

Cine, historia y técnica. Comparación entre narración oral y narración cinematográfica de la historia a partir de las películas *Violeta se fue a los cielos* y *Sub-Terra*¹

Carolina Kuhlmann Fehlandt

Universidad de Chile
corinola@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo busca estudiar la articulación entre cine, historia y técnica, en el contexto de las representaciones históricas que elabora el cine chileno de ficción. Para emprender tal cometido, se realiza una comparación entre dos nemotecnias: la narración cinematográfica y la narración oral de la historia. El estudio comparativo se materializa en el análisis de dos películas chilenas que, por un lado, narran una temática histórica, y, por el otro, presentan un contenido relacionado con la narración oral. Estos filmes son *Violeta se fue a los cielos* (2011) y *Sub-Terra* (2003).

Palabras clave

Cine, historia, nemotecnia, narración oral, Violeta Parra, Sub-Terra

Abstract

The present work studies the articulation between cinema, history and technique, in the context of historical representations produced by Chilean fiction cinema. To undertake such a task, a comparison is made between two mnemonics: the cinematographic narrative and the oral narration of history. The comparative study materializes in the analysis of two Chilean films that, on one hand, narrate a historical theme, and, on the other, present a content related to oral narration. These films are *Violeta se fue a los cielos* (2011) and *Sub-Terra* (2003).

Keywords

Cinema, history, mnemonics, oral narration, Violeta Parra, Sub-Terra.

¹ El presente artículo forma parte del proyecto Fondecyt N° 1160180, “*La historia de Chile en el cine de ficción nacional*”, a desarrollarse en el periodo 2016-2018, por un equipo académico del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Introducción

El presente trabajo se inscribe en un proyecto de investigación que busca estudiar la compleja relación entre cine e historia, a partir del análisis del cine chileno de ficción abocado a esta temática. En el marco de este problema general, se busca acotar la reflexión, y pensar la articulación entre cine, historia y técnica. Esto quiere decir, abordar la relación entre cine e historia, a partir de la pregunta por la técnica cinematográfica, y su incidencia en la configuración y difusión de determinadas representaciones históricas.

En el contexto de los estudios sobre cine, el problema de la técnica ha sido abordado numerosas veces, y desde diversas perspectivas, sobre todo debido a la importancia que tiene esta dimensión en los procesos de realización de lo audiovisual. Por otro lado, en el marco de la discusión historiográfica, también se elabora una importante reflexión en torno a lo técnico. La incidencia de las nemotecnias (Valensi, 1998), o «técnicas de la memoria», en el registro y narración de la historia, ha sido bastante estudiada. Es más, la disciplina reconoce que es gracias a una «*revolución tecnológica sin precedentes*», que se constituye la historia como la conocemos hoy en día (Valderrama, 2006, p. 39). El «*artefacto*» o «*máquina del pensamiento*», que es la escritura, posibilita la emergencia de la historia² (Valderrama, 2006, p. 38). La historia como disciplina, nace de una técnica de la memoria (Stiegler, 1996).

Como es posible apreciar, tanto al hablar de cine como de historia la cuestión técnica es ya de por sí fundamental. Pero, al abordar la relación que se establece entre ambos, particularmente en el filme histórico, esta problemática toma nuevas magnitudes, sobre todo si se considera la relevancia que ha adquirido el medio cinematográfico en la elaboración y difusión de discursos históricos en la actualidad (Sorlin, 2005, 1985; Rosenstone, 2005).

Existe una nemotecnia en particular con la que el cine ha sido comparado en numerosas ocasiones. Ésta es la *narración oral u oralidad*, técnica de la memoria cuya existencia precede por mucho a la escritura (Valderrama, 2006). La narración oral organiza una *historia oral*³, la cual se le atribuye a los pueblos originarios, pueblos de «*la boca y el oído*»⁴, como los denomina Valderrama (2006, p. 73). La razón de esta asociación se funda en la desconfianza que produce el cine en los historiadores; tanto como fuente de información del pasado, como en su rol de difusión y popularización de la historia (Sorlin, 2005). Una de las principales preocupaciones del

² Valderrama (2006) afirma: “la historia es escritura”, “la misma palabra ‘historia’ (...) es un homenaje a Heródoto como inventor o perfeccionador de un nuevo género literario (...) que únicamente logra imponerse a partir de la imposición de la escritura” (p. 67)

³ El término historia oral tiene dos acepciones. Una que describe la memoria colectiva que articulan los pueblos sin escritura de manera oral, y otra que se refiere a la historia que construyen los historiadores por medio de la recopilación de testimonios hablados. En el presente trabajo se entenderá por historia oral lo que afirma la primera acepción.

⁴ Queda fuera el sentido de la «*vista*», por lo que se obvía tanto la escritura como la imagen.

historiador, en relación a las películas, es que éstas son, en su mayoría, narrativas; y al narrar, al contar una historia, inventan (Sorlin, 2005). La narratividad del filme histórico, en definitiva su carácter ficcional, es lo que ha llevado a diversos autores a compararlo con la historia oral, que tiene carácter mítico y poético (Valderrama, 2006).

Buonanno (1999), por ejemplo, afirma que la ficción audiovisual recoge y profundiza la tradición de la narración oral. Las comprende a ambas como prácticas interpretativas de la realidad, por medio de las cuales los hombres elaboran sus visiones de mundo y su memoria. Rosenstone (2001), por otro lado, compara el relato cinematográfico con el relato oral, en base al carácter pre-científico que tendría éste último. Así, lo ficcional de la narración histórica que elabora el cine compartiría con la historia oral la despreocupación por la precisión de los hechos históricos, a favor de una relación poética, imaginativa y/o sensorial con los acontecimientos del pasado.

