



HAL
open science

Representaciones de pasados conflictivos: Aspectos teóricos de la Memoria e Historiofotía en filmes chilenos que representan la Unidad Popular y la Dictadura Militar (1970-1988) a fines de los gobiernos de la Concertación en el cambio de Siglo

Claudia Bossay P.

► **To cite this version:**

Claudia Bossay P.. Representaciones de pasados conflictivos: Aspectos teóricos de la Memoria e Historiofotía en filmes chilenos que representan la Unidad Popular y la Dictadura Militar (1970-1988) a fines de los gobiernos de la Concertación en el cambio de Siglo. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles : congreso internacional, Sep 2010, Santiago de Compostela, España. pp.1653-1673. halshs-00531264

HAL Id: halshs-00531264

<https://shs.hal.science/halshs-00531264>

Submitted on 2 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REPRESENTACIONES DE PASADOS
CONFLICTIVOS:
ASPECTOS TEÓRICOS DE LA MEMORIA
E HISTORIOFOTÍA EN FILMES
CHILENOS QUE REPRESENTAN LA
UNIDAD POPULAR Y LA DICTADURA
MILITAR (1970-1988) A FINES DE LOS
GOBIERNOS DE LA CONCERTACIÓN
EN EL CAMBIO DE SIGLO

Claudia Bossay P.
Queen's University Belfast
Irlanda

Este artículo profundiza en los aspectos teóricos de cómo puede ser entendido el cine en su utilización como fuente histórica. De esta manera, se relaciona al concepto de memoria tanto social como prostética, al concepto de *retrovisión*, como mirada posmoderna de la historia, como mistificación y como conmemoración. Situando así, al cine histórico como una de las fuentes más importantes del siglo XX que merece ser estudiada a profundidad evitando caer en el análisis de los errores históricos y valorando la lectura historiofótica que genera sobre el pasado.

«El cine es la lengua franca del siglo XX.
La décima musa [...] que ha sacado a las otros nueve
fuera del Olimpo- o fuera de la cima al menos.»¹
Gore Vidal

1. Gore Vidal, *Screening History*, Harvard University Press, Cambridge, 1994, p. 2. Todas las traducciones del inglés son propias.

La historia jamás podrá reproducir el pasado tal cual este sucedió. El trabajo de los historiadores es por lo tanto interpretar los vestigios que tenemos del pasado y producir conocimiento en base a éstos. Esta forma de conocimiento es lo más cercano al pasado per se que se podrá estar. Por años el conocimiento histórico ha sido producido en forma de artículos, ensayos y libros que son enseñados en colegios y universidades. Y como todo conocimiento de la educación superior, la historia ha adquirido un aura de «verdad absoluta». Por esto, quienes consumen historia creen que ésta sólo puede ser correctamente narrada en un libro, o a través de una reflexión oficial como la de un museo. Pero, ¿se debería confiar más en una investigación histórica en forma de libro que en una investigación histórica en forma de película, o un museo más que un documental?

En cine, tanto de ficción como documental, interpreta el pasado desde las imágenes en lugar de hacerlo desde lo escrito. Esta interpretación, en general, es considerada menos rigurosa que la de un texto. Tales desmerecimientos tienen sus fundamentos en varias razones; los filmes de temas históricos tienden a seguir un patrón que suele contradecir lo que el mundo académico reconoce como la historia.² En segundo lugar, los filmes históricos se toman libertades creativas y artísticas al traducir el pasado a imágenes. Por ejemplo, tienden a fusionar dos personajes históricos en un sólo personaje fílmico, como en el caso de *Michael Collins* (1996), donde el personaje de Ned Broy representa Dick McKee y al verdadero Ned Broy. En otras ocasiones, se sitúa a personajes donde no podrían estar ahí, como en el caso de *Tombstone* (1993) cuando Holiday mata a Johnny Ringo, siendo que Holiday realmente estaba en otra ciudad. Aun más grave, inventan personajes que no existieron en la vida real que son de vital importancia en la cinta, por ejemplo, el niño que presencia una conversación entre Eamon De Valera y Michael Collins y luego guía la expedición para matar a Collins en *The Wind that Shakes the Barley* (2006). No podemos olvidar que los personajes históricos son interpretados por actores, quienes le agregan su propia personalidad contemporánea al personaje histórico mediante sus expresiones faciales y corporales, las cuales tienden a brindar una excesiva importancia a las emociones. Como argumenta Tony Barta, la actuación «ciertamente cambia la percepción del pasado *dramáticamente*.»³

Las cintas históricas también ficcionlizan la narración del pasado mediante la construcción de guiones, que exageran eventos, como las fechas. Por ejemplo en *Braveheart* (1995), William Wallace no se podría haber enamorado de la Reina Isabela ya que ella tenía 10 años cuando él murió. O exageran situaciones para conectar escenas, como por ejemplo,

2. Tony Barta, *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Praeger Publishers, Connecticut, 1998, p. 13.

3. Kara McKechnie, «Mrs Brown's Mourning and Mr King's Madness: Royal crisis on screen» en Cartmell, et al, *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, Pluto Press, Londres, 2001, p. 106.

el hecho de que Lord Wessex se quiera llevar a Viola a su plantación de tabaco en América, acelera el desenlace del amor entre ella y Will en *Shakespeare in Love* (1998), pero esto hubiese sido imposible en 1593, ya que las plantaciones no comenzarían a existir hasta otros 20 años más. De cualquier manera, el viaje a América es tratado como un catalizador dramático. Estas exageraciones o supuestos dan importancia trascendental a eventos menores, lo que fomenta una comprensión incorrecta del pasado mediante etiologías engañosas. Como Kara McKechnie explica, eventos de importancia histórica tienden a ser reducidos a un mero «telón de fondo para la representación de las relaciones personales.»⁴ Son comunes las críticas a las características propagandísticas que el cine histórico ha tenido. Ejemplos hay miles, pero quizás los más evidentes sean la solicitud de soldados estadounidenses por el Imperio Japonés, para pelear con el clan de los Samurai, en *El Último de los Samurai* (2003), ya que históricamente, la petición fue de soldados franceses. Hubiese sido imposible pedir ayuda a los Estados Unidos, ya que ellos venían saliendo de su guerra civil. O en *U-571* (2000) se dice que gracias a los estadounidenses se descifra el código naval que utilizaban los nazis, cuando realmente es gracias a los ingleses. También son comunes los comentarios que desmerecen las cintas que toman un enfoque melodramático, como lo hace *Titanic* (1997) o el *Último de los Mohicanos* (1992), sugiriendo que este tipo de representación dramatizada es fundamentalmente anti-histórica.⁵ Quizás la menos controvertida de las críticas, pero no menos real, es que la narración clásica hollywoodense exige un final cerrado, dándole a las películas históricas a una conclusión extremada que la historia rara vez tiene.⁶

