

CINE E HISTORIA: SOBRE LA UTILIZACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SOPORTE VÍDEO EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA

ELISEO VALLE APARICIO*

University of Virginia - HSP

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

Universitat de València

1. Introducción

La relación entre historia y cine o, para ser más exactos, la integración del cine en el proceso de construcción del discurso histórico no está, aún en nuestros días, exenta de polémica, una discusión cuyos polos extremos son defendidos desde diversas y antagónicas tribunas: una defiende que el cine es fuente que permite una Historia *distinta y mejor*; otra que al cine no se le puede conceder el *status* de fuente histórica, de materia prima para el historiador.

En este artículo pretendemos trazar una línea discursiva que actúe de puente, aún de síntesis entre ambas posturas, analizando las potencialidades y posibles utilidades del cine por parte de los historiadores en el desarrollo de su trabajo. Una reflexión que indagará el significado del cine en nuestros días como producto cultural, la fuerza y el sentido que es capaz de desplegar en el proceso de comprensión de los hechos y fenómenos que tienen lugar en las distintas sociedades. Las hipótesis disponibles no se aplicarán, sin embargo, en el vacío, sino que se analizarán a la luz de un caso práctico, profundizando así en la naturaleza de sus aportaciones a la reciente historia chilena; a través del film *La Frontera*, de Ricardo Larraín.

* VALLE APARICIO, Eliseo. "Cine e historia: sobre la utilización de los DSV en la enseñanza de la disciplina histórica". En: *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros*. Onda: JMC, 2007. p. 445-458. ISBN: 978-84-611-8316-6.

Esta tarea exige, como paso previo, que recordemos algunas de las dificultades inherentes al propio contenido y características esenciales de la disciplina histórica. La primera de ellas deriva de su propia acepción, poseedora de un doble significado: la palabra *Historia* designa no sólo los acontecimientos narrados, sino los acontecimientos mismos (P:BAGBY 1959:35-40) -o, como dijera Vilar alertándonos de la confusión en la práctica de ambas realidades, «el conocimiento de una materia y la materia de este conocimiento» (P. VILAR 1980:17). De forma similar, Helge Kragh denominó H1 a los fenómenos o acontecimientos concretos que se produjeron en el pasado, para designar como H2 al análisis de la realidad histórica, esto es a la investigación histórica y sus resultados (el objeto de H2 es por tanto H1), advirtiéndonos que nuestro conocimiento de lo ocurrido en el pasado se limita a la interpretación teórica que realizamos del mismo (K.KRAGH 1989:34-5).

Una confusión, la terminológica, a la que se une otro elemento complejizador no menos importante, que la historia comparte con el resto de ciencias sociales: el que imprime el estudiar a través de una óptica propia al hombre y sus acciones, situando a aquel a ambos lados del proceso, por ser a un tiempo sujeto y objeto de la historia. Así, según la clásica definición de H. BERR (1961:1) «la historia es el conocimiento de los hechos humanos en el pasado» e incluso este pasado observa límites, pues el historiador no pretende abarcarlo en su totalidad, persiguiendo únicamente el conocimiento de una fracción de aquel, la constituida por aquellos hechos que considera históricos.

Una de las cuestiones centrales con la que tropezamos los profesionales de la historia es el de la documentación -en ese contexto delimitado por las características de la disciplina- es el problema de las fuentes. En este sentido, la utilización de las fuentes documentales históricas exige al historiador plantearse aspectos fundamentales: cómo obtenerlas, cómo tratarlas, cómo integrarlas en ese discurso que es la interpretación que el mismo hace del problema objeto de su investigación. M. BLOCH (1984:51) ya habló, en esta línea, de la necesidad de recoger la documentación, leerla, establecer su autenticidad y su veracidad, para después, y sólo después, darle un sentido; un sentido que únicamente transmiten -los textos, los documentos arqueológicos, o cualquier otro tipo de fuente-, en la medida en que se los sepa interrogar.