Pero, a pesar de las semejanzas que es posible establecer entre cine histórico y narración oral del pasado, creemos que la representación cinematográfica de la historia no se funda en los mismos principios que la oralidad, y viene más bien a interrumpir, o negar, la tradición de la historia oral. A su vez, creemos que tal negación, u oposición, entre el relato histórico del filme y el relato oral, deriva del carácter específico de la técnica cinematográfica. A continuación, desarrollaremos estas afirmaciones, revisando, como se dijo anteriormente, la articulación entre cine, historia y técnica, en el filme histórico. Analizaremos también las relaciones, cercanías y lejanías de este último con la nemotecnia de la oralidad. Para abordar estas relaciones, se revisarán dos películas chilenas que representan personajes y acontecimientos de la historia nacional, y cuyo contenido está relacionado con prácticas de narración oral. Estas películas son *Violeta se fue a los cielos* (2011) y *Sub-Terra* (2003).

1.1. La técnica cinematográfica

Benjamin (2009) en el escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, presenta una de las características fundamentales que comparten las innovaciones tecnológicas en el campo de la cultura y las artes, durante el siglo XIX y comienzos del XX. Esta característica es la reproductibilidad, la cual se inaugura con la invención de máquinas y artefactos capaces de producir objetos culturales reproducibles, tales como el daguerrotipo, en el caso de la fotografía, y el fonógrafo, en el caso del registro sonoro. La posibilidad de producir imágenes en movimiento, y luego proyectarlas en diversos teatros, se enmarca en esta transformación, por lo que desde sus inicios, el cine se define por su reproductibilidad, característica posibilitada por la técnica que lo constituye.

Una segunda característica de la obra cinematográfica, derivada de su específico carácter técnico, corresponde a la unidad o unificación de sentido que se produce en un filme. Esta característica, propia del relato cinematográfico, se da por una serie de operaciones presentes en la realización audiovisual. Una de éstas es el principio de selección, que opera desde el momento en el que se decide qué imágenes serán grabadas. El cuadro de la cámara selecciona ya de por sí una porción de mundo, y la narración que se busca construir establece los criterios que guían tal selección. Luego, por medio del montaje de los fragmentos seleccionados, se organiza una unidad de flujo temporal, que otorga una proposición de sentido (Stiegler, 2001, p. 23).

Esta proposición de sentido, en la obra cinematográfica, es mucho más abarcadora que en otras expresiones artísticas o comunicacionales. Por ejemplo, a diferencia del relato oral o escrito, la narración fílmica debe rellenar el cuadro, por lo que significa espacios que por otros medios se encuentran abiertos a la incertidumbre o la imaginación (Rosenstone, 2001). Rosenstone (2001) piensa esta característica audiovisual en el marco del cine histórico, ya que la representación del pasado deberá ser mucho más completa que la escrita u oral, debido a que debe rellenar un espacio visual.

A su vez, en el campo de la visualidad, el cine también expone una mayor carga de sentido. Como afirma Benjamin (2009), la experiencia cinematográfica es distinta a la observación de un lienzo de pintura: “este último invita al observador a la contemplación”, en la cual puede abandonarse a su cadena de asociaciones (Benjamin, 2009, p. 126). Un filme no permite este ejercicio, debido a que no es una imagen fija, sino una unidad de flujo temporal, en la cual “apenas [se] ha captado algo con la vista, dicha toma ya ha cambiado” (Benjamin, 2009, p. 126). Esta unidad de flujo temporal se asemeja al flujo de la conciencia, por lo que el tiempo cinematográfico se enlaza con el tiempo del espectador, fijando la cadena de asociaciones y sentidos que movilizará el filme (Stiegler, 2001).

Por otro lado, la unidad de sentido que es la obra cinematográfica constituye un objeto cerrado, finalizado y clausurado, el cual ya no es posible intervenir. Su temporalidad es limitada, y, en la mayoría de los casos, articula una historia de carácter lineal, configurando una única y acotada interpretación de los acontecimientos narrados (Rosenstone, 2005). En palabras de Adorno y Horkheimer (2007), “las múltiples afinidades entre lo existente” son reducidas a una «relación única» (p. 26). En definitiva, la técnica cinematográfica elabora una unidad de sentido, que es temporal, invariable y reproducible, es decir, articula la repetición de una narración siempre idéntica a sí misma.

Si se vuelve a realizar la comparación entre relato cinematográfico y relato oral, ahora en base a las características recién descritas, aparecen más diferencias que semejanzas entre ambos. Una primera distinción que es posible apreciar consiste en que la transmisión oral no tiende a un sentido unívoco, sino todo lo contrario. Esto se debe a que no presenta un sujeto u objeto unificado que articule tal sentido (Pasquali, 2014; Portelli, 1991). La narración oral no tiene autoría, es narrada por múltiples sujetos, por lo que “se la narra desde una multitud de puntos de vista” (Portelli, 1991, p. 51). Cada vez que vuelve a ser narrado, el relato oral contiene esta multiplicidad que lo constituye.

A su vez, la narración oral es de carácter variable. Las historias son contadas una y otra vez, de manera acotada o extendida, presentando los énfasis y omisiones que al narrador de turno le parezcan pertinentes, o que su memoria le permita compartir. Se vuelven también inconclusas, ya que siempre queda en la memoria algún nuevo detalle de lo narrado que pudiera ser incorporado (Portelli, 1991). La narración oral no puede clausurarse como la cinematográfica, nunca es un discurso acabado.

