los acontecimientos diarios a los que se ven expuestas tanto ellas como sus familias, diferenciando, además, la visión de género frente al tema, aceptando el embarazo como un hecho esperado en la vida, sin importar la edad en la que éste suceda. Por otra parte, se destaca el tópico que alude a la falta de precaución con que estos jóvenes viven su sexualidad, dando cuenta del punto de vista que el grupo manifiesta hacia un evento que para otros podría implicar un problema.

La segunda producción donde se pone de manifiesto es “Un oficio común y corriente” (Carmen Neira), donde por medio del rescate realizado a la labor, la directora permite realizar inferencias generales sobre el estado de la sociedad nacional de la época, es decir, al subdesarrollo y la desigual distribución del ingreso.

---

<sup>85</sup> Tabla N° 2, pp.148

<sup>86</sup> Tabla N° 1, pp. 64

En “Correcto” (Orlando Lübbert) se reconstruye, por medio de las narraciones de diversos personajes, una época de la historia nacional. A través de las imágenes y los testimonios iniciales se obtiene una idea de lo que afectaba a la población, tanto en el ámbito social como económico, tras el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, mostrando la efervescencia acaecida en esos años.

Aquellos que narran la historia desde su posición se instauran como fuentes que dan cuenta de la **reducción de escala como forma de aproximación a la historia**, ya que, por medio de sus testimonios es posible descubrir una situación común a un gran número de personas del país que se vio enfrentado, por causa de sus ideales políticos, a las atrocidades cometidas por el régimen imperante. Por otro lado se encuentran quienes analizan el escenario sin haberse visto involucrados, directamente, en los hechos antes descritos, poniendo de manifiesto aristas que permiten conocer el entorno general de la nación; esto es, no sólo desde aquél que sufrió los embates de violencia, sino que también de quienes se beneficiaron con el cambio de gobierno.

En torno al mismo tema, pero de forma completamente diferente, en “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari) el director da a conocer el sentir de los diversos actores sociales frente al Golpe de Estado; tras oír los testimonios de las más de cincuenta fuentes presentadas, el espectador logra reconstruir el impacto emocional generado por el hecho histórico.

Una quinta producción que presenta esta categoría es “Sueños de Hielo” (Ignacio Agüero), en la cual se demuestra de una forma diferente, y no tan explícita como en las anteriores, el esfuerzo económico y humano que implicó, para el país, la extracción y traslado de un trozo de hielo milenario hasta Sevilla, España. Aunque se trata de un documental experimental, cuyo tratamiento difiere de los tradicionales, esta característica forma parte importante de la narración, pues, gracias al importante despliegue humano y económico que involucró el proyecto, se denota la relevancia que la Feria Internacional representó para el país.

“Aferrándose a la vida” (Sergio Lausic) entrega información sobre el estado actual en el que se encuentran tanto los últimos miembros de las tribus originales de la zona sur, como sus descendientes, descubriendo, por medio de los testimonios particulares, el acontecer general de los pueblos en nuestros días.

La aparición de la categoría planteada en segunda instancia, **particularidad**, es más común en las realizaciones, pues éstas, generalmente, se construyen a partir de historias cotidianas que involucran a sujetos irrelevantes dentro del acontecer nacional y que, sin embargo, son interesantes de conocer. La no espectacularidad de esos relatos es su característica distintiva y el

hecho por el cual son tomados en cuenta, instaurándose como un tema que no se agotará con facilidad, licenciando así la construcción de un sinnúmero de producciones en torno al mismo tema. Esta categoría, al permitir dar a conocer los diversos aspectos que dan forma al sujeto social es uno de los elementos fundamentales a la hora de construir, por ejemplo, relatos de vida, pues da cuenta de que la mayoría de los individuos son portadores de conocimiento relevante de ser rescatado. Evidencia de ello es que, de las obras seleccionadas sólo una no posee dicha categoría, esta es, “La Tirana – El milagro del Tamarugal” (Omar Villegas) que, por mostrar una fiesta religiosa –sin detenerse en implicancias personales–, no llega a manifestar la **particularidad**.

Tanto “Carbón” (Claudio di Girolamo), “Cuartito Rosa” (Sergio Navarro), “Un oficio común y corriente” (Carmen Neira), “La Machi Eugenia” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli), “Correcto” (Orlando Lübbert), “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari), “Sueños de hielo” (Ignacio Agüero), “Aferrándose a la vida” (Sergio Lausic) como “Palín Bollilco Mapu Meu” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli) se abocan a destacar las vivencias de un individuo o grupo social en sus diversos aspectos, es por ello que retratan de una manera más clara la presencia de la **particularidad**, ya que el tratamiento entregado a los personajes busca que el espectador se conmueva con ellos, y vuelque su mirada hacia temas que forman parte de su idiosincrasia y que, no obstante, pasan desapercibidos debido a una mal concebida *irrelevancia* impuesta por los grupos de poder y su manejo de la información.

En tanto, la **visión plural en la construcción del relato** es una de las categorías que se presenta de forma más clara, ya que su definición supone la presencia de fuentes que se contraponen en función de una narración pluralista; así, el espectador logra obtener las dos o más visiones que componen un hecho, construyendo su propia opinión al respecto. Es digno de rescatar el hecho de que esta situación se presenta de forma muy similar en las producciones fílmicas como en la literatura histórica, ya que, normalmente, el historiador forja su narración con fuentes de diversa índole, a fin de confrontar las visiones entregadas por una y otra.

El primer documental en el que se observa es “Cuartito Rosa” (Sergio Navarro) donde se pueden conocer las diferentes etapas del embarazo: las jóvenes que ya han sido madres, aquellas que están viviendo su maternidad y quienes anhelan tener un hijo en un futuro cercano, proyectando, de esta forma, una mirada global en torno al tópico. “Correcto” (Orlando Lübbert) es otro ejemplo; en él se pueden apreciar testimonios que reflejan tanto, el sentir de los prisioneros políticos, la posición de los militares y, un análisis del acontecer social realizado por expertos. En “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari) sucede una situación similar, sin embargo, esta vez

se lleva a cabo una confrontación de las diversas posiciones sociales de un grupo de individuos comunes y corrientes que manifiestan, por una parte, la impotencia de los oprimidos; por otra, la falta de interés de algunos y, finalmente, el alivio que el Golpe Militar implicó para determinado espectro.

“Aferrándose a la vida” (Sergio Lausic) ostenta una situación similar; ya que en este caso, la contraposición de opiniones se da entre los representantes del pueblo Qawashqar. La construcción de la visión de esta tribu se presenta, por un lado, desde la perspectiva de quienes vivieron bajo las condiciones originales y, a la vez, se da cuenta de los recuerdos de los jóvenes descendientes, que han desarrollado la mayor parte de sus vidas en las ciudades.

Finalmente, “La Tirana – El milagro del Tamarugal” (Omar Villegas) busca comprender el motivo de la masiva llegada de peregrinos anualmente, hasta el poblado de La Tirana; para ello recurre a la exposición de los testimonios de cuatro asistentes: un par de fieles, el sacerdote del pueblo y un antropólogo, exponiendo de este modo, las variadas motivaciones que llevan a un millar de personas a adorar a la Virgen del Carmen.

Estas cinco producciones permiten reconocer, a primera vista, la selección de diversas aristas en la composición de un tema, entregando con ello, mayor dinamismo al relato. Esto genera un renovado interés en los espectadores y motiva una exigencia de los mismos en torno a que los diferentes documentales logren explotar esa veta, pues de cierta forma los hacen partícipes en la obtención de interpretaciones y conclusiones.

La categoría de **contexto** busca reconocer si las producciones fílmicas son capaces de describir la situación aledaña al sujeto o población de estudio; esto es, si a pesar de la narración de un hecho particular pueden dar cuenta del acontecer que rodea directa o indirectamente a los protagonistas, ya sea en el ámbito económico, social, político o religioso. La literatura histórica tradicional, normalmente se aboca a la descripción de situaciones macro, por lo que el **contexto** se evidencia con facilidad en un buen porcentaje estos trabajos. Las corrientes de la Nueva Historia, tal como la Historia de Vida o la Microhistoria, a pesar de preocuparse del rescate de situaciones más particulares, son capaces de evidenciar aquello que es próximo al sujeto o grupo de estudio. De acuerdo a estas características, fue necesario desarrollar un análisis más profundo de las filmografías, a fin de descubrir los símbolos expresados por el realizador –que pueden no ser visibles en una primera aproximación–, para así conocer los hechos que conformaron al sujeto como ser social.