Igualmente, quien fuera su compañero en la fundación de *Annales*, Lucien Febvre, insistía en romper el privilegio existente en materia de fuentes a favor de los documentos de archivo, para incorporar otro tipo de documentos –un poema, un cuadro...-, de idéntico modo susceptibles de constituir testimonio de una historia viva y humana. A partir de esta premisa, el historiador francés apelaba a los jóvenes profesionales y les lanzaba un reto claro y contundente: «mezclaos con la vida»; y en un exhorto a la interdisciplinariedad les animaba a «sed geógrafos, historiadores. Y también juristas, sociólogos, psicólogos»(L.FEBVRE 1976:29).

A partir de la influencia innegable que supuso la renovación epistemológica y metodológica que *Annales* provocó, los profesionales de la historia hemos dedicado enormes esfuerzos en las últimas décadas a incorporar lo que en un principio se denominó *nuevas fuentes*, como las orales, las materiales, la fotografía y, más recientemente, la literatura o el cine.

En este terreno, la seducción que el cine ha ejercido y ejerce sobre los historiadores es inmensa, aunque su utilización en la línea que hemos avanzado no está, en absoluto, exenta de polémica. Mientras que existen posiciones desde las cuales se aboga por una aceptación entusiasta de las nuevas fuentes, desde otras se rechaza la concesión de semejante estatuto a las mismas. De ahí el enorme interés que suscita el debate en torno al binomio formado por el cine y su relación con el oficio de historiador, que abordaremos de forma crítica a continuación.

Si resulta innegable que la ficción ha resultado históricamente un extraordinario vehículo de transmisión del discurso ideológico, ya fuera de forma implícita o explícita (el siglo XIX nos ofrece variados ejemplos, como *Germinal* del francés Emile Zola; *La educación sentimental* o *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, etc.), el cine se ha incorporado a dicha tendencia en el siglo XX, revelándose como una herramienta insustituible. En este sentido, sería agotadora la lista de films que, al margen de su distinto grado de calidad artística, han dado cuenta de determinados acontecimientos a través de la especialísima óptica del director (*La batalla de Argel*, del italiano Gillo Pontecorvo), o han loado las excelencias de ciertos regímenes políticos (*Raza o Franco, ese hombre* de José Luis Sáenz de Heredia; *Olimpiada* de Leni Riefenstahl), sirviendo en todo caso de instrumento transmisor de contenidos ideológicos de diverso tipo.

Los primeros años de la década de los sesenta marcaron los inicios de la utilización de las películas como fuente documental, lo que permitía acercarse al análisis de la sociedad desde una perspectiva nueva, una idea que sin embargo no fue bien acogida en los medios universitarios. Braudel y Renouvin, por ejemplo, desaconsejaron a Marc Ferro -pionero en la utilización del cine como fuente de la historia y como medio didáctico- avanzar por aquella vía. Hoy, no obstante, el cine es prácticamente una referencia obligada de los historiadores.

En este cambio de siglo vivimos el triunfo de la imagen que, pese a ello, tiene su cara negativa: la imagen también está bajo sospecha. La televisión, que en los años cincuenta concitaba el desprecio de las élites y de los dirigentes, como antes había ocurrido con el cine, se ha convertido en el principal vehículo de transmisión de ideas políticas y culturales (las imágenes penetran en el ámbito doméstico y ejercen una enorme influencia sobre las ideas, las opiniones y las costumbres). Hoy día, como dice M. FERRO (1995:38), la televisión ha vampirizado al cine; pero, junto a él, constituye una pareja de siameses que no pueden vivir el uno sin el otro: «el cine no podría existir sin la ayuda de la televisión, y la televisión sin películas perdería el favor del público».

Nuestras consideraciones en torno al cine son igualmente extensivas a los documentales elaborados generalmente por profesionales de la información y destinados de forma casi exclusiva a la televisión. Coincidimos en este sentido con D. VÁSQUEZ (1995:117) en la importancia que posee este material -el Documento en Soporte de Vídeo (DSV), tanto cine de ficción como documentales- como eje que nos permite, adentrándonos en la memoria visual de nuestro siglo, un mejor conocimiento de nuestra historia contemporánea: en su calidad de producto cultural inmerso en un contexto histórico es sin duda un espejo en el que se reflejan las obsesiones, miedos y estados de ánimo de una sociedad.

