

*Para una técnica de análisis del Cine argumental como fuente histórica**

Mario Valdés Urrutia**

INTRODUCCION

Dentro del procedimiento de indagación científica, las técnicas de investigación son mecanismos generales organizados para recopilar y analizar datos que tienen un modo de ser, una articulación esencial. Esta articulación los hace predominantemente cualitativos o principalmente cuantitativos.

Así, entendemos las técnicas de investigación como conjuntos de procedimientos organizados para abordar el tema de nuestro interés desde una perspectiva histórico cualitativa y/o cuantitativa.¹

De esta forma, nuestro trabajo tiene como objetivo reunir elementos de juicio para discutir y proponer una técnica de análisis del cine argumental como fuente de conocimiento histórico en nuestra realidad.

El cine argumental es el procedimiento técnico y artístico que permite asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible y audible; relato gráfico creado o reconstruido por el artista que posee un planteamiento inicial, un desarro-

* El autor agradece las críticas y sugerencias de la señorita Andrea Fernández Weigert, Comunicador Audiovisual y docente de la corporación Duoc, Concepción; lo propio respecto de la señorita Pamela Salas H., memorista de Licenciatura en Educación mención Historia y Geografía, Universidad de Concepción.

** Profesor de Introducción a la Historia e Historia de Chile en el Departamento de Ciencias Históricas y Sociales, Universidad de Concepción.

¹Conceptos vertidos por el Dr. José Manuel Merino Escobar, sociólogo, con ocasión de la disertación para el Programa Magister en Historia de la Universidad de Concepción, primer semestre de 1994.

llo y un desenlace. La obra cinematográfica no sólo cumple una función estética y de entretenimiento; es mucho más que una manifestación de arte donde se expresa el genio humano, o de un registro filmográfico donde se ha volcado el relato de una obra literaria, un diario de vida, un relato de ficción, o una reflexión íntima de un autor sobre algún aspecto de la compleja vida humana. Sus realizadores también intentan reflejar las costumbres y las particularidades de una sociedad o de una pluralidad de agrupaciones humanas; en ocasiones, denunciar males sociales de diversa naturaleza, explorar los intersticios de la psiquis o entregar elementos de reafirmación de identidades sociales o colectivas para grupos o comunidades. De otra parte, el cine argumental también refleja los espejos ideológicos de la época de sus realizadores, donde se miran los cineastas a sí mismos y al mundo en el cual viven sus sueños y/o desesperanzas. También son testimonios de una época las realizaciones de cine documental, donde la cámara de filmación es enfocada para registrar principalmente aspectos de la realidad cultural, arquitectónica, ambiental de un lugar y época determinados; lo propio acontece con el cine histórico, género cinematográfico que recrea una época pretérita a partir de la mirada hacia el pasado que los directores realizan en un momento dado, normalmente basados en una obra histórica o en un guión construido en base a una novela contemporánea de la época que se quiere abordar, o en un diario de vida.

Bernard Lavallé afirma que toda obra cultural humana constituye una fuente que puede contribuir a construir la historia;² y la documentación histórica es multiforme. Lucien Febvre en 1949 decía que la historia de hace “con todo lo que siendo propio del hombre depende de él, le sirve, lo expresa, significa su presencia, su actividad, sus gustos y sus modos de ser hombre.”³ En este sentido, el cine constituye un testimonio, una huella, una evidencia del pasado y del acaecer humano. Este rastro peculiar puede conformar un elemento de juicio para reconstruir la historia humana relevante de una sociedad, en una época determinada, durante el último siglo.⁴

El cine – además de la publicidad audiovisual y la pluralidad de manifestaciones iconográficas e historiográficas – se constituye en una fuente para el conocimiento histórico concreto en la medida que el estudioso del pasado utiliza el resultado del trabajo llevado a cabo por el realizador cinematográfico. Este, normalmente sin proponérselo, y sin pensar que su obra servirá para el historiador, al hacer cine registra escenarios naturales exteriores, rurales o urbanos, que eventualmente pueden servir al estudioso del pasado para examinar paisajes que en el curso del tiempo han sufrido modificaciones debido a desastres naturales o a la intervención humana que ha ido ocupando de manera diversa ese escenario en la

² Planteamiento del Dr. Bernard Lavallé, historiador de la Universidad de Burdeos, en ciclo de conferencias para el Programa de Magister en Historia de la Universidad de Concepción, agosto de 1995. Véase también MARC FERRO: *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

³ Citado por JACQUES LE GOFF, *Pensar la Historia*, 1ª Ed. Castellana, Paidós, 1991, p 105.