La mayoría de los documentales seleccionados en este análisis entregaron datos que permitían descubrir esta categoría, pues, a partir de aquellas historias personales, en ocasiones mínimas, se daban a conocer detalles del acontecer ya sea de la comunidad o nación. Así, sólo dos obras excluyeron el **contexto**, estas son: “Carbón” (Claudio di Girolamo), que se aboca a describir, de forma exclusiva, la situación que afecta a quienes se dedican a la extracción y recolección de este mineral en la octava región, perdiendo la perspectiva del acontecer nacional o las situaciones que pueden darse de forma paralela a este grupo social. El caso de “Un oficio común y corriente” (Carmen Neira) es similar, ya que la directora decide enfocar su investigación únicamente en un grupo sindicado de cartoneros, dejando de lado tanto a quienes trabajan en esta misma labor, pero de forma independiente, como al resto de actores sociales que pudiesen verse involucrados en el oficio de una u otra forma (compradores, familias, recolectores de basura, etc.).

Todas las demás realizaciones entregan señas del **contexto**, aunque en diferentes niveles; “Cuartito Rosa” (Sergio Navarro) presenta imágenes que permiten descubrir la realidad social y económica que circunscribe al grupo de jóvenes, así como el nivel educacional medio del general de la población; “La Machi Eugenia” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli), por su parte, da cuenta de los diferentes aspectos que componen la cultura mapuche, centrándose en el ritualismo. “Correcto” (Orlando Lübbert) pretende llevar a cabo una reconstrucción que logre englobar las diferentes perspectivas que componían la vida de los chilenos en un período crucial de la historia nacional; con “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari) ocurre algo parecido, sin embargo, en esta ocasión el realizador vuelca su mirada hacia aquellas personas que vivieron la etapa en el anonimato, es decir, cuyas experiencias resultan intrascendentes para la historia oficial.

“Sueños de hielo” (Ignacio Agüero) expresa la importancia que representó para el país la exposición de un producto nacional en la Feria Universal de Sevilla; “Aferrándose a la vida” (Sergio Lausic), a pesar de su pretensión del rescate de las tradiciones de los grupos originarios, entrega, más que nada, una contextualización de la situación que éstos viven en la actualidad; “La Tirana – El milagro del Tamarugal” (Omar Villegas) lleva a cabo una descripción de los matices sociales y económicos que suceden en el poblado cada julio, con la celebración de la fiesta; “Palín Bollilco Mapu Meu” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli), también centrada en salvaguardar las tradiciones originarias, describe un juego ancestral del pueblo mapuche.

La categoría de **protagonista anónimo** fue la más fácil de encontrar gracias a que el documental –al igual que la Nueva Historia–, en general busca construir sus relatos en base a sujetos omitidos por la historia oficial. La mayor parte de quienes se presentan ante la cámara

corresponden a personajes desconocidos, cuyas vivencias no implican cambios sustanciales o trascendentales para la sociedad. Cada una de las producciones que dan forma al análisis respondió a esta categoría, pues en todas ellas, los protagonistas son actores sociales que describen el propio sentir frente a un hecho determinado, sin importar el rol que hayan desempeñado dentro del mismo.

La **memoria** es una categoría de análisis resaltada debido a la importancia que implica tanto para la Nueva Historia como para los documentales en la construcción de sus relatos. Es el recuerdo de los sujetos el punto inicial de cada investigación y a partir del cual es posible la reconstrucción de los hechos. Sin embargo, la **memoria** implica cierto grado de interpretación por parte del realizador, ya que cada evocación individual involucra la carga subjetiva del emisor, al ser mediada por el tránsito sufrido por el personaje a lo largo de su evolución como ser social.

Pero la **memoria** no se presenta sólo cuando los sujetos dan cuenta de acontecimientos pasados, pues su caracterización como *rescate del olvido* responde también al hecho de inmortalizar y preservar realidades actuales, como ha sido el trabajo realizado por los nuevo-historiadores y la Historia Oral, al abocarse a la recolección de aquella información que sólo se encontraba en los seres humanos.

Así, esta categoría se presenta –ya sea de forma individual o colectiva– en ocho de las producciones seleccionadas; estas son: “Carbón” (Claudio di Girolamo), “Un oficio común y corriente” (Carmen Neira), “La Machi Eugenia” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli), “Correcto” (Orlando Lübbert), “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari), “Aferrándose a la vida” (Sergio Lausic), “La Tirana – El milagro del Tamarugal” (Omar Villegas) y “Palín Bollilco Mapu Meu” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli).

La **validación de las fuentes** es una instancia de gran importancia dentro de la construcción de cualquier investigación, pues da cuenta de la acuciosidad del trabajo previo que debió llevarse a cabo. Aunque un documental puede desarrollarse con pocas fuentes, una amplia exposición de relatos que apunten hacia el mismo sentido provee al espectador de puntos de comparación y refutación de la subjetividad propia de los seres humanos, haciendo alusión no sólo a quien entrega su testimonio, sino que también a aquel que recopila –llámese cineasta o historiador–.

En el análisis percibimos su presencia en seis de las diez obras: “Carbón” (Claudio di Girolamo), “Cuartito Rosa” (Sergio Navarro), “Un oficio común y corriente” (Carmen Neira), “La Machi Eugenia” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli), “Correcto” (Orlando Lübbert), y

“Aferrándose a la vida” (Sergio Lausic), todas las cuales presentan a más de una fuente que se refiere al mismo tópico, poniendo de manifiesto las diferencias y similitudes que los individuos plantean frente a ellos; además, la conjunción de testimonios permite conocer diversos ámbitos de un hecho, ya que lo que es omitido por un sujeto, es recordado y dado a conocer por otro. Una excepción se da en “La Machi Eugenia”, donde son las fuentes las encargadas de validar las afirmaciones realizadas por la voz en off.

La categoría **manifestación del realizador** es un punto infaltable en cada documental; de una u otra forma, el realizador expresa su punto de vista en cada una de las escenas. A través de la voz en off, las intervenciones y la aparición física del director —o alguien elegido por él— se muestra ante el espectador para recordarle que, tanto las afirmaciones como las imágenes presentadas persiguen un objetivo que ha sido planteado con anterioridad a la propia construcción y que es el que ha motivado la realización, de la misma forma que ocurre con la selección temática llevada a cabo por los historiadores al elegir la profundización de un tema u otro.

A diferencia de la literatura histórica, el creador de este tipo de producciones cuenta con una suerte de autorización tácita para profundizar en temas que han sido dejados de lado, debido a la efervescencia social que su salida a la luz podría significar y a las consecuencias que acarrearía a ciertos grupos, normalmente, de poder. Es por ello, que quienes deciden trabajar con estos temas se enfrentan a la clara posibilidad de no obtener ayuda económica para que sus obras lleguen a término, lo que les hace ser denominados independientes o marginales, por sus pares.

Finalmente, las **innovaciones en la construcción del relato** implican una intención del realizador por entregar un tratamiento audiovisual que difiera de los tradicionales, variando en el estilo narrativo, a fin de presentar temas ya conocidos y difundidos, de una manera novedosa. Lo que se busca es descubrir si los documentalistas, al igual que los nuevo—historiadores, se han preocupado de introducir modificaciones al género, de modo de reencantar al público.

A lo largo de las producciones estudiadas, esta categoría emana de diversas formas; se observa en la medida en que las imágenes buscan evidenciar y hacer tangibles los sueños expresados por los personajes, en la inclusión de animaciones para dinamizar la entrega de los testimonios, en la creación de personajes para dar un sentido diferente al tema central y en el hecho de que la voz en off se apropie del lenguaje de los protagonistas y, en vez de hablar, cante las descripciones. De acuerdo a lo anterior, son cinco las producciones que pueden ser circunscritas a esta categoría; estas son: “Cuartito Rosa” (Sergio Navarro), “La Machi Eugenia”

(Felipe Laredo y Gunvor Sorli), “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari), “Sueños de Hielo” (Ignacio Agüero) y “Palín Bollilco Mapu Meu” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli).

La presencia de un mayor número de categorías en cada producción, permitió descubrir aquellos documentales que se encontraban más cercanos a los preceptos de la Nueva Historia. Esta cantidad determina el mayor o menor apego de las realizaciones a las nuevas corrientes historiográficas. En ese sentido, cuatro de las obras analizadas logran englobar ocho de las nueve categorías construidas, creando así, un relato más complejo, en el cual se enmarcan múltiples detalles de la situación que están dando a conocer.

En ciertos casos, gracias al tratamiento entregado, los testimonios son capaces de dar señas no sólo de su situación particular, sino que del acontecer que les rodea, elaborando una narración que trasciende los límites de la subjetiva visión de cada individuo. Dentro de lo anteriormente expuesto caben “Cuartito Rosa” (Sergio Navarro), “Correcto” (Orlando Lübbert) y “Aferrándose a la vida” (Sergio Lausic) que consiguen ampliar las fronteras de la historia central para descubrir los diversos aspectos de la vida social del espectro estudiado.