2.Cine e Historia

En la aproximación a los DSV podemos diferenciar, no obstante, como mínimo, cuatro planos que constituyen otras tantas perspectivas de abordaje y análisis sobre:

2.1 La historia del cine (su evolución, avances, técnicas, etc.) y de la utilización del cine (como transmisor de ideología, como fuente en el análisis de la sociedad en la que se ha producido uno o varios films, etc.);

2.2 La utilización del cine como fuente por el historiador y, finalmente,

2.3 La utilización del cine como material didáctico en la enseñanza de la historia. Nos interesan, fundamentalmente, los tres últimos.

2.1 La historia del cine y la utilización del cine.

Por cuanto hace a la historia de la utilización del cine, es ésta una cuestión que conecta directamente con el uso de la imagen con una intención ideológica, tendencia que ha sido prácticamente una constante histórica. Desde los primeros documentales sobre la I Guerra Mundial a las superproducciones del Hollywood de la época de McCarthy o a los productos recientes de las grandes multinacionales de la época actual, ha existido una clara intencionalidad de aleccionar, controlar y conducir a la opinión pública en un sentido coincidente con el discurso dominante. Obviamente el cine, o los DSV, han sido abundantemente utilizados como propaganda más o menos explícita, más o menos sutil.

2.2 La utilización del cine como fuente por el historiador

Llegamos así al segundo de los planos de nuestro análisis, el que atiende a la utilización del cine como fuente por el historiador, una cuestión en cuyo epicentro bulle el debate existente entre aquellos que son partidarios de concederle a aquél el *status* de fuente histórica y los que, desde posiciones antagónicas, se niegan a hacerlo. Al tiempo, la investigación suscita otras cuestiones adicionales de cierta importancia, como la que nos llevaría a diferenciar, con base en el tema abordado, un mínimo de tres categorías entre los DSV:

2.2.1 El primer grupo lo constituirían aquellos DSV que no aportan gran cosa como producto desde la perspectiva del historiador, pero son útiles para el análisis de las sociedades en las que han sido producidos. Una película comercial que fue un éxito de crítica y de público, que obtuvo incluso un Óscar de Hollywood, *La Historia oficial*, es un buen ejemplo de aquellos DSV que nos dicen más de la sociedad que la ha producido

que, aún con su interés, del tema central del film: la represión durante la época del Proceso en Argentina, la dictadura militar de 1976-1983. La cinta nos dice mucho sobre la angustia, el miedo, la mentira, el dolor y, también, una cierta esperanza que permeabiliza la sociedad argentina después de la tierna recuperación democrática abierta por el gobierno de Raúl Alfonsín en 1983.

2.2.2 Encontramos, en segundo lugar, los DSV que abordan un hecho o proceso histórico desde una perspectiva y con un calado que ofrece interés para el historiador, pero no sirven de gran cosa para el análisis de la sociedad en la que han sido creados. En esta línea, el film francés *État de siège*, de Constantin Costa Gravas, estrenado en 1973, está basado en la historia real de Dan Mitrione, un agente de la CIA secuestrado durante la primera semana del mes de agosto de 1970, junto con el cónsul brasileño, en Montevideo. Es una película de ficción muy interesante para el historiador que, sin embargo, no nos sirve en absoluto para mejorar nuestros conocimientos sobre la sociedad francesa de la época.