Por lo tanto, la principal crítica es que las cintas históricas distorsionan la historia académica para que se ajuste al formato de dos horas, más o menos, de entretenimiento lo cual «termina por simplificar los acontecimientos, reduciendo la compleja textura de las explicaciones históricas a cuestión de héroes y villanos.»⁷ El historiador Ian Jarvie sugiere que el defecto más significativo de este género cinematográfico es que hace que la historia pierda las complejas y críticas dimensiones que la historiografía posee.⁸ Y es que, el elemento más perturbador del cine histórico según los historiadores es que la «inexactitud ha sido, por supuesto la regla y no la excepción.»⁹ Sin embargo, estas críticas suponen que la historia sólo puede ser narrada de una manera compleja e intrincada y si alguna vez

-
4. Paul Grainge, *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, 2003, p. 5.
 5. Renée Pidgeon «'No Man's Elizabeth': The Virgin queen in recent films.» en Cartmell, et al, *Retrovisions*, p. 8.
 6. Landy, *The historical film*, p. 70.
 7. Pierre Sorlin. *The film in history: restaging the past*, Blackwell, Oxford 1980, p. 19.
 8. Marc Ferro, *Cinema and History*, Wayne State University Press, Michigan, 1988.
 9. Sorlin, *The film in history*, p. 26.

es narrada de otra forma o con detalles que son erróneos, la historia será malinterpretada completamente.

Si bien las licencias creativas distorsionan los hechos, me parece importante analizar la obra cinematográfica como una interpretación amplia del pasado. De este modo, los errores históricos, las fechas equivocadas y la necesidad de inventar personajes corresponden no sólo a licencias creativas, sino que también a una interpretación amplia del pasado. Son reflejo en parte, de como nos gustaría recordar la historia. El producto de la representación habla por lo tanto del pasado, de cómo nos hubiese gustado que fuera, y del presente. Generando así un diálogo que permite reflexionar sobre el pasado, diálogo que será realmente útil en los debates y luchas por la historia reciente de Chile. Por esto me he propuesto investigar ¿Cómo ha sido la historia chilena reciente (Gobierno de la Unidad Popular 1969-1970 y la Dictadura Militar 1973-1990) representada en películas de ficción histórica y en documentales producidos por la industria cinematográfica chilena de fines de los gobiernos de la Concertación (2000-2009)? Ya que considero esencial para comprender nuestra sociedad estudiar cómo se ha construido y estructurado la conciencia histórica a través de estas cintas. El siguiente artículo corresponde a las reflexiones teórico-metodológicas necesarias para la realización de este proyecto de investigación. Es también un esfuerzo por definir la real validez del cine como fuente histórica. Es necesario destacar que este artículo corresponde a una primera etapa de mi investigación, por lo tanto no hay análisis de de cintas aunque hay múltiples referencias a ellas.

Las cintas: géneros y el caso chileno.

El género de cine histórico es uno de los muchos que existen, el cual tiene una pléyade de subgéneros. Por ejemplo, en cine de ficción el más popular es el 'drama de época'. Estas son las cintas que se desarrollan en un período de tiempo reconocible, pero con personajes de ficción, en general el drama de época tiene un carácter melodramático. Es quizás el más popular de los subgéneros en relación a las películas para televisión, aun así se le ha descrito como «anti-histórico, escapista y poco realista.»¹⁰ Está también el cine épico, que generalmente reconstruye importantes batallas del pasado. Este es un cruce entre filme de acción y filme histórico, un ejemplo reciente es *300* (2006). Existe también la película biográfica, o biopic que es consecuente con la tradición histórica 'del gran hombre'. Esta reproduce la vida de grandes hombres y mujeres. Ejemplos hay varios, desde *Kennedy* (1983) hasta *Che, parte uno y dos* (2008) pasando por *Barry Lyndon* (1975). Junto a estos géneros también están las adaptaciones

10. Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Tercera Edición, Routledge, Florencia, 2006, p. 185.

de novelas históricas las cuales son una mezcla de literatura e historia. Ejemplo de esta podría ser *Amor en tiempos de Cólera* (2007) o *Cautiverio feliz* (1999) entre tantas otras. Quizás el último miembro del grupo son las comedias históricas como *Year one* (2009) donde al estilo de *Scarry Movie* (2000), el pasado es el elemento de sátira. Al referirnos al cine documental existe otro grupo más de sub-géneros, como veremos más adelante.

Pierre Sorlin reflexiona que lo que todos los sub-géneros tienen en común, es la idea de que las películas históricas sólo existen en relación a su pretexto: el conocimiento histórico. Se definen «de acuerdo a una disciplina que está completamente fuera del cine [La Historia]. De hecho no hay un término especial para describirlas y cuando hablamos de ellas nos referimos tanto al cine y la historia: el cine histórico.»¹¹ La categoría 'histórico', de hecho, puede ser aplicada a casi todos los géneros del cine. Esto hace que como género sea altamente difícil de definir ya que todo género que trate el pasado podría ser cine histórico y con el paso del tiempo todo film se podría convertir en histórico.¹²

Más allá de la variada gama de sub-géneros, pareciera que el público es capaz de «reconocer la existencia de un sistema de conocimiento que ya está definido (el conocimiento histórico), del cual los cineastas toman su material.»¹³ El público puede reconocer fácilmente las películas que tienen una narrativa que se centra en hechos del pasado o la vida de personajes reales. Reconocen también que los aspectos históricos de estas cintas que a menudo se presentan de una manera altamente novelada y saturadas de «grandeza»¹⁴. Esto es porque la gente usa su patrimonio cultural, la memoria histórica y los conocimientos adquiridos en la escuela o más específicamente su «capital histórica»¹⁵ para «leer» la película. Pareciera ser suficiente mostrar una fecha o nombre de un personaje para que el público, por lo menos aproximadamente, sitúe la película con respecto a su época y sus personajes. Si se cree que esto no sucederá o la película está dirigida a un público más internacional, entonces más datos históricos serán entregados, para que se pueda producir una lectura correcta de la

11. Término derivado de la teoría social de Pierre Bourdieu. La noción de capital histórico o patrimonio histórico «incluye fechas, acontecimientos y personajes conocidos por todos los miembros de una comunidad en particular.» Esta base común es que lo que podríamos llamar la capital histórico del grupo, y que basta con seleccionar algunos detalles de estos para el público para saber que está viendo una película histórica y situarlo, al menos aproximadamente.» Sorlin, *The film in history*, p. 20.

12. José María Caparrós Lera, *La guerra de Vietnam entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998, p.21.

13. *Ibid*, Caparrós, *La guerra de Vietnam*, p. 35.