La no presencia del total de categorías en una producción, no las hace menos válidas, pues cada una de ellas destaca por retratar una situación más o menos particular; es el caso de “La Tirana – El milagro del Tamarugal” (Omar Villegas), una de las obras que exhibe menos categorías y, sin embargo, logra describir de buena forma una situación muy particular que ocurre una vez al año en un pequeño pueblo nortino, informando sobre los pormenores de la fiesta y llevando al espectador a inmiscuirse en dicha manifestación religiosa.

Con “Carbón” (Claudio di Girolamo), “Un oficio común y corriente” (Carmen Neira) y “La Machi Eugenia” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli) ocurre una situación similar; cada uno de ellos cumple con los requisitos planteados por su director, pues logra dar cuenta de las implicancias que toda narración individual conlleva; es decir, aunque dejen de lado el contexto en el que se desarrolla la acción, detallan de manera íntegra la particularidad de los protagonistas.

“Sueños de hielo” (Ignacio Agüero), a pesar de ser un documental experimental, reúne gran parte de las categorías formuladas, dejando de lado sólo aquellas concernientes a las fuentes, al ser estructurado en base a un sólo personaje que guía todo el relato. El realizador, al haber decidido utilizar este tipo de construcción, pierde la validación que se da al presentar a más de una fuente. Por su parte, “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari) prescinde de la **validación de las fuentes**

ya que, aunque entrega un gran número de fuentes, cada una de ellas alude a sus propias experiencias.

Las categorías que aparecen infaltablemente en todas las producciones, son **protagonista anónimo** y **manifestación del realizador**, seguidas de **particularidad**, con nueve apariciones; **contexto** y **memoria** que se presentan en ocho ocasiones; **validación de las fuentes** y **reducción de escala como forma de aproximación a la historia**, con seis, **innovaciones en la construcción del relato** y **visión plural en la construcción del relato**, ambas expuestas en sólo cinco de las diez obras.

Así, el análisis ha permitido llevar a cabo una caracterización que da cuenta de la cercanía existente entre la literatura histórica creada por los nuevo–historiadores y el estilo de cine realizado por los documentalistas sociales; ambos, formatos marginados de las corrientes que los acogen y, a la vez, se asemejan debido al tipo de temas, protagonistas, enfoques y narrativas que conforman cada una de sus producciones.

La elección del período histórico de estudio se basó en la hipótesis de que, por ser una etapa de transición, las obras realizadas responderían a necesidades sociales, es decir, que debido a la censura con la que gobernó el régimen anterior, se produciría un despertar cultural, dominado por la demanda de conocimiento emanada de la población. Los documentales encontrados respondieron a este parámetro, dando cuenta de una amplia diversidad temática que aborda tópicos tan vastos como lo son el descubrimiento de comunidades étnicas o la elaboración de un mural multicultural; sin embargo, la selección debió restringirse a aquellos que, tras una primera revisión, se revelaron como más idóneos y distintivos. En ese sentido, y a pesar de existir trabajos muy similares –por el tema abordado–, consideramos que la diferencia en sus tratamientos los hace interesantes de ser observados en un mismo análisis; es el caso de cuatro producciones que, de cierta forma, se asemejan.

En primer lugar encontramos “Correcto” (Orlando Lübbert) y “El 11 del 73” (Marcelo Ferrari) que, a pesar de tratar un mismo tema, son construcciones completamente diferentes; por un lado, “Correcto” presenta una amplia diversidad de testimonios, identificados en la pantalla, que describen, desde distintas perspectivas, la realidad acaecida; mientras que por el otro, “El 11 del 73” es una video cabina que expone el sentir popular, sin mayores identificaciones, ya sea de quienes lo vivieron y de quienes no, sin importar la procedencia, el pensamiento o el nivel

socioeconómico de las fuentes que se presentan de forma aparentemente desordenada frente a la cámara.

La segunda pareja la constituyen las dos realizaciones que dan cuenta de la sociedad mapuche desde dos de sus tradiciones; por una parte se encuentra “Palin Bollilco Mapu Meu” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli) que trata sobre la lucha llevada a cabo por los comuneros mapuches para rescatar y enseñar a los más jóvenes sus costumbres ancestrales, como es el juego del Palin. Por otra parte, “La Machi Eugenia” (Felipe Laredo y Gunvor Sorli) busca dar a conocer la jerarquía religiosa que atañe a la comunidad, mostrando los detalles que conforman la labor de una de estas mujeres. El hecho de que, dentro de las realizaciones del período, exista un tercer trabajo de Felipe Laredo en torno al mismo tema (La manta de Juan Carlos), permite pensar en la posibilidad de que éste busque realizar una serie de episodios de las diversas características del pueblo mapuche, a fin de rescatar sus tradiciones para enseñarlas al espectador y lograr su perpetuación en el tiempo.

A pesar de sus diferencias y similitudes cada producción respondió en mayor o menor medida al objetivo planteado, pues, en todas ellas se encontraron al menos la mitad de las categorías de análisis, dando cuenta de que cada documental entrega al espectador herramientas que le permiten enfrentarse a una reconstrucción histórica propia e individual.

#### IV CONCLUSIONES

Para poder responder la pregunta de investigación que guía este trabajo (¿Reúne el documental las características necesarias que le permitan ser considerado como una fuente más de la Nueva Historia?) la revisión bibliográfica fue la primera instancia que nos permitió descubrir las características de esta corriente histórica –prácticamente desconocida– en términos generales. Al ser un movimiento que, por contar con pocas publicaciones, no ha sido suficientemente estudiado, fue necesario partir con una definición básica de la historia general, y la evolución de la misma, para luego derivar hacia los preceptos establecidos por estos nuevos géneros. En el caso del documental, fue oportuna la realización de un seguimiento similar, reconstruyendo las líneas que dan base a la corriente y que se remontan al surgimiento de la cinematografía.

El hecho de que ambos movimientos sean considerados, por los más tradicionales, como marginales, exigió la indagación exhaustiva de un importante número de publicaciones alusivas a la evolución tanto de la historia como del cine. Ello dio paso, en el primer caso, a la aparición de la Nueva Historia y, en el segundo, al fortalecimiento del documental como una forma de representar la realidad. Para obtener una completa visión de estos dos movimientos fue necesario ampliar, por un lado, las nociones básicas de la historia, siguiendo la línea teórica que permitió el origen y validación de los trabajos de los nuevo–historiadores y, por el otro, de los componentes de la cinematografía, esto es: la imagen, las creaciones, los movimientos más destacados, las relaciones directas con la historia y los cambios que ha sufrido el documental a lo largo de su desarrollo, hasta llegar a la vertiente social, que es la que se acerca, de mejor manera, a la corriente histórica que nos concierne.

Desde el inicio de la investigación pudimos descubrir que existe cierto grado de marginalidad de las líneas históricas emanadas a partir de la Escuela de los Annales; ello acarrea una falta de bibliografía al respecto, lo cual dificultó, en un primer momento, la identificación de los principales preceptos que daban forma a la Nueva Historia. La construcción de un marco teórico de amplias dimensiones respondió a la obligación de entregar al lector herramientas que le permitiesen enfrentar el análisis con un respaldo conceptual que implicase una completa caracterización de los subgéneros surgidos del movimiento principal. En general, se dio la situación de que quienes trabajaron bajo el alero de esta novedosa disciplina histórica renegaron de la posibilidad de instaurarse como escuela de conocimiento, lo que nos llevó a delimitar el estudio de la misma a ciertas características que consideramos las principales.

Para llegar a establecer sus bases, descubrimos que fue fundamental el papel desarrollado por las publicaciones de la Escuela de los Annales y, principalmente, el replanteamiento de la historia de las mentalidades; temática que hizo resurgir el trabajo fundamentado en la sociedad, con nuevas formas de aproximación y estilo narrativo. De allí se da el impulso necesario para la aparición de innovadoras formas de reconstrucción histórica, como lo fueron la historia oral, la historia de vida y la propia Nueva Historia, que –para este análisis– engloba a la historia desde abajo y la microhistoria.

Aunque la historia oral precede a las primeras publicaciones aparecidas bajo el rótulo de Nueva Historia, consideramos que forma parte de la misma gracias a las similitudes en cuanto a su conformación, es decir, a los temas seleccionados, al estilo narrativo –mucho más descriptivo–, y, lo primordial, a la validación de los testimonios como fuentes de primera línea; es esta opción la que provoca su distanciamiento de la historiografía tradicional y, por lo mismo, nos permite erigirlo como un movimiento legítimo dentro de la Nueva Historia, a la hora de su clasificación.