2.2.3 Más provechosos son, en nuestra línea de análisis, los DSV comprendidos en una tercera categoría, aquellos que sirven para el análisis del hecho o del proceso histórico sobre el que versan y son al tiempo muy interesantes como documentos de la sociedad originaria, en la que la trama se encuadra. Pensemos en un documental comercial como *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. Se trata de un film-documento rodado durante los años del gobierno de Salvador Allende, claramente alineado con las propuestas políticas de la Unidad Popular (UP). Estaríamos así ante un DSV que ofrece la tercera de las posibilidades a las que nos hemos referido anteriormente. Nos permite profundizar en el análisis y la comprensión del Chile del periodo 1970-1973, tanto por el interés de las imágenes (auténticos documentos filmados), como por el discurso de la voz en *off*, claramente identificado con la experiencia política de la UP y radicalmente enfrentado a aquellos grupos políticos y ciudadanos que, el 11 de septiembre de 1973, propiciarían y/o apoyarían el golpe militar.

Volvamos, pues, al tema central de la cuestión abordada, el del estatuto que le asignamos a los DSV: fuente histórica o no. Quienes niegan desde posiciones más que respetables que los DSV merezcan la consideración de fuente (las descalificaciones basadas en criterios positivistas, que se agotan en la exclusividad de los archivos como

proveedores de primera materia para el historiador, o las que son producto de las concepciones exclusivamente corporativistas de los historiadores, no nos interesan), argumentan fundamentalmente en un doble plano. En primer lugar, tropezamos con una crítica que, en la línea que enunciara en la década de los treinta el historiador norteamericano Louis Gottschalk en su queja remitida a la Metro-Goldwyn-Mayer, entiende que los cineastas distorsionan, trivializan, olvidan y desprecian no sólo la historiografía, la H2 de Kragh, cuando les conviene –casi siempre-, sino que han alcanzado a la propia H1, que se ha visto así afectada por aquella línea de actuación. La anécdota de Gottschalk, referida por R. ROSENSTONE (1997: 43), es aún más jugosa: se quejaba el profesor norteamericano en 1935 y, al tiempo, exigía que ningún film histórico fuera exhibido sin haber obtenido el visto bueno de un «historiador de valía». El episodio, sabroso como pocos sobre la materia, no autoriza, sin embargo, a Rosenstone a emitir un juicio de la rotundidad de aquel en el que afirma: «Seamos francos y admitámoslo: los films históricos molestan y preocupan a los historiadores profesionales». Entendemos que «molestan y preocupan» tan sólo en la medida que se nos quieran presentar como *realidad histórica*, en un plano de igualdad con el discurso interpretativo y abierto a la disensión y a la crítica que es propio del historiador.

Muy relacionado con este primer plano al que nos hemos referido, está el segundo al que aludíamos, el de la necesidad que el historiador tiene de establecer una nítida separación entre *ficción* y *realidad*.

Claro que los cineastas, los hombres y las mujeres del cine trivializan e incluso deforman H2 y H1. Esa no es la cuestión central. El problema no es ni siquiera el que tengan el perfecto derecho de hacerlo (salvo que persigan como objetivo que el resultado de su trabajo se convierta en una tesis doctoral en un departamento universitario de historia). El asunto que debe preocuparnos es que, haciendo los cineastas su trabajo, ¿qué valor le concedemos nosotros?. Un punto en el que volvemos a toparnos con el tema de la distancia que separa a la *realidad* de la *ficción*, que creemos es el nudo gordiano del problema que aquí tratamos. En este sentido, nuestro posicionamiento pasa por afirmar la autonomía entre el mundo real y el ficcional, su separación ontológica fundamental, de la que deriva que las disciplinas articuladas en torno a cada uno de ellos –la historia, en el primer caso y ciertas manifestaciones culturales, tales como el cine, en el segundo- sean también productos absolutamente

diversos, con funciones, áreas de actuación, objetivos y metodologías de actuación también diferentes. Una autonomía que, sin embargo, entendemos resulta totalmente compatible con la necesaria conexión que, tanto entre aquellos mundos como entre estas disciplinas y producciones entre sí, se establece a través de distintas vías y que, en nuestra opinión, no sólo resulta enormemente enriquecedora, sino, por lo que hace a nuestra tarea de historiadores, se convierte en algo casi imprescindible.