14. Contrátese con Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria Chilena, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral, Santiago, p. 11 y Julio López Navarro, *Películas Chilenas*, Editorial Noria, Santiago, 1994.

15. Relacionada a levantamientos en Colombia de 1949, a las Reformas Liberales de Guatemala de 1954, a la Revolución Obrero campesina en Bolivia de 1952, a la caída de Perón en Argentina, 1955 y la Guerra de guerrillas entre 1956 y 1959.

cinta. ¿Cuáles son las claves que permiten dar al público a reconocer la naturaleza de la película? Si bien esto no ha sido estudiado en profundidad, Sorlin presenta una lista que incluye la presentación de documentación escrita, como los periódicos. También se puede introducir el film con eventos fácilmente reconocibles, como una batalla de la Segunda Guerra Mundial, o en el caso de Chile con múltiples imágenes de archivo del día del golpe de estado. También se suele presentar un personaje histórico famoso, o sencillamente se comienza el filme con inter títulos que introducen la trama de la cinta. Todos estos elementos revelan el carácter histórico de la película, más aun, lo exacerban.

Desde la academia se han hecho múltiples esfuerzos para clasificar los distintos tipos de sub-géneros históricos. Quizás el más pertinente es la distinción que hace José María Caparrós Lera. Según el existen siete tipos de historiofotía. Tres de ellos; el film de reconstrucción histórica, el film de ficción histórica y el film de reconstitución histórica pertenecen a la sub categoría de cine de ficción. En cambio los reportajes y noticieros corresponden a la sub categoría de noticiarios y los filmes didácticos y de montaje pertenecen a los documentales.¹⁶ En este artículo se utilizará estas categorías mezcladas con los subgéneros tradicionales de las teorías de cine.

En Chile las cintas que representan este período son tan difíciles de definir como el género mismo. Pero a grosso modo se han seleccionado las cintas producidas entre 1970 hasta hoy que tienen una trama directamente relacionada con Unidad Popular, el Golpe de estado y la dictadura. Las fichas técnicas de estas cintas fueron (y siguen siendo) ingresadas a una base de datos, la cual nos permite poner en perspectiva la construcción historiofótica del período. Si bien la base de datos sigue en construcción, ya es posible obtener resultados preliminares. Las primeras cintas cronológicamente hablando son de *Reconstrucción Histórica*, o «aquellas que sin voluntad directa de hacer historia, poseen un contenido social y con el tiempo pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, aunque sólo sea para conocer las mentalidades de cierta sociedad emana determinada época.»¹⁷ En esta etapa también se pueden encontrar documentales didácticos y de montajes. Estos son sobre todo los filmes producidos durante la Unidad Popular los cuales son un 14% de los filmes de la base de datos.

Según Jacqueline Mouesca y Julio López Navarro a mediados 1960 comienza la producción del real cine chileno¹⁸ ya que es un cine creado

16. Zuzanna M. Pick, *The New Latin American Cinema, A Continental Project*, University of Texas Press, Austin, 1996, p. 2.

17. Mónica Villarroel M, *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Editorial Cuarto Propio, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Santiago, 2005, p. 27-28.

18. Zuzanna M. Pick, «Chilean cinema: ten years of exile (1973-83)» en *Jump Cut a Review of Contem-*

desde dentro, preocupado de lo propio y con un discurso chileno. Esto relacionado con una adquisición de conciencia social a nivel latinoamericano.¹⁹ Este proceso nacional calza con uno internacional de gran importancia: la creación del Nuevo Cine Latinoamericano. Como Zusanna M. Pick postula, el Nuevo Cine Latinoamericano es un proyecto continental que es clave para el análisis del cine regional. Si bien es difícil definir si hoy existe como una entidad unificada o simplemente como una práctica que consolida lo que de otro modo no sería homologable. El Nuevo Cine Latinoamericano generó una fusión de manifiestos estéticos y políticos, que lo hace ser uno de los pocos *nuevos cines*, que se autodefinió.²⁰ De este modo redefinieron el rol del cine y su contexto cultural y el Nuevo Cine Latinoamericano pasó a ser un medio de expresión cultural, con una visión política y un rol de revolución o de lucha que fue de la mano con una apatía por imágenes impuestas por el cine extranjero, especialmente el Hollywoodense.

En este período todas las películas son producciones nacionales, salvo una que es una coproducción chileno estadounidense titulada *¡Qué hacer!* dirigida por Raúl Ruiz, Saul Landau y Nina Serrano en 1970 y una producción cubana titulada *Introducción a Chile* (1972). Sólo una de las cintas se gana un premio internacional (*Ya no basta con rezar* 1972 de Aldo Francia.) La mayoría de las cintas son documentales, pero vale la pena rescatar los filmes de reconstrucción histórica dirigidos por Helvio Soto: *Voto+Fusil* (1970) y *Metamorfosis de un Jefe de la policía política* (1973), así como *Operación Alfa* (1972) dirigida por Enrique Urteaga. Además de la famosa *Palomita Blanca* de Raúl Ruiz, que sólo pudo ser estrenada con el regreso de la democracia.

Tras la dictadura, el cine nacional fue prácticamente inexistente. Para la década de 1980 «la censura y la autocensura fueron los grandes protagonistas del escenario cinematográfico.»²¹ Aun así algunos directores lograron producir y exhibir algunas de sus cintas como Cristián Sánchez y sus filmes *Zapato Chino* (1980) y *Los deseos concebidos* (1982). Aun así el 40% de los filmes en la base de datos pertenecen al período de la dictadura. Es importante recordar que hay más 155 filmes (documentales, cortos, medimetro, animaciones, largometrajes de ficción) fueron producidos

porary Media, no. 32, April 1987, pp. 66-70. La base de datos de esta investigación sólo tiene 65 cintas. Numero bastante menor a las 155 películas de exilio. Pero en la lista de Pick, hay animaciones, cortometrajes y medio metrajes que aquí no fueron tomados en cuenta, así como filmes que no trataban sobre el tema de la UP y la dictadura, sino sobre otros temas: estas tampoco fueron incluidas en la base de datos de esta investigación.

19. *Ibid*, Pick, «Chilean cinema», p66.

20. Ana María Foxley y Eugenio Tiróni (eds), *1990-1994: La cultura Chilena en transición*, Secretaría de comunicación y Cultura, Santiago, 1994 .

21. Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez, *Huérfanos y perdidos Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*, Editorial Uqbar, Santiago, 2007, p. 20-24.

en exilio (en más de 16 países) entre 1974 y 1984.²² La mayoría de las cintas fueron producidas y filmadas en el extranjero como las recientemente reeditadas *Batallas de Chile* (1972-1979) de Patricio Guzmán y *La tierra prometida* (1972-1973) de Miguel Littin. Éstas confirman que los cineastas chilenos continuaron su trabajo como militantes y artistas, aun en el exilio. Estas dos películas, entre muchas otras, han jugaron un papel importante en la campaña de solidaridad que movilizó a grupos e individuos en todo el mundo. En este período también existen producciones 100% extranjeras como *Glykeia patrida* del griego Mihalis Kakogiannis filmada en 1978 o *Missing* de Costa-Gavras (1982).

