

LOS HISTORIADORES ANTE EL CINE Y LA LITERATURA. DOS MIRADAS DISTINTAS HACIA LA HISTORIA RECIENTE DE CHILE

JOAN DEL ALCÁZAR GARRIDO*
JOSÉ ELISEO VALLE APARICIO*

RESUMEN

La relación entre historia, cine y literatura o, para ser más exactos, la integración de los dos últimos productos culturales 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, la primera, la de que cine y literatura son fuentes que permiten una Historia *distinta y mejor*; otra, la segunda, la de que al cine y a la literatura no se les 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, aun de síntesis entre ambas posturas, analizando las potencialidades y posibles utilidades del cine y la literatura por parte de los historiadores en el desarrollo de su trabajo. Una reflexión que indagará el significado de ambas realidades en nuestros días como productos culturales, la fuerza y el sentido que son capaces 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 dos casos prácticos, profundizando así en la naturaleza de sus aportaciones a la reciente historia chilena: a través del filme *La Frontera*, de Ricardo Larraín y de la novela de Carlos Cerda *Una casa vacía*.

Palabras Clave: Historia, Cine, Literatura.

* Universitat de València.

ABSTRACT

The relation between history, cinema and literature or, to be more exact, the integration of both last cultural products in the process of construction of the historical speech is not, still in our days, free of controversy, a discussion whose extreme poles are defended from diverse and antagonistic tribunes: one, first, the one of which cinema and literature is sources that allow a different and better history; another one, second, saying that the status of historical source or raw material for historians cannot be granted to the cinema and literature.

In this article we try to draw up a discursive line that acts as a bridge, a sort of synthesis between both positions, analyzing the potentialities and possible uses of the cinema and literature on the part of the historians in the development of its work. A reflection that will investigate the meaning of both realities in our days like cultural products, the force and the sense that are able to unfold in the process of understanding of the facts and phenomena that take place in the different societies. The hypotheses available will not be applied, nevertheless, in the emptiness, but that will be analyzed in the light of two practical cases, deepening in the nature of its contributions to recent Chilean history: through the film *La Frontera*, of Ricardo Larraín and the novel of Carlos Cerda: *Una casa vacía*

Key Words: History, Cinema, Literature.

LA RELACIÓN ENTRE HISTORIA y cine exige, como paso previo, que recordemos al lector 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:¹ la palabra *Historia* designa no sólo los acontecimientos narrados, sino los acontecimientos mismos² 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».³ De forma similar, Helge Kragh denominó H1 a los fenóme-

Esta ambigüedad ha sido puesta de relieve por muchos de los que se han dedicado profesionalmente a la historia (Commager, Walsh, Vilar, Kragh, por citar algunos). Vid. Alcázar, Joan: «Objeto e objetividade na História», *Ensaio de História*, v. 2, Nº 1, 1997, pp. 159-181.

2 Bagby, P.: *La cultura y la historia*, Madrid, Taurus, 1959, pp. 35-40.

3 Vilar, Pierre: «Marx y la Historia», en Hobsbawm, E.H. (org.), *Historia del marxismo*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 17.

nos 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.⁴

Una confusión, la terminológica, a la que se une otro elemento complejizador no menos importante, que la historia comparte con el resto de las 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, «la historia es el conocimiento de los hechos humanos en el pasado»;⁵ e incluso este pasado observa límites, pues el historiador no pretende abarcarlo en su totalidad, persiguiendo únicamente el conocimiento de una fracción de aquél, la constituida por aquellos hechos que considera históricos.

En ese contexto delimitado por las características de la disciplina, una de las cuestiones centrales con la que tropezamos los profesionales de la historia es el de la documentación, 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 él mismo hace del problema objeto de su investigación. Marc Bloch 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, añadimos nosotros— en la medida en que se los sepa interrogar.⁶

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».⁷

4 Ver Kragh, H.: *Introducción a la historia de la ciencia*, Barcelona, Crítica, 1989.

5 Berr, H.: *La síntesis en Historia*, México, UTEHA, 1961, p. 1.

6 Ver Bloch, Marc: *Apología per la Historia*, Barcelona, Empúries, 1984.

7 Ídem, p. 56.

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*,⁸ como las orales, las materiales, la fotografía y, más recientemente, el cine o la literatura.⁹

En este terreno, la seducción que la literatura y el cine han ejercido y ejercen sobre los historiadores es inmensa, aunque su utilización en la línea

8 Esta voluntad y compromiso con la utilización de nuevas fuentes, enriquecedoras de la producción histórica, se encuentra aún hoy profundamente vigente. En este sentido, a este tema se dedica expresamente un apartado (Nueva Erudición) en el *Manifiesto de Historia a Debate*, elaborado y difundido el 11 de septiembre de 2001 por la red de historiadores Historia a Debate con la voluntad de definirse como corriente historiográfica. En dicho texto se declaran partidarios de una nueva erudición que amplíe el concepto de fuente histórica a los restos de tipo material, oral o iconográfico, y aun a las no fuentes —silencios, errores y lagunas que los historiadores habrán de valorar—, procurando la objetividad. Con una visión más ambiciosa que la que sostuvo la historiografía renovadora de los años sesenta y setenta, sostienen la necesidad de incorporar una nueva relación con las fuentes, precisamente la aportada por la historia de las mujeres, la historia oral, la historia ecológica, la historia mundial/global, así como la «nueva historiografía» que está surgiendo en Internet. Ver Ansaldo, Waldi: «Soplan nuevos aires para la historiografía», en *e-l@tina* Revista electrónica de la UDISHAL, primavera 2002, pp. 35-36, y «Manifiesto de Historia a Debate», en la misma publicación pp. 36-37

9 Un empeño que, sin embargo, se juzga insuficiente desde otras perspectivas, tal y como podemos percibir de la opinión expresada por diversos autores en un número especial de la revista *Ayer*, mediante el cual se persigue profundizar en la consideración de la imagen como fuente y recurso básico en el trabajo del historiador y en sus aplicaciones investigadoras y docentes en la Historia contemporánea. En este sentido, Bernardo Riego critica que la utilización en las imágenes en la Historia académica se ha llevado a cabo concibiéndolas como meras ilustraciones a los textos, sin hacer apenas esfuerzos conducentes a la integración de las mismas como fuentes de conocimiento histórico. Es por ello que postula la evidente necesidad de «avanzar sobre la integración de la Fotografía como un problema más de la Historia Contemporánea... construyendo adecuados instrumentos de análisis. Un trabajo que deben hacer los propios historiadores». En la misma línea se expresa Mario Díaz Barrado, quien, en referencia a la imagen, señala que «para los historiadores ésta ha sido siempre, y como mucho, un auxiliar a su trabajo», admirándose de que los historiadores de la época contemporánea apenas la tengan en cuenta, pese a que este período ha contemplado el innegable triunfo de la imagen, a través del surgimiento y asentamiento, primero, de la fotografía, el cine, la TV y, finalmente, los nuevos soportes surgidos con el desarrollo de la Informática. Ver Riego, Bernardo: «La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica», en *Ayer* N° 24, 1996 y Díaz Barrado, Mario P.: «Introducción: La Imagen en Historia», en *Ayer* N° 24, 1996.

