

Discursos sobre la historia nacional en el cine chileno de ficción¹

Eduardo Santa Cruz A.

Universidad de Chile
esantacruz@uchile.cl

Resumen

El cine chileno de ficción ha tenido a la historia nacional como una de sus temáticas. En relación con distintos contextos económicos, políticos, ideológicos y culturales, se han producido filmes que han referido a personajes históricos masculinos o femeninos; a episodios históricos específicos o, finalmente, que se han ambientado en épocas pasadas. Una parte importante de dicha producción nacional tiene como matriz el discurso de identidad nacional que se ha llamado nacionalista-conservador, el cual plantea la existencia de una “chilenidad” que, en tanto esencia ahistórica, está por sobre las diferencias y conflictos y que se mantiene inalterable en sus rasgos fundamentales.

El texto intenta establecer su conexión con largometrajes de ficción producidos en nuestro país en diferentes contextos. El análisis utilizó la categorización antes mencionada, tanto para seleccionar las películas, como para relacionarlas con los contenidos de la discursividad mencionada. Metodológicamente, lo anterior resulta central para el enfoque sociocultural de la investigación, centrado más en las articulaciones que en las inmanencias de los textos.

Palabras clave

Cine chileno, discurso histórico, identidad nacional.

Abstract

Chilean cinema of fiction has had national history as one of its themes. In relation to various economic contexts, political, ideological and cultural, films have been produced that have referred to historical characters, male or female; to specific historical events or, finally, that have been set in the past. An important part of the national production has had a focus on the discourse of national identity that has been called nacionalista-conservador, which proposes the existence of a “Chilean identity” which due to its ahistorical essence, lies beyond the differences and conflicts and remains unchanged in its basic features.

The text tries to establish its connection with feature films produced in our country in different contexts. The analysis used the categorization referred to above, both to select films, as to relate the contents of the above-mentioned discursivity. Methodologically, this is central to the socio-cultural approach to the research, focused more on the joints than in the immanences of the texts.

Keywords

Chilean cinema, historical discourse, national identity.

¹ Este texto es producto del Proyecto Fondecyt Regular N° 1160180 “*La historia de Chile en el cine de ficción nacional*” (2016-2018).

Introducción

El presente artículo da cuenta de los avances de una investigación que busca caracterizar los discursos históricos que las ficciones cinematográficas chilenas utilizan, reelaboran, producen y divulgan, aportando a la imagen que tenemos de nuestro propio pasado, reciente o remoto y describir las formas y mecanismos de esa producción discursiva y de qué manera determinan su comprensión e interpretación.

Se sugiere que las representaciones cinematográficas de la historia chilena son empleadas generalmente como medios de comprensión y representación de los conflictos sociales del propio presente, de modo que el discurso cinematográfico recurriría al pasado como una manera verosímil de imaginar –o dislocar– el sentido del tiempo presente. En dirección inversa, también pueden ser usados como documentos por los propios historiadores, como ocurre en el caso chileno con el reciente estudio de Del Alcázar (2013).

De manera secundaria, son también propósitos del estudio: caracterizar los verosímiles históricos en el discurso cinematográfico chileno; describir los patrones y rasgos estético-filmicos de las representaciones históricas del cine e interpretar las articulaciones posibles entre dichas representaciones y sus contextos socioculturales.

Para ello, se ha definido un modelo de análisis discursivo que interpreta las relaciones entre los discursos cinematográficos, los discursos históricos y sus contextos epocales. Este modelo busca relacionar los aspectos estéticos e ideológicos con los elementos sociohistóricos presentes en sus contextos de producción y circulación. Tal análisis fue aplicado a cerca de sesenta películas chilenas de ficción analizadas, de acuerdo a unos modelos convenidos de representación fílmica que dotan de sentido al discurso histórico a partir de estrategias narrativas y géneros cinematográficos bien delimitables y reconocibles: biografías históricas, recreación de acontecimientos pasados y películas de ambientación histórica.

1. Funciones de la industria cultural y de la ficción audiovisual

Tradicionalmente el papel de la industria cultural en la sociedad moderna fue pensado oscilando entre la democratización y ampliación del acceso a los bienes culturales, sostenido por sus defensores y la homogeneización y la degradación de la cultura, con su secuela de alienación y manipulación de las conciencias, denunciadas por sus críticos. Para efectos de nuestro trabajo, quisiéramos explorar una perspectiva distinta, que se basa en la intuición de que su actividad en la sociedad se desarrolla en una serie de planos, entre los que se puede revelar la vulgarización del conocimiento, la ampliación del imaginario social, la incorporación de la imagen en tanto lenguaje, la transformación de la vivencia del tiempo y el espacio y la producción y difusión de discursos y referentes identitarios, insertos en procesos de elaboración y re-elaboración del sentido común masivo, que interpreta y confiere sentido a la realidad social.

En tanto materialización masiva de una cierta visión de mundo, el sentido común es uno de los niveles en que se manifiesta la ideología. Constituye su rasgo más fundamental y característico el ser una concepción de mundo disgregada e incoherente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes, para los cuales constituye su única filosofía de vida (Gramsci, 1975). Se trata de una *filosofía espontánea*, por oposición al nivel de la concepción de mundo elaborada y sistemática constituida por la *teoría*. Sin embargo, cabe aclarar que la noción de espontaneidad no dice relación con alguna originalidad, sino que, por el contrario, se refiere a que es vivida y, sobre todo, aplicada en lo cotidiano sin reflexión y sin siquiera conciencia de sí misma. Dicho de otra forma, son fragmentos abigarrados y heteróclitos de explicación de la vida que asumen el carácter de lo natural, de aquello que no tendría ni necesitaría explicación, *que es porque es*.

El cine chileno de ficción de distintas épocas ha recurrido al discurso histórico para generar textos visuales que intentan explicar el presente de la realidad social, combinando elementos del sentido común para dotar de verosimilitud a sus relatos. Lo dicho permite ratificar que en el cine no se encuentra una suerte de reconstrucción *verdadera* de los hechos históricos, sino que una interpretación acerca de su significado social y político.