⁴ Estas reflexiones las difundimos en nuestro ensayo *El Cine: fuente de nuestra Historia*. Estudios de Periodismo, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Comunicación Social, Universidad de Concepción, (2): 73 – 75, agosto de 1996.

vida real, (o que redefine el uso y la función de ese espacio). Por ejemplo, el cine nos entrega información respecto del aspecto que tenía un barrio, una ciudad, o un complejo minero e industrial de hace 50 ó 70 años. De igual forma, en el campo ideológico, muchas veces sin intención, el cineasta va desnudando su visión del mundo de acuerdo a un sentir ideológico determinado, y que puede ser de diverso signo religioso, político, o de otra naturaleza; para citar un caso del ámbito norteamericano, piénsese solamente que en el cine de entretenimiento llamado "de acción", son fácilmente detectables mensajes breves en contra del ideario nacionalsocialista alemán, en medio de situaciones de tensión secundarias que acompañan la trama central...

Pero la utilidad del cine no se agota aquí para la Historia.

El cine constituye además una fuente que ayuda a mantener elementos constitutivos de la memoria colectiva en un país. Parte de esto se aprecia en el denominado cine histórico, porque permite apreciar cómo los cineastas han percibido hechos relevantes del pasado para la sociedad. Por citar un caso en nuestro medio, la obra de Pedro Sienna "El Húsar de la Muerte" (1925), recrea aspectos de la vida del patriota Manuel Rodríguez en un contexto de lucha por la independencia del imperio español; pero aquí el cineasta no sólo está mostrando su visión de lo acontecido, sino que está reflejando las explicaciones que recibieron en el proceso educativo diversas generaciones de chilenos para comprender los hechos que llevaron a la independencia nacional.

Distinta es la situación cuando el cine aborda temas acerca de los cuales no existe una sola interpretación de lo acaecido. Hágase memoria del período de gobierno de la Unidad Popular (1970 – 1973) y en las diversas apreciaciones respecto de las personas que, tras la ruptura de 1973, su paradero es una situación sin resolver a cabalidad. En este sentido, Pablo Perelman en "Imagen latente" (1988), aborda este tema y reproduce con fidelidad parte del discurso de los afectados pertenecientes a los referentes políticos derrotados en la coyuntura histórica que abrió paso al gobierno militar del período 1973 – 1990. En consecuencia, la obra presta una utilidad inestimable para quien indaga en la historia del período, y está obligado a revisar y rescatar el discurso de personas afectadas directamente por esos acontecimientos, es decir, desde el punto de vista del testimonio particular.

Desde otra perspectiva, el cine también presta una utilidad para quien investiga en el folklore, en la medida que los realizadores de cine argumental (y los de cine documental) lo han rescatado junto a las costumbres de diversos sectores de la sociedad a través del tiempo. Asimismo, para el rescate del lenguaje coloquial de los últimos 60 años, y de las conductas predominantes en lo que se ha dado en llamar machismo, el cine cumple un rol de primera importancia; precisamente, por registrar o representar estas situaciones.

En la segunda mitad del siglo el predominio de las comedias costumbristas en el cine es desplazado por obras que asumen una preocupación por la sociedad chilena, sus problemas, y en algunos casos, por difundir una crítica socio-política o por tratar adversidades específicas de diversos sectores tocados por los desencuentros y traumas de distinto signo experimentados por la comunidad nacional.

Desde una perspectiva crítica de la sociedad y sus instituciones, no puede

dejar de mencionarse la película de Miguel Littin, "El Chacal de Nahueltoro" (1969), obra inspirada en un hecho real acontecido en Ñuble a comienzos de los años 60, y que relata las vicisitudes de un gañán analfabeto que da muerte a su conviviente y a los hijos de ella. El homicida es aprehendido, juzgado y sentenciado a morir fusilado. En el film, el director, nos restriega situaciones de marginalidad social y las contradicciones de una sociedad que luego de alfabetizar y cristianizar al reo, lo lleva frente a un pelotón de fusilamiento 3 años después de cometido el horrible delito; cuando el homicida cobra conciencia del crimen cometido y se arrepiente del hecho.

El análisis de las diversas obras de cine que representan o abordan otro tipo de problemas tales como la drogadicción, la delincuencia, la falta de oportunidades para laborar, etc., permite al estudioso del pasado ir comparando los discursos críticos para establecer las características de la vida social que tienen solución de continuidad en el tiempo o que sufren mutaciones y rupturas.