Otra característica de las historias orales, es que éstas suelen ser discutidas (Portelli, 1991). Tal discusión puede darse entre los oyentes presentes, o, de manera más general, al interior de la comunidad a la cual atañe la historia narrada (Portelli, 1991, p. 44). La discusión, cuando se suscita, afecta la naturaleza del relato mismo, ya que pone en cuestión su contenido, el cual, como se vio con anterioridad, puede variar. Esta situación no es factible en el filme. Los debates, alegatos y comentarios, siempre se dan por fuera del espacio fílmico, y no tienen la posibilidad de incidir en su contenido, que ya está fijado. Rosenstone (2005) alude a este problema en el filme histórico, y afirma que éste “niega las alternativas históricas, ignora la complejidad de las causas y motivos y erradica toda sutileza del mundo de la historia” (p. 93). A este respecto, recoge las afirmaciones de Ian Jarvie⁴, quien decía: “un mundo que se mueve a implacables veinticuatro cuadros por segundo no deja tiempo ni espacio para la reflexión, la verificación o el debate” (Rosenstone, 2005, pp. 96-97). La historia oral, como contraparte, siempre está en disputa, por lo que se comporta como “un activo proceso de creación de significados” (Portelli, 1991, p. 45).

“Los cambios son la norma en el habla”, afirma Portelli (1991, p. 39), pero al hablar de historia oral, no sólo lo mutable es significativo. Como declara Valderrama (2006): “una cultura que se organiza en torno a los órganos de la

⁴ Jarvie considera al cine como un medio inadecuado para el estudio y difusión de la historia. Según éste, el cine no permitiría lo esencial del oficio histórico, que consiste en el debate entre visiones y significados atribuidos por los investigadores, es decir, el ejercicio de la reflexión, no el de la reconstrucción.

boca y el oído es una cultura que se organiza en torno a un ininterrumpido trabajo de variación en la repetición.” (pp. 73-74) La repetición es la contracara de lo variable, y es básicamente lo que posibilita que la narración oral se constituya como nemotecnia. Pero esta repetición es muy distinta a la reproductibilidad cinematográfica, ya que siempre opera junto a la variación; no constituye la reproducción de lo idéntico. Repetición y variación conforman un solo movimiento en la historia oral, movimiento que “no se centra tanto en fijar el pasado, sino en actualizar la historia” (Portelli, 1991, p. 45).

1.2. Los casos de *Violeta se fue a los cielos* y *Sub-Terra*

Violeta se fue a los cielos y *Sub-Terra* son dos películas muy apropiadas para analizar las relaciones recién descritas, ya que ambas configuran un traspaso de la narración oral a la cinematográfica. En el caso de *Violeta se fue a los cielos* -filme que narra la vida de Violeta Parra-, es el canto campesino, específica forma de oralidad, el que subyace a la historia contada. Esto debido al trabajo de recopilación de estas canciones que realiza Violeta Parra, actividad por la que se vuelve una de las folcloristas más reconocidas en nuestro país (Jara, 2015). En *Sub-Terra*, por otro lado, el relato minero es la condición de existencia de la historia filmada. Las diversas historias de Lota, contadas por los trabajadores de sus minas, son recopiladas y reescritas por Baldomero Lillo, conformando el libro de cuentos conocido como *Sub-Terra*. A partir de sus historias, se articula la película que lleva el mismo nombre.

En ambos casos, es posible apreciar una serie de traducciones nemotécnicas, es decir, traspasos de información entre diversas técnicas de la memoria. El trabajo de recopilación que realiza Violeta Parra, por ejemplo, produce el traspaso del canto a la escritura, y al registro y reproducción magnetofónica, al grabar las canciones con una grabadora. Por otro lado, los acontecimientos de la vida de Violeta Parra que se presentan en la película también corresponden a historias recopiladas. El recopilador es su hijo, Ángel Parra (2006), quien transcribe las vivencias de su madre, y las organiza en la forma de un libro, cuyo nombre y contenido inspiran la película. El filme engloba todas estas relaciones.

De otro modo, la película *Sub-Terra* también es resultado de una recopilación de relatos orales. En este caso, corresponden a las narraciones de los mineros de Lota de fines del siglo XIX. Estos relatos son transcritos a una escritura que pertenece más a la tradición literaria, que a la disciplina histórica. Aún así, el libro *Sub-Terra* se reconoce como documento testimonial de la historia nacional. Sus cuentos pasarán a articularse en el guión cinematográfico que organiza la película. De este modo, tanto en *Violeta...* como en *Sub-Terra*, se presenta el traspaso del habla y el canto, a la escritura y luego, a la imagen .

Es necesario contemplar que los trasposos entre nemotecnias corresponden a ejercicios de traducción; y la traducción, como lo expresa Valderrama (2006), “consiste en una relación entre inconmensurables” (p. 89). Por lo tanto, aquello que existía en una específica expresión de la memoria, o de la historia, ya no existe más en su otra representación. Esto plantea la pregunta por cómo, a partir de una determinada traducción, se elabora «la representación de un mundo» (Valderrama, 2006, p. 110).

Si, por ejemplo, se observa el tipo de narración histórica que se elabora en *Violeta...*, es posible apreciar que ésta reafirma la tendencia hacia la unificación de sentido propia del relato cinematográfico. La multiplicidad de mundos, contextos, personajes, comunidades y procesos históricos que se articulan en torno a la vida y obra de Violeta Parra, son aplacados por la necesidad de dibujar una figura singularizada. El relato biográfico reemplaza la narración de la experiencia en común, y la perspectiva histórica del filme, se representa en términos individuales y no colectivos.