Metz, por solo mencionar un autor entre muchos otros, nos recuerda que el verosímil cinematográfico guarda más relación con ciertas convenciones de género y estrategias retóricas que con una pretensión científica de objetividad (1970). Por su lado, Ferro (2008), Rosenstone (1997) y Sorlin (1985) han insistido en que la tentativa de encontrar en el discurso cinematográfico un texto “informativo” y “objetivo” que transmita verdaderamente el sentido de los hechos históricos es tan inapropiada como la expectativa de que el propio discurso historiográfico no afecte la naturaleza de los acontecimientos que relata.

Cuando enfatizamos la “representación verosímil” nos referimos a un “efecto de realidad” que se consigue mediante los recursos discursivos. La gestualidad de los personajes, los diálogos precisos que se les atribuyen, las emociones que despliegan, la posibilidad de ver las locaciones en que desarrollan sus acciones, las relaciones personales y sociales que se entablan, la individualización de los conflictos o procesos históricos, y también la posición de la cámara, la duración de la secuencia, el orden causal sugerido por el guión, las justificaciones y condenas a las dimensiones humanas de los caracteres, los valores morales y las pasiones puestas en juego, además, por supuesto, de la música, el vestuario y la “ambientación” y puesta en escena. Todos recursos con los cuales el cine produce un *efecto de realidad*, a veces tan poderoso que no puede ser “desmentido” por ningún discurso historiográfico y, a veces también, con mayor valor de “verdad” público y masivo.

Verosimilitud y *efecto de realidad* se conjugan para establecer el pacto de identificación, análisis y significado con los espectadores imaginarios de una u otra película. En esto, resulta central pensar lo verosímil en tanto la representación de lo probable y no de la veracidad efectiva de los eventos: la construcción de un *mundo posible*. El *mundo posible* no es una imposición, sino una verificación por parte de los espectadores de un estado de cosas de acuerdo con la propuesta del discurso, en contraposición a la idea de representación en tanto espejo de la realidad o como pura invención del individuo o equipo de producción. La idea de *mundo posible* supone una conciliación entre lo que se representa y lo que se conoce, cuestión por lo demás común a cualquier forma de producción comunicacional, como el propio periodismo, por ejemplo (Rodrigo Alsina, 1996).

Lo verosímil no es lo simplemente *similar* a su referente, un despliegue mimético de la representación, sino que es *lo habitual*, lo que sucede la mayor parte de las veces. Los criterios de verosimilitud en los que está fundada una representación fílmica no son, por supuesto, universales ni inmutables: están cruzados por el carácter general de la época en que el filme es producido y por los gustos, valores e imaginarios con que esa época concibe el pasado. Para plantearlo de una manera gráfica: la forma fílmica se posa sobre un tejido de convenciones compartidas, tanto por los espectadores como por los productores o realizadores, un trasfondo discursivo y representacional que configura lo que se podría definir como un *sentido común audiovisual*, compuesto por los repertorios representacionales verosímiles cultural y epocalmente situados.

La verosimilitud alcanzada permite afirmar que “los textos audiovisuales tienen la capacidad para transmitir ciertos imaginarios o conocimientos históricos que permean fácilmente entre la audiencia debido a la simplificación de sus tramas y a la dimensión pedagógica de los medios” (Antezana y Mateos, 2016, p. 68).

Por otro lado, la ficción audiovisual, en general, desarrollaría tres funciones fundamentales: en primer lugar, nos habla “a nosotros y de nosotros”, recogiendo y reelaborando los temas e intereses elementales y básicos de la vida cotidiana: el bien y el mal, el amor y el odio, la familia, la amistad, la violencia, la justicia, la enfermedad y la salud, la felicidad y las desgracias, los sueños y el miedo (Buonano, 1999, p. 64), operando sobre la base de géneros y formatos ya conocidos y existentes en la tradición literaria y cinematográfica.

En segundo lugar, sigue diciendo Buonano, cumple un rol de familiarización con el mundo social, preservando y construyendo un sentido común, entendido como “un substrato de creencias y aceptaciones compartidas, incluso de respuestas a los dilemas de la existencia, que a su vez sirven para familiarizarnos con el mundo social” (1999, p. 64). Lo antes dicho conduce a la tercera función, la cual sería, en palabras de Buonano, la de mantenimiento de la comunidad, vía preservación y reconstitución de ámbitos significativamente reconocibles, como “lugar de regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos”, operando como mucho más que un corpus internamente coherente y homogéneo.

Por su lado, Chicharro y Rueda afirman que la singularidad de la ficción histórica audiovisual radica en la oferta de unos relatos verosímiles, contruidos a partir de un conjunto de citas reconocibles que contienen argumentos, personajes o situaciones “justificables en virtud de su naturaleza como simulacros coherentes” (2008, p. 60). Por ello, afirman que:

“tal vez debería admitirse la idea de que la cultura histórica colectiva sería, al menos en parte, la resultante negociada entre determinadas propuestas derivadas de la historiografía académica y ciertos contenidos mediáticos, que circularían en el espacio social en forma de historia popular vulgarizada y condensada” (2008, p. 62).

2. Discursos identitarios

La construcción discursiva en torno a la idea de nación, en nuestro país, se remonta a los orígenes del país independiente. Todos los intentos modernizadores se han debido enfrentar al problema de diseñar un imaginario acerca de la idea de país que planteaban construir, intentando resolver el problema de establecer el perfil de lo particular en el marco de su necesaria integración y pertenencia a lo universal. La relación entre identidad y modernización ha constituido el eje que ha articulado el pensamiento latinoamericano desde los comienzos independientes (Devés, 2000).

Durante el siglo XIX se elaboró un discurso sobre la identidad nacional, a partir de la acción incluso competitiva de ciertos actores como intelectuales liberales, la prensa, y la

Iglesia y sectores conservadores, el que tuvo un momento crucial a propósito de la Guerra del Pacífico (Mc Evoy, 2011), que es posible incluir entre los que se han denominado, a nivel latinoamericano, como *biológico-telúricos* (García Canclini, 1987), y que concibe a la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales (espacio geográfico, raza, etc.) y afectivos (amor a la tierra, religión, etc.), sin tomar en cuenta las diferencias y/o desigualdades en sus relaciones sociales.