El proceso del retorno a la democracia no solo permitió volver a filmar con libertad de expresión, sino que también comenzó a invertir en la producción de cine nacional (aunque lentamente). El cine de transición es quizás el proceso más estudiado en el cine en Chile. Pero, ¿Cuándo se acaba el proceso de transición? Evidentemente existe una gran cantidad de teorías al respecto, las que van desde teorías políticas hasta sociológicas. Al menos en el cine la transición puede ser definida, como lo hace la cineasta Tatiana Gaviola a partir de «la transformación de un Estado agresor a uno participativo» Situándolo un poco más tarde, Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez fijan la fecha con el estreno de *El Cachotero Sentimental* el 1999 ya que implica un nuevo fenómeno en el cine chileno. Por una parte recaudó casi un millón de espectadores, introduciendo así, un cambio objetivo en la lógica política, estética y comercial del cine, y por otra parte, la cinta también implica un cambio temático con relación al cine de transición. Un 12% de la base de datos pertenece al período entre 1990 y 1999. Donde salvo por la producción estadounidense de la *Casa de los Espíritus* (1993), todas las cintas son chilenas, algunas con coproducciones con España o Francia. En este cine de temática histórica se puede ver un énfasis en el concepto de memoria con cintas como *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano y *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán.

Con lo que respecta al período del 2000 al 2009 se puede mediar la mayor inversión del estado en el cine, el paso del tiempo y la potencialidad de reflexión que implica, así como re adquisición de prácticas antiguas, como por ejemplo las colaboraciones internacionales tan típicas del período del Nuevo Cine Latinoamericano. El 32% de las cintas pertenecen a este período en donde el 11% de ellas son coproducciones y colaboraciones

22. White sugiere que los historiadores de corrientes radicales tienden a explicar la historia de una manera mecanicista, y a escribir los argumentos basándose en tópicos de la tragedia, mientras que los historiadores conservadores tienden a explicar el cambio histórico en un modo organicista que suele escribirse en función de la estructura narrativa de la comedia. En Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986, pp. 53, 66- 70.

como por ejemplo *Matar a todos* de Esteban Schroeder (1997). Casi un 22% de las 21 cintas del período son documentales, incluyendo las cuatro partes de *Cofralandes, rapsodia chilena* (2002) de Raúl Ruiz que son documentales ficcionados. En la futura investigación seis cintas de este período serán analizadas en detalle.

Cine histórico como fuente para estudiar el pasado

La discusión en torno a la escasa veracidad del cine como fuente para estudiar el pasado pareciera perder su peso argumentativo cuando consideramos la discusión y descripción que Hayden White hace sobre la disciplina. Para él, toda la historiografía adhiere a ciertas metahistorias, las que justifican las estrategias interpretativas empleadas para representar el pasado. Podríamos sugerir que esta adición a las metahistorias, no es tan diferente a lo que hace el cine de Hollywood o el de otras industrias nacionales. White también sugiere que la historiografía utiliza diferentes estructuras argumentativas que se pueden asociar a géneros narrativos. Estas interpretaciones del pasado serán al mismo tiempo adecuadas e inadecuadas, porque los historiadores necesitan excluir cierta información, así como llenar los vacíos en la narración histórica. La mayoría de las veces, mediante el empleo de imaginación inferencial. Además, si cada texto histórico adhiere a una trama estructural pregenérica, su significado será entregado a través de los parámetros narrativos correspondientes a cada estructura, convirtiendo todo texto histórico en una interpretación. Esto es nuevamente homologable con lo que hace el cine, al menos teóricamente.

David Bordwell ha propuesto que tal cual como «las obras de teatro y novelas basadas en hechos reales de la vida, las películas biográficas e históricas, transmiten ideas acerca de la historia por medio de la representación de ficción.»²³ Por lo tanto, las cintas históricas también están adhiriendo a ciertos tipos de ficción pre concebidos, como dramas, épicas, comedias y por lo tanto su presentación del pasado estará siempre relacionada al género con el cual se presenten. Consecuentemente siempre interpretarán el pasado con elementos de ficción y de verdad histórica. Esta forma de entender la el cine histórico es exactamente la forma en que White invita a los historiadores contemporáneos a comprender su disciplina. Por lo tanto, distinguir a que estructura de género pertenece cada film será necesariamente la primera conclusión acerca de la representación del

23. David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction and Film Viewers Guide*, Séptima Edición, McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Langua, Nueva York, 2003, p. 131.

pasado que podemos obtener de una cinta histórica, tanto de ficción como documental.

White desarrolla también el término *historiofotía* para referirse al estudio y reflexión sobre el pasado que en vez de encontrarse en forma escrita como la historiografía, ésta se configura con imágenes y discursos fílmicos. Para él la diferencia entre la historiografía y *historiofotía* reside en el medio, no en el mensaje que produce.²⁴ La fotografía y el cine están cargados de información que sólo puede ser expresada de una manera visual. De manera similar a lo sostenido acerca de la historiografía, White sugiere que el cine da al mismo tiempo, demasiados detalles y muy pocos. Ya que «la película histórica es, inevitablemente, a la vez demasiado detallada (en lo que se muestra cuando se ve obligado a usar los actores y establece que no pueden parecerse a la perfección los individuos históricos...) y no lo suficientemente detallada (cuando es obligada a condensar un proceso que pudiera haber tardado años en ocurrir...)»²⁵. A esto agrega que ninguna historia, visual o escrita, ‘refleja’ todo o incluso la mayor parte de los acontecimientos del pasado.²⁶

Lo que si difiere entre una película histórica y un libro producto de una investigación es el objetivo final de la obra. Sólo el libro está tratando de ser históricamente preciso. El objetivo del cine cambia dependiendo de la época, el país, el género. Por ejemplo, en Chile existen los documentales de publicidad al gobierno de Allende a fines de los 60s, así como los documentales y ficciones sociales o documentales de denuncia una vez en el exilio producto de la dictadura. Aunque todos estos adhieren al cine histórico y pueden llegar a tener errores, su objetivo no es ser perfecto históricamente sino comunicar versiones de lo que sucedía. En suma, la historia puede ser presentada como texto o como imagen y ambas formas de historiografías cambian y distorsionan el pasado. Sin embargo, es esencial recordar las palabras de Robert Rosenstone cuando dice que «esta *violación* es inevitable, es parte del precio de nuestros intentos de entender el mundo desaparecido de nuestros antepasados.»²⁷

Por su parte Cartmell, I.Q Hunter y Imelda Whelehan proponen que existen numerosas e inconmensurables historias que se pueden narrar sobre el pasado y cada una de ellas tendrá algo que decir. Quizá algunas con el objetivo de documentar el pasado otras no siempre en consonancia con el pasado, pero siempre con el presente. Creando de esta manera, una

24. En Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, Londres, 2006, pp. 187-189.

25. En Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), pp. 1193-1199.

26. *Ibid*, White «Historiography and Historiophoty», pp. 1193-1199. p.1194.

27. Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Pearson, Longman, Londres y Nueva York, 2006, p 135.

importante cantidad de contra mitos o versiones B del pasado; lo que los autores llaman *retrovisiones*.²⁸ Para Sarah Nelly, estas se convierten en una interpretación posmoderna de la historia:

«Las retrovisiones son «visiones del pasado», que implican un acto de posesión de la capacidad de leer el pasado, en la forma en que uno posee una visión profética. Al igual que la «retrospectiva», que implica una mirada hacia atrás desde el punto de vista del presente, desde la perspectiva privilegiada que le permite a uno «mirar hacia atrás... [y establecer] una revisión de los hechos del pasado». Las retrovisiones difícilmente puede evitar una reinterpretación, o un «revisiónismo» de lo que se está examinando.»²⁹

Este concepto nos permite reflexionar sobre el pasado de una manera dialéctica, que incluye el pasado y el presente en una nueva forma de narración. La cual genera una categoría de análisis que efectivamente contrasta constantemente los dos tiempos históricos; la relación pasado-presente.³⁰ Toda relación pasado-presente siempre será interpretada con ojos contemporáneos. Parafraseando a Benedetto Croce se podría decir que toda cinta histórica es una cinta contemporánea.³¹ De este modo, cada film histórico tendrá una interpretación del pasado y una de su propio presente.

Por lo tanto, las distintas posibles retrovisiones producen interpretaciones historiofólicas del pasado. Convirtiéndose de esta manera en un saber postmoderno. Y esta es precisamente la razón de fondo del descontento de los historiadores con el cine histórico ya que a su pesar «el cine siempre ha tenido una aproximación ‘postmoderna’ al pasado.»³² Lo que implica lecturas más amplias de los fenómenos históricos, cuidando menos la forma, ampliando los temas y dando voz a visiones del pasado no siempre tratadas por la historiografía. Al aceptar esto, está el riesgo de permitir la diseminación de ideas no suficientemente investigadas. Por esta razón es necesario hacerse cargo de las interpretaciones del cine histórico, porque aunque problemáticas, están siendo ampliamente vistas, ya que el cine es el único medio masivo que permite llevar la historia a las grandes masas y más allá de las aulas de clases. Esta ha de ser la segunda conclusión; el cine histórico tienen una mirada amplia y postmoderna de la historia.

Por otra parte, Manuel Antonio Carretón, sociólogo chileno, comenta que existen dos dimensiones de la cultura en Chile:

28. Cartmell, et al, *Retrovisions*, pp. 1-2.

29. Sarah Neely, «Cool Intentions: The Literary Classic, the Teenpic and the ‘Chick Flick» In Cartmell, et al, *Retrovisions*, p. 74.

30. Marc Ferro, *Cinema and History*, Wayne State University Press, Michigan, 1988 y Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, Londres, 2006.

31. Cartmell, et al, *Retrovisions*, p. 2.

32. Manuel Antonio Garretón M, «Las políticas culturales: conceptos y tendencias en Chile». *Revista Latinoamericana de Desarrollo Humano*, España, 2001. El énfasis es propio.

«La primera se refiere a la cultura como modo de ser de una sociedad; sus visiones del pasado, del presente y futuro; la elaboración de diversos sentidos comunes sobre el tiempo, la naturaleza, la trascendencia y las formas de convivencia; los modelos éticos, de conocimiento, lenguajes, comunicación y transmisión de la herencia cultural; la cuestión de la identidad nacional y de la diversidad cultural o identidades. Esta dimensión constituye el sustrato cultural de la sociedad y es lo que podemos llamar la dimensión cultural de la política pública o la política cultural básica o de base y muchas veces ella no es explícita.»³³

En la segunda dimensión «las manifestaciones, aparatos y expresiones culturales» entre las cuales están la construcción del patrimonio, campos de creación y difusión artística entre los cuales están las industrias culturales. De esta manera una cinta histórica chilena es un producto de ambas dimensiones culturales juntas que generan un énfasis en el carácter trascendental de la historia para Chile. Como Benedict Anderson subraya, el discurso histórico juega un papel fundamental al legitimar las reclamaciones de un pasado común de la nación moderna. Nos permite relacionarnos con los demás conciudadanos al reconocer que todos compartimos un pasado y patrimonio común. Por lo tanto, la historia funciona como una fuerza cohesiva que une a los pueblos, pero que también los puede separar.³⁴

Según Pierre Nora la capacidad de recordar fechas y personajes históricos, «une comunidades».³⁵ De esta manera lo que recordamos del pasado pasa a ser una memoria heredada, un conocimiento acumulado durante años y mediado por la experiencia generada en las situaciones contemporáneas. Entonces es preciso preguntarse ¿Qué pasado están recordando y representando los filmes? Pareciera ser que los filmes históricos tienden a conmemorar retrovisiones del pasado, las cuales están íntimamente ligadas a la memoria. Según Maurice Halbwachs, quien desarrolló el término memoria colectiva, los recuerdos del pasado de una comunidad no pueden sobrevivir fuera de las redes sociales de comunicación. «En el aislamiento, nuestras imágenes individuales del pasado se encuentran fragmentadas y son sólo transitorias.»³⁶ Al sociabilizar y repetir a través del tiempo las interpretaciones individuales del pasado,

33. Ver Pierre Nora, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, Columbia University Press, Nueva York, 1996.

34. Ian McBride, *History and Memory in Modern Ireland*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 6.

35. Seán Farrell Moran, «History, memory and education: teaching the Irish story», En Lawrence W. McBride, *Reading Irish Histories: Texts, Contexts, and Memory in Modern Ireland*, Four Courts Press, Dublin, 2003, p. 215.

36. Mairead Nic Craith, *Plural Identities, Singular Narratives: The Case of Northern Ireland*, Berghahn Books, Oxford, 2002, p30. También ver a David Chaney, 'A symbolic mirror of ourselves: civic ritual in mass society', en Richard Collins et al (eds.), *Media, culture and society: a critical reader*, SAGE, Londres, 1986, pp. 247-263.

estas toman sentido y se convierten en narraciones lógicas. Por lo tanto el cine con su alcance de masas podría cumplir el rol de legitimador de pasados, ya que cada vez que alguien lo vuelve a ver, es como conmemorar una interpretación en particular. Así, la conmemoración se convierte en un elemento vital para mantener el ethos de la nación desde su legitimidad histórica. Como tercera conclusión debemos señalar que el cine es una forma de conmemorar el pasado.