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 la literatura y su relación con el oficio de historiador, que abordaremos de forma crítica en las páginas siguientes.

Comenzaremos por el cine. 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*, de Zola; *La educación sentimental* o *Madame Bovary*, de 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 filmes 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 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 elites 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 Ferro, 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».¹⁰

10 Ferro, Marc.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 38.

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 David Vásquez¹¹ 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.

En la aproximación a los DSV podemos diferenciar, no obstante, como mínimo, cuatro planos que constituyen otras tantas perspectivas de abordaje y análisis: a) el relativo a la historia del cine (su evolución, avances, técnicas, etc.); b) el de la historia 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 filmes, etc.); c) el de la utilización del cine como fuente por el historiador y, finalmente, d) el de la utilización del cine como material didáctico en la enseñanza de la historia. Nos interesan, fundamentalmente, los tres últimos.

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. En esta línea, un caso de implicaciones estrictamente nacionales en clave latinoamericana puede ser el de la llamada *Teoría de los dos demonios* de Mario Ranalleti,¹² que estaría en la base de la

11 Ver Vásquez, David: «El cine como registro de una sociedad que cambia», en Riquelme, A. (ed.), *Chile: Historia y Presente. Una visión interdisciplinaria*, Santiago, Instituto de Historia de la PUC, 1995.

12 Una tesis que explica el origen de la dictadura militar argentina de 1976-82 en la violencia ejercida por dos *demonios* situados en polos antagónicos: de un lado, grupos izquierdistas y, de otro, ultraderechistas secundados por la sangrienta represión militar que llevó a cabo el régimen. Esta explicación del proceso político posee la ventaja, correlativamente, de exculpar al grueso de la sociedad de los críme-

inducción al olvido, un proceso que se ha visto favorecido en las pantallas, cuyas historias han cristalizado ese deseo de no remover el pasado reciente, con el objetivo de avanzar en el establecimiento de la concordia social. El grupo de DSV que cabría incluir dentro de las tesis de Ranalletti son aquellos en los que, según sus propias palabras, no se logra trascender el marco víctimas-victimarios, ya que el cine que se elabora en la Argentina a partir de 1983 y durante varios años focaliza mayoritariamente su atención en «represores y reprimidos, en torturadores y torturados, evitando un acercamiento a la génesis de los conflictos que se muestran».¹³

Llegamos así al tercero 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:

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 filme (recordemos la crítica de Ranalletti): 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) 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

nes cometidos durante la última etapa del gobierno peronista (1974-76) y durante la dictadura. Ver Ranalletti, Mario: (1999): «La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989». *Filme-historia. Volumen IX. Número 1*. Barcelona.

13 Ídem, p. 7. Entre los DSV citados por Ranalletti, podemos citar *No habrá más penas ni olvidos* (1983), *La historia oficial* (1985), *La República perdida II* (1986) y *La noche de los lápices* (1986).

en la que han sido creados. En esta línea, el filme francés *Etat de siege (Estado de Sitio)*, de C. 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.

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 filme-documento rodado durante los años del gobierno de Salvador Allende, claramente alineado con las propuestas políticas de la Unidad Popular. 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 período 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 estatus 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 Rosenstone, es aún más jugosa: se quejaba el profesor norteamericano en 1935 y, al tiempo, exigía que ningún filme histórico fuera exhibido sin haber ob-

tenido el visto bueno de un «historiador de valía».¹⁴ 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 filmes 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*. Como quiera que este es un argumento central del enfoque de nuestra posición en torno al tema, al tiempo que constituye un territorio de encuentro común, un problema que el cine (o los DSV) comparte con la Literatura, será objeto de nuestra atención más adelante.

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*. Reclamamos pues, nuevamente, la paciencia del lector.

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 de licenciatura e, incluso, de doctorado, 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:

14 Rosenstone, R. A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Madrid, Ariel, 1997, p. 43.

1. Identificación del documento: ficha técnica, información sobre la filmografía, en el caso de los filmes o los DSV, en la que se integra (el cine novo brasileño, el llamado cine de Allende, la cinematografía de la Cuba castrista, el cine 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. Disección 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 en 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 disección con la situación concreta a la que aquel alude. Se trataría de ofrecer una explicación razonada del tema histórico, incorporando asimismo 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.

Utilizar el 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 «sea capaz de relacionar épocas, hechos y fenómenos culturales, descubriendo las causas que los motivaron, sus consecuencias, y así pueda relativizar posturas dogmáticas».¹⁵

15 Amador, Pilar: «El cine como documento social: una propuesta de análisis», en *Ayer* N°24, 1996, p. 118.

Si abandonamos el cine para aproximarnos a la literatura,¹⁶ segundo de los polos de nuestra reflexión, el texto literario —singularmente la novela, mientras no indiquemos lo contrario— permite ser abordado asimismo a través de cuatro planos: a) el relativo a la historia de la literatura (que no nos interesa), b) el de la historia de la utilización de la literatura (como transmisora de ideología, como fuente en el análisis de la sociedad en la que el texto literario, singularmente la novela, ha sido escrito y publicado), c) el de la utilización de la literatura como fuente por el historiador por la temática que aborda y, finalmente, d) el de la utilización de la literatura como material de apoyo didáctico en la enseñanza de la historia. De nuevo nos interesan, fundamentalmente, los tres últimos.

Con relación a los temas planteados en este artículo, y antes de proseguir en nuestra línea argumental, es importante establecer una nítida diferencia entre cine y literatura. Simplificándolo al máximo, permítasenos la licencia de prescindir de una mayor complejidad, podríamos decir que la literatura es obra más bien individual, mientras que el cine es más bien un producto colectivo. Es por ello que, sin dejar de reconocer la existencia de toda una literatura perfectamente representativa de las sociedades en la que ha sido escrita, lo cierto es que encontramos una amplia variedad de registros literarios, frente a la mayor homogeneidad que presentan los productos filmados. Un factor, éste, que no podemos dejar de considerar, por cuanto establece una diferencia importante entre literatura y cine en cuanto a los planos de nuestro discurso.