A partir de estas primeras indagaciones se descubre la importancia de la memoria en la construcción de narraciones históricas, pues los creadores de estos nuevos tipos de relatos destacan el papel del individuo en la elaboración de sus textos, para lo cual recurren a los recuerdos albergados por sujetos tradicionalmente obviados. De allí que recurran a personajes de su entorno más cercano quienes, por haber sido parte del mismo grupo social, comparten las vivencias que dieron forma tanto a su identidad como a su memoria colectiva. Esta última constituye uno de los resquicios más interesantes en los cuales los historiadores pueden indagar para obtener información que les permita, posteriormente, crear nuevas narrativas. Por otra parte, el tratar temas que forman parte de la memoria de una colectividad genera en el lector una motivación para consumir este tipo de productos, pues alberga en su conciencia ciertos elementos que ven reflejados en la producción y que, de una u otra manera, le permiten reconstruir sus historias personales.

Así, la cercanía que los sujetos manifiesten hacia un tópico logra que los realizadores se decidan por éste, ya que puede que ellos también hayan sido partícipes de los sucesos descritos, lo cual, a pesar de que puede condicionar su visión, los lleva a indagar en los aspectos comunes que forman la identidad de la comunidad.

La indagación en la evolución del cine, pasando por la importancia de la imagen para su constitución y mencionando las relaciones que éste ha denotado con la historiografía clásica, da paso a un estudio más profundo, centrado en el documental en sí, del que emerge aquella rama

que resulta más cercana a la Nueva Historia; sentando así, las bases teóricas que permiten la realización de un análisis comparativo, entre las instancias para generar literatura histórica y narrativa audiovisual.

La idea popularmente arraigada de considerar al cine como un mero elemento distractor condiciona, de cierta forma, el que las producciones documentales no sean apreciadas como un documento histórico válido; pues, el hablar de cine, normalmente remite al de ficción que, aunque suele estructurar sus relatos en función de verdades, les agrega los elementos adecuados para crear una historia entretenida que la lleve a ser comercializada.

El documental social en cambio, busca que los temas escogidos formen parte de la vida cotidiana, descubriendo aquellas situaciones que han sido relevantes en la construcción de la identidad de los sujetos de estudio; temáticas normalmente omitidas por la historia tradicional. Se preocupa además, de retratar los acontecimientos a los que se ven expuestos los sujetos más marginales, destacando la visión de éstos. Es el caso de la fructificación de esta corriente en Latinoamérica, donde debido a la necesidad de dar a conocer las particularidades de la región, el documental social se erige como una de las instancias que permite reivindicar dichas realidades; como son el rescate de las comunidades indígenas, que comienzan a desaparecer por el avance de la civilización. Por otro lado, el documental se constituye como método de denuncia sobre el padecimiento de los oprimidos durante los regímenes dictatoriales, que se sucedieron a lo largo de los años sesenta y setenta en todo el sur del continente.

La elección de este tipo de documental se debe a las claras similitudes que presenta con la Nueva Historia; el estudio acabado de las corrientes esbozó una serie de características que podían ser vistas, en mayor o menor medida, en uno y otro formato; como es el hecho de que el individuo sea el punto de partida para la creación de los relatos en ambas disciplinas.

Aún cuando no encontramos imbricaciones teóricas –de este tipo– realizadas con anterioridad, podemos asegurar que los fundamentos claves de cada una de estas corrientes emergen con cierta semejanza, lo que les permitiría recurrir una a la otra, como fuente válida de aproximación al tema escogido; es decir, en el caso del documental, la utilización de las publicaciones de la Nueva Historia para nutrirse de información sobre la temática seleccionada para una nueva producción (lo mismo para la Nueva Historia: el empleo del documental como fuente primaria).

Debido a la constante marginalidad y confrontación en la cual ambas prácticas se desarrollaron, se han visto en la obligación de investigar a cabalidad las temáticas seleccionadas –con todo lo que ello implica–, a fin de alcanzar el respeto de quienes cuestionan sus métodos.

Consideramos que el desconocimiento de la Nueva Historia (salvo por parte de profesionales e investigadores afines a sus métodos) se debe al reducido número de escritores que albergó, así como al escaso número de publicaciones existentes y, lo más importante, a la renegación por parte de los mismos teóricos hacia los preceptos que sustentaron el movimiento. Ésta es una de las mayores diferencias que presenta frente al documental, pues este último, a pesar de los obstáculos que ha debido sortear a lo largo de la Historia del Cine, cuenta con un perfil mucho más reconocido dentro de la población; además, sus miembros se consideran parte de una corriente sólida que crece y evoluciona a partir de los trabajos que se realizan constantemente.

La metodología utilizada para la resolución de los objetivos se basó, primero, en una acabada revisión bibliográfica, que dio forma al marco teórico y segundo, en la selección del corpus fílmico, que implicó un amplio escrutinio de las producciones desarrolladas en el período de estudio determinado, a fin de escoger aquellas que se acercaban de mejor forma al tema.

El tercer objetivo se solventó tras la resolución del primero, pues implicaba un amplio manejo de los postulados de la Nueva Historia, a fin de poder realizar una categorización exhaustiva de las características más significativas de la corriente que, además, fuesen factibles de encontrar en las producciones filmográficas; este objetivo consta de una segunda parte, ya que, tras la categorización, se dio paso al develamiento de las mismas en el corpus. Para ello fue necesaria la utilización del análisis de contenido, tanto en su vertiente cualitativa como cuantitativa. El aspecto cualitativo aflora en el desarrollo de un análisis *in extenso* de cada uno de los documentales, dando cuenta de cómo se presentan las categorías en cada obra, mientras que lo cuantitativo queda de manifiesto en la confección de la tabla que muestra el número de apariciones de cada una de ellas en las diferentes producciones<sup>87</sup>.

El trabajo con las categorías de análisis en los documentales requirió de una revisión cabal de todo el material conseguido, del cual se eligieron las diez obras que, de acuerdo a su temática, poseían mayor número de características afines con la forma historiográfica trabajada. De cada una de ellas se rescataron los matices que permitían descubrir la presencia de alguno de los aspectos requeridos. Existieron categorías que se manifestaron de forma muy similar en el cien por ciento de las producciones analizadas, como sucede con: el **protagonista anónimo**, que es

---

<sup>87</sup> Tabla N° 3, pp. 272

quien se mostró ante la cámara como un personaje desconocido, pero con una historia para contar; la **validación de las fuentes**, donde, en general, el realizador recurrió a un buen número de sujetos que describían la situación general desde su punto de vista particular; y, la **manifestación del realizador** que se evidenció, ineludiblemente, en todas las obras, a través de sus diferentes formas de expresión, ya sea mediante la voz en off, la interacción con las fuentes o la presencia física en pantalla, además de la explicitación del punto de vista, tanto en la selección temática como en el tratamiento audiovisual.

Al igual que estas tres categorías, la **reducción de escala como forma de aproximación a la historia** se da de manera muy parecida en todas las producciones de las que emerge, es decir, mediante el uso de uno o varios individuos que relatan la parte de su vida que atañe al tópico abordado por el trabajo filmográfico, sin que por ello se dejen de lado los acontecimientos que lo rodean, sean éstos de su grupo social más cercano o del país. Sin embargo, a diferencia de las categorías anteriores, ésta se observa sólo en seis de los documentales, estos son: “Cuartito Rosa”, “Un oficio común y corriente”, “Correcto”, “El 11 del 73”, “Sueños de hielo” y “Aferrándose a la vida”.

La categoría **particularidad** es abordada desde tres aspectos, ya que involucra, la descripción de vivencias personales, de situaciones cotidianas y la utilización –por parte del realizador– de un toque dramático que logre causar en el espectador cierta empatía hacia el relato. Así, las obras que resaltan el aspecto cotidiano de los individuos o grupos que están siendo estudiados son aquellas donde el tema tratado no es muy conocido para el común de los espectadores; entre ellas: “Carbón”, “Un oficio común y corriente”, “La Machi Eugenia”, “Aferrándose a la vida” y “Palin Bollilco Mapu Meu”, las cuales, a través de las imágenes y testimonios revelan detalles de las costumbres, tradiciones y cultura. Por otro lado, se encuentran los documentales que muestran esta categoría por medio de la narración de las vivencias individuales de los personajes que se enfrentan a la cámara, como es el caso de: “Cuartito Rosa”, “Un oficio común y corriente”, “Correcto”, “El 11 del 73”, “Sueños de hielo” y “Aferrándose a la vida”, donde son los propios protagonistas quienes entregan datos de la historia que conforma el trabajo.

Finalmente, se encuentran aquellas obras que buscan que el espectador fije su mirada en los sujetos y situaciones descritas por medio de la emotividad, generando un despertar de la conciencia de quienes observan la realización, para que se comprometan a prestar más atención a

los diferentes grupos sociales. En esta situación se encuentran: “Carbón”, “Correcto”, “El 11 del 73” y “Aferrándose a la vida”.