Muestra de aquello es que la película se centra en articular eventos de la vida de la cantora, y poco profundiza en el contexto sociohistórico en el que ésta se desarrolla, cuya influencia fue determinante. El siglo XX, que la vida de Violeta Parra cruza desde 1917 a 1967, presenta significativas transformaciones de carácter político, económico, cultural y social. Se produce, por ejemplo, la aceleración en los procesos de urbanización e industrialización del campo, junto al debilitamiento de la hacienda, que lleva a “desarticular el antiguo orden de vida campesino” (Torres, 2004, p. 57). Las consecuencias de este cambio modernizador impulsan a Violeta Parra a realizar la tarea de recopilación, ante la impresión de que la cultura campesina estaba condenada a desaparecer (Parra, 2013, p. 62; Torres, 2004). Otros acontecimientos y procesos históricos también involucran a la cantora de manera directa, como la denominada «cuestión social», la articulación del movimiento obrero, la ilegalidad del partido comunista bajo el gobierno de Gabriel González Videla, las reivindicaciones sociales de los años '60, entre muchos otros (Parra, 2006; Torres, 2004); . La vida de Violeta Parra está empotrada en ese desenvolvimiento sociohistórico, y no es posible comprender su obra desligada de su contexto.

A su vez, el repertorio de Violeta Parra está conformado por influencias de diversas culturas, sobre todo orales, que recoge a lo largo de todo el territorio nacional. Adopta formas y ritmos musicales, y hay casos en los que las canciones no son de su autoría, o no completamente, sino que le han sido compartidas (Parra, 2006; Torres, 2004). Es más, el canto campesino, la paya o el canto a lo poeta, que son de las influencias más importantes en su obra, responden a esta lógica, ya que no tienen autoría, ni tampoco buscan fijar hechos o personajes históricos. Más bien narran, o

cantan, y así rememoran las prácticas y acontecimientos de una comunidad, conformando un saber colectivo (Torres, 2004). Como afirma Torres (2004): “los payadores y los cantores a lo poeta son cronistas y voceros de sus comunidades, de su memoria y sus contingencias” (p. 58).

La obra de Violeta Parra se constituye a partir de la multiplicidad. Su vivencia y creación artística nunca es individual, y es resultado de los procesos históricos del pasado siglo. Lo anterior no es apreciable en la película, la cual está centrada en asuntos personales, y equipara linealmente la fuerza de su obra, a la fuerza de una mujer particular. Articula una narración ceñida a la figura de autor, y basada en el recurso de la biografía, bastante utilizado en el cine histórico chileno. Este modo de narrar tiende a darle unidad e identidad a una multiplicidad de experiencias, separándolas, diferenciándolas, y organizándolas en torno a un «sí-mismo». Como afirman Adorno y Horkheimer (2007): “a los hombres se les ha dado su sí-mismo como algo propio de cada uno, distinto de todos los demás...” (p. 27).

En el caso de la película *Sub-Terra*, la operación llevada a cabo es la misma, pero en base a otra fórmula. Existe también una unificación del relato, pero no en torno a una biografía, como pudiera ser la de Baldomero Lillo, sino en torno a un personaje central de carácter ficticio. El filme narra la historia de este personaje, un minero llamado Fernando, quien terminará liderando la lucha de los trabajadores del carbón. A esta historia central se le adosan otras, pertenecientes a una serie de personajes secundarios que han sido contruidos a partir de los relatos presentados en el libro, y cuyas historias dibujan el contexto de Lota en 1897. La multiplicidad propia del relato oral, que el libro en parte conserva al presentar una miríada de experiencias compartidas, se quiebra en el filme, que organiza el relato como una historia única de un personaje principal.

A su vez, la unificación del relato trae consigo la unificación de sentido, ya que la historia representada en la película toma una determinada dirección, la cual es lineal, aristotélica y ascendente. Lo que era una variedad de experiencias, vinculadas por el padecimiento del trabajo forzado, en el filme se vuelve un recorrido unidireccional, donde el perjuicio es un estadio inicial, que irá siendo combatido y vencido. En el filme, la historia apunta a un final feliz los mineros cambiarán su suerte.

Es necesario resaltar, que el carácter unívoco de la representación histórica elaborada en ambos filmes se ve reforzado por el hecho de ser las únicas obras cinematográficas de ficción chilenas que tratan estas temáticas. Esto, sumado a la posibilidad de reproducir técnicamente estos relatos, hacen que la representación única y unívoca de ambos mundos, la vida y obra de Violeta Parra y la experiencia de los mineros del carbón en Lota, se multiplique masivamente.

1.3. Transmisión y emisión

Existe otra importante diferencia entre la narración oral y la narración cinematográfica de la historia, la cual es posible resumir en la oposición entre los conceptos de transmisión y emisión. La transmisión, que es condición de existencia para el relato oral (Portelli, 1991), hace referencia al traspaso de mensajes o de información, pero contemplando que aquella acción vincula y afecta a todos los involucrados, incluido quien transmite. Esto significa que la narración oral es una narración compartida. Las comprensiones del pasado propias de la historia oral, se originan en “las matrices culturales de una comunidad” y “se transmiten oralmente de persona a persona y de grupo en grupo”, incluso entre generaciones (Pasquali, 2014).

A su vez, la historia oral construye «lo común», ya que corresponde a la cuestión de la experiencia transmitida (Traverso, 2011). Sin importar si esta es mítica o real, constituye una comunidad en la experiencia. La historia oral se narra, se elabora y se discute, en el marco de una comunidad de experiencia, sea ésta más pequeña o más grande. Ejemplos de aquello, para referir a las películas aquí analizadas, son la historia oral campesina o minera. Puede ésta subdividirse en poblados, regiones o faenas, pero la experiencia del campesino, peón o minero es compartida.