La cuestión central a responder es de nuevo la misma que ya nos planteáramos con relación al cine: ¿tiene la literatura *status* de fuente documental? También en este caso, como antes viéramos en relación con el material filmado, existen diversas posiciones.

En nuestro planteamiento presentaremos tan sólo aquellas posiciones que suscitan interés, al adentrarse, siguiendo las tendencias más actuales, en parcelas en las que literatura e historia comparten —y aun compiten— por un estrecho territorio común de actuación: el del registro de los hechos acaecidos en una sociedad en un momento y lugar determinados. En esta línea, destacaríamos los planteamientos de autores como R.B. Nye,¹⁷ quien desta-

16 Nuestra disertación en este punto es deudora de un reciente trabajo de Valle, José Eliseo: «Realidad y ficción en el Chile reciente: en torno a la dictadura de Pinochet», Tesis Doctoral, inédita, Departamento de Historia Contemporánea de la Universitat de València, julio de 2002.

17 Nye, Russel B.: «History and Literature: Branches of the same tree», en Aaron, D. *et al*, *Essays on History and Literature*, Ohio State University Press, 1966.

caba un aspecto fundamental que entendía como el punto de confluencia entre Historia y Literatura: el que ambas son esencialmente imaginativas. Para Nye el sentido de tal afirmación, por cuanto respecta al historiador cabe conectarlo con la tarea de selección —de objetos de estudio, de fuentes, de tratamiento— que son inherentes a su propio oficio y al modo de desarrollarlo. En la actualidad, de forma mucho más radical, encontramos concepciones como las de Lori J. Hopkins,¹⁸ o las de Ricardo Piglia. Mientras que para el argentino Piglia «Un historiador... es lo más parecido a un novelista que conozco [...] los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles»;¹⁹ la norteamericana Hopkins entiende que «el texto [la literatura] toma como su punto de partida la tarea de restaurar —recuperando, alterando, reparando un acontecimiento pasado [...] en orden a descubrir sus antecedentes históricos (el significado) y reescribir la historia». El texto historiográfico y el literario tendrían así como característica común el ordenar los actos y dotarlos de un cierto significado. Constituyen ambos discursos construcciones sociales que plasman un referente *real* en un texto, de modo que el mismo tan sólo resulta accesible bajo dicha forma textualizada; sin embargo, en este binomio es la literatura la única que admite expresamente su *ficcionalidad*. Desde esta concepción²⁰

18 Hopkins, Lori J.: «Writing through the Proceso: the Argentine narrative, 1980-1990», Tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison.

19 Costa, M.: «Entrevista a Ricardo Piglia», *Hispanoamérica. Revista de Literatura*, N°44, 1986.

20 Una línea que comparten, aun con matices y planteamientos ligeramente diferentes, autores diversos. En este sentido, aplicando asimismo sus hipótesis al caso chileno, resulta interesante mencionar el trabajo de Norberto Flores, quien ante la nula calidad de una historia reciente escrita en línea con las interpretaciones sustentadas desde el poder (a la que el autor le achaca el presentar versiones no concordantes, así como grandes dosis de desconocimiento de datos relacionados con la represión bajo la dictadura pinochetista, insuficientemente desarrollados en el Informe Rettig), propugna que volvamos nuestra mirada hacia el subgénero denominado relato testimonial —constituído específicamente por los testimonios de prisioneros políticos generados en el marco del régimen dictatorial—, que en este contexto cobra particular importancia. Un relato que se asienta sobre la base de un hecho sociohistórico y de la consecuente interpretación discursiva que éste provoca. Escritura de urgencia, el discurso testimonial —en oposición al relato ficcional— es casi siempre plasmado como relato, en el que no se produce la típica diferenciación literaria entre autor (real) y narrador (ficticio), sino que, por el contrario, quien narra es el autor real del enunciado. Flores, Norberto: «Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1973-1989. Rasgos caracterizados del discurso histórico», en:
<http://www.uchile.cl/facultades/filosof....caciones/cyber/cyber14/tx15nflores.html>.

partía, entendemos, el reputado crítico argentino Nicolás Rosa al afirmar en una conferencia en nuestra Universidad que «la verdadera historia la escriben los literatos».

Superando posturas extremas, que se tornan por otro lado superficiales al ser esbozadas en cuatro pinceladas, y ello por la necesidad de brevedad que nos acucia, lo importante es, a nuestro juicio, destacar dos cosas: la superación de la distancia entre realidad y ficción que subyace a estos planteamientos y, en segundo lugar, una toma de posición que nos remite a la concepción de Ferro o Rosenstone: la de la Literatura como fuente de una supuesta Historia (H2) superadora de la llamada *Historia Oficial*, en el supuesto de que ésta exista. Déjense aclarar que por Historia Oficial se entiende aquella especie de doctrina histórica explicativa que ha sido bendecida por la Academia y que cuenta con el visto bueno del Poder, con mayúscula.²¹ En nuestra opinión en las sociedades democráticas, y tanto más en sus universidades, no existe tal cosa.

Más allá de la digresión, creemos importante situar convenientemente el epicentro de este interesante debate; así, y como ya se ha señalado:

21 La expresión *historia oficial* es, sin embargo, utilizada en su discurso de una forma continua y con normalidad no sólo por Hopkins, sino por autores tales como el ya aludido Norberto Flores, Fernando Aínsa, Valeria Grinberg o Werner Mackenbach. Con dicho término, u otras expresiones similares que en todo caso contienen la adjectivación de *oficial*, se hace referencia a un tipo de historia, si no orquestada desde el poder, sí en estrecha sintonía con el discurso de aquél, a cuyos intereses parece servir, en una clara función legitimadora de su hegemonía. Así, algunas definiciones ofrecidas para esa *historia oficial* hablan de ella como «visión mítica, totalizante, homogeneizadora y centralizadora de la historia» (Mackenbach), ver Mackenbach, Werner: «La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica», en <http://www.wooster.edu/itsmo/v1n1/articulos/novela.html>, p. 4; «Discursos poderosos, provenientes de sectores que detentaban el poder», que distorsionan o acallan algunos hechos del pasado (Jean Franco), ver Franco, Jean: «From Modernization to Resistance: Latin American Literature, 1959-1976», en *Critical Passions: Selected Essays*, Durham and London, Duke University Press, 1999, p. 288, en <http://www.wooster.edu/istmo/articulos>; «narrativa de legitimación» (Flores), en Flores, Norberto: «Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico», Op. Cit.; «escritura de la Historia producida en los espacios hegemónicos de poder», «la Historia escrita desde el centro y desde arriba» —en oposición a la (re)escritura que se propone, la de la nueva novela histórica, desde los márgenes y desde abajo— (Pons), ver Pons, María Cristina: *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México D.F., Siglo XXI, 1996., pp. 266 y 268, respectivamente.