Por su parte, el **contexto** se manifiesta también de tres formas diferentes, dando cuenta, por un lado, sólo del grupo social inmediatamente aledaño al sujeto –como es el caso de “Cuartito Rosa” y “La Tirana – El milagro del Tamarugal”–, de una etnia –condición descrita en “La Machi Eugenia”, “Aferrándose a la vida” y “Palín Bollilco Mapu Meu”– o exponiendo la situación completa del país afectado por el hecho narrado, como ocurre en “Correcto”, “El 11 del 73” y “Sueños de hielo” que, de una y otra forma, entregan extensas descripciones del sentir de un amplio número de personas pertenecientes a diversos ámbitos del acontecer nacional.

La **visión plural en la construcción del relato** se erige a partir de heterogéneas formas de aproximación; en el caso de “Cuartito Rosa” y “Aferrándose a la vida” la contraposición se da por medio de fuentes pertenecientes a distintos rangos etarios que manifiestan su punto de vista, establecido de acuerdo a las situaciones que cada uno ha debido sortear. La segunda forma se construye de acuerdo a la posición que los sujetos hayan tomado en el hecho descrito, es el caso de “Correcto” y “El 11 del 73”. En el primero de ellos, la **visión plural en la construcción del relato** está condicionada por la aparición de testimonios que asumen tres diferentes posturas frente al hecho (ex prisioneros políticos, militares y analistas sociales); situación similar al segundo trabajo, ya que en éste se recogen las impresiones de un amplio número de personas que narran el significado que este día tuvo en sus vidas. Así, para algunos, es recordado como algo positivo, para otros, negativo, y, para un grupo más reducido, no tuvo mayor relevancia. Una última forma es la que se presenta en “La Tirana – El milagro del Tamarugal”, donde cada una de las fuentes entrega una visión diferenciada del mismo hecho: social, religiosa y antropológica.

La **memoria**, por su parte, es una característica común a gran parte de las producciones, pues éstas –de una u otra forma– denotan haber apelado a ella en su construcción. Por un lado se presentan aquellas obras donde la **memoria** es rescatada desde una perspectiva individual, esto es, son los sujetos quienes evocan su pasado para dar sentido completo a la narración; es el caso de “La Machi Eugenia”, “Correcto”, “El 11 del 73” y “Aferrándose a la vida”. Mientras que una segunda forma se da por medio de las rememoranzas surgidas de la memoria colectiva, como es la situación descrita en “Carbón”, “La Machi Eugenia”, “Aferrándose a la vida” y “Palín Bollilco Mapu Meu”.

Finalmente, las **innovaciones en la construcción del relato** se desarrollan sólo en los casos donde el director demuestra la intención de dar un giro novedoso a su trabajo, ya sea a

través del tratamiento de las imágenes o los testimonios. Esta característica se puede encontrar en: “Cuartito Rosa”, “La Machi Eugenia”, “El 11 del 73”, “Sueños de hielo” y “Palín Bollilco Mapu Meu”.

A partir de la elaboración de este análisis filmográfico, podemos concluir –ante todo– que existen importantes características compartidas por el documental social y la Nueva Historia, siendo una de las más importantes el hecho de que en ambos se rescatan historias que han sido marginadas por el formato tradicional o dominante, cediendo el protagonismo a sujetos desconocidos que no han representado un papel aparentemente relevante dentro de su época o grupo social. Además, existe la intención de acceder y utilizar fuentes directas, es decir, recoger los testimonios de boca de quienes vivieron la situación descrita (historia oral), dejando que sea el propio individuo quien medie la entrega de información, sin que por ello, el historiador/documentalista prescindiera de la confrontación con otras fuentes, sean éstas orales o escritas.

La manifestación del creador es otro punto destacado en ambas corrientes, pues, en uno y otro éste denota su presencia. Por un lado, en el caso del documental, esto se da a través de la voz en off, la interacción con las fuentes o la aparición física en pantalla, mientras que en la Nueva Historia, en las instancias en que el historiador se hace partícipe del relato mediante la exposición de sus interpretaciones, opiniones y juicios.

La narrativa constituye tanto un punto de similitud como de diferencia entre las disciplinas, pues las dos se presentan como un formato alternativo al tradicional que rescata nuevos temas abordándolos, además, desde perspectivas novedosas. Por otra parte, para lograr una mayor aceptación de los receptores, ambas han debido incluir elementos de la ficción, esto es, en el caso del documental, las imágenes han sido trabajadas a fin de que –de la mano de la música incidental– fomenten el dramatismo, mientras que en la Nueva Historia, la amplia utilización de la descripción ha permitido recrear los sucesos expuestos, en muchas ocasiones, lindando con la literatura.

La diferencia es inherente a cada uno de ellas: debido a la condensación que se hace necesaria en las producciones cinematográficas en función de una buena acogida por parte del espectador, es imperativa la delimitación y selección de aquellos elementos más relevantes para la elaboración de la historia. El director debe tener claro el objetivo que persigue y ser capaz de resumir todo el material recopilado en un trabajo con sentido y dinamismo, pues éste será entregado de una vez y en un tiempo limitado. En los libros de historia esta restricción no

constituye un punto obligatorio, ya que, independiente de su extensión, si el relato está bien construido, mantendrá la atención del lector, y no será desechado de buenas a primeras, ya que la obra casi siempre será consumida de manera interrumpida.

La mayor distinción radica en la capacidad descriptiva de las imágenes sobre la literatura, ya que, una sola de éstas puede llegar a perdurar en la retina del espectador de una manera mucho más permanente que todo un libro que haya intentado describirla.

La Nueva Historia surgió y prosperó en función de provocar un cambio en la forma tradicional de escribir la historia; y, en consecuencia, es absolutamente válida la opción de incluir al documental como una forma alternativa al tradicional concepto de historiografía, teniendo en cuenta que será necesaria la concientización de los documentalistas sobre el tema. De acuerdo a ello creemos que, para que este género cinematográfico llegue a instaurarse como un documento histórico, es necesario que cada una de sus producciones logre incluir una serie de características básicas que lo vinculen directamente con esta forma historiográfica; a ellas nos referiremos a continuación.

En primer lugar, debe existir un compromiso ineludible del realizador para con la investigación de campo, que involucre un profundo acercamiento a los sujetos, no sólo en su faceta individual sino que también social, para así descubrir quiénes serán los más adecuados para el buen logro de los objetivos, la profundidad real del conflicto y la incidencia que éste representa para ellos. Lo anterior no será posible si quien indaga no participa directamente de la vida cotidiana de la comunidad que desea describir, absteniéndose –en lo posible– de emitir juicios u opiniones sobre lo que observa, a fin de que la historia que narre sea lo más cercana posible a la realidad que contempló.

Una segunda característica apunta a que el director se preocupe de contextualizar los relatos; conferirles historicidad mediante la organización de los testimonios en torno a tópicos específicos, apoyados en imágenes extraídas de la realidad que confirmen las alocuciones. Otro recurso que puede utilizarse es el apelar a la opinión de expertos que entreguen datos comprobables sobre el mismo tema –ya sean cifras estadísticas o meros comentarios especializados–, a fin de que el espectador pueda comparar la información presentada con la concepción que tiene respecto de la situación descrita. Aludiendo a este punto, también se encuentra el rescate del mayor número de elementos que permitan posicionar al individuo dentro del escenario al que pertenece, en este sentido, por ejemplo destaca el uso de la lengua nativa o las vestimentas típicas, cuando se trata de pueblos originarios.

En tercer lugar, estimamos que la inclusión de antecedentes que faciliten una potencial confirmación de los testimonios e imágenes presentadas podría llegar a ser una forma de acreditar la veracidad de lo expuesto, posibilitando la realización de una investigación particular, ya sea por parte de quienes observen el documental o de futuros directores que se interesen en realizar un seguimiento del tema en nuevas obras. Este tipo de información no necesita ser insertada íntegramente en el video, sin embargo, se pueden crear métodos alternativos que expongan las referencias de contacto oportunas, como pueden ser las instituciones que hayan intervenido en el proceso de producción.

Finalmente, consideramos que para instaurar al documental como una real fuente histórica es imperativo que se eduque a la sociedad en torno a la labor desarrollada por la cinematografía, a fin de descubrir las bondades que presentan –tanto las películas de ficción como documentales– en el rescate de significativas nociones sobre el contexto histórico. Las primeras, por medio de los filmes de época y la información contenida en cada uno de sus trabajos, lo cual permite una aproximación a la sociedad en que se desarrolló, al dar cuenta de sus costumbres, vestimentas, tradiciones, ritos, lenguaje, modos de vida e interacción; mientras que, los segundos, intentan retratar diversos acontecimientos reales, con sus verdaderos protagonistas, de modo de hacerlos perdurar en el tiempo.