Desde los análisis de la antropología se ha definido que la memoria tiende a recordar las simplificaciones creadas por el proceso de construcción de una narrativa histórica, en lugar de la compleja narración basada en las fuentes históricas de la historiografía tradicional. Como el historiador de las ideas Seán Farrell Moran sugiere, para que la historia sea accesible para todos, conjunto con una simplificación de los relatos históricos, el pasado debe ser llenado con «representaciones simbólicas» que él llama el «reforzamiento mítico» de la historia.³⁷ Esta mitificación del pasado frecuentemente se relaciona «con un proceso disección de la historia guiado por opiniones subjetivas.»³⁸ Este proceso ayuda a explicar quién, dónde y por qué somos como somos y el pasado se convierte en parte de la vida misma.

Distintos significados se producirán a través del tiempo y un consenso tácito acerca de lo que el pasado mistificado representa se crea para cada período. Desde la antropología social, Anthony Cohen explica: «En nuestro discurso de cada día, el pasado, simbólico de por sí, se recuerda simbólicamente. Simples etiquetas «históricas» se producen para describir mensajes complejos, y con frecuencia ideológicos.»³⁹ En palabras de Antonio Gramsci, el pasado no es heredado en una forma consiente, lógica y unificada, sino más bien en una forma basada en oratoria, legalismos, aforismos y clichés. Y sólo le damos coherencia al añadirle formas del melodrama y las narrativas del día a día.⁴⁰ El cine como producto cultural, con su melodrama, la eventual propaganda, y la inclusión del presente en la interpretación se convierte en una forma vital de reproducir de memoria. Especialmente tras la llegada del siglo XX, cuando la historia pasa a ser la «memoria de la sociedad moderna»⁴¹ y el acceso al pasado pertenece cada vez más al dominio público.

De esta manera la Historia y la Memoria se convierten en medios para intentar contener ese plasma inalcanzable que Marc Bloch describió como el pasado en su categoría de tiempo histórico.⁴² Ambos fenómenos

37. Anthony Paul Cohen, *The symbolic construction of community*, Routledge, Londres, 1985, p. 102.

38. Landy, *The historical film*, p. 7.

39. Sorlin. *The film in history*, p. 16.

40. Marc Bloch, *The Historian's Craft*. Manchester University Press, Manchester, 1954, p. 23.

41. Ver Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1936.

42. Catherine Russell, «New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cin-

ocupan la conmemoración, la recreación y la reproducción para lograrlo. La reproductividad mecánica sobre la que Walter Benjamin hablaba, ya ha desaparecido.⁴³ Hoy la reproducibilidad está dominada por categorías digitales, las cuales permiten un amplio acceso a la información y generan posibilidades de edición y reedición que eran inimaginables para Benjamin o cualquiera de sus contemporáneos. Esto evidentemente también afecta de una manera particular el «aura del arte». Según Catherine Russell hoy es irrisorio mantener la opinión de que la estética moderna no es política. La edición, la re edición, la selección de una información entre miles, y su presentación implica necesariamente una estética politizada.⁴⁴ Lo que hace que toda decisión tomada en la cinta, desde la retrovision elegida, hasta el género con el cual se contará la historia particular es una decisión de carácter político. Esta es la cuarta conclusión que se puede hacer sobre todo el cine histórico.

La historiadora cultural Alison Landsberg, sugiere que el pasado es mediado a través de los medios masivos como el cine, la televisión, e internet, generando representaciones que tienden a reforzar el pasado misticamente. Las distintas retrovisiones, son descontextualizadas de la historia académica. Esto genera una comodificación de la memoria que «amenaza con la construcción de pasados que son privadamente satisfactorios en lugar de útiles para el bien común.»⁴⁵ Pero al mismo tiempo, puede convertirse, si sabe estudiarse, en un espacio donde se puede hacer política progresista, mediante la creación de narrativas que generen empatía y sociabilidad a través de comunidades con narrativas de pasados disidentes, como es el caso de Chile. Un buen ejemplo es el documental *El Juez y el General* (2008) del cineasta Patricio Lanfranco. Este narra las experiencias vividas por el Juez Guzmán quien estuvo a cargo del primer proceso legal de investigación de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Para Landsberg estas historiofotías pertenecen al conocimiento público, y son casi una reconstrucción ficticia del pasado. Son memorias utilizadas como miembros prostéticos, intercambiables y canjeables, lo que denota su comodificación. Y tal como una prótesis también denotan un trauma. Esta es una forma particular de memoria, que no está circunscrita a un grupo o comunidad en particular. A diferencia

ema.» in *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 3 (Primavera, 2004), pp. 81-85.

43. *Ibid*, Landsberg, p. 148.

44. Esta relación es llamada «rapports de production.» por los franceses. Toma en cuenta el proceso de producción que yace entre la obra y el producto así como también es proceso de consumo que ocurre entre la obra y el consumidor. Esta tradición de asociar al director de cine con el público es tan antigua como 1916, aunque sólo recientemente ha tenido un Nuevo nacimiento en los estudios cinematográficos. James Monaco, *How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, Oxford University Press, Nueva York, 1981, p. 9-12.

45. *Ibid*, Landsberg, p. 150.

de la memoria colectiva, la memoria prostética no es propiedad de un sólo grupo, sino más bien abre la posibilidad a alianzas históricas inesperadas.⁴⁶

El rol del espectador: una 'lectura' interpretativa

Algunas de las críticas que se han hecho sobre el cine, en especial el hollywoodense, suponen que asistir al cine a ver una película o incluso verla por la televisión es una actividad que implica un mínimo esfuerzo. Se cree que el público sólo puede disfrutar de historias sencillas. En este juego de absolutos donde la historiografía es un ente complejo y el cine debe ser producido para que no haya que pensar ni reflexionar al verlo, las cintas históricas se convierten en todo lo que la Historia no es; algo poco complejo, sin análisis, que cualquiera puede entender. Esta pobre lectura del cine supone que la audiencia no será capaz de detectar los errores, reconocer que el amor no podría haber significado el fin de una guerra, o dudar una historia que viene de una pantalla. Sugiere que «siempre y cuando el pasado parezca convincente, por lo general el público no cuestionará los hechos (o enfoques) presentados dentro de la película.»⁴⁷

Sin embargo, este modelo de espectador pasivo no es necesariamente cierto. El cine es una expresión artística que funciona como una forma de comunicación. Y como toda forma de comunicación, «depende de la relación entre la obra, el artista y el observador»⁴⁸ para estar completa. David Bordwell y Kristen Thompson proponen que las obras de arte se basan en la dinámica interpretativa del observador para convertirse en algo más que un objeto. Por esto mismo, nada hace pensar que el público asuma que las interpretaciones de las pantallas sean perfectas. Que se sienten en una sala oscura con una ingenua predisposición a creer todo lo que es mostrado en la pantalla. Y si bien es cierto que algunos errores pueden generar una interpretación errada del pasado, esto no implica que el público crea por verdadero todo lo que ve en la pantalla.