La dinámica histórica es diluida en la *tradicción*, de la cual surgirían las instituciones que garantizan la esencia de la nacionalidad: la Iglesia, el Ejército, la familia, la propiedad. De este modo, la cultura y los caracteres esenciales de la nacionalidad se encontrarían, en lo fundamental, ya listos en algún origen mítico, en la tierra, en la sangre o en virtudes del pasado, desprendidos de los procesos históricos y sociales que los engendraron y los siguieron transformando. En esa perspectiva, el origen de la chilenidad remitiría a la fusión española-mapuche, que encuentra su canto épico, consagrado como mito fundacional, en *La Araucana*. Las condiciones y características históricas, políticas, económicas y culturales de la Conquista quedan subsumidas y al servicio de la verosimilitud del mito y la leyenda. Desde el punto de vista de la cultura cotidiana, este discurso es el que instala la visión de una chilenidad esencial que permanece inmutable y que, simbólicamente se encarna en costumbres, bailes, música, vestimentas, etc. que remiten al mundo de la hacienda del Valle Central, concebida como la matriz fundacional. Es el mundo del huaso y la china, de la cueca, el rodeo y la empanada, la trilla a yeguas y el palo encebado, como expresiones de una identidad pura y no contaminada.

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

Larraín (1999), por su parte, señala que esa visión nacional-conservadora tiene una versión que denomina *militar racial*, que magnifica el rol de lo militar en la constitución de la identidad nacional. Afirma que dicha versión se asienta en tres elementos fundamentales: en primer término, la afirmación del rol central jugado por la guerra en la constitución

de la identidad nacional, siendo significativo el hecho de que se trata de conflictos victoriosos; en segundo término, la importancia que tendría el Ejército como institución en la construcción de la identidad nacional, atendiendo al hecho de que éste sería incluso anterior a la propia nación y el Estado y, por último, la existencia de una *raza chilena*, surgida de la mezcla *araucana-española*, consagrada en el crisol de la guerra. Para Larraín, lo importante es que esta versión que acentúa lo militar en la identidad chilena “ha tenido una representación destacada en la enseñanza de la historia en las escuelas y colegios de Chile hasta muy recientemente” (1999, p. 156).

Por otro lado, según el propio García Canclini en la obra citada, existiría otro tipo de manifestación discursiva, a la cual define como *estatalista*. En este caso, lo nacional reside fundamentalmente en el Estado y no en la raza, la tradición o en la geografía. Fundamentalmente este discurso es característico del populismo latinoamericano del siglo XX, según señala Martín Barbero (1986). La interpelación a *lo popular* estuvo en el populismo elementos de clase (reivindicaciones salariales, derechos de organización, etc.), que eran dirigidos hacia una minoría de las masas populares y una interpelación nacional-popular que alcanzaba a la mayoría.

Es evidente que durante el siglo XX nuestro país no vivió una realidad similar y, por ello, no conoció el fenómeno populista con esas dimensiones y profundidad, en tanto movimiento político de masas. Más allá y a pesar de eso, la industria cultural chilena durante el siglo XX generó diversos productos culturales, en variados formatos y géneros que podrían catalogarse de populistas. Así, por ejemplo, la prensa escrita ha constituido uno de los espacios comunicacionales donde dicha tendencia se mantiene desde fines del siglo XIX, es decir desde los momentos en que, al calor del proceso de modernización liberal-oligárquico se comienzan a establecer las bases de una cultura y un mercado cultural de masas, en conjunto con el desarrollo en su interior de lo que, en otro lugar, hemos llamado *esfera pública plebeya* (Ossandón, 1986; Sunkel y Santa Cruz, 2001).

Un tercer tipo de discurso sobre la nación es el que se podría denominar como clasista. En este caso, lo popular es visto como el lugar preferente de un proyecto alternativo y su cultura como una de resistencia. En ese sentido, lo popular es visto más como un ideal y no como una realidad fáctica, al decir de Subercaseaux (1985). Lo popular y su cultura aparecen como un espacio puro y autónomo, resistente a la contaminación de la ideología dominante y poseedor de un núcleo esencial, desde donde llevar a cabo la utopía de una nueva sociedad y una nueva cultura. Además, constituye la reserva cultural desde la cual resolver el viejo problema de la identidad y el carácter de la nación, desahuciando todo rol posible de las clases dominantes,

por su dependencia estructural de los centros imperialistas. El pueblo, como sujeto histórico del cambio social sería el agente capaz de construir y llevar adelante un proyecto cultural nacional independiente y autónomo.

Otra variante posible la constituyeron las corrientes indigenistas, que desde comienzos del siglo XX han reivindicado el lugar y papel de matrices culturales pre-hispánicas en la constitución del pueblo como núcleo del ser nacional, a partir de la denuncia de la dominación y la violencia del hecho mismo de la Conquista.

Demás está decir que la tipología propuesta admitió numerosos cruces o variantes en un desarrollo extraordinariamente complejo, especialmente entre los dos últimos tipos discursivos. Estos discursos alternativos se expresaron durante el siglo XX en un movimiento cultural amplio y profundo que involucraba manifestaciones en el campo del arte, el teatro, la prensa, la música, etc.

3. El cine chileno y el discurso conservador nacionalista

En el período del llamado cine mudo las producciones relacionadas con personajes históricos estuvieron consagradas a la figura de Manuel Rodríguez, tanto la pionera de 1910, como la dirigida por Arturo Mario, estrenada en 1920, basada en la novela *Durante la Reconquista*, de Alberto Blest Gana y en la que participaba como actor Pedro Sienna, el que en 1925 dirigió y protagonizó la más destacada sobre el tema, como lo fue *El búscar de la muerte* (Ahumada y Kuhlmann, 2017).