Así, la valoración del documental como fuente de conocimiento histórico no queda relegada exclusivamente a quienes observan las producciones filmográficas sino que incumbe también a quienes las crean, pues deben ser capaces de ir más allá de sus objetivos personales al construir un relato audiovisual, tomando conciencia de la importancia social que éste podría llegar a alcanzar; es decir, partir de la certeza de que su trabajo traspasará las fronteras temporales, estableciéndose como un medio de conocimiento de épocas.

Para que esta instancia llegue a ser factible será necesario que la sociedad, en su conjunto, valore las características propias de este formato, reconociéndolo como un género válido a la hora de buscar dónde investigar; para ello, y tras la apertura de las instituciones y los individuos (en el sentido de considerar que este formato también representa una fuente lícita de conocimiento histórico), se requerirá de la creación de videotecas públicas de libre acceso donde se archiven los trabajos realizados tanto en el país como en el extranjero, a fin de que todos quienes requieran utilizarlos puedan hacerlo. Del mismo modo, las videotecas documentales podrían llegar a equipararse con las bibliotecas, archivos de noticias e informativos de televisión, cumpliendo una labor similar, al conservar tanto imágenes como testimonios de individuos y hechos de relevancia

social de un período histórico determinado; validándose, además, en su dimensión de medio de comunicación alternativo a los tradicionales.

Además de lo señalado, planteamos esta alternativa debido a que al realizar esta investigación descubrimos que no existen registros documentales abiertos al público, por lo que la obtención de una producción implica recurrir, en muchas ocasiones, a los propios documentalistas. A pesar de que existe una institución que cuenta con un buen número de obras (el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura), el número de copias es muy reducido, por lo que el trámite burocrático inherente al préstamo implica acreditar el uso con fines académicos.

La realización de este cruce disciplinario permitió la aparición de características muy cercanas a la comunicación en ambas corrientes, de allí que consideremos que este trabajo no sólo posiciona al género documental como un medio alternativo de difusión, sino que también a la Nueva Historia, formato que gracias a su escritura —mucho más descriptiva y cercana a los sujetos comunes—, puede asentarse como una forma historiográfica que contiene elementos propios de los modelos comunicacionales. Destacamos además, la preocupación de este tipo de creadores por entregar al receptor trabajos que privilegian el contenido sobre la comercialización; esto es, que son capaces de recoger tópicos poco espectaculares *a priori* y que, sin embargo, reflejan importantes características de la sociedad.

La profundización llevada a cabo en esta investigación nos permite aseverar que existen elementos suficientes para la consolidación del documental como una fuente de la Nueva Historia, por lo que podría llegar a compartir el mismo status junto a la historia oral, la historia de vida, la historia desde abajo o la microhistoria; no obstante, para que ello sea factible consideramos necesaria la realización de otros estudios indagatorios, a fin de ampliar la validez teórica expuesta en esta investigación, pues, por causa de la escasa bibliografía existente se hubo de excluir algunas corrientes de esta forma historiográfica, como es el caso del individuo anónimo, rama que podría solventar un futuro ensayo.

En cuanto al análisis filmográfico, la creación de un corpus que incluyese las diferentes subcorrientes del documental podría llegar a instaurar, definitivamente, este movimiento como una fuente histórica, al igual que las ya establecidas; pues permitiría saber si el documental social es el único que comparte características con la Nueva Historia o si, además, existen otras ramas de este género —no consignadas en este estudio— que también se le asemejen.

Para instituir al documental –en general– como una fuente histórica válida, sería necesario que se llevaran a cabo más cruces disciplinarios de este estilo, a fin de caracterizar la modalidad cinematográfica con todas sus implicancias, tanto teóricas como sociales, entre las que destaca la importancia del rescate de tradiciones, puntos de vista y recuerdos. A su vez, la memoria colectiva –como instancia de investigación–, es una inagotable generadora de tópicos, ya que los sujetos siempre tendrán una historia para contar, cada vez que es la evocación la que conforma la identidad individual.

A partir del cruce de las corrientes y del análisis del corpus fílmico queda demostrado que ambas disciplinas se asemejan, tanto en los procesos de investigación, recolección, construcción, como en el de edición, ya que las dos consideran relevante la entrega de un producto que cumpla con ciertas características, entre las que destaca la valorización del individuo o grupo social marginado; instaurándose como medios alternativos a los movimientos que los acogen. Tienen un surgimiento similar, al nacer de la búsqueda de nuevos horizontes para responder a las necesidades de un público en constante evolución; en ese sentido, prescinden de los preceptos tradicionalmente impuestos, para ampliar los cánones y dar paso a una modernización de sus géneros madre, donde lo que se privilegiaba era la narración de los sucesos, a niveles generales.

De este modo, consideramos que ambas metodologías comienzan a ostentar el status de ser formatos que facilitan la evolución de los géneros, ya que, gracias a la inclusión de parámetros no convencionales, otorgan al receptor un buen número de herramientas que le permiten aproximarse a las nuevas tendencias narrativas, con una mirada más crítica y menos condescendiente. Por ello, debería existir una preocupación mayor, por parte de historiadores y realizadores, de evitar considerar al destinatario como un ente pasivo, comprendiendo que éste interpretará activamente la obra de acuerdo a sus propias concepciones, completando y construyendo el significado de la misma. Así, la Nueva Historia y el documental comparten una preocupación innata por el individuo como ser social, rescatando su importancia en la conformación de la sociedad, lo cual queda de manifiesto en cada trabajo analizado.

Es este último punto el que nos permite asegurar la vinculación existente entre la comunicación social y esta corriente histórica, pues ambas privilegian el rescate de temáticas sociales, abordándolas desde una perspectiva más humana, donde el individuo –en toda su complejidad– es el aspecto medular de cada relato.

## V BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, C.** 1999. La escuela de los Annales. Ayer, hoy, mañana. Editorial Montesinos, España.
- ÁLVAREZ, C.** 2003. “Postulados del tercer cine [1976]” en P. A. Paranaguá (ed.) Cine documental en América Latina. Editorial Cátedra, España.
- AMADOR, P.** 2002. “El cine desde la mirada del historiador” en G. Camarero (Ed.) La mirada que habla. Cine e ideologías. Ediciones Akal, España.
- ANDREW, D.** 1993. Las principales teorías cinematográficas. Ediciones Rialp, España.
- BARNOUW, E.** 2002. El documental. Historia y estilo. Editorial Gedisa, España.
- BENAVIDES, L.** 1984. Historia oral: problemas y perspectivas. Documento de trabajo. Programa FLACSO. Número 220, octubre 1984, Chile.
- BENAVIDES, L.** 1987. La historia oral en Chile. Documento de trabajo. Programa FLACSO. Número 107, diciembre 1987, Chile.
- BERRÍOS, M.** 1988. Identidad – Origen – Modelos: Pensamiento Latinoamericano. Ediciones Instituto Profesional de Santiago, Chile.
- BERTAUX, D.** 1993a. “Los relatos de vida en el análisis social” en J. Aceves Lozano. Historial Oral. Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- BERTAUX, D.** 1993b. “La perspectiva biográfica: validez metodológica y potencialidades” en J. M. Marinas y C. Santamarina. La historia oral: métodos y experiencias, Editorial Debate, España.
- BRUNETTA, G. P.** 1993. Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912). Editorial Cátedra, España.
- BURKE, P.** 1999. “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración” en P. Burke (eds) Formas de hacer historia. Editorial Alianza, España.
- BURKE, P.** 2001. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Editorial Crítica, España.
- CAMARERO, G. (Ed.)** 2002. La mirada que habla. Cine e ideologías. Ediciones Akal, España.
- CAPARRÓS, J.M.** 1997. 100 películas sobre Historia Contemporánea. Alianza Editorial, España.
- CAPELLA, J.R.** 2000. “Las raíces culturales comunitarias” en H. Silveira (Eds) Identidades comunitarias y democracia. Editorial Trotta, España.
- CASSETTI, F.** 2000. Teorías del cine. 1945-1990. Cátedra, España.
- CASSETTI, F. y Di CHIO, F.** 1998. Cómo analizar un film. Editorial Paidós, España.