«Esta visión de la literatura presenta pues una versión novedosa de las relaciones entre ficción y realidad: la novela en estos casos trabaja con/contra el discurso del poder que establece las verdades históricas, y el resultado de su labor será otra realidad, ésta ya alterada, transformada, reparada, remodelada, afectada. Los límites entre los hechos y la ficción, la distinción entre literatura e historia, pierde importancia para dejar paso a una nueva diferenciación: aquella que se produce entre la realidad y su recuerdo. [...] [Para Hopkins] la cuestión verdaderamente importante no es tanto si ciertos hechos tuvieron lugar, sino la significación que dichos acontecimientos tendrán para la sociedad en el presente y en el futuro».²²

De nuevo aparecen, pues, en nuestro horizonte los problemas de la relación entre realidad y ficción, así como la supuesta existencia de una *contrahistoria* realizada desde o con la Literatura. La conclusión que podemos obtener es que H1 importa sólo relativamente y que H2 ha de ser relativizada. Como poco existen dos H2, la oficial (la de la Academia, la del Poder), y la, llamémosla así, democrática, la construida por los historiadores (y los literatos) ajenos o enfrentados al Poder que construyen un discurso insurgente contra lo establecido.

Abordaremos, por tanto, en primer lugar el segundo de los problemas, cuya resolución parece más sencilla. Como escribimos en su momento,²³ supuestamente, la utilización de *estas nuevas fuentes* (orales, materiales) permite, según algunos especialistas (Marc Ferro, Paul Thompson), escribir otra historia que presuntamente es más limpia, más benéfica, menos interesada, menos falseedora que la que se supone es la *historia oficial*. Robert Rosenstone ha sintetizado, entendemos, la base de la que arranca nuestra argumentación:

«La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los dos últimos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen de una realidad visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras. Esta nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso, textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue el de ésta respecto a la historia oral».

22 Valle, José Eliseo: *Realidad y ficción en el Chile reciente: en torno a la dictadura de Pinochet*, Op. Cit.

23 Alcázar, Joan: «Las nuevas fuentes documentales en el estudio de la historia presente de América Latina», en Díaz Barrado, M.P. (coord.), *Historia del tiempo presente. Teoría y metodología*, Cáceres, ICE/Universidad de Extremadura, pp. 183-188, 1998.

Una argumentación que coincide esencialmente, ya la refiramos a las fuentes en soporte de vídeo, ya lo hagamos a las literarias. En este sentido, se parte de la base de que existe un discurso emanado desde el poder, favorecedor de los intereses dominantes, apoyado y refrendado desde las instancias, llamémosles, oficiales. Pudiera interpretarse que aquellos historiadores que no utilizamos este tipo de fuentes en sintonía con los autores referidos somos, cuando menos, cómplices más o menos conscientes de la manipulación más grosera de la Historia (H1) en beneficio del Poder. Discrepamos de esta concepción, y entendemos que la calidad de la investigación histórica no está predeterminada, ni favorable ni desfavorablemente, por la tipología de las fuentes utilizadas por el historiador. Si la pregunta es: al utilizar estas fuentes, ¿hacemos una historia distinta a la que realizan los historiadores que centran sus estudios en las fuentes tradicionales, archivísticas y hemerográficas? Nuestra respuesta es simple: una historia distinta, sí; pero no por definición e ineludiblemente mejor que la que realizan aquéllos.

Más detenimiento exige abordar el problema de la distancia entre la realidad y 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 la literatura o 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.²⁴

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

24 Recientemente se insiste de forma continua en la necesidad de acrecentar la interdisciplinariedad de la historiografía, pero de una manera equilibrada, y ello tanto hacia adentro —reforzando la unidad disciplinar y científica de la historia— como hacia fuera, intercambiando métodos, técnicas y enfoques ya con las humanidades —literatura y filosofía— como con las ciencias de la naturaleza, sin olvidar las disciplinas emergentes. Esta idea aparece reflejada, entre otros textos, en el ya aludido «Manifiesto de Historia a Debate», Op. Cit, p. 37.

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, tanto el cine como la literatura poseen una enorme potencialidad interpretativa: sus destinatarios elegirán, de entre todas las posibles lecturas de la obra, 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 novelas o 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, tanto de la literatura como 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 narrativo, su transformación en materialidad literaria o, en su caso, 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 literaria o fílmica. De este modo, en muchísimos pasajes o escenas de ciertas novelas o filmes, la sensación que como lectores o espectadores tenemos es que se nos están narrando historias absolutamente reales, de tan vívidas, efectivamente ocurridas a protagonistas que en lugar de personajes literarios o 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 aquél, 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 del narrador y de los protagonistas o actores de los relatos o 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 escritor, del guionista, del director... unos profesionales de la ficción. La realidad

efectiva y la realidad ficcional contenida en la construcción literaria o fílmica de corte realista, con ser perfectamente compatibles, son al tiempo absolutamente diferenciables y ontológicamente diversas.

De ahí que, contemplando este postulado desde el 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: tanto la literatura como el cine están liberados de dicha servidumbre, al constituir escenarios que en cierto modo son autorreferenciales. 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, por ejemplo, mantienen la hipótesis de que el filme, 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. Es desde una posición coincidente, que el brasileño Jorge Nóvoa afirma que «*o trabalho cinematográfico se confunde, numa certa medida, com o trabalho do historiador, mesmo quando o leit motiv do diretor de cinema não é exclusivamente histórico-científico*». ²⁵ Desde una posición distinta a las de Ferro o Nóvoa, Isabel Burdiel y Justo Serna, ponen de relieve la trascendencia que para el historiador debe tener aquello que, pese a no haber ocurrido, fue imaginado y concebido. ²⁶ La distancia, no obstante, con las posiciones anteriores es nítida. Burdiel y Serna no dicen que lo que no ocurrió (*no H1*) sea Historia (*H2*), sino que ese *no H1* debe ser tenido en cuenta por el historiador. Ya veremos después por qué y para qué. Veamos ahora el asunto de la distancia entre realidad y ficción.