En una idea, el cine argumental y el documental, independientemente de las pretensiones estéticas o militantes que pudieran ostentar, constituye un medio para mirar la sociedad y una especie de reflejo de las manifestaciones humanas que fuimos y estamos siendo en esta cambiante contemporaneidad.

No podemos dejar de mencionar la pertinencia de estudiar e historiar la eventual correlación entre la producción de los films y las diversas formas que asume la censura de la sociedad. En efecto, ello nos abre el camino para abordar una contraparte que puede representar "lo oficial" o "lo permitido" de un Estado, o de cualquier grupo de presión (organizado o no) que se constituya en sujeto censor del cine, y que como tal pensamos intentará que la/s obra/s cinematográfica/s no vulnere/n en forma alguna el conjunto de ideas – fuerza o principios de convivencia conductual que sustentan o legitiman la sociedad o el grupo de presión – que desea mantenerse en un rol predominante – erigido como sujeto censor.

Nuestra perspectiva está relacionada con las nuevas orientaciones de la Historia surgidas en los años setenta, donde entre otros temas, la elección de nuevos objetos de estudio se fijó en la mentalidad, el inconsciente, el cuerpo, el film ... para historiar el pasado humano y ya no sólo lo meramente episódico o institucional – político.⁵

Elementos para un análisis crítico de una muestra de cine argumental.

Todo trabajo con las fuentes históricas, independientemente de su naturaleza material, implica un tratamiento, tradicionalmente enfocado a distinguir entre la crítica externa, o crítica de autenticidad, de la crítica interna, o de credibilidad. Asimismo, tratándose de testimonios de lo acaecido dejados conscientemente o no para la posteridad, todo documento es una manifestación cultural que hay que saber descomponer, desestructurar, para un más claro desciframiento de sus mensajes. Le Goff piensa que no existen documentos inocentes porque las sociedades

⁵ LE GOFF, *ob. cit.*, p 127.

incluyen en su seno sectores o grupos de poder que desean dejar, conscientemente o no, testimonios orientadores de la historiografía en algún sentido específico.⁶

La crítica externa de cada obra de cine (o el documento en cuestión) debe tener como objetivo establecer los datos principales en cuanto a identificación del autor (o realizador); título del film; la fuente de producción al interior de la sociedad donde surge la obra; determinar si es una realización institucional o no; el formato del film y su duración. Algunos estudiosos llaman a este paso “la crítica de procedencia”.

La diferencia con la denominada “crítica de restitución”, radica en que en esta última el análisis documental apunta a re – elaborar el documento eliminando los errores y los agregados de los copistas, lo cual es más propio de las épocas de escasez de información documental escrita. En el fondo, es el viejo problema de la determinación de la autenticidad o falsedad del documento. En el caso que nos ocupa, el cine, los problemas no son precisamente de agregados o falacias, sino más bien los eventuales cortes que puede experimentar alguna obra fílmica a manos de diversas instituciones de poder o por la censura religiosa, estatal u otra; fenómeno que todavía existe (y ha existido históricamente) en nuestra sociedad. En este sentido, en el trabajo de detección de cortes, es muy pertinente la colaboración del experto en montaje cinematográfico.

El trabajo de crítica interna con las fuentes – también denominado “la crítica de veracidad” debe apuntar a establecer y diferenciar los elementos de verdad contenidos en la obra: verdad no absoluta sino en cuanto reflejo de una parte de la realidad de una sociedad determinada. Para esto, primero es necesario establecer en qué sentido, en cuáles aspectos la obra fílmica servirá para escudriñar o asomarse a contemplar un fragmento del pasado relevante de una sociedad, que nos sea útil para historiografiar. Esto se facilita cuando la obra es posible clasificarla en algún género temático (ficción, costumbrista, neorrealista ...) o cuando se asiste a una obra de contenido militante, donde el realizador no oculta sus posturas críticas o ideológicas en los mensajes que intenta difundir.

A partir de los objetivos del realizador, del argumento que se presenta en la obra; los lugares donde fue filmada, etc., el estudioso del pasado debe comenzar por esclarecer el área en la cual la película le prestará utilidad como fuente histórica.

Por otra parte, debido a ser este un trabajo principalmente interpretativo, debe cuidarse la correcta lectura de los términos usados en el habla (o en los diálogos) de la realización cinematográfica. El objeto es evitar interpretaciones anacrónicas que no obedezcan al correcto sentido del lenguaje en la época en que se realizó el film argumental. No debemos olvidar que, las maneras de sentir, las convenciones sociales, las ideas socialmente transmitidas, y hasta los estereotipos dependientes de la psicología colectiva, cambian según la época y el grupo socio – cultural donde se producen.