- CATANI, M.** 1993. “La historia de vida social como intercambio oral ritualizado” en J. M. Marinas y C. Santamarina. La historia oral: métodos y experiencias, Editorial Debate, España.
- CATRILEO, M.** 1995. Diccionario Lingüístico-Etnográfico de la Lengua Mapuche. Mapudungun-Español-English. Editorial Andrés Bello, Chile.
- CAVIERES, E.** 1998. Sociedad y mentalidades en perspectiva histórica. Ediciones universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- COMMAGER, S.** 1967. La Historia. Su naturaleza – Sugestiones didácticas. Ediciones Unión Gráfica, México.
- CROCE, B.** 1953. Teoría e historia de la historiografía. Ediciones Imán, Argentina.
- DUBY, G. y LARDREAU, G.** 1988. Diálogo sobre la Historia. Editorial Alianza, España.
- FERRAROTTI, F.** 1993. “Las biografías como instrumento analítico e interpretativo” en J. M. Marinas y C. Santamarina. La historia oral: métodos y experiencias, Editorial Debate, España.
- FERRO, M.** 2000. Historia contemporánea y cine. Editorial Ariel, España.
- FOLGUERA, P.** 1994. Cómo se hace Historia Oral. Editorial Eudema, España.
- GAGNON, N.** 1993. “Sobre el análisis de los relatos de vida” en J. M. Marinas y C. Santamarina. La historia oral: métodos y experiencias. Editorial Debate, España.
- GAITÁN, J.A. y PIÑUEL, J.L** 1998. Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos. Editorial Síntesis, España.
- GARCÍA E., J.** 2003. “Una imagen recorre el mundo [1975]” en P. A. Paranaguá (ed.) Cine documental en América Latina. Editorial Cátedra, España.
- GARCÍA, J.** 1993. Narrativa audiovisual. Editorial Cátedra, España.
- GEERTZ, C.** 1997. La interpretación de las culturas. Editorial Gedisa, España.
- GINZBURG, C.** 1991. El queso y los gusanos. Muchnik editores, España.
- GODOY, M.** 1966. Historia del Cine Chileno. Librería Cultura, Chile.
- GRAMSCI, A.** 1977. Antología. Siglo veintiuno editores, México.
- GRANDI, R.** 1995. Texto y contexto en los medios de comunicación. Análisis de la información, publicidad. Entretenimiento y su consumo. Editorial Bosch, España.
- GUARDIOLA, J.** 1995. “Otras miradas, otras representaciones” en M. Palacio y S. Zunzunegui Historia general del cine. Volúmen XII. El cine en la era del audiovisual. Editorial Cátedra, España.
- HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C. y BAPTISTA, Y.P.** 1991. Metodología de la investigación. Editorial McGraw-Hill, México.

- HERRERA, S. y LAGOS, P.** 1999. Propaganda política en los filmes documentales chilenos realizados durante el gobierno de la unidad popular (1970-1973). Tesis para optar al título de Periodista y al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Austral de Chile, Chile.
- HOBSBAWN, E.** 2000. "Identidad" en H. Silveira (Eds) Identidades comunitarias y democracia. Editorial Trotta, España.
- HUESO, A. L.** 1998. El cine y el siglo XX. Editorial Ariel, España.
- HUGUET, M.** 2002. "La memoria visual de la historia reciente" en G. Camarero (Ed.) La mirada que habla. Cine e ideologías. Ediciones Akal, España.
- HUINZIGA, J.** 1977. El concepto de la historia y otros ensayos. Fondo de Cultura Económica, México.
- IMBERT, G.** 2002. "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales" en G. Camarero (Ed.) La mirada que habla. Cine e ideologías. Ediciones Akal, España.
- JACKSON, M.A.** 1983. "El historiador y el cine" en J. Romaguera y E. Riambau (eds) La Historia y el Cine. Editorial Fontamara, España.
- JENSEN, K.B. y JANKOWSKI, N.W.** (Eds.) 1993. Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas. Editorial Bosch, España.
- KOCKA, J.** 1989. Historia Social. Concepto, desarrollo, problemas. Editorial Alfa, España.
- KRACAUER, S.** 1996. Teoría del Cine. La redención de la realidad física. Editorial Paidós, España.
- KREBS, R.** 1982. "Identidad histórica chilena" en varios autores VII Jornadas Nacionales D Cvltrva<sup>88</sup>. Identidad Nacional. Universidad de Chile.
- LAGNY, M.** 1997. Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Editorial Bosch, España.
- LEDO, M.** 2004. Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental. Paidós Comunicación 141 Cine, España.
- MAQUA, J.** 1995. "El estado de la ficción: ¿Nuevas ficciones audiovisuales?" en M. Palacio y S. Zunzunegui Historia general del cine. Volúmen XII. El cine en la era del audiovisual. Editorial Cátedra, España.
- MARINAS, J. M. y SANTAMARINA, C.** 1993. La historia oral: métodos y experiencias. Editorial Debate, España.

---

<sup>88</sup> Título original

- MARINAS, J. M. y SANTAMARINA, C.** 1999. “Historias de vida e historia oral” en J. M. Delgado y J. Gutiérrez editores Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Editorial Síntesis, España.
- McLUHAN, M y POWERS, B.R.** 1995. La aldea global. Editorial Gedisa, España.
- MELLAFE, R.** 1982. “La Identidad histórica chilena” en varios autores VII Jornadas Nacionales D Cvltvra<sup>89</sup>. Identidad Nacional. Universidad de Chile, Chile.
- MEYNAUD, J.** 1964. Problemas ideológicos del siglo XX. Ediciones Ariel, España.
- MONTERDE, J. E.** 1983. “Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica” en J. Romaguera y E. Rimbau (eds) La Historia y el Cine. Editorial Fontamara, segunda edición, España.
- MONTERDE, J. E., RIAMBAU, E. y TORREIRO, C.** 1987. Los ‘nuevos cines’ europeos 1955 / 1970. Editorial Lerna, España.
- MONTERO, M.** 1984. Ideología, alienación e identidad nacional. Una aproximación psicosocial al ser venezolano. Universidad Central de Venezuela, ediciones de la Biblioteca, Venezuela.
- MOUESCA, J.** 2001. Érase una vez el cine. Diccionario. Realizadores/Actrices/Actores/Películas/Capítulos del cine mundial y latinoamericano. Lom ediciones, Chile.
- NAFZIGER, R. y WHITE, D.** 1972. Introducción a la investigación de la comunicación colectiva. Ediciones CIESPAL, segunda edición, Ecuador.
- NICHOLS, B.** 1997. La representación de la realidad. Ediciones Paidós, España.
- NOYA, F.** 1999. “Metodología, contexto y reflexividad. Una perspectiva constructivista y contextualista sobre la relación cualitativo-cuantitativo en la investigación social” en J. M. Delgado y J. Gutiérrez editores. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Editorial Síntesis, España.
- OMAR, A.** 2003. “El antidocumental, provisionalmente [1978]” en P. A. Paranaguá (ed.) Cine documental en América Latina. Editorial Cátedra, España.
- PARANAGUÁ, P.A.** (ed.) 2003. Cine documental en América Latina. Editorial Cátedra, España.
- PIÑA, C.** 1986. Sobre las historias de vida y su campo de validez en las ciencias sociales. Documento de trabajo. Programa FLACSO. Número 319, octubre 1986, Chile.
- PRINS, G.** 1996. “Historia Oral” en P. Burke (eds). Formas de hacer historia. Editorial Alianza, España.
- PROST, A.** 2001. Doce lecciones sobre la historia. Universidad de Valencia, España.

---

<sup>89</sup> Título original

- PUJADAS, J. J.** 2002. El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales. Colección “cuadernos metodológicos”, número 5, Centro de investigaciones sociológicas, España.
- RADLEY, A.** 1990. “Artefactos, memoria y sentido del pasado” en D. Middleton y D. Edwards. Memoria Compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido. Ediciones Paidós, España.
- RIAMBAU, E.** 1983. “‘Octubre’, un doble reflejo de la Historia” en J. Romaguera y E. Rimbau (eds) La Historia y el Cine. Editorial Fontamara, segunda edición, España.
- ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E.** (eds) 1983. La Historia y el Cine. Editorial Fontamara, segunda edición, España.
- ROSENSTONE, R.** 1997. El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Editorial Ariel, primera edición, España.
- SALAZAR, G.** 2003. La historia desde abajo y desde dentro. Lom ediciones, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Chile.
- SÁNCHEZ, J.L.** 2002. “Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales” en G. Camarero (Ed.) La mirada que habla. Cine e ideologías. Ediciones Akal, España.
- SERNA, J. y PONS, A.** 2000. Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg. Cátedra-Universidad de Valencia, Frónesis, España.
- SERNA, J. y PONS, A.** 2001. “Formas de hacer microhistoria” en C. Frías y M.A. Carnicer (eds.). Nuevas tendencias historiográficas e historia local en España. pp. 73-91 Huesca, IEA-Universidad de Zaragoza, España.
- SHARPE, J.** 1996. “Historia desde abajo” en P. Burke (eds) Formas de hacer historia. Editorial Alianza, España.
- SHOTTER, J.** 1990. “La construcción social del recuerdo y el olvido” en D. Middleton y D. Edwards. Memoria Compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido. Ediciones Paidós, España.
- SITTON, T., MEHAFFY, L. y DAVIS, O. L.** 1989. Historia oral. Una guía para profesores (y otras personas). Fondo de Cultura Económica, México.
- THOMPSON, E.P.** 1994. Historia social y antropología. Instituto Mora, México.
- THOMPSON, P.** 1993. “Historias de vida en el análisis de cambio social” en J. M. Marinas y C. Santamarina. La historia oral: métodos y experiencias. Editorial Debate, España.
- TORRES-DUJISIN, I.** 1985. Historia de las mentalidades: concepto y método en Documento de trabajo. Programa FLACSO. Número 275. Diciembre 1985, Chile.