Entendemos que este tipo de planteamientos nos pone en contacto con el debate sobre el llamado *giro lingüístico* o con el *reto semiótico* en Historia. Isabel Burdiel y María Cruz Romeo (1996) han escrito en torno a esta discusión, que se ha producido una especie de aceptación de las tesis de Bajtin en torno a que la forma y el contenido del discurso son una y la mis-

25 Novóa, Jorge: <http://www.Olho da História/apologia cine-historia.htm>.

26 Burdiel, Isabel, Serna, Justo. *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Ediciones Episteme, vol. 130, 1996.

ma cosa siempre que entendamos el discurso y el lenguaje como fenómenos sociales.¹⁵ ¿Y no es eso lo que propone Ferro? ¿Que aquello, recordémoslo, que no ocurrió, las creencias, las intenciones, el imaginario es tan Historia como la Historia? Parece darse aquí una coincidencia plena con la conocida posición de Hayden White, para quien «crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales puede ser no menos *verdadero* por el hecho de ser imaginario».²⁷

Admitimos, pues, que como historiadores no podemos desconocer en el desarrollo de nuestro cometido, las enormes potencialidad y fuerza activa que posee el lenguaje, y creemos que la consecuencia lógica de dicho reconocimiento debiera llevarnos en el ejercicio de nuestra labor no sólo a dar cuenta de lo ocurrido, sino que nuestro análisis debiera ser útil para explicar cómo se han construido socialmente las identidades y significados que nos sirven para articular la realidad y explicar el mundo. Sin embargo, esta postura no debe ser un obstáculo para defender con idéntica firmeza la distinción que debe llevarse a cabo entre los diversos usos del lenguaje, y en concreto entre historia y ficción, cuyos artífices manejan materiales diferentes. Quizá, como dicen Burdiel y Romeo, ha habido una importación de conceptos y planteamientos teóricos, mal comprendidos y demasiado simples, que han dado margen a considerar, de forma abusiva, que padecemos una crisis epistemológica de la Historia, haciendo desaparecer la barrera entre ésta y la ficción.²⁸

A partir de ahí, creemos que narrativa y cine no están en absoluto legitimados para invadir el espacio propio, irrenunciable, de la disciplina histórica, y ello por la pura y simple identificación de ambas producciones culturales como discursos de ficción, frente a la historia, cuyas pretensiones, postulados y objetivos epistemológicos se orientan a dar cuenta de la realidad de los hechos acontecidos, con todos los matices que a dicha afirmación quieran introducirse. La tarea investigadora que desarrolla el historiador, frente al oficio del escritor o del guionista cinematográfico, se encuentra presidida por dos reglas de funcionamiento básicas. La primera, la necesidad

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

28 Con esta idea entronca, a su modo, el deseo expresado por numerosos profesionales de la historia en el «Manifiesto de Historia a Debate», al que ya nos hemos referido, en el que señalan que: «Ha llegado la hora de que la historia ponga al día su concepto de ciencia, abandonando el objetivismo ingenuo heredado del positivismo del siglo XIX, sin caer en el radical subjetivismo resucitado por la corriente posmoderna a finales del siglo XX». Ver «Manifiesto de Historia a Debate», Op. Cit., p. 36.

de contrastar, de comprobar, de verificar escrupulosamente los términos de su discurso, como principio deontológico básico. En segundo lugar, el hecho de que el análisis y producción historiográfica apelan a una realidad que por definición se encuentra fuera del propio texto, frente a la obra literaria o la fílmica, cuya lógica total hay que buscarla en su interior. Y es que, por muy elevado que sea su nivel de referencialidad, la conversión de los materiales históricos, sociales y aún biográficos en materia narrativa —entendida esta expresión en sentido amplio, comprensiva del cine—, los somete a un proceso de innegable irrealización.

Es por ello que, desde la posición de aquellos que queremos trabajar la disciplina histórica, el cine o la literatura constituyen una fuente documental —en la línea de entender por fuente lo que desde Annales hemos entendido— a la que ni podemos ni debemos renunciar. Creemos que nuestro objetivo se centra en la interpretación histórica, para lo cual trabajamos un conjunto de textos culturales que no son la realidad, sino el material para su reconstrucción²⁹. Podemos decir, pues, que el cine y la literatura son una fuente —cuanto menos, como escribiera Febvre, y recordábamos en las páginas iniciales—, en la medida que son «testimonios de una historia viva y humana, saturada de pensamiento y de acción en potencia».³⁰

Así pues, sin aceptar aquella concepción que hemos discutido, defendemos la utilización, y la validez de filmes de ficción y de documentales y de la literatura (y de los testimonios orales y de los restos materiales, de los que no hemos hablado en este texto), como herramientas de investigación (y como instrumento didáctico) de la Historia. El problema radica, no obstante, en qué esperamos, qué pretendemos, con su utilización.

En esta línea, creemos que la articulación de las relaciones entre narrativa y cine, por un lado, e historia por otro debe plantearse sobre la base de la idea de una complementariedad no invasiva de los contornos que contribuyen a definir cada una de estas producciones culturales. Desde esta perspectiva, pensamos que los historiadores deberíamos concebir y por tanto aprovechar tanto el cine como la literatura como parte de nuestra reflexión histórica, entendiéndolos como una forma de conocimiento y de práctica social productora de identidades y de representaciones en conflicto que a su vez contiene su propia lógica, en la que el escritor —el de la novela, el del guión cinematográfico— posee innumerables licencias que le están vedadas

29 Amador, Pilar: «El cine como documento social: una propuesta de análisis», Op. cit., p. 115.

30 Febvre, Lucien: *Combats per la Historia*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 29.

al historiador. Utilizar la literatura y el cine en historia no quiere decir convertirlos en historia, sino que, de hecho, implica una operación muy distinta: significa más bien entrar en la dinámica peculiar que articula la obra literaria o la película; no intentar canalizar o modificar un mundo que, en principio, es autorreferencial —incluso en el caso de que los materiales procedan del exterior—, intentando su ensamblaje en unos engranajes lógicos distintos (los de la historia, en nuestro discurso). Se trata de algo tan sencillo y al tiempo tan complicado para el historiador como asumir literatura y cine simplemente como lo que son —ficción—, sin violentarlos mediante su atracción a nuestros dominios; sólo así aportarán riqueza a nuestro análisis.

Coincidimos con Burdiel en que el texto literario no puede ser utilizado como fuente histórica sobre la base de la conocida como teoría del reflejo (ya hemos señalado que la aceptación de dicha teoría nos conduciría a la admisión como fuente de cualquier tipo de documentos, ya fueran narrativos o de cualquier otra índole, por cuanto todos ellos se constituirían en huellas o vestigios válidos de su propio *tempus* histórico). Literatura y cine pensamos más bien que están llamados a jugar un papel expansivo, enriqueciendo el discurso histórico a través de la introducción en el mismo de la perspectiva de lo imaginado, y proporcionando así una nueva mirada, a través de la travesía a esos mundos posibles, universos casi ilimitados y variados al máximo, que nos permiten rebasar los condicionantes que imponen las circunstancias concretas del momento presente y acceder a *otro* territorio de reflexión histórica, susceptible de ser oportunamente utilizado como un eficaz constructor de un ambiente que sitúe y envuelva al historiador, contribuyendo así a ampliar su perspectiva de comprensión global. Una mirada ésta, la del historiador, privilegiada, en cuanto a que como profesional será capaz de extraer mensajes mucho más provechosos y ricos que otras personas —siempre en clave histórica—, al poseer llaves únicas de acceso a los mismos. Y es que coincidimos, en este punto, con Pilar Amador, cuando con referencia al cine señala que «la información que nos aporta la lectura de un texto fílmico concreto exige... el conocimiento de los códigos apropiados que permitan al investigador relacionar la información que se obtenga con objetos o sucesos pasados».³¹ Las imágenes ofrecen, lógicamente, lecturas diferentes de acuerdo con el referente cultural desde el que se contemplan.