Por esto mismo, quizás la interpretación más interesante que hace Landsberg es que la memoria prostética no podría existir si el público tuviese una mirada ingenua ante el cine. Esta memoria asume que el público es capaz de generar lecturas sofisticadas de las cintas, las cuales se comparan con sus propias lecturas del pasado y con los conocimientos que tenían previamente. La memoria prostética que aportan los filmes «es la base para algo más que la subjetividad individual; se convierte en la base para la identificación colectiva y mediada así como también para la producción de esferas públicas potencialmente contra hegemónica.» Contribuyendo así a crear relaciones entre las comunidades. Estas representaciones visuales

46. Anthony D. Buckley, (ed) *Symbols in Northern Ireland*, Institute of Irish Studies, Belfast, 1998, p. 11.

47. Hayward, *Cinema Studies*, p 185.

48. Sorlin, *The film in history*, pp. viii-ix.

pueden hacer más que unir a las comunidades y puede ayudarles a superar experiencias traumáticas.

Y es que aunque el director puede tener una idea clara de lo que se trata de representar, cuando la película llega al público toda una nueva gama de interpretaciones pueden ocurrir. El director no tiene más el control sobre el sentido de la película, como sostiene Anthony Buckley «La obra de arte se convierte en una especie de espejo de prejuicios y fantasías del observador.» De esta manera habrían tantas interpretaciones como espectadores. Sin embargo también es cierto que el espectador hace una lectura, más general y transversal, que en general se asemeja a la del realizador. Gracias a su capital histórico el público logra dialogar con el director en los términos que este se propuso a expresar. Por lo tanto, la audiencia hace una «lectura» de la película que es vital para que pueda ser completa como un medio de comunicación. Pero para que esto suceda debe entender desde el comienzo que un film es histórico.

Cuando cae el telón; a forma de conclusión

Lo que es representado como historia en el cine, tiene mayor relación con memoria prostética y colectiva que con historiografía académica. De esa manera el cine histórico se convierte en el cruce entre los caminos de la memoria social, los medios audiovisuales y la historiografía académica. Se podría argumentar de este modo, que la historia se relaciona al cine histórico de un modo similar a cómo se relaciona con la memoria social. Estos incluyen algo de historiografía, pero es básicamente la mistificación del pasado lo que está presente. En general están basadas en eventos o personajes que pertenecen al la capital histórico de una nación. Las simplificaciones de la narrativa histórica son inevitables, ya que el objetivo de ellas no es ser una narración historiográfica sino una historiofófica.

Así mismo, el pasado, en el cine, siempre está representado desde el presente. La mayoría de películas históricas, como Susan Hayward observa, «tienen una función ideológica; ya que la historia nacional es reproducida ante todos quienes quieran verla, enseñándonos nuestra historia de acuerdo a los grandes eventos y los grandes hombres o mujeres en nuestro pasado colectivo- nuestro patrimonio en la pantalla.» Así el cine histórico se convierte en una forma de conmemoración del pasado, ya que cada vez que es visto, la representación del pasado, llena de símbolos y sus fundamentos míticos, se reproduce a nuevas audiencias. Por lo tanto, el pasado está siendo transportado al presente con cada exhibición. Las películas históricas se convierten en el relicario de la memoria y con ellas es posible no sólo discutir sobre qué es la historia, cómo funciona, qué es la memoria y cómo se relaciona con la historia sino además produce un

espacio de exhibición de retrovisiones dejadas de lado por la historiografía. Además de posibles construcciones de políticas que generan empatía entre comunidades diferentes o separadas por el pasado.

Por lo tanto creo que no necesariamente se debería confiar más en una investigación histórica en forma de libro que una investigación histórica en forma de película o un museo más que un documental. Creo que quizás sea cierto que los filmes históricos no pueden representar el pasado con los estándares que los historiadores desearían y consideran adecuados. Quizás también sea cierto que el sueño de D.W. Griffith, donde las bibliotecas del futuro consistan en filmes históricos en vez de libros y que cada película permitirá, como máquinas del tiempo, ir al período que se desea estudiar, y así poder verlo con tus propios ojos en vez de a través de las opiniones de los historiadores, jamás se cumpla. Sin embargo el valor del cine histórico no es reproducir el pasado objetivamente tal cual pasó. No se puede permitir la confusión entre historiografía e historiofotía ya que ambas tienen distintos objetivos debido a que se encuentran en medios distintos. El cine se debe valorar como una de las fuentes más importantes del siglo XX y probablemente del siglo XXI (aunque sólo el tiempo probará esto), que permite dar voz a lecturas o temas del pasado dejados de lado, mostrándoselos a grandes cantidades de personas, permitiendo mantener el pasado cerca del presente y cuidar y conmemorar el capital histórico. Y si nada de esto fuera suficiente, el cine histórico permite sacar a la historia de ese estante polvoriento en la biblioteca y devolvérsela a la sociedad.

Bibliografía

Filmografía

- ¡Qué hacer!*. Dir. Raúl Ruiz, Saul Landau y Nina Serrano. Chile, EEUU, (1970).
- 300*. Dir. Zack Snyder. EEUU, (2006).
- Amnesia*. Dir. Gonzalo Justiniano. Chile, (1994).
- Amor en tiempos de Cólera [Love in time of Cholera]*. Dir. Mike Newell. EEUU, (2007).
- Barry Lyndon*. Dir. Stanley Kubric. EEUU, (1975).
- Batallas de Chile*. Dir. Patricio Guzmán. Chile, (1972-1979).
- Braveheart [Corazón Valiente]*. Dir. Mel Gibson. EEUU, (1995).
- Casa de los Espíritus*. Dir. Bille August. EEUU, (1993).
- Cautiverio feliz*. Dir. Cristián Sánchez. Chile, (1999).
- Che*, (parte uno y dos). Dir. Steven Soderbergh. EEUU, España, Francia, (2008).