⁶ LE GOFF, *ob. cit.*, pp 107 – 108.

El examen crítico de una muestra de cine argumental esclarecerá los aspectos de la técnica de análisis propuesta.⁷

Enfrentados al análisis de la película que Juan Pérez Berrocal rodó principalmente en la provincia de Concepción *Canta y no llores corazón*, (1925), veamos primero los aspectos externos de la obra al considerarla una fuente de conocimiento de nuestro pasado.

Al examinar los aspectos externos e identificatorios de la copia del film que tuvimos a la vista, constatamos que se trata de una muestra en blanco y negro, sin sonido, de una hora de duración, cuya autoría no figura en el film. Juan Pérez Berrocal fue su autor (e intérprete principal); información que nos proporcionó la bibliografía especializada acerca de los inicios del cine chileno.⁸ De no contar con este dato, la búsqueda debería encaminarse hacia la detección de la autoría del film en las noticias concerniente a las informaciones acerca del cine contenidas en la prensa periódica publicada en el país durante el año de estreno de la película, esto es, 1925; o acudir a un medio de suyo difícil: obtener la información de la tradición oral mantenida por periodistas, cineastas y actores contemporáneos a la época de realización de la obra en cuestión.

Otro elemento identificatorio que nos indica la procedencia privada e independiente de la obra, está dado por el hecho de especificarse en la propia cinta que la película pertenece a Ana Giraudó, una de las intérpretes del film.

A partir del examen del argumento de la obra y de su realización, podemos criticar internamente el documento filmográfico, y rescatar elementos de la vida cotidiana de ese pasado. El relato cinematográfico exhibe los problemas en los cuales se ve involucrado el hijo del patrón que tiene una relación amorosa – que no desea finalizar – con la hermana del protagonista, campesinos en una hacienda del sur de Chile. Esa relación debe terminar para que el hijo del patrón se case con la hija de los antiguos dueños de la hacienda, quien no desea el enlace y está enamorada de otro hombre, el protagonista principal, empleado de la hacienda. Finalmente, tras una pelea ambos rivales pierden la vida.

Los diálogos coloquiales del relato pueden seguirse leyendo entre los cortes que se le practicaban a las películas mudas durante la secuencia de acción. Aquí se pueden seguir los modismos y giros criollos del castellano usados en un am-

⁷ Para nuestro análisis hemos tenido en consideración la metodología de trabajo que permite utilizar la novela como fuente histórica. Al respecto, véase María Angélica Muñoz Gomá: "La novela 'Casa Grande' en la historia social de Chile, 1900, Metodología del estudio." HISTORIA, Pontificia Universidad Católica de Chile, (23): 229 – 251. Santiago, 1988. Muy motivador ha resultado el trabajo de Eduardo Devés Valdés: La fotografía histórica como fuente para el estudio de la sociabilidad: la cotidianeidad del trabajador salitrero a comienzos de siglo. Inserto en VVAA: *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*, Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992, pp 97 – 103.

Una excelente muestra de la utilidad del cine argumental para conocer el pasado en otra realidad, la constituye el artículo de STEVEN J. ROSS: *Struggles for the screen: Workers, Radicals and the Political Uses of Silent Film*. THE AMERICAN HISTORICAL REVIEW, 96 (2): 333-36, abril 1991.

⁸ DAVID VERA – MEIGGS, *Cine chileno: setenta y ocho años de filmaciones*. AIESTHESIS, Pontificia Universidad Católica de Chile, (13):60, Santiago, 1988 – 89.

biente popular: por ejemplo, en una escena, un peón se queja del calor provocado por el sol; el cual quema “como re’ caballo”. Al comparar estos usos con diálogos coloquiales posteriores hablados y registrados por el cine sonoro, a lo largo del siglo, no se advierten cambios significativos; al menos en lo concerniente a las representaciones interpretadas. Pero, de hecho, al seguir las manifestaciones de la literatura especializada (o de los documentales) que rescatan el lenguaje coloquial rural o urbano, se advierte una mayor riqueza de voces específicas que denominan de una manera distinta al castellano formal, actos y situaciones del diario vivir. A este respecto, consideremos las recopilaciones de dichos rurales de Oreste Plath, donde expresiones como “oña Micaela” en algunos parajes de Chile significa menstruación.

El análisis de la narración nos permite apreciar formas de encarar la vida, algunos caracteres de la rutina del trabajo rural, y también parte del discurso en materia de principios, valores y conductas – asociadas quizás a una ideología de vida – asumidos por los distintos sociales evidenciados en el film.