Esto hace que la historia no sea narrada «desde fuera», «desde arriba», o como narrador omnisciente e imparcial, sino «desde dentro» (Pasquali, 2014; Portelli, 1991). La imparcialidad no es posible en este tipo de relato, ya que, en términos de Portelli (1991), “la historia oral nunca puede contarse sin tomar partido, ya que los “partidos” existen en el relato” (p. 51). Esto marca una diferencia con la historiografía y la narración cinematográfica de la historia, donde sus realizadores, a excepción de unos pocos casos, no han participado experiencialmente de la historia narrada, ni forman parte de la comunidad participante. Es por esto que Portelli (1991) afirma: “los historiadores y las “fuentes” difícilmente estén en el mismo “partido” (p. 51).

El concepto de emisión, por otro lado, también se refiere a la entrega de mensajes o información, pero no contempla en este caso una mutua afección entre el ente emisor y quien recibe el mensaje. Esta noción es la que describe el modo en el que se difunde la representación cinematográfica de la historia, y está estrechamente ligada a su reproductibilidad. La reproducción técnica del filme, aumenta en enormes dimensiones su grado de exposición posible, produciendo así un distanciamiento cuantitativo y cualitativo entre el lugar de la emisión de la historia, y su recepción (Benjamin, 2009, p. 101). El alejamiento es muy significativo, y el vínculo se ha vuelto tecnológico, por lo que se produce un desapego que impide la transmisión. En esta relación, no se constituye comunidad. Benjamin (2009) lo plantea en términos similares, al afirmar que “la técnica de reproducción retira lo producido del ámbito de la tradición” (p. 91).

Cuando el autor utiliza el término tradición, “designa una concepción de la enseñanza y del conocimiento centrada en el acto y la conciencia de la transmisión” (Abadi, 2012), mientras que, la reproductibilidad técnica, especialmente la cinematográfica, conlleva “la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (Benjamin, 2009, pp. 91-92).

La conmoción de la tradición y de lo transmitido, es resultado de la difusión masiva de un discurso idéntico, de su constante actualización por medio de la reproducción, y de su emisión a partir de un lugar externo a la experiencia en común (Benjamin, 2009). No existen medios culturales por fuera de la reproductibilidad técnica, que posibiliten “una recepción simultánea y colectiva” de aquella magnitud (Benjamin, 2009, p. 118). Ejemplo de aquello es que para la proyección en cines del filme *Sub-Terra*, se presentaron 470.343 espectadores en sala, y, en el caso de *Violeta...*, fueron 393.444 (Figuroa, 2016). Es por esto que, si se piensa la técnica cinematográfica en términos de nemotecnia, la emisión masiva de sus representaciones se erige como la antítesis de la rememoración común, o compartida, de la historia oral.

2.1. Las condiciones de producción del filme

Un elemento que es fundamental tener en consideración al pensar lo cinematográfico como nemotecnia son las condiciones de producción de un filme. La técnica cinematográfica, por sus características, tiene asociadas generalmente condiciones de producción muy específicas. Benjamin (2009) hace alusión a esto, al afirmar que la obra de arte en la época de la reproductibilidad apunta desde su facturación a ser reproducida (p. 97). Una de las razones de aquello, es que la producción de un filme es tan costosa, que está forzada a su difusión masiva para poder existir (Benjamin, 2009, pp. 97-98). Esto le otorga a la obra cinematográfica una doble condición: por un lado es una mercancía que debe ser transada en el mercado (Benjamin, 2009; Sorlin, 1985), y, por otro lado, constituye un producto industrial, que requiere de grandes capitales para ser producido (Sorlin, 1985). El modo en el que diversos autores han denominado a esta específica industria es «industria cultural», y su posibilidad histórica, se basa en la misma transformación tecnológica de finales del siglo XIX, descrita por Benjamin (2009) al hablar de los inicios de la reproductibilidad técnica (Adorno y Horkheimer, 2007). Es decir, la técnica cinematográfica y sus condiciones de producción son dos fenómenos co-dependientes.

Una de las características que tanto Adorno y Horkheimer (2007) como Benjamin (2009), reconocen en las industrias culturales, es que se relacionan con otros sectores económicos, como, por ejemplo, el extractivo, el productivo, y el financiero. Estas distintas áreas están “económicamente enredadas unas con otras” (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 135-136). Se produce una convergencia entre la industria

productora de riqueza material, de explotación de recursos naturales y humanos, de circulación del capital e inversión, etc., con la industria cultural, y, específicamente en el caso del cine histórico, con las tecnologías de la memoria o nemotecnias (Stiegler, 2001). El ejemplo más claro, es el financiamiento que hace BancoEstado y Minera Escondida, de BHP Billiton, al filme *Violeta se fue a los cielos*. La producción y distribución de la película está imbricada con el gran capital minero y financiero.

Esto es lo que Stiegler (1996, 2001) denomina industrialización de la memoria, fenómeno en el que converge la cuestión técnica, la cuestión económica y la representación de la historia. Lo que el autor plantea, es que “la independencia de la nemotecnia en relación al sistema técnico de producción no es verdadera” (Stiegler, 2001, p. 221-222), por lo que hablar de una industrialización de la memoria, es hablar de una política de la memoria (Stiegler, 1996). Las condiciones de producción de la obra cinematográfica se condicen con las condiciones de producción de sus enunciados; las relaciones económicas que la constituyen, organizan una economía política de la representación histórica (Stiegler, 2001; Valderrama, 2005).