Así, la intensidad con la que es percibida en determinadas ocasiones la vecindad entre el universo real y el de ficción, puede dar lugar a la creencia de que a través de esta última vía puede llegarse al conocimiento de la realidad, a dar cuenta de lo acontecido en una sociedad en un momento determinado, obviando así la tradicional senda de la disciplina histórica. La ligazón entre ambos mundos es, no obstante, cierta y lógica, y los puntos que posibilitan tal enlace son muy variados.

En primer lugar, el mundo imaginario se gesta inevitablemente a partir del universo real, esto es, responde las más de las veces a modelos humanos. Por otro lado, el cine posee una enorme potencialidad interpretativa: sus destinatarios elegirán, de entre todas las posibles lecturas del flim, aquella significación personal, social o histórica que les resulte más cómoda y cercana.

Los factores anteriormente apuntados operan en la dirección de crear en el receptor de determinado tipo de películas que presentan un elevado nivel de mimetismo con el mundo real, una ilusión de intercambiabilidad entre ambos universos –este último y el que es producto de la ficción–, y hacerle derivar de tal premisa la potencialidad del cine, para competir con la historia en la parcela del registro de los hechos acaecidos, olvidando el hecho de que la penetración en el territorio filmico, su transformación en materialidad cinematográfica, establece un límite lógico, infranqueable, que es precisamente el que se encuentra en la base de la relación entre ficción y realidad.

En este sentido, mecanismos tales como la selección referencial, el uso de estereotipos, de descripciones; o las propias estructuras espaciales y temporales del referente, contribuyen decididamente a proporcionar arraigo en lo real al resto de elementos presentes en la obra filmica. De este modo, en muchísimos pasajes o escenas de ciertas películas, la sensación que como espectadores tenemos es que se nos están narrando historias absolutamente reales, de tan vívidas, efectivamente ocurridas a protagonistas

que en lugar de actores parecen ser seres reales de carne y hueso. Sin embargo, no es así: la utilización de los códigos de la ficción debe hacernos rechazar esa ilusión, la confusión entre el mundo real y el mundo ficcional creado a partir de aquel, utilizando para ello gran cantidad de elementos presentes en el primero. Las situaciones e historias que se nos cuentan son una interpretación, que nos llega a través del filtro de la conciencia de los protagonistas o actores de las películas, que son quienes viven e interpretan para nosotros los hechos; lo acaecido no llegamos a conocerlo directamente, sino que tan sólo percibimos la sombra de los sucesos, tras haber pasado por el proceso de irrealización que se lleva a cabo en ese laboratorio que es la mente del guionista, del director... unos profesionales de la ficción. La realidad efectiva y la realidad ficcional contenida en la construcción filmica de corte realista, con ser perfectamente compatibles, son al tiempo absolutamente diferenciables y ontológicamente diversas.

De ahí que, contemplando este postulado desde otro lado del prisma, creamos que el mundo ficticio es libre para organizar y articular los elementos que contiene sin tener que plegarse a las exigencias de la verdad histórica: el cine está liberado de dicha servidumbre, al constituir escenarios que en cierto modo son autoreferenciales. Por ello, al universo imaginario sólo se le puede demandar que observe un razonable grado de coherencia interna -en este caso, de posibilidad más probabilidad-, puesto que las exigencias de persecución de la verdad y de la objetividad son tan imposibles como ajenas a cualquier representación artística, y por ello quedan para otro tipo de construcciones diversas de aquellas, entre las que, por lo que hace a nuestro discurso, ocupa un lugar destacado la disciplina histórica.

Frente a estas posiciones, autores como Ferro, mantienen la hipótesis de que la película, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o invención pura, es Historia. Y eso porque lo que no ocurrió, las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre son tan Historia como la Historia. Parece darse aquí una coincidencia plena con la conocida posición de H. WHITE (1992), para quien «crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales puede ser no menos *verdadero* por el hecho de ser imaginario».