Así pues, recapitulando, diremos que no nos dejamos engullir por la posmodernidad que todo lo relativiza. Realidad y ficción son dos cosas dis-

31 Amador, Pilar: «El cine como documento social: una propuesta de análisis», Op. cit., p. 115.

tintas, dos planos diferenciados que no deben confundir al historiador, ni al lector de novelas, ni al espectador de cine; especialmente si el lector o el espectador son historiadores. Y no deben confundirlo porque el profesional de la historia realiza con su trabajo una práctica interpretativa que asume la adhesión y la crítica a los procedimientos de verificación y documentación establecidos por el quehacer que caracteriza y define a la gente de nuestro oficio. Por el contrario, el literato y el cineasta *crean, hacen ficción*, aun cuando el referente espacio-temporal de sus obras pueda ser evidentemente histórico.

A partir de aquí, quizá convenga retomar la consigna de Annales, y volver a recordar que los historiadores debemos «mezclarnos con la vida», y la vida también está en el cine y en la literatura.

Pero nuestra propuesta es algo más que un simple volver al pasado de los grandes maestros de la Historia. Evidentemente, hay un problema de lenguaje que los historiadores, advertidos por filósofos y filólogos, hemos abordado quizá un poco tarde. La utilización del lenguaje como materia prima básica marca un territorio compartido de encuentro entre, cuanto menos, literatos e historiadores. Ambos usamos el lenguaje para expresar más de lo que las palabras solas significan,³² una cualidad interpretativa que, nosotros, historiadores, no vamos a negar. Además, como nos han advertido Burdiel y Romeo, se ha flexibilizado la dicotomía entre experiencias materiales y experiencias simbólicas o culturales, una creencia que compartimos desde la convicción que la parcela de trabajo del historiador es tan amplia que exige una multiplicidad de puntos de observación, multiplicidad que no hará sino mejorar la capacidad de comprensión profunda y global.³³

Finalizaremos nuestra reflexión trasladando estas líneas argumentales a una esfera de aplicación práctica, a través del breve análisis de dos exponentes, un filme y una novela, con relación a los cuales interpretaremos la naturaleza de sus aportaciones a la historia chilena reciente. Hablamos, respectivamente, de *La Frontera* y *Una casa vacía*.

La Frontera es un filme 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 (*relegado*), como castigo por haber firmado una denuncia por el secuestro y desaparición de un compañero, al pro-

32 Nye, Russel B.: «History and Literature: Branches of the same tree», Op. Cit., p. 139.

33 Burdiel, Isabel y Romeo, M^a Cruz: «Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después», *Hispania*, LVII/I, N^o 192, 1996, p. 334.

fundo 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.

Jaume Burriel escribió un artículo sobre este filme,³⁴ bajo un sugerente título, muy adecuado al tema central abordado en estas páginas. Coincidimos con él cuando plantea la figura del protagonista, Ramiro Orellana, como víctima de la represión del régimen que seguiría al proceso de movilizaciones de 1983, en tanto que exponente de la oposición intelectual y social al mismo que tuvo en la Universidad un claro medio de expresión y que, pese a no haber formado parte de ningún tipo de organización, es objeto de una reacción desmedida por parte del poder. El personaje principal 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 del filme. 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 aquéllas 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 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 ex mujer, su hijo y un amigo, a los que el representante de la autoridad no permitirá abandonar la balsa que les lleva al pueblo,

34 Burriel, Jaume: «A propósito de la historia reciente de Chile: *La Frontera*, entre la realidad y la ficción», en Alcázar, J. y Tabanera, N. (coord.), *Estudios y materiales para la historia de América Latina, 1955-1990*, València, Tirant lo Blanch, Universitat de València, 1998.

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, en opinión de Burriel, un simbolismo múltiple, altamente significativo de dos circunstancias que serán una constante a lo largo del período 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 período 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 asimismo 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 presentarle como a un terrorista; una actitud ésta que sufrirá una paulatina transformación, desde una posición inicial, declarada por aquél, de ejercer la caridad sin querer involucrarse en ningún conflicto (ayuda social sin toma de partido en el terreno político), hasta protagonizar un acercamiento que convertirá al cura en apoyo y amigo. En definitiva, el sacerdote simboliza lo que representó la iglesia en el período de dictadura militar: una fuerza social importantísima, fuertemente arraigada en la sociedad, que operó —como lo hizo el cura en la película— como mediadora y hasta defensora de la sociedad civil.

Otras realidades y problemas sociales del período 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 Amsterdam durante un largo período; 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 que Burriel realiza en torno al significado de uno de los episodios de esta cinta: 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 para Burriel 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 elite 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 83-86; 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 período».³⁵

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 aquélla. 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.

Por su parte, *Una casa vacía*, la novela que Carlos Cerda publicó en 1996, ha sido una de las novelas elegidas para explicar el papel jugado por la narrativa en la construcción de la historia chilena de las tres últimas décadas del siglo XX.³⁶ Una pareja que atraviesa una crisis matrimonial aguda adquiere a un precio irrisorio, gracias a los contactos del padre de ella, una casa abandonada durante años. Una casa que, tras mucho trabajo y esfuerzo, volverá a ser un lugar hermoso y acogedor en el que la pareja —Manuel y Cecilia— pretenden encontrar la oportunidad para salvar su relación y em-

35 Ídem, p. 200-201.