Otro tipo de filmes fue aquel que se situaba en episodios históricos específicos. De ellos es posible destacar los relacionados con la Guerra del Pacífico, terminada hacia solo algunas décadas y cuyas repercusiones estaban aún sin resolver totalmente (como la situación definitiva de Tacna y Arica). La primera de ellas fue *Todo por la patria* o *El jirón de la bandera* (1918). Dirigida por Arturo Mario y María Padín, estaba basada en una zarzuela exhibida siete años antes y escrita por el músico español Luis de Retana, que escribió el guión de la película. Contaba una historia de amor entre una joven de una familia adinerada y un joven pobre que marcha a la guerra y participa en el Asalto y Toma del Morro de Arica. Unos años después, se estrenó *El odio nada engendra* (1923), dirigida por Alberto Santana. Se trata de una comedia de aventuras que tiene como trasfondo la Guerra del Pacífico y sus consecuencias, que producirían un nuevo conflicto armado con resonancias continentales, a raíz del problema aún no resuelto de Tacna y Arica. Posteriormente, el mismo director estrenó el filme *Bajo dos banderas*, en 1926. De nuevo, la Guerra del Pacífico sirve de trasfondo, esta vez para una historia de espionaje y exaltación patriótica.

Cabe destacar también los filmes ambientados en épocas pasadas, especialmente la adaptación de *Martín Rivas*, de Alberto

Blest Gana, dirigida por Carlos Borcosque y estrenada en 1925. Al decir de Godoy: “La película tuvo un gran éxito de taquilla, tal es así que a los cinco teatros que la estrenaron asistieron 17.458 personas, según información aparecida en El Mercurio de Santiago el 17 de junio” (1966, p. 59).

Un caso especial dentro de la categoría anterior lo constituyen películas referidas a la situación del pueblo mapuche, luego de transcurridos algunos años de la ocupación de sus territorios por parte del Estado y la sociedad chilena. Existen dos películas que plantean el problema de la usurpación de tierras. La primera fue *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos*, dirigida por Gabriela Bussenius y estrenada en 1917 y luego, *Nobleza Araucana*, estrenada en 1925, dirigida por Roberto Idiáquez de la Fuente, en que también se trata del despojo de tierras realizado por individuos inescrupulosos, que salen de la cárcel gracias al perdón de los mapuches afectados.

De esta forma, el tema de la ocupación y despojo de las tierras quedaba constreñido a la acción excepcional de algunos individuos y, por otra parte, se instalaba la visión de un pueblo y una cultura en franco proceso de decadencia, mirada que también es posible encontrar en la prensa de la época. Así, por ejemplo, ocurre con un reportaje publicado bajo el título “*Un pueblo moribundo*”: “Es preciso agregar que en la mayoría de los casos el desalojamiento de indígenas ha constituido una de las iniquidades mayores y más vergonzosas en nuestra vida nacional”. Sin embargo, tras dicho juicio, el texto adquiere un sentido muy distinto:

*“En poder del indio, los bosques y terrenos de la frontera serían lo que fueron hace siglos: parajes inhospitales e infecundos, inmensos feudos entregados a la molice y la ineptitud de una raza que ha terminado ya su misión en la tierra. (...) El hogar es, puede decirse, el barómetro moral que nos servirá para valorizar la cultura de un pueblo. Y así como el hogar del chileno deja mucho que desear, el del araucano queda fuera de los límites de la civilización. Hélos ahí revolcándose en la suciedad de sus covachas, como los habitantes de la edad de piedra, durmiendo en la más abyecta promiscuidad hombres, mujeres y niños. ¡Pero eso no es todo. De noche se encierran en la misma ruca, junto con los amos, los animales domésticos, puercos y ganado lanar!”*²

Más adelante y ya en el marco del cine sonoro, de la producción filmica de los años '40 hay solamente tres películas que pueden incluirse en el rubro de “históricas”, es decir, que refieran al pasado en cualquiera de las categorías antes planteadas. Una de ellas que cabe en el rubro de narración de “episodios históricos” es *Si mis campos hablaran*, con guión de Francisco Coloane y música de Donato Román Heitman, bajo la dirección de José Bohr. Estrenada en 1947, incluso fue llevada algunos años después, en 1954 al Festival de Cannes. Tiene como eje narrativo una historia de amor, en el contexto de la llegada de los primeros inmigrantes alemanes al sur de Chile, a mediados del siglo XIX, por la iniciativa de Vicente Pérez Rosales.

² *Sucesos*, N° 761, 26 de abril de 1917.

Las otras dos pueden ser catalogadas de cintas de ambientación histórica y son *Romance de medio siglo* (1944), en cuyo guión también participó Coloane y cuyo director fue Luis Moglia, la que se estrenó en 1944. Se trata de una historia de amor que se desarrolla teniendo como fondo diversos hechos históricos: la guerra civil de 1891, el terremoto de Valparaíso en 1906, las fiestas del Centenario en 1910, etc. La segunda es *Memorias de un chofer de taxi*, estrenada en 1946. Era la adaptación de un programa radial escrito por Gustavo Campaña quien se hizo cargo del guión del filme, el que contaba la historia de un chofer de taxi ya mayor, que habría sido uno de los primeros existentes en Santiago a comienzos de siglo y que, al relatar sus vivencias, va recorriendo distintos momentos históricos.

La presencia de este tipo de lectura de la historia en el cine nacional siguió manifestándose en las siguientes décadas hasta los tiempos actuales. Es el caso de *Tierra quemada* (1968), que es el primer largometraje en colores del cine chileno. Dirigida por Alejo Álvarez, narra una historia ambientada a fines del siglo XIX en el campo chileno y trata de la rivalidad entre dos familias por la propiedad de unas tierras (Cortínez y Engelbert, 2014).

En 1970 se realizó la coproducción chileno-española-italiana. *La Araucana*, dirigida por el español Julio Coll y entre cuyos guionistas se encontraba el historiador conservador chileno, Enrique Campos Menéndez, en una adaptación libre del poema épico de Ercilla, ya que se hacía énfasis en la historia de amor entre Pedro de Valdivia e Inés de Suárez.

Un año después, en 1971, bajo la dirección de Luis Margas, se estrenó *Frontera sin ley*, sobre la vida del Capitán Hernán Trizano, en la zona de Temuco a finales del siglo XIX. Ese mismo año, Alejo Álvarez insistió en la receta de un filme ambientado en el agro en una época anterior más bien indeterminada, en el que transcurría una historia de amor y venganza. Se trató de *El afuerino*.