Un segundo aspecto propio de las condiciones de producción de un filme, sobre todo en el medio nacional, es su anclaje institucional. En Chile, éste se da mayoritariamente por la vía del financiamiento, y, debido a que la industria en el país es muy pequeña como para asegurar el retorno de una inversión, los realizadores acuden a estos fondos de manera regular para poder realizar sus películas. En el marco de la discusión historiográfica, la dimensión institucional se vuelve relevante, debido a que esta última tiene los recursos para impulsar investigaciones en determinadas temáticas, y para permitir que otras no prosperen (Modonesi, 2008). Es a lo que el autor Enzo Traverso (2011) se refiere, al hablar de «memorias fuertes» y «memorias débiles», las cuales explica en los siguientes términos:

“La única diferencia entre una lengua y un dialecto, dice un aforismo difundido entre los pueblos minoritarios, reside en el hecho de que la lengua está protegida por una policía y el dialecto no. Podríamos extender esta constatación a la memoria. Hay memorias oficiales, sostenidas por instituciones, incluso Estados, y memorias subterráneas, escondidas o prohibidas. La “visibilidad” y el reconocimiento de una memoria dependen también de la fuerza de quienes la llevan. Dicho de otro modo, hay memorias “fuertes” y memorias “débiles” (p. 53).

La figura de Violeta Parra es un buen ejemplo de lo anterior. Su reconocimiento en el mundo académico se construye en base al financiamiento público de proyectos de investigación y difusión de su obra. A raíz de aquello, Violeta Parra pasa a reconocerse institucionalmente, y a constituir un personaje significativo de la historia nacional (Jara, 2015). Sus canciones se enseñan en las escuelas, se construye un museo en su nombre, su figura se celebra en

actos públicos y oficiales. El reconocimiento histórico de la cantora se realiza en base a un tramado institucional, en el cual la película, que es financiada por fondos públicos, es una expresión más que refuerza tal movimiento. Como afirma Traverso (2011), “surge una relación privilegiada entre las memorias “fuertes” y la escritura de la historia. Cuanto más fuerte es la memoria -en términos de reconocimiento público e institucional-, en mayor medida el pasado del que es vector se vuelve susceptible de ser explorado y puesto en historia” (p. 60).

Como el reconocimiento de Violeta Parra es institucional, su sentido histórico también lo es. Se le reconoce como recopiladora y folclorista, y, a su obra, como recuperación de la “tradición de nuestro campo chileno”. La figura de Violeta Parra se erige entonces como refuerzo de la identidad nacional (Jara, 2015; Torres, 2014). Lo que se silencia son aquellas memorias subterráneas, escondidas o prohibidas de nuestro país, aquellos dialectos que no son defendidos por la institución; es decir, la historia oral y sus dolencias. Estas expresiones, que sí son cantadas por Violeta Parra, casi no aparecen en su representación institucional, y también son ignoradas en la película. Ejemplo de aquello es la canción *La Lechera*, donde se retrata al inquilino, personaje central de la historia del campo chileno, y síntesis de las relaciones entre propiedad y servidumbre. Recordemos la siguiente estrofa:

No porque yo sea lechera / y no tenga más amparo / que el calorcito éla leche cuando yo la estoy sacando / ni porque suya es la casa / todo lo que estoy mirando / voy a entregarle la poca / vida que me va quedando.

La autora también canta a lo nacional y a la institución, pero para despreciarla. Dos estrofas de “Yo canto a la diferencia” son muestra de aquello:

En comandos importantes / juramento a la bandera / sus palabras me repican / de tricolor las cadenas / con vigilantes armados / en plazas y en alamedas / y al frente de las iglesias.

Afirmo señor ministro / que se murió la verdad / hoy día se jura en falso / por gusto no más / engañan al inocente / sin ni una necesidad / y me hablan de libertad.

El filme *Sub-Terra* también cuenta con un importante financiamiento institucional, el cual proviene de diversos organismos, entre los que contamos a CORFO, al Consejo Nacional de Televisión, al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y al Gobierno Regional de la Región del Bío Bío (CNCA, 2003). El aporte se realiza movilizado por un discurso de reafirmación identitaria de los pueblos mineros, particularmente Lota, perteneciente a la región del Bío Bío. Se alude a la necesidad de narrar una “historia que se encuentra alojada en la memoria del país entero”, y que pertenece al minero de la región, “que se enorgullece de su

pasado, y puede encontrar el medio para que sus nuevas generaciones lo revivan, y de que otros espectadores, en otras latitudes del país y del mundo lo puedan conocer” (CNCA, 2003, p. 2). Nada queda en estas palabras del espíritu que organiza los relatos de Sub-Terra en el libro, que hablan de una tradición minera forjada en el dolor y la explotación. Se lee en sus páginas: “aquello era el sudor, la sangre y las lágrimas vertidas por las generaciones de mineros, sus antepasados, en los corredores de la mina y por los que aún poblaban sus infernales pasadizos” (Lillo, 2012, p. 76).

La obra cinematográfica existe “a través de las condiciones de producción, y no a pesar de ellas” (Sorlin, 1985, p. 68). Estas condiciones promueven una articulación entre técnica cinematográfica, capital e institución que, a la hora de pensar en las representaciones de la historia que el cine elabora, plantea la pregunta por quiénes son los llamados a participar del reparto de lo visible, o, de manera aún más significativa, cuál es la función que desempeñan en la economía del discurso histórico (Valderrama, 2006, p. 27 - 28). Pues, una política de la memoria, como la plantea Stiegler (1996), instala la pregunta por quién habla, quién narra la historia. Y, ante una relación tan próxima entre la representación cinematográfica de la historia, y los principales poderes articuladores de la sociedad, Capital e Institución, tal pregunta toma su vigencia política.