36 Valle, José Eliseo: *Realidad y ficción en el Chile reciente: en torno a la dictadura de Pinochet*, Op. Cit.

pezar de nuevo. La inauguración de la nueva casa, la casa restaurada, propicia la reunión de la pareja con sus amistades más próximas:

«... todo ocurrió justamente en el mismo espacio en el que ahora está el grupo de amigos, en esa casa que durante un tiempo estuvo vacía, pero en cuyo interior una serie de voces nunca dejaron de resonar hasta que el destino quiso que Cecilia las oyera (*'Pero sabía también que esas voces estuvieron ahí antes del oído. Estuvieron ahí porque el dolor estuvo ahí'* [p. 323]). La revelación de los temores de Julia al grupo creó un ánimo bien distinto, y todos necesitaron saber, por motivos distintos pero también comunes, la verdad sobre lo ocurrido en la vivienda. A partir de ahí, con el testimonio de Sergio —el hermano de Andrés, uno de los principales protagonistas de la historia— sobre la historia reciente de la posesión y uso dado a la casa, todo se precipitó en un aluvión de datos que finalmente proporcionaron una certeza bien amarga: la casa había sido arrendada por agentes de la DINA, que la habían utilizado como escenario de las más terribles torturas —de ahí su estado y lo que ahora se identificaba claramente como las huellas del horror—. Y Sergio lo supo, en su momento, y no denunció el hecho. A continuación la casa pasó a ser propiedad del padre de Cecilia, cuyos negocios inmobiliarios consistían en gran parte en la reventa muy lucrativa de casas que hubieran sido utilizadas para esos menesteres, una vez restauradas. Y a partir de ahí, ya todos conocemos la historia: la casa pasó a manos de Cecilia y Manuel».³⁷

El análisis de la novela revela la significación de los distintos elementos que componen su trama.³⁸ En este sentido, con la imagen de la casa vacía el escritor está aludiendo de una forma simbólica a Chile («de alguna manera la casa de la novela es una alegoría, es una metáfora de la situación por la que atraviesa hoy día [en referencia a 1996] el país»),³⁹ cuya historia reciente jamás podrá alejarse de todos los lugares que, como esa *casa vacía*, rezuman dolor por sus cuatro paredes, el sufrimiento de tantos chilenos a los que un régimen infinitamente más poderoso que ellos mismos, de forma directa o velada, declaró enemigos y contra los que puso en marcha sus violentos resortes.

La novela es el instrumento que hace posible que oigamos esas voces que, aunque emanadas del territorio de la ficción, son indiscutiblemente humanas y desgraciadamente similares a otras voces, las de aquellos torturados cuya existencia ha sido tristemente constatada por la historia, tanto en Chile como en otros países del Cono Sur que han sufrido episodios políticos

37 Ídem.

38 Según la interpretación que de los mismos lleva a cabo José Eliseo Valle en la tesis doctoral citada.

39 Novoa, Loreto: «Carlos Cerda propone la literatura como un acto de compasión», *La Época*, 6 de octubre de 1996.

semejantes. El propio autor reconoce la importancia de la escritura como conducto que hace aflorar, hasta nuestros oídos, los sonidos del dolor («En esta novela lo que prima es el deseo de acercarme al dolor de quienes más lo han padecido, sufrirlo con ellos y darle expresión»),⁴⁰ una preocupación que comparte de modo absoluto con el narrador de la *casa vacía*, a tenor de las últimas palabras pronunciadas por éste («Si no hay oídos para el dolor, no hay oídos verdaderos para nada»)⁴¹

La narrativa nos permite llegar al fondo de los personajes, en la medida en que éstos, a diferencia de los seres reales, se nos muestran en un modo tal que nos faculta variados prismas de acceso a sus almas, al conocimiento de los mismos; y es que dan al lector licencia para traspasar el umbral de lo subconsciente, se despojan de las barreras con que se protegen de sus semejantes, se desnudan ante nosotros que de ese modo conocemos sus más profundos motivos. Nos revelan en voz alta sus pensamientos y frustraciones, sus miedos y obsesiones, confesándonos cuestiones de una manera en la que jamás lo harían nuestros semejantes, personas de carne y hueso. Cerda, además, en el diseño de esta novela, ha seleccionado unos personajes que se encuentran absolutamente atrapados por el pasado reciente de su país, cuyos acontecimientos les han afectado profundamente en carne propia, hasta el punto en que a duras penas pueden arrancar de sí mismos la memoria para poder evadirse de una Historia que les ha dañado, marcándolos para siempre. En esta misma línea argumental, hemos puesto de relieve que:

«Estos personajes, aunque literarios, son perfectos exponentes de lo vivido en Chile durante el período de dictadura, y por ello, penetrando en sus almas a través de la narrativa, podemos alcanzar una visión que otras *ventanas* a los hechos —como la historia— no nos pueden proporcionar.

(...) Por ello la lectura de *Una casa vacía* sin duda nos hace conocer y penetrar mejor, a través de los personajes, en las distintas razones —que a juicio de cada lector podrán ser más o menos erróneas o acertadas— que guiaron la forma de actuar de los distintos grupos protagonistas del presente político y del pasado inmediato de Chile».⁴²

Una casa vacía resulta ser una muestra privilegiada de las posibilidades de narrativa e historia como instrumentos complementarios para *com-*

40 Cárdenas, María Teresa: «Escribir desde la compasión», en Revista de Libros de *El Mercurio*, N°396, 7 de diciembre de 1996, p. 2.

41 Guerrero del Río, Eduardo: «Un texto conmovedor: novelista de profesión», *La Segunda*, 14 de noviembre de 1996, p. 47.

42 Valle, José Eliseo: *Realidad y ficción en el Chile reciente: en torno a la dictadura de Pinochet*, Op. Cit.

prender, en la medida en que novelistas e historiadores tratan con sus producciones, desde parcelas muy distintas, de dar sentido al mundo y de ordenar, dotándolo de un significado, ese caos altamente seductor que constituye la acción humana. En este sentido, en el espacio novelístico aparecen ante nosotros numerosas escenas, situaciones y devenires que, por un lado, nos permiten indagar en las múltiples direcciones posibles de un proceso al tiempo que, por otro, las imágenes noveladas, ya de lo cotidiano, ya de los escenarios que nos resultan más lejanos, nos proporcionan claves útiles —casi imprescindibles, en nuestro planteamiento— para enfrentarnos como historiadores a los temas que abordamos en nuestro estudio diario.