- VÁSQUEZ, D.** 1992. Cine e Historia: Estudio para una perspectiva convergente. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Instituto de Historia, Universidad Católica de Chile.
- VÁZQUEZ, F.** 2001. La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario. Ediciones Paidós, España.
- VIGO, J.** 1989. “Hacia un cine social (presentación de *À propos de Nice*)” en Hacer memoria, hacer historia. Archivos de la Filmoteca, N°2, Junio/Agosto, España.
- VIOTA, P.** 1989. “La alquimia del cine” en Hacer memoria, hacer historia. Archivos de la Filmoteca, N°2, Junio/Agosto, España.
- WIMMER, R. y DOMINICK J.** 1996. La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos. Editorial Bosch, España.

### **DIARIOS Y REVISTAS:**

- ACEVES, J.** 1999. “Un enfoque metodológico de las historias de vida” en Revista Proposiciones, número 29. Marzo-Julio 1999. LOM Ediciones, Chile.
- AICARDI, R.** 1958. “John Grierson, el sorprendente” en Revista Pomaire, año II, número 13, junio-julio. Santiago, Chile.
- ARCHILA, M.** 1999. “Jaime Jaramillo Uribe. Padre de la Nueva Historia” en Revista Credencial Historia. Número 115. Julio 1999, Colombia.
- AVELLAR, J.C.** 1995. “El ojo, la noche y el llamado a la razón” en Revista Cine-Ojo. El documental como creación. Varios Autores, Gráficas Papallona, España.
- BAYER, O.** 1995. “La realidad en su poesía y crueldad. Los filmes de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes” en Revista Cine-Ojo. El documental como creación. Varios Autores, Gráficas Papallona, España.
- BENAVIDES, L., MOULLIAN, T. y TORRES, I.** 1987. “El movimiento sindical textil en Tomé: un proyecto de historia popular” en Revista ECO, Educación y comunicaciones, número 16, julio 1987, Chile.
- BENGOA, J.** 1999. “El testigo. Apuntes de clase de un Curso de Historias de Vida” en Revista Proposiciones, número 29. Marzo-Julio 1999. LOM Ediciones, Chile.
- BURUCÚA, J. E.** 2003. “El largo aliento de la historia. Conversación con Carlo Ginzburg”. Diario El Clarín, Sábado 12 de julio. Buenos Aires, Argentina.

- CARVALHO, V.** 1995. "La visión solidaria de cine-ojo" en Revista Cine-Ojo. El documental como creación. Varios Autores, Gráficas Papallona, España.
- CÉSPEDES, M.** 1995. "Marcelo Céspedes: reflexiona sobre el cine, Cine-Ojo y el documental como creación" en Revista Cine-Ojo. El documental como creación. Varios Autores, Gráficas Papallona, España.
- DE GARAY, G.** 1999. "La arquitectura moderna vista a través de los testimonios orales de sus moradores. El caso del multifamiliar Alemán (1949-1999)" en Revista Cuicuilco. Volumen 6, número 16. Mayo-agosto 1999. Conaculta-Inah, México.
- GUARINI, C.** 1995. "Carmen Guarini: el descubrimiento de la imagen" en Revista Cine-Ojo. El documental como creación. Varios Autores, Gráficas Papallona, España.
- HEUSCH De, L.** 1993. "Nacimiento del cine documental sociológico en Europa" en Revista Fundamentos de antropología, N°2, publicaciones de la Diputación Provincial de Granada, España.
- IPARRAGUIRRE, H.** 1999. Editorial de la Revista Cuicuilco. Volumen 6, número 16. Mayo-agosto 1999. Conaculta-Inah, México.
- KREBS, R.** 1995. "Hacia una historia de la vida cotidiana". Revista universitaria Pontificia Universidad Católica de Chile, cuarta entrega, número 50, Chile.
- MARÍN, J.J.** 2000. "Entrevista a Giovanni Levi" en Revista de Historia, número 41, enero-junio de 2000. EUNA-EUCR. pp. 131-148, Costa Rica.
- MARION, M. O.** 1999. "Los suspiros de la memoria" en Revista Cuicuilco. Volumen 6, número 16. Mayo-agosto 1999. Conaculta-Inah, México.
- MÁRQUEZ, F. y SHARIM, D.** 1999. "Del testimonio al relato de vida" en Revista Propositiones, número 29. Marzo-Julio 1999. Lom Ediciones, Chile.
- MOYA, L. A.** 1996. "Vida cotidiana y mentalidades en la escuela de los Annales". Revista Sociológica, año 11, número 31. Mayo-Agosto. Universidad Autónoma Metropolitana, España.
- ORE, M. T. y ROCHABRUN, G.** 1987. "El desafío de la historia oral" en Revista ECO, Educación y comunicaciones, número 16, julio 1987.
- PAQUET, A.** 1995. "Céspedes y Guarini: Dos miradas una visión" en Revista Cine-Ojo. El documental como creación. Varios Autores, Gráficas Papallona, España.
- PIÑA, C.** 1999. "Tiempo y memoria. Sobre los artificios del relato autobiográfico" en Revista Propositiones, número 29. Marzo-Julio 1999. Lom Ediciones, Chile.

- PORTELLI, A.** 1987. Las peculiaridades de la historia oral en Revista ECO, Educación y comunicaciones, número 16, julio 1987, Chile.
- SERNA, J. y PONS, A.** 2002. “Los viajes de Carlo Ginzburg. Entrevista sobre la Historia” en Revista Archipiélago. Número 47, pp. 94-102, España.
- SERNA, J. y PONS, A.** 2002a. “El microhistoriador como lector” en Àgora, Revista de Ciencias Sociales. Número 7. Universidad de Valencia, España.
- SERNA, J. y PONS, A.** 2003. “En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis” en Revista Contribuciones desde Coatepec. Volumen 2, número 004. pp. 35-56, México.
- TOLEDO, T.** 1995. “Editorial” en Revista Cine-Ojo. El documental como creación. Varios Autores, Gráficas Papallona, España.
- WEBER, D.** 1999. “Preguntas sobre las políticas de representación” en Revista Cuicuilco. Volumen 6, número 16. Mayo-agosto 1999. Conaculta-Inah, México.

#### **FUENTES ELECTRÓNICAS:**

- ◆ **AGUIRRE, C.** 2003. “El Queso y los gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas” [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882003000100004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100004&lng=es&nrm=iso). ISSN 0102-0188. (Fuente consultada el 10 de abril de 2004)
- ◆ **GARCÍA-HUIDOBRO, C.** 2002. “Documental y memoria” columna de opinión publicada en el portal nuestro.cl en febrero de 2002. <http://www.nuestro.cl/opinion/editorial/documental.htm> (Fuente consultada el 20 de agosto de 2004)
- ◆ **GONZÁLEZ, L.** 1972. El arte de la microhistoria. Ponencia presentada al Primer Encuentro de Historiadores de Provincia, 26 de julio. San Luis Potosí. México. Publicada en <http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/fondo2000/vol1/otra-invitation/html/indicee.html> (Fuente consultada el 15 de abril de 2004)
- ◆ **GONZÁLEZ, L.** 1985. Microhistoria y ciencias sociales. Ponencia presentada al XLV Congreso de Americanistas. 1º al 6 de julio. Bogotá, Colombia. Publicada en <http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/fondo2000/vol1/otra-invitation/html/indicee.html> (Fuente consultada el 27 de abril de 2004)

- ◆ **MENESES, J.** 2002. “De la nueva historia y del nuevo papel del historiador... algunas reflexiones sobre el arte de narrar” Universidad Complutense de Madrid, España en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/historia.html> (Fuente consultada el 19 de mayo de 2004)
- ◆ El Historiador Responde a tus consultas. Microhistoria. [http://www.portaldehistoria.com/secciones/histania/news/news\\_item.asp?NewsID=16](http://www.portaldehistoria.com/secciones/histania/news/news_item.asp?NewsID=16) (Fuente consultada el 17 de mayo de 2004)
- ◆ ¿Qué es la Microhistoria? <http://www.geocities.com/vcanomx/microhistoria.html> (Fuente consultada el 20 de junio de 2004)
- ◆ ¿Qué es Microhistoria? Su evolución histórica <http://www.tepatoken.com/html/artes/microhistoria.htm> (Fuente consultada el 10 de abril de 2004)