3.1. La economía política de la representación cinematográfica de la historia

La pregunta por el sujeto que narra la historia es una de las preguntas centrales que aparecen en la discusión historiográfica, una vez que se instala el cuestionamiento por la objetividad del discurso histórico. Si la historia está imposibilitada de ser narrada desde un lugar omnisciente y omnipresente, entonces, ¿quién habla, y desde qué lugar, cuando se narra la historia? Ante esta pregunta, la diferencia entre las distintas técnicas de la memoria es relevante. Retomando la comparación que se ha realizado entre historia oral y cinematográfica, es posible decir que ambas nemotecnias también se diferencian de manera fundamental con respecto al sujeto que las narra.

La narración oral no es necesariamente una nemotecnia pre-moderna, pero sí corresponde a una forma de transmisión de la historia propia de colectividades iletradas (Valderrama, 2006, pp. 72-73). Ha sido utilizada por grupos marginales y excluidos, colectividades analfabetas, que no tienen control sobre la escritura (Modonesi, 2008; Portelli, 1991, p. 38). Corresponden a grupos no hegemónicos, que están fuera de las versiones oficiales de la historia, o, cuando son incluidos, no tienen incidencia sobre el registro elaborado (Pasquali, 2014, Portelli, 1991). Están del lado «débil» de la historia, corresponden a las memorias subterráneas, escondidas o prohibidas (Traverso, 2011).

Ejemplo de aquello son la cultura oral campesina y minera, a las que nos hemos referido anteriormente. Éstas no sólo son culturas marginadas, sino también subalternas (Traverso, 2012). Son, en el contexto de fines del siglo XIX y principios del XX, dos de los sujetos expuestos a mayores vejámenes en el contexto nacional (Osorio, 2012). Así, como están ligados a la hacienda y el peonaje, y a la actividad extractiva de la mina, representan la historia más reciente del trabajo forzado en Chile. La tradición de los oprimidos, de la que hablara Benjamin (2009), se encarna en estos sujetos históricos. Éste es el sujeto que narra la historia oral.

Historia de los vencidos, la denomina también el autor (Benjamin, 2009), y su derrota es histórica, simbólica y, también, económica, ya que “campesinos [y] mineros [eran] la invisible fuerza viva cuya explotación alimentaba la riqueza del país” (Osorio, 2012, p. 10). La producción del discurso histórico llevada a cabo por la industria cinematográfica se sitúa casi forzosamente del lado de los vencedores. Se suele afirmar que quien narra en un filme es el realizador o autor, afirmación que es necesario relativizar, como lo hace Sorlin (1984), ya que un filme es una producción colectiva y, como se vio anteriormente, una producción industrial. Los capitales invertidos, privados y públicos, determinan el sentido del discurso cinematográfico, no por medio de la censura deliberada, o como reflejo ideológico, sino por medio de mecanismos de selección e influencia interna del discurso (Adorno y Horkheimer, 2007; Sorlin, 1985). La elección de las películas a financiar no solo restringe los filmes que pueden ser realizados, sino también produce una influencia en los realizadores, quienes incorporan en su mirada los criterios que permiten que su película sea autorizada, seleccionada y financiada (Sorlin, 1985). Las películas articulan sus sentidos al “interior de un conjunto económico cuya marca llevan, y no revelan sino lo que es tolerable en el cuadro del modo de producción al que están integrados” (Sorlin, 1985, p. 98).

A su vez, las características propias de la técnica cinematográfica que analizamos con anterioridad refuerzan en gran medida la «fortaleza» del discurso histórico cinematográfico. La unificación de sentido que produce su narración, y su reproductibilidad que aumenta significativamente su exposición, hacen que el cine, entre otros medios masivos, establezca “los polos del conocimiento histórico frecuente” y le dé una “forma llena de imágenes a este conocimiento” (Sorlin, 2005, p. 35). En nuestro contexto nacional, esto se extiende a las dos películas analizadas, ya que *Sub-Terra* es la séptima película chilena más vista, la segunda de temática histórica después de *Machuca* (2004), mientras que *Violeta se fue a los cielos* es la octava (Figuroa, 2016).

A su vez, el cine es un medio iletrado de difusión, por lo que su emisión apunta también a los grupos que quedaban excluidos del acceso a la historia escrita. La técnica cinematográfica escinde la rememoración de la experiencia, e impide la elaboración conjunta del sentido histórico. Se vuelve una reproducción centralizada e idéntica, para todo aquel que a ésta acceda. A su vez, el acceso al discurso histórico cinematográfico consiste en el consumo de una mercancía específica y requiere de un poder adquisitivo, por lo que la relación se torna económica, perdiendo el carácter de reciprocidad que la caracterizaba (Stiegler, 1996). En palabras de Stiegler (1996), “la mediación técnica contemporánea destruye los procesos de establecimiento de comunidad”, los cuales se habían organizado en torno a otras nemotecnias (p. 18).

Lo que la representación cinematográfica de la historia ayuda a debilitar es una cierta práctica del recordar, que constituye una experiencia del ser-en-común (Valderrama, 2006, p. 17). La historia, en sus diversas expresiones, trabaja afirmando la posibilidad de un «nosotros» (Valderrama, 2006, p. 128), pero su especificidad se juega en el tipo de experiencia en común que busca configurar. La narración cinematográfica de la historia, considerando sus características y el sujeto que la narra, apunta a una homogeneización y apaciguamiento de tal experiencia, introduciendo “un determinado esquema identitario de la política y la memoria” (Valderrama, 2006, p. 17). Ahora, la pregunta radica en cuál es el contenido de tal esquema, es decir, el sentido que está en disputa en determinada economía política del discurso histórico. Pues, como afirma Valderrama (2005), es la pregunta por el sentido la que “termina por revelar la cuestión fundamental que subyace a toda interrogación histórica” (p. 85). Revisemos las películas analizadas para abordar tal cuestión.