Poco tiempo después y ya en dictadura, se exhiben otros dos filmes en esta perspectiva. Uno fue *Julio comienza en julio* (1979), dirigido por Silvio Caiozzi, el que, junto con tener éxito de público, fue presentado también en el Festival de Cannes. Con cierta remembranza de la novela *Gran señor y rajadiablos*, de Eduardo Barrios, la trama narrativa enteramente ficcional se sitúa en la hacienda del Valle Central a comienzos del siglo XX.

El segundo fue *El último grumete* (1983), adaptación libre de la novela de Francisco Coloane y situada en los años '40 teniendo a la fragata Baquedano, entonces buque escuela de la Armada Nacional, como elemento central de la narración. Fue dirigida por Jorge López Sotomayor y contó con música producida por Eduardo Gatti. Otro texto de Coloane fue usado por Miguel Littin para dar vida a *Tierra*

del Fuego en el año 2000, situada en el proceso de colonización de la región a fines del siglo XIX, y que se llevó dos años después al Festival de Cannes

La fórmula de usar ambientaciones en haciendas de comienzos del siglo y de la figura del latifundista dueño y señor de la vida y los cuerpos de sus subordinados aparece también en *El desquite*, de 1999, dirigida por Andrés Wood, adaptada de una obra de teatro y que narra la tormentosa relación de poder entre un hacendado viudo y una joven huérfana criada en la hacienda.

Un año antes se exhibió *Cautiverio feliz*, de Cristián Sánchez, que participó en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana y que es una adaptación libre del libro de Francisco Nuñez de Pineda y Bascuñán, quien estuvo en el periodo colonial seis meses viviendo entre los mapuches. Otra producción que proviene de una adaptación de una conocida obra teatral del pasado fue *Casa de remolienda* (2007), basada en la pieza de Alejandro Sieveking y cuya acción se sitúa en los años '50 en algún pequeño pueblo de la zona central. A ella podemos sumar *El inquisidor* (2010), dirigida por Joaquín Eyzaguirre, adaptación de una novela de Mónica Echeverría y estrenada en el Festival Internacional de Cine, de Viña del Mar. Se trata de un drama que transcurre en 1648, en que llega a Santiago un comisionado de la Santa Inquisición, que viene a juzgar a un grupo de damas de la elite, acusadas de faltas a la moral.

Por último, podemos mencionar a *La Esmeralda*, 1879 (2010), dirigida por Elías Llanos y que narra el combate de Iquique teniendo como centro la historia del guardiamarina Wenceslao Vargas, sobreviviente del combate y que falleció en 1958. Se trata de la primera superproducción nacional, de magnitudes nunca antes vistas, ya se estima que costó una cifra cercana a los U\$ 12 millones.

5. El cine nacional y los discursos alternativos

Por su parte, el proyecto cultural nacional-popular se manifestó, a mediados del siglo XX, desde la Literatura, el Teatro o la Pintura, hasta el Folklore, la Prensa y otros formatos de la cultura de masas. En el caso del cine, esa perspectiva se expresó en películas que intentaban ser parte del proceso político transformador abierto en los años '60, entregando una lectura crítica del presente y, por tanto, compitiendo por la *verdad histórica* de aquel.

Tal vez por eso, fueron escasas las producciones que pueden catalogarse como "históricas", aunque tuvieron un impacto y connotación significativa, como fueron *Caliche Sangriento* (1969) y *La tierra prometida* (1973). Especialmente la primera, de Helvio Soto, situada en la Guerra del Pacífico, generó un impacto público y político especial, dado el contexto nacional en la fecha de su estreno, así como la reacción producida en sectores conservadores y militares, por lo que

se consideró como un ataque contra las tradiciones nacionales (Cortínez y Engelbert, 2014; Horta, 2017).

La segunda, dirigida por Miguel Littin, como se sabe no alcanzó a terminarse cuando sobrevino el golpe militar de 1973 y fue estrenada en 1991 en el Festival de Cine de Viña del Mar. Está libremente inspirada en los sucesos de Lonquimay y en el contexto de la llamada *República Socialista* de 1932 y la figura del fundador del Partido Socialista, Marmaduke Grove.

La escasa producción posterior al golpe de estado de 1973 entregó algunos casos que se apartaban del discurso conservador nacionalista, aunque no por ello se inscribieran explícitamente en la tendencia anterior que tenía como marco referencial un proyecto social y político de transformación. Nos referimos a filmes como *A la sombra del sol* (1974), de Pablo Perelman que se hace cargo de un hecho criminal real cometido por dos presidiarios escapados de la cárcel de Calama, ocurrido unas décadas atrás en un pequeño caserío del Altiplano chileno, en el que la comunidad afectada desarrolla la justicia popular para castigar a los agresores.

En todo caso, no hay película alguna que aluda directamente al proceso de constitución de un sujeto popular organizado y con niveles importantes de autonomía cultural, social y política, que generó “una cultura obrera que dignificó al trabajo y al trabajador, formó familia (la cual se involucró en los conflictos del jefe de hogar), y desarrolló un fuerte sentimiento de solidaridad interna” (Salazar y Pinto, 1999, p. 118).

6. El cine como documento de una época

En otro sentido, además se han elaborado filmes que, al referirse a la realidad social, política o cultural de su tiempo, entregan para épocas posteriores una lectura interpretativa de su periodo histórico y pueden ser representativos de dichos momentos. El cine podría “recrear” un período histórico acotado. El cine podría entretener, pero también registrar las imágenes de una época, al tiempo que podría aspirar a reconstruir una era, un episodio y, también, visibilizar un proceso histórico, así como dar cuenta de un sentido común masivo.

Es decir, se trata de otra veta importante y un tanto paralela a los filmes “históricos”, en la que se desarrolló, por ejemplo, el discurso sobre la identidad nacional conservador-nacionalista antes mencionado, en películas que hablando del presente presentaban, ya en los tiempos del cine silente, la oposición campo/ciudad como correlato de los procesos modernizadores y resaltaban como tema central la mencionada “cultura huasa”. Es el caso de *Alma chilena* (1917), *Corazón de huaso* (1923), *Golondrina* (1924), *Como Don*

Lucas Gómez (1925), *Pueblo chico, infierno grande* (1925) y *El leopardo* (1926), catalogada como una adaptación del western al campo chileno.