2.3 La utilización del cine como material didáctico en la enseñanza de la historia

Finalmente, la bondad de la utilización didáctica es, prácticamente, una evidencia. El valor de los DSV como herramienta fundamental en la formación de los estudiantes resulta indiscutible, sea cual sea su nivel, desde el básico al universitario, considerando además la educación de las nuevas generaciones en la cultura de la imagen. En el entorno académico y universitario hace tiempo que venimos utilizando de forma sistemática los DSV con nuestros estudiantes, con un resultado excelente, dicho sea con orgullosa modestia. Nuestro patrón de trabajo se basa en un método que no es sino una adaptación libre al análisis de los DSV de la técnica del comentario de texto histórico, lo que lleva a nuestros estudiantes a enfrentarse a los DSV desarrollando cuatro fases sucesivas. Son las siguientes:

1. *Identificación del documento*: ficha técnica, información sobre la filmografía, en el caso de los films o los DSV, en la que se integra (el cinema novo brasileño, el llamado cine de Allende, la cinematografía de la Cuba castrista, el cinema de Hollywood, etc.), situando tanto el producto como a sus artífices en un contexto más amplio.
2. *Contextualización histórica del problema central del documento*: construida a partir de la bibliografía previamente seleccionada. Se trata de realizar una síntesis histórica sobre el problema o el proceso histórico abordado en el DSV.
3. *Diseción del documento*: identificando claramente los distintos bloques de problemas, principales y secundarios, de forma previa a proceder a su interpretación; una tarea que comprendería el registro de los momentos o las secuencias a las que hay que prestar especial atención, así como la selección de aquellas citas textuales del narrador o de los protagonistas, susceptibles de convertirse en, digámoslo así, documentos de texto susceptibles de ser analizados.
4. *Estudio del texto central del análisis*: el documento en soporte de vídeo nos servirá, finalmente, de fundamento y base para hacer un balance general, relacionando el contenido de aquello que se ha abordado en la diseción con la situación concreta a la que aquel alude. Se trataría de ofrecer una

explicación razonada del tema histórico, incorporando así mismo todo aquello pertinente que resulte de la bibliografía utilizada, pero siempre en relación con lo que el propio documento nos ha suministrado. Un planteamiento que permite a los estudiantes desarrollar no sólo las destrezas que son propias del oficio, sino adentrarse así en la comprensión del fenómeno o del proceso histórico tratado en el DSV.

La utilización del cine como recurso didáctico supone, por tanto y sobre todo, un replanteamiento de la tarea docente, que rompa con la dinámica monologante de los medios de comunicación de masas -en los que la información se ofrece siempre interpretada-, con el fin de despertar la capacidad crítica del alumno, llevándole a la reflexión sobre los acontecimientos vistos, para que a través del cine dice P. AMADOR (1996:118) «sea capaz de relacionar épocas, hechos y fenómenos culturales, descubriendo las causas que los motivaron, sus consecuencias, y así pueda relativizar posturas dogmáticas».

3. “La Frontera”

Finalizaremos nuestra reflexión trasladando estas líneas argumentales a una esfera de aplicación práctica, a través del breve análisis de un flim con relación al cual interpretaremos la naturaleza de su aportación a la historia chilena reciente. Hablamos de *La Frontera*.

La Frontera es un film chileno-español de 1991, dirigido por Ricardo Larraín, que hemos utilizado con fines didácticos en nuestras clases. Su argumento es bien conocido: en el Chile de 1985, un profesor de matemáticas de la Universidad de Santiago es confinado, como castigo por haber firmado una denuncia por el secuestro y desaparición de un compañero, al profundo sur del país. Una vez allí, el profesor se aloja en la iglesia del lugar, que le da cobijo gracias a una carta del arzobispado de Santiago que lleva consigo. Una serie de personajes pueblan el lugar y dotan a la historia de unos caracteres metafóricos en relación con la realidad chilena de los últimos años de la dictadura de Pinochet. Toda la historia se explica a través de un acontecimiento pasado, un maremoto que marcó la vida del lugar y la de sus habitantes.