La novela escogida, dentro del muestrario que compone la narrativa chilena contemporánea, aborda directamente un conflicto político, humano, y nos lo hace accesible como lectores, mostrándonos hechos atroces situados en el Chile de las últimas décadas. Al tiempo que logra infiltrarnos en las acciones y conciencias de los personajes, seres que estuvieron presentes en el escenario en el que todo tuvo lugar y que protagonizaron la historia, la letra de sus páginas nos ofrece la valiosa posibilidad de indagar en las motivaciones de aquellos, en su forma de sentir en torno a lo ocurrido, sus angustias y sus miedos, sus anhelos y sus limitaciones humanas:

«la realidad de Chile (antes y después del golpe) aparece así filtrada por las conciencias de los protagonistas del relato. La novela nos muestra, por supuesto a través de personajes de ficción, y en la medida en que la buena literatura logra involucrarnos hasta llegar a introducirnos en el relato, el lado más humano (en el sentido de que llegamos a percibirlo más próximo o cercano) de la Historia».⁴³

El texto de Cerda nos permite captar la atmósfera, ese aire que los personajes respiran, en tantas ocasiones viciado por las graves violaciones de derechos humanos que han sido comunes a varias dictaduras latinoamericanas y que con el paso del tiempo nos pueden resultar hasta inverosímiles... El lado oscuro de Chile aparece maravillosamente retratado, gracias a la eficacia que tiene la palabra en literatura, y así las páginas de *Una casa vacía* sitúan ante nosotros la vía directa de acceso a territorios intransitados, sombríos, presentes en nuestro interior y a los que la luz de la ficción llega a través del acto de lectura a iluminar: su haz de luz nos mostrará lo que una sociedad escindida y dividida entre víctimas y torturadores o colaboracionistas puede llegar a sentir, abriéndonos con ello un camino de comprensión de los hechos acaecidos que un texto histórico jamás alcanzaría con idéntica intensidad.

43 Ídem.

Dicho lo dicho, se nos antoja una evidencia: cualquier historiador profesionalmente interesado por el Chile reciente debiera leer con detenimiento la novela de Carlos Cerda y ver en profundidad la película de Ricardo Larraín, por no citar más. No va a encontrar en ninguno de los dos productos, el fílmico y el literario, 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 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 y 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.

El proceso de aprehensión que el destinatario de obras con un alto grado de realismo desarrolla, a través de la visualización de imágenes cinematográficas, así como del conocimiento de situaciones y personajes literarios altamente similares a los presentes en episodios históricos realmente acaecidos en un país, nos proporciona un conjunto de perspectivas nuevas —por todas, el mejor conocimiento de los sentimientos y motivos que guían a los actores sociales en un proceso histórico— que las fuentes de la historiografía tradicional difícilmente podrían lograr. En este sentido, la gran potencialidad interpretativa de la ficción, que no se entiende de un modo unívoco, el extraordinario estímulo imaginativo que ésta provoca, logra que alcancemos como historiadores un grado mucho más profundo de penetración, de discernimiento de una realidad cuya complejidad nos está exigiendo que la abordemos con el mejor y más completo modelo operativo, del cual cine y literatura deberían indiscutiblemente formar parte.

La narrativa y la filmografía chilena han sido e indudablemente siguen siendo una manera de acercarnos a la historia de aquel país, como instrumentos insustituibles capaces de ayudarnos a los profesionales de la historia y a cualquiera que pretenda conocer el devenir reciente del país andino a recuperar, en un modo en que sólo la inmersión en la ficción llega a lograr, los trazos de su identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, J.: «Objeto e objetividade na Historia», *Ensaaios de História*, v. 2, Nº1, 1997.
- Alcazar, J.: «Las Nuevas Fuentes Documentales en el estudio de la Historia Presente de América Latina», en Díaz Barrado, M. P. (coord.), *Historia del Tiempo Presente. Teoría y metodología*, Cáceres, ICE/Universidad de Extremadura.
- Amador, P.: «El cine como documento social: una propuesta de análisis», en *Ayer* Nº 24, 1996.
- Bagby, P.: *La cultura y la historia*, Madrid, Taurus, 1959.
- Berr, H.: *La síntesis en Historia*, México, UTEHA, 1961.
- Bloch, M.: *Apología per la Historia*, Barcelona, Empúries, 1984.
- Burdiel, I. y Romeo, M.C.: «Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después», *Hispania*, LVII, Nº192, 1996.
- Burdiel, I., Serna, J.: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Ediciones Episteme, vol. 130, 1996.
- Burriel, J.: «A propósito de la historia reciente de Chile: *La Frontera*, entre la realidad y la ficción», en Alcázar, J. y Tabanera, N. (coord.), *Estudios y materiales para la historia de América Latina, 1955-1990*, València, Tirant lo Blanch/Universitat de València, 1998.
- Cárdenas, M. T.: «Escribir desde la compasión», en Revista de Libros de *El Mercurio*, Nº396, 7 de diciembre de 1996.
- Costa, M.: «Entrevista a Ricardo Piglia», *Hispanoamérica. Revista de Literatura*, Nº44, 1986.
- Díaz Barrado, Mario P.: «Introducción: La Imagen en Historia», en *Ayer* Nº24, 1996.
- Febvre, L.: *Combats per la Historia*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Ferro, M.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Flores, N.: «Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico», en <http://www.uchile.cl/facultades/filosof.....caciones/cyber/cyber14/tx15nflores.html>.
- Franco, J.: «From Modernization to Resistance: Latin American Literature, 1959-1976», en *Critical Passions: Selected Essays*, Durham and London, Duke University Press, 1999, en <http://www.wooster.edu/istmo/articulos>.

- Guerrero del Río, E.: «Un texto conmovedor: novelista de profesión», *La Segunda*, 14 de noviembre de 1996.
- Hopkins, L. J.: «Writing through the Proceso: the Argentine narrative, 1980-1990», Tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison.
- Kragh, H.: *Introducción a la historia de la ciencia*, Barcelona, Crítica, 1989.
- Mackenbach, W.: «La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica», en <http://www.wooster.edu/itsmo/v1n1/articulos/novela.html>.
- Novóa, J.: <http://www.Olho da História/apologia cine-historia.htm>.
- Novóa, L.: «Carlos Cerda propone la literatura como un acto de compasión», *La Época*, 6 de octubre de 1996.
- Nye, R. B.: «History and Literature: Branches of the same tree», en Aaron, D. et al., *Essays on History and Literature*, Ohio State University Press, 1966.
- Pons, M.C.: *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México D. F., Siglo XXI, 1996.
- Ranalletti, M.: (1999): «La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989». *Filme-historia*. Volumen IX. Número 1. Barcelona.
- Riego, B.: «La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica», en *Ayer* N°24, 1996.
- Rosenstone, R. A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Madrid, Ariel, 1997.
- Valle, J.E.: *Realidad y ficción en el Chile reciente: en torno a la dictadura de Pinochet*, Tesis doctoral, Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de València, 2002 (inédito).
- Vásquez, D.: «El cine como registro de una sociedad que cambia», en Riquelme, A. (ed.), *Chile: Historia y Presente. Una visión interdisciplinaria*, Santiago, Instituto de Historia de la PUC, 1995.
- Vilar, P.: «Marx y la Historia», en Hobsbawm, E. H. (org.), *Historia del marxismo*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- White, H.: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.