Luego, en los años '40, periodo marcado por el proceso modernizador industrializador, abundaron los filmes que se ubicaban en esta perspectiva y que entregaban una cierta imagen de la *chilenidad* y una cierta lectura de la realidad social del momento (Santa Cruz, 2017). Un primer tipo fue aquel que tomó como temática la vida rural y la cultura huasa. Al menos se pueden identificar trece filmes que se inscribieron plenamente en esta dirección, desde las producidas específicamente en 1939 (*El hechizo del trigal*, *Hombres del sur* y *Dos corazones y una tonada*), hasta *La Rosita de Cachapoal*, de 1952.

Esto, dejando aparte las que fueron producto de adaptaciones literarias o teatrales, como *Entre gallos y medianoche*, basada en una obra teatral de Antonio Acevedo Hernández; *Río abajo*, basada en un cuento de Mariano Latorre; *La hechizada*, adaptación de la novela de Fernando Santiván o *Llampo de sangre*, basada en el libro de Óscar Castro.

Cabe destacar, también, la presencia de José Bohr con varios largometrajes de este tipo, entre los que se puede mencionar a *Flor del carmen*, *El amor que pasa*, *Mis espuelas de plata* y *Tonto pillo*. Se trata de argumentos que narran historias de amor, generalmente basadas en una estructura narrativa melodramática clásica. En clara referencia al cine mexicano, en estas películas ambientadas en el campo chileno nunca falta la presencia de la música, a través de cantantes y grupos, destacando entre ellos conjuntos como *Los cuatro huasos* y *Los provincianos* y solistas como Esther Soré, la *Negra linda*.

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

Posteriormente, fue Germán Becker quien dirigió tres filmes que se inscribieron en esta perspectiva. En primer término, *Ayúdeme ud. compadre* (1968), en un formato cercano al documental, constituyó una ilustración folklórico-turística de Chile, con presencia de cantantes, grupos folklóricos y cómicos populares en un recorrido por la geografía nacional. Se convirtió en la película más vista hasta entonces del cine chileno, con más de 375.000 entradas vendidas. La siguió *Volver* (1969), en una especie de segunda edición de la anterior. Por último, *Con el santo y la limosna* (1971), comedia situada en el ambiente campesino de la zona central.

Existió otro tipo de películas orientadas a cumplir esos propósitos, pero que se ubicaron en ambientes urbanos, donde construyeron algunos personajes populares, supuestamente capaces de condensar los rasgos centrales de una idiosincrasia nacional. En esa dirección se apeló al discurso sobre el *roto chileno*. El personaje principal al que acudió el cine fue *Juan Verdejo*, nacido como caricatura en la revista satírico-política *Topaze*, fundada en 1931 (Salinas et al., 2011). De la revista pasó a la radio y de allí a un cortometraje de propaganda comercial llamado *Lo que Verdejo se llevó* (1941), dirigido por Eugenio de Liguoro, en el que por primera vez aparece el actor Eugenio Retes caracterizando al personaje. Ese mismo año, se estrenó *Verdejo gasta un millón*, que sería la película chilena con más ingresos de taquilla en la década. El éxito de esa primera experiencia llevó a que el año siguiente se produjera una segunda versión, llamada *Verdejo gobierna en Villaflor*, estrenada en 1942, y dirigida por su productor, Pablo Petrowisch, el que invirtió más de un millón y medio de pesos de la época en una producción que implicó incluso la construcción de locaciones y la actuación de cientos de extras, pero que no repitió el éxito de la cinta anterior.

En todo caso, sin el nombre de *Verdejo*, Retes personificó este tipo popular urbano, más bien marginal, en otras producciones del periodo. Es el caso de *Dos caídos de la luna*, estrenada en 1945 y dirigida por Eugenio de Liguoro y en el que hizo pareja con Ana González, la *Desideria*. Más adelante filmó dos películas que se constituyeron, con el paso del tiempo, en ejemplos modélicos de la comedia basada en el mundo popular dirigida por Bohr, como fueron *Uno que ha sido marino*, estrenada en 1951 y *El Gran Circo Chamorro*, estrenada en 1955, y en el que la construcción discursiva anterior fue aún más elaborada y perfeccionada.

Gran éxito de público tuvo también la aparición en el cine de un personaje popular femenino, surgido en el teatro y la radio, como fue el de *La Desideria*, creado y protagonizado durante décadas por la actriz Ana González, quien hiciera sus primeras armas en grupos de teatro obrero. La primera película protagonizada por la *Desideria* fue *P'al otro lao*, dirigida por José Bohr y estrenada en 1942. Otra experiencia filmica importante de la *Desideria* fue el filme *La Dama de las camelias*, dirigida por José Bohr, estrenada en 1947. El personaje de la *Desideria* introdujo un matiz importante a la discursividad del *roto chileno*, ya que esta empleada doméstica desarrollaba un tipo de humor popular que hacía gala de su independencia e irreverencia frente a los *patrones* y el poder, con alusiones al fenómeno de la creciente organización sindical y popular.

En el actual cambio de siglo cabe recalcar lo señalado por Salinas y Stange (2006), en el sentido de que “las películas sobre lo popular son “populares” también en términos de consumo”. Efectivamente, ciertas películas con gran éxito

de público despliegan un discurso sobre lo popular, en términos actuales o de lectura e interpretación del pasado. Pero esa “popularidad” no dice relación con una masa popular que *vaya al cine para verse a sí misma*, como aconteció en el siglo pasado con el cine mexicano, por ejemplo (King, 1994), sino más bien con otros sectores sociales que ven reafirmadas sus percepciones y discursos sobre lo popular. En esa dirección, los autores citados concluyen que:

“la representación del sujeto popular en el cine chileno del período (1997-2005) es una representación descriptiva, que concibe lo popular como un conjunto de atributos naturalizados, tomados del sentido común, con altos grados de componentes humorísticos y sexuales. Esta representación se realiza mediante la identificación de lo popular con ciertos estereotipos preconocidos por los espectadores, expurgándoles todo elemento político explícito o constitutivo” (Salinas y Stange, 2006, p. 36).