3.2. Representación histórica en *Violeta se fue a los cielos* y *Sub-terra*

Retomando lo dicho con anterioridad, la película *Violeta se fue a los cielos* realiza dos operaciones en torno a la figura de Violeta Parra. Por un lado, la delinea como personaje, individualizándola por medio del recurso de la biografía, y dándole contenido con una serie de vivencias personales. Por otro lado, reafirma la comprensión institucional que se ha hecho de su obra, donde se le otorga la mayor importancia a su labor como recopiladora de una tradición popular, y como folclorista. Esta representación se condice con la reafirmación de una identidad nacional, en la que estos elementos constituyen un patrimonio (Jara, 2015; Torres, 2004).

Lo que se omite en la película, es la fuerza política del personaje y de su obra, omisión que se realiza al ignorar el contenido de su canto. Es cierto que se canta una tradición, pero ésta es la tradición del oprobio. Sus canciones narran las múltiples violencias y vejámenes cometidos a lo largo

del territorio nacional. Sólo una canción de este carácter se presenta en la película, que es “Arriba quemando el sol”. Revisemos otras canciones de la autora que fueron omitidas:

*No es vida la del chilote / no tiene letra ni pleito / tamango llevan sus pies / milcao y
ají su cuerpo / pellín para calentarse / del frío de los gobiernos, llorando estoy / que
le quebrantan los huesos, me voy, me voy/ (“Según el favor del viento”)*

*Arauco tiene una pena / más negra que su chamal / ya no son los españoles / los que
les hacen llorar / hoy son los propios chilenos / los que les quitan el pan / levántate,
Pailabuán/ (“Arauco tiene una pena”)*

*Linda se ve la patria señor turista / pero no le han mostrado las callampitas / mientras gastan millones en
un momento / de hambre se muere gente que es un portento / que es un portento/
 (“Al centro de la injusticia”)*

*El minero produce buenos dineros / pero para el bolsillo del extranjero / exuberante industria donde labo-
ran / por unos cuantos pesos muchas señoras / muchas señoras/ (“Al centro de la injusticia”)*

Esta última estrofa da muestras de la gran contradicción que significan las fuentes de financiamiento del filme *Violeta... Benjamin* (2009) afirmaba que mientras el capital cinematográfico determine la realización filmica, no podrá atribuírsele al cine actual un pensamiento de verdadera criticidad. Este es el pensamiento que se ve negado en el filme.

La operación de sentido realizada en *Sub-Terra* es otra. Lo que en los relatos aparece como una herencia de la vejación, traspasada de generación en generación, y constantemente reactualizada, en la película se vuelve una apología al progreso. Esta idea rectora atraviesa el filme, y la encontramos desde los esfuerzos del patrón por instalar la primera central eléctrica del país, hasta los procesos de modernización del trabajo, empujados por los mineros. Las condiciones de trabajo existentes en Lota, que incluían trabajo infantil, sistema de pago en fichas, prohibición de compra en establecimientos que no eran de la compañía y accidentes laborales motivados por el abaratamiento de los costos de producción, dibujan un régimen laboral pre-moderno, cercano a la esclavitud. La película muestra el proceso de organización de los trabajadores, que comienza a operar bajo claves mancomunadas, y que reivindica las demandas fundantes del movimiento sindical: cese del trabajo infantil, reducción de jornada laboral, y salario. El punto culmine del filme, muestra un montaje paralelo de la inauguración de la central, junto con la primera marcha de los trabajadores de Lota. Es una amalgama entre el progreso técnico y la modernización de las condiciones de trabajo, amalgama que da pie a las nuevas condiciones de explotación, ahora modernas, capitalistas y reguladas. Mientras se aprueban las demandas de los trabajadores, la luz eléctrica llega a las faenas mineras de Lota.

Pareciera ser que en ambas películas, de modo distinto, son dos las principales operaciones de sentido que se llevan a cabo. En primer lugar, se busca conjurar la violencia que ha constituido la historia nacional. En *Violeta...*, por ejemplo, el camino es ignorarla o suprimirla, transformando una experiencia histórica de la servidumbre, que es la del peón y campesino desde tiempos de la colonia, en patrimonio cultural. Bien decía Benjamin (2016): “Hay una tradición que es catástrofe” (p. 475), y también afirma: “la barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura” (p. 470).

En *Sub-Terra* no se esconde la violencia, pero se utiliza como justificación del mundo actual. La historia presentada en el filme, es la historia de la reconciliación entre capital y trabajo, y el ingreso a las relaciones laborales modernas. La película muestra las dos caras, cultura y barbarie, ambas selladas por la figura del progreso. El pasado es la catástrofe, la realidad pre-moderna que fue posible conjurar (Benjamin, 2009).

Estas representaciones de la historia responden a “la necesidad de justificar un mundo, la urgencia de suprimir o sofocar la violencia desgarradora que lo constituye” (Valderrama, 2006, p. 117). El trabajo campesino y minero, la agricultura y la extracción de mineral, son la base de la configuración socioeconómica chilena, y continúan siendo los cimientos de su estructura productiva. Silenciar y aquietar lo que ha sido su historia resguarda y valida también su presente.

La afirmación precedente nos lleva a la segunda operación de sentido existente en los filmes analizados. Ésta consiste en negar, en ambos casos, la posibilidad de su actualidad. En *Sub-Terra*, se conjura la barbarie, se deja definitivamente relegada al pasado, en un espacio temporal que ninguna relación tiene ya con lo actual. La tradición del vejamen se rompe, y aquella es una experiencia clausurada. En *Violeta...*, se ancla el personaje de Violeta Parra al pasado, al folclor, a la tradición, para así no traerla al presente, y no descubrir cuanto de presente hay en su cantar. Porque es difícil