El personaje principal, Ramiro Orellana, es confinado en un territorio absolutamente alejado tanto de la civilización como del centro neurálgico de la dictadura, al que sin embargo alcanza el régimen a través de la figura del *Delegado*, así como del halo de

tristeza, de frustración y de impotencia frente a la dictadura militar que se advierte en la atmósfera de la película. Pese a que el profesor no es un preso, sino un deportado, el trato que recibe por parte de las principales figuras del pueblo lo obliga a explicar constantemente su condición, tanto ante las autoridades como ante la comunidad. Entre aquellas y en particular, destaca la ya aludida figura del Delegado, cacique local y símbolo de la extensión de la dictadura hasta los últimos y más recónditos rincones del país. En todo momento parece seguir órdenes estrictas de la autoridad superior, mostrándose incapaz de adoptar una postura autónoma y un comportamiento razonable. Por el contrario, a lo largo de la película lo vemos desplegando una voluntad de control total que le lleva a ejercer su poder de un modo autoritario y personalista. Una actitud ésta que llevará a hasta extremos increíbles, valgan para ello dos ejemplos de la historia allí narrada: en primer lugar, aquel en que el profesor cae enfermo y queda inconsciente, en el que la única preocupación del Delegado será conseguir su firma (que el protagonista debía estampar inicialmente cada seis horas, intervalo que a raíz de un retraso se reduce a cada cuatro); en segundo lugar, la secuencia en que Orellana recibe la visita de su exmujer, su hijo y un amigo, a los que el representante de la autoridad no permitirá abandonar la balsa que les lleva al pueblo, impidiendo la proximidad física del grupo con el profesor y obligándolos así a hablar con él a gritos, siempre en presencia del Delegado.

Esta última secuencia tiene un simbolismo múltiple, altamente significativo de dos circunstancias que serán una constante a lo largo del periodo militar pinochetista. La primera de ellas se plasma en la discusión que entablan el profesor y los visitantes, que muestra claramente la división existente en el seno de las fuerzas políticas que constituyen la oposición chilena al régimen. La segunda cuestión vendrá simbolizada por la constante presencia del Delegado a lo largo de todo el encuentro del grupo, que de algún modo está reflejando la omnipotente e inevitable sombra de las Fuerzas Armadas durante todo el proceso de cambio político en Chile, una asistencia esta última que indudablemente marca lo que ha sido y es una transición política a la democracia peculiar, pactada y con evidentes lastres provenientes del periodo dictatorial.

La cinta refleja claramente la hipocresía del régimen, con su doble faz: la cara externa, que busca una legitimación institucional en el exterior; la interna, que permite el ostracismo en el interior del país. El espacio cinematográfico es capaz de recrear para el espectador el microcosmos de la dictadura y de las fuerzas sociales que en ella se enfrentan. La historia da entrada así mismo a otros actores sociales representativos de importantes sectores de la vida chilena, como la Iglesia, presente a través de la figura del cura. Éste inicialmente cobijará al confinado, pese a que se lo presentan como a un terrorista. La actitud del sacerdote sufrirá una paulatina transformación, desde una posición inicial, declarada por aquel, de ejercer la caridad sin querer involucrarse en ningún conflicto, hasta protagonizar un acercamiento que convertirá al sacerdote en apoyo y amigo. En definitiva, el sacerdote simboliza lo representó la iglesia en el periodo de dictadura militar: una fuerza social importantísima, fuertemente arraigada en la sociedad, que operó -como lo hizo el sacerdote en la película- como mediadora y hasta defensora de la sociedad civil. Y es que la Iglesia chilena, representada por el Cardenal Silva Enríquez y la Vicaría de la Solidaridad, constituyó desde el inicio de la dictadura la única institución que denunció abiertamente los excesos del régimen pinochetista, y que asumió valientemente la defensa de los perseguidos, torturados y víctimas de la dictadura en general y, sin duda, ha sido la Iglesia una de las instituciones que más ha contribuido a la recuperación democrática de Chile.