Por citar dos casos en el ámbito de los valores, el discurso acerca de la honestidad, el apego a la verdad y a la honra de las personas, se puede seguir en la posición de Fresia (Clara del Castillo) frente a Jorge (Tom Mc Key). Ella no está dispuesta a ser la amante y la mantenida de Jorge cuando se case con Esther (Ana Giraud). Fresia afirma que no se puede pertenecer a dos personas al mismo tiempo, y que la honra se da, no se vende. Por otra parte, el valor de la solidaridad está transmitido en la obra por el accionar de Juan René (Juan Pérez Berrocal), quien no vacila en regresar a casa tras hacerse cargo de un niño huérfano que conoció en Concepción, durante su frustrada estada en busca de trabajo.

Para nuestro análisis tendiente a obtener del film rasgos del pasado de una sociedad, comunidad o sector social, lo importante es – siempre a manera de muestra de caso – detectar una conducta (o un discurso) asociada a un valor específico (o a un principio religioso, ideológico o político), que pueda compararse con conductas (o discursos) similares en el mismo sector social en cuestión, pero también pesquizable (y contrastable) a través de otras manifestaciones culturales de la época. De casi nada serviría al historiador el análisis representado por Fresia en el film, si no hubiesen otros testimonios del pasado que investigamos, donde verificar cuán extendida era la conducta social en comentario. Esta situación se puede indagar en la literatura correspondiente a la época de representación y de filmación, en los epistolarios privados o en los archivos de la justicia que contienen causas a propósito de pleitos o crímenes pasionales del período en estudio.

Sin perjuicio de lo anterior, la obra de cine mencionada arriba también puede permitir ver diversos paisajes urbanos y rurales. Nosotros proponemos en este aspecto hacer una lista de escenas correspondientes a rodados exteriores del film, para posteriormente clasificarlas con un criterio de pertenencia al paisaje rural o al ámbito urbano. Ello permite establecer diversas áreas y espacios de ocupación humana, de funciones sociales y laborales, a partir de los cuales podemos apreciar diversas formas de ocupación del espacio, o la rutina de un trabajo o acción social determinada.

En este sentido, la(s) escena(s) del puente ferroviario sobre el río Malleco – y su tráfico – nos permite apreciar mejor la monumentalidad de la obra con anterior-

ridad a las transformaciones introducidas en su estructura. A mayor abundamiento sobre lo mismo, el movimiento de cámara denominado *travelling*, realizado desde el ferrocarril que va bordeando el río Bío – Bío poco antes de llegar a Concepción, nos permite verificar la existencia o no de cambios gruesos en un paisaje tradicional para los habitantes de esta ciudad. Asimismo, las tomas exteriores de una calle principal del sector central de Concepción (¿Rengo?), perpendicular al cerro Caracol, nos evidencia una función residencial y comercial hasta el primer cuarto del siglo XX que es reemplazada posteriormente por una función predominantemente comercial. Lo propio acontece con la plaza principal de esta ciudad: se observa en la película que su función de lugar de encuentro y de paseo no ha sufrido variación, aunque sí se advierten cambios en los atuendos de las personas que transitan y en parte del arreglo ornamental del lugar. En las escenas de exteriores del llamado palacio Cousiño en Lota y su parque aledaño, la casa de la hacienda donde de acuerdo al film transcurre el relato, surge una imagen no sólo arquitectónica, sino también un reflejo material de la opulencia del sector social aristocrático de fines del siglo XIX y comienzos del XX; hecho verificable en las historias de conjunto del período, la literatura, y en los registros de notarios que informan acerca de préstamos entre particulares, o de la cuantía a que ascendían las sociedades bancarias, mineras o comerciales llevadas a cabo por dicho sector.

A modo de conclusión, digamos en primer lugar que una obra de cine no puede permitirnos historiar por completo una realidad sociocultural: Chile en el primer cuarto de siglo, por mencionar un caso; y en segundo término, sólo nos permite hacer un corte (o varios) en una época circunstancial para fijar una perspectiva, establecer un punto de partida desde el cual proseguir el análisis crítico de esta forma cultural y del conglomerado social donde fue concebida. De ahí la importancia de aplicar a las filmaciones argumentales anteriores y posteriores a la citada, similares procedimientos a los esbozados para esta obra de Juan Pérez Berrocal.

Finalmente, a diferencia del cine argumental, podemos encontrar en el cine documental mayores antecedentes para historiar el pasado humano, ello debido a su propia naturaleza, la cual privilegia la captura de imágenes provenientes de los variados aspectos de la vida real. Pero este análisis, pensando en la coyuntura específica abordada, será una materia a desarrollar en otra ocasión.