Lo que ocurre es que, materialmente dificultada, por decir lo menos, y negada la posibilidad discursiva de un sujeto popular dotado de autonomía, capaz de articular desde sí mismo una visión y proyecto de sociedad, como ocurriera en el siglo pasado, el discurso hegemónico recoge ciertos fragmentos y residuos de eso anterior y le construye un sentido global. A nivel de los medios y la industria cultural en general, es posible detectar estereotipos que tratan de cubrir genéricamente dicho abigarrado conjunto. Uno muy importante es el del individuo o la familia popular, en tanto sujeto desvalido y sufriente. Las desigualdades y carencias reales permiten a la industria cultural y los medios apropiarse del lugar de vocero del sufrimiento popular, pero siempre en tanto drama individual. Lo anterior contrasta evidentemente con las imágenes provenientes del pasado y referidas a los movimientos sociales (sindicales, poblacionales, campesino, etc.) planteando y exigiendo derechos colectivos, especialmente en el caso del género documental (Mouesca, 2005).

Una segunda forma en que lo popular aparece en los discursos hegemónicos establece alguna línea de continuidad con la figura que hizo emerger la industria cultural en el siglo XX. Lo cómico y picaresco recoge, a su vez, otros fragmentos, generalmente aquellos más vulgares, en el sentido estricto del término, es decir, los menos elaborados y cultivados por una experiencia de vida o de otro orden y supuestamente más cercanos a una aparente naturalidad. El humor de los últimos años ha mostrado una picaresca popular domesticada y limitada a un cierto rol en un libreto, empobreciendo una vertiente que por siglos en la cultura occidental y en nuestro país, desde el siglo XIX, permitió la manifestación de una cierta rebeldía popular, a través de la parodia, la burla y la risa (Salinas, 2005). En el caso del cine esta suerte de costumbrismo ha tenido algunas versiones un poco más elaboradas, como es el caso de la versión para cine de *El Chacotero sentimental* (1999) o en *Sexo con amor* (2003).

Por otro lado, la tercera forma de manifestación de lo popular está asociada a la idea de la amenaza y el temor. Pero, ya no se trata de la figura del *roto alzado* organizado en sindicatos o militante de partidos que, en tanto actor colectivo planteaba en su accionar la posibilidad que, a lo largo del siglo XX, se fue haciendo cada vez más cercana, de remover las bases del poder de los sectores dominantes. La figura actual es una amenaza directa a los bienes y las personas, pero sin ninguna perspectiva más allá del beneficio individual de los agresores. Lo popular como amenaza también aparece ligado al narcotráfico y a la existencia de pandillas y bandas que asolan barrios y poblaciones. De esta forma, esta figura amenazante se liga a la primera, ya que una de sus víctimas son también los *populares sufrientes*.

Una variante de lo anterior se encuentra en el cine chileno de estos años, por la vía de mostrar un actor popular semimarginal, cuya existencia oscila entre la delincuencia y el empleo informal e inestable. Se destaca allí una vida de carencias y abandono, de dificultades de acceso al mercado y la modernidad y, en general, una carencia de sentidos que vayan más allá de satisfacer necesidades inmediatas. Hay una larga lista de películas que van desde *Caluga o menta* (1990) hasta *Taxi para tres* (2001) y *Mala leche* (2004), pasando por *Johnny cien pesos* (1993) o *La Fiebre del loco* (2001).

En ese sentido, este cine presentista se constituye en una interesante fuente documental para rastrear ciertos procesos de constitución de lo cultural y de funcionamiento de las hegemonías actuales y la elaboración de determinados sentidos comunes congruentes con ellas. Dicha cuestión es también evidente en la filmografía de los años '90 que recogía la experiencia de la dictadura, como en los casos de *La frontera* (1991) o *Amnesia* (1994).

7. Heterogeneidad y fragmentación discursiva

El cambio de siglo reciente ha visto un crecimiento explosivo en la producción cinematográfica nacional y los filmes históricos no han sido la excepción. Ha sido relevante la presencia de filmes biográficos, los que habían desaparecido de la producción nacional desde los primeros sobre la figura de Manuel Rodríguez a comienzos del siglo XX. Solamente en los últimos diez años podemos citar a *Teresa* (2009), *Momvoisin* (2009), *Violeta se fue a los cielos* (2011), *Bombal* (2011), *Miguel San Miguel* (2012), *El tío* (2013), *Neruda* (2014), *El niño rojo* (2014) y *María Graham* (2014), entre otras, en un heterogéneo grupo de personajes históricos de distinto nivel y épocas. Lo significativo es que en el relato de sus vidas, se privilegia una perspectiva que pone el énfasis más bien en ciertos aspectos de su subjetividad o intimidad, más que en su rol de actor social, político y /o cultural, en un contexto histórico que lo trasciende y determina.

Algo similar ocurre con los filmes centrados en algún episodio histórico particular, entre los que se puede citar a *Machuca* (2004), *Mi mejor enemigo* (2005), *Un salto al vacío* (2007), *Post Mortem* (2010), *No* (2012), *Las niñas Quispe* (2013), *Dawson, Isla 10* (2009), *Allende en su laberinto* (2014), entre otros, en una nueva muestra de heterogeneidad no sólo temática, sino que también en cuanto a líneas discursivas. Cabe señalar algo similar con referencia a películas de ambientación histórica, comenzando por la muy libre adaptación de *Sub Terra*, de Baldomero Lillo (2013), *El baño* (2005), *La lección de pintura* (2011), *Circo* (2013), *Tony Manero* (2008) o *Patagonia sin sueños* (2013), entre otras.

En algunos casos específicos como ocurre con *Sub Terra*, filme que refiere a un contexto histórico específico y, a la vez, es una adaptación de una obra literaria de esa época y ampliamente reconocida en las décadas posteriores, la despolitización de lo popular no asume el rasgo de sutileza que podría encontrarse en otras películas, sino que se verifica a través de un procedimiento que reduce a sujetos sociales reales, a una condición de individuos psicológicos o morales, en tanto que personajes, desustancializándolos y diluyendo toda la fuerza crítica o contestataria que sí tenía la obra literaria en su momento.

En un sentido similar, la llamada trilogía de Pablo Larraín, que tiene a la dictadura como escenario (*Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*), en palabras de Santa Cruz Grau generaría una “deshistorización de baja intensidad”, produciendo una *historia naturalizada* (2017). Estos procesos de despolitización están presentes en *Machuca*, en la medida que lo trascendental del relato, más que cualquier significación proveniente del conflicto social, político e institucional que desgarró estructuralmente a la sociedad chilena, es cómo aquello habría marcado a los personajes, enfatizando la mirada personalizada y subjetivada (Cortés y Berríos, 2017).

Conclusiones

El cine nacional debiera analizarse en relación con la evolución del campo cultural, ya que en los distintos periodos y contextos se establecen articulaciones, competencias y relaciones diversas con la prensa escrita (diarios y revistas), la radio, la TV y, en el cambio de siglo actual, las redes digitales. Para entender las conexiones entre los sentidos comunes y las hegemonías de cada época y la ficción audiovisual y cinematográfica, no parece aconsejable el análisis aislado que convierte a cada filme en un objeto de estudio autosuficiente. Esta perspectiva que proponemos permite advertir, por ejemplo, la deuda del cine en el tratamiento e interpretación de nuestra historia, y el rezago con respecto a la Tv, por ejemplo, cuestión que quedó en evidencia en la coyuntura de la celebración del Bicentenario de la Independencia nacional.

No podemos pensar al cine chileno, por lo menos hasta el momento, como una plataforma de construcción de un género y/o subgéneros cinematográficos relacionados con la historia. El cine chileno carece de un volumen productivo que sustente el desarrollo de un género histórico. Que exista un cierto número de películas que permitan ser interrogadas por la relación entre cine e historia no supone, en sí, la configuración de un género.

Sin embargo, lo anterior no implica que a lo largo del tiempo, la filmografía nacional no haya tomado en sus manos la posibilidad de narrar nuestra propia historia; aunque sin plan ni diseño evidente, la selección de los personajes, episodios o épocas tomadas como marco de ambientación, han dejado evidentes lagunas en cuanto a lo contado. Así, por ejemplo, acontecimientos como la guerra civil de 1891 están absolutamente al margen de la consideración de los realizadores.

Aún así, el cine chileno de ficción ha privilegiado ciertas perspectivas discursivas coincidentes con cierto sentido común masivo, sedimentado desde las visiones nacionalistas-conservadoras, la mayor parte del tiempo. Las diferencias han sido más bien excepcionales y acotadas a determinados periodos o coyunturas. Finalmente, y tal vez como no podría haber sido de otro modo, el cine chileno no ha podido ser demasiado distinto que su tiempo y sus posibilidades de contar la historia difícilmente han salido de los márgenes impuestos por las hegemonías de turno. **Re**

Referencias:

- Ahumada, C. y Kuhlmann, C. (2017). Nacionalismo, espectáculo y sociedad. Percepciones sobre la película *El Húsar de la muerte*, encontradas en el Chile de 1925. En C. Salinas M. y H. Stange M. (eds.), *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Antezana, L. y Mateos, J. (2016). Construcción de memoria: la Dictadura a través de la ficción televisiva chilena (siglos XX y XXI)". *Historia Crítica*, Universidad de los Andes: Colombia.
- Buonano, M., (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Chicharro, M. y Rueda, J. C. (2008), Televisión y ficción histórica: amar en tiempos revueltos, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XXI N° 2, p. 60.
- Cortés, B. y Berríos, Á. (2017). La despolitización en la representación histórica de la Unidad Popular: Machuca (2004) de Andrés Wood. En C. Salinas M. y H. Stange M. (eds.), *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Cortínez, V. y Engelbert, M. (2014). *Evolución en libertad. El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Del Alcázar, J. (2013). *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*, Santiago de Chile: DIBAM-Universidad de Valencia.
- Devés, E. (2000). *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Santiago de Chile: Editorial Biblos/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Ferró, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Editorial Akal.
- García Canclini, N. (1987). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?. En V.AA., *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. México: Editorial Gustavo Gili.
- Godoy, M. (1966). *Historia del cine chileno*, s/e: Santiago.
- González, J. P. y Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones P. Universidad Católica de Chile.
- Gramsci, A. (1975). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. México: Juan Pablos Editor.
- Horta, L. (2015). La historiografía marxista llevada al cine: Caliche sangriento como fuente documental. En C. Salinas M. y H. Stange M. (eds.), *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Universitaria.
- King, J. (1994). *El Carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores.
- Larraín, J. (1999). *La identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Mc Evoy, C. (2011). *Guerreros civilizadores*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Martín-Barbero, J. (1986). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?. VV.AA., *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ossandón B., C. y Santa Cruz A., E. (2001). *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones LOM-Arcis.
- Rinke, S. (2010). Historia y nación en el cine chileno del siglo XX. Nacionalismos e identidad en Chile, siglo XX. G. Cid y A. San Francisco (eds.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- Rodrigo-Alsina, M. (1996). *La construcción de la noticia*. Barcelona, Paidós

- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Salazar, G. y Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile. Actores, identidad y movimiento, Volumen II*. LOM Ediciones: Santiago de Chile.
- Salinas, M. (2005), *Comida, música y humor. La desbordada vida popular*, en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (editores), *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno de 1840 a 1925*. Taurus, Santiago.
- Salinas, M.; Rueda, J.; Cornejo, T. y Silva J. (2011) *El Chile de Juan Verdejo. El humor político de Topaze 1931-1970*, Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- Salinas, C. y Stange, H. (2006). Este cine chacotero...Impostura y desproblematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno 1997-2005. *Cuadernos ICEI*, Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- (2008), *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile*, Santiago de Chile: Uqbar.
- Santa Cruz A., E. (2017). Cine y sociedad en Chile en la década de 1940. En C. Salinas y H. Stange (eds.). *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Santa Cruz G., J. M. (2017), Las formas representacionales de la historia en la trilogía de Pablo Larraín. Tony Manero, Post-Mortem y No. En C. Salinas y H. Stange (eds.). *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Subercaseaux, B. (1985). *Sobre la cultura popular*. Santiago de Chile: CENECA.
- Sunkel, G. (1986). *Razón y pasión en la prensa popular*. Santiago de Chile, ILET.