Otras realidades y problemas sociales del periodo aparecen, por su parte, nítidamente presentes en los episodios que refleja la trama de esta película. Entre ellos, el tema del exilio, que sufren de algún modo varios de los personajes (su exmujer y su hijo permanecerán en Ámsterdam durante un largo periodo; la nueva mujer, a la que ha

conocido en el pueblo, y su padre son dos exiliados españoles que, tras huir de la dictadura franquista, de nuevo se encuentran ante una realidad similar.), y que en Chile afectó a un elevado número de personas –se habla de más de 200.000-, abocadas a abandonar su país ya por persecución o por miedo.

Finalmente, resulta muy sugerente el análisis del significado de uno de los episodios de esta película: así, la región que alberga al protagonista había sufrido en su día un maremoto, que arrasó todo lo que encontró a su paso y obligó a todo el mundo a empezar de nuevo. En este contexto, surge un personaje determinado, con una curiosa teoría sobre el fenómeno: se trata de un buzo que traba amistad con el profesor, quien se convertirá en su ayudante, que piensa que existen dos mares conectados entre sí, de manera que cuando el que está situado debajo se calienta, asciende y provoca el maremoto. El maremoto y los dos mares son símbolos de lo que está ocurriendo en el Chile del momento: así, el maremoto posee una estrecha relación con el proceso dictatorial ... un fenómeno que arrasa con todo lo anterior...un fenómeno imprevisible que destruye todo lo que encuentra a su paso. Por otro lado, la idea de los dos mares hace referencia de nuevo a la relación de fuerzas sociales, el mar de debajo representa a la sociedad y el de arriba hace referencia a la élite política- militar que se mantiene en el poder por la vía autoritaria. Cuando el mar de debajo se calienta, la sociedad estalla y se produce el rechazo generalizado, representado en los acontecimientos de los años 1983-1986; entonces se junta con el mar de arriba y sobreviene el maremoto en la forma de la cruenta represión ejercida por el régimen de Pinochet en dicho periodo.

La película finaliza con un nuevo maremoto que arrasa otra vez el poblado, y acaba con la vida de la compañera del protagonista y con la del padre de aquella. De nuevo el maremoto aparece como un elemento destructivo y arbitrario, consecuencia de un enfrentamiento social, de la colisión entre dos mares. La secuencia final nos induce a pensar en el final de la dictadura: entrevistado por la televisión, el profesor sólo acierta a ratificarse en su condena por el secuestro y desaparición del compañero; una alusión poco velada al triunfo de la soberanía popular con el *No* del plebiscito de 1988.

Para concluir, podemos afirmar que el estudiante no va a encontrar en el producto fílmico, datos, fechas, nombres, informes... No va a encontrar una información homologable a la que puede trabajar en un archivo. Sin embargo, su comprensión global del proceso histórico, en este caso del chileno de las tres últimas décadas, se enriquecerá de una forma que jamás conseguiría en la soledad supuestamente aséptica de los archivos; y es que el universo literario, presente en novelas, pero también en películas, es capaz de plasmar y alcanzar el imaginario de las sociedades que retrata y el de nosotros mismos, destinatarios de la obra de ficción.

Bibliografía

AMADOR, Pilar. “El cine como documento social: una propuesta de análisis”, en *Ayer* nº 24, 1996.

BAGBY, Philip. *La cultura y la historia*. Madrid: Taurus, 1959.

BERR, Henry. *La síntesis en Historia*. México: UTEHA, 1961.

BLOCH, Marc. *Apologia per la Història*. Barcelona: Empúries, 1984.

FEBVRE, Lucien. *Combats per la Història*. Barcelona: Planeta, 1976.

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

HOBBSAWM, EricH. (coord.). *Historia del marxismo*. Barcelona: Bruguera, 1980.

KRAGH, Helge. *Introducción a la historia de la ciencia*. Barcelona: Crítica, 1989.

RIQUELME, Alfredo. (ed.). *Chile: Historia y Presente. Una visión interdisciplinario*. Santiago: Instituto de Historia de la PUC, 1995.

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Madrid: Ariel, 1997.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.