- Chile, la memoria obstinada*. Dir. Patricio Guzmán. Canadá, Francia, (1997).
- Cofralandes, rapsodia chilena*. Dir. Raúl Ruiz. Chile, Francia, (2002).
- El Chacotero Sentimental*. Dir. Cristián Galaz. Chile, (1999).
- El Juez y el General*. Dirs. Elizabeth Farnsworth, Patricio Lanfranco. Chile, EEUU. (2008).
- Glykeia patrida [Patria querida]*. Dir. Mihalis Kakogiannis. Grecia, EEUU, (1978).
- Introducción a Chile*. Dir. Miguel Torres. Cuba, (1972).
- Kennedy*. Dir. Jim Goddard. EEUU, UK, (1983).
- La tierra prometida*. Dir. Miguel Littin. Chile, Cuba, (1972-1973).
- Los deseos concebidos*. Dir. Cristián Sánchez. Chile, (1982).
- Matar a todos*. Dir. Esteban Schroeder. Argentina, Chile, Alemania, Uruguay, (1997).
- Metamorfosis de un Jefe de la policía política*. Dir. Helvio Soto. Chile, (1973).
- Michael Collins*. Dir. Neil Jordan. Irlanda, EEUU, (1996).
- Missing [Desaparecido]*. Dir. Costa-Gavras. EEUU, (1982).
- Operación Alfa*. Dir. Enrique Urteaga. Chile, (1972).
- Palomita Blanca*. Dir. Raúl Ruiz. Chile, (1973).
- Scarry Movie [Una película de miedo]*. Dir. Keenen Ivory Wayans. EEUU, (2000).
- Shakespeare in Love [Shakespeare enamorado]*. Dir. John Madden. EEUU, (1998).
- The Last of the Mohicans [Último de los Mohicanos]*. Dir. Michael Mann. EEUU, (1992).
- The Last Samurai [El Último de los Samurai]*. Dir. Edward Zwick. EEUU, (2003).
- The Wind that Shakes the Barley [El viento que agita el centeno]*. Dir. Ken Loach. Irlanda, UK, Alemania, Italia, España, Francia, (2006).
- Titanic*. Dir. James Cameron. EEUU, (1997).
- Tombstone*. Dir. George P. Cosmatos. EEUU, (1993).
- U-571*. Dir. Jonathan Mostow. EEUU, (2000).
- Voto + Fusil*. Dir. Helvio Soto. Chile, (1970).
- Ya no basta con rezar*. Dir. Aldo Francia. Chile, (1972).
- Year one [Año Uno]*. Dir. Harold Ramis. EEUU, (2009).
- Zapato Chino*. Dir. Cristián Sánchez. Chile, (1980).

Libros

- Ana María Foxley y Eugenio Tiróni (eds), *1990-1994: La cultura Chilena en transición*, Secretaría de comunicación y Cultura, Santiago, 1994.
- Anthony D. Buckley, (ed) *Symbols in Northern Ireland*, Institute of Irish Studies, Belfast, 1998.

- Anthony Paul Cohen, *The symbolic construction of community*, Routledge, Londres, 1985.
- Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez, *Huérfanos y perdidos Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*, Editorial Uqbar, Santiago, 2007.
- Benedetto Croce, *History as the story of liberty*, Allen & Unwin, Londres, 1949.
- Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Edición revisada, Verso, Londres, 2006.
- David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction and Film Viewers Guide*, Séptima Edición, McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Language, Nueva York, 2003.
- Deborah Cartmell, I.Q. Hunter e Imelda Whelehan, *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, Pluto Press, Londres, 2001.
- Gore Vidal, *Screening History*, Harvard University Press, Cambridge, 1994.
- Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986.
- Ian McBride, *History and Memory in Modern Ireland*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Jacqueline Mouesca, *Plano Secuencia de la Memoria Chilena, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Ediciones del Litoral. Santiago. 1988.
- James Monaco, *How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, Oxford University Press, Nueva York, 1981.
- José María Caparrós Lera, *La guerra de Vietnam entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998.
- Julio López Navarro, *Películas Chilenas*, Editorial Noria, Santiago, 1994.
- Mairead Nic Craith, *Plural Identities, Singular Narratives: The Case of Northern Ireland*, Berghahn Books, Oxford, 2002.
- Marc Bloch, *The Historian's Craft*. Manchester University Press, Manchester, 1954.
- Marc Ferro, *Cinema and History*, Wayne State University Press, Michigan, 1988.
- Marcia Landy, *The historical film*, Continuum International Publishing Group, New Jersey, 2001.
- Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, Londres, 2006.
- Mónica Villarroel M, *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Editorial Cuarto Propio, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Santiago, 2005.

- Paul Grainge, *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, 2003.
- Pierre Nora, *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, Columbia University Press, Nueva York, 1996.
- Pierre Sorlin. *The film in history: restaging the past*, Blackwell, Oxford 1980.
- Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Pearson, Longman, Londres y Nueva York, 2006.
- Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Tercera Edición, Routledge, Florencia, 2006.
- Tony Barta, *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Praeger Publishers, Connecticut, 1998.
- Zusanna M. Pick, *The New Latin American Cinema, A Continental Project*, University of Texas Press, Austin, 1996.

Capítulos en obras colectivas

- Alison Landsberg, «Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture» en Grainge, *Memory and Popular Film*.
- David Chaney, 'A symbolic mirror of ourselves: civic ritual in mass society', en Richard Collins et al (eds.), *Media, culture and society: a critical reader*, SAGE, Londres, 1986, pp 247-263.
- Kara McKechnie, «Mrs Brown's Mourning and Mr King's Madness: Royal crisis on screen» en Cartmell, et al, en *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*, Pluto Press, Londres, 2001, p106.
- Luke Gibbons, «At one point in The Wind that Shakes the Barley» en Paul Laverty, Luke Gibbons y Ken Loach, *The Wind that Shakes the Barley: A Screenplay*, edición ilustrada, Galley Head Press, Londres, 2006.
- Renée Pidgeon «'No Man's Elizabeth': The Virgin queen in recent films.» en Cartmell, et al, *Retrovisions*.
- Sarah Neely, «Cool Intentions: The Literary Classic, the Teenpic and the 'Chick Flick'» en Cartmell, et al, *Retrovisions*.
- Seán Farrell Moran, «History, memory and education: teaching the Irish story», en Lawrence W. McBride, *Reading Irish Histories: Texts, Contexts, and Memory in Modern Ireland*, Four Courts Press, Dublin, 2003.

Artículos de revistas

- Catherine Russell, «New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema.» in *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 3 (Spring, 2004), pp. 81-85.
- Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), pp. 1193-1199.

Ian C. Jarvie, «Seeing through Movies», *Philosophy of the social sciences*, 8 (1978) p. 78.

Manuel Antonio Garretón M, «Las políticas culturales: conceptos y tendencias en Chile». *Revista Latinoamericana de Desarrollo Humano*, España, 2001.

Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1936.

Zuzana M. Pick, «Chilean cinema: ten years of exile (1973-83)» en *Jump Cut a Review of Contemporary Media*, no. 32, April 1987, pp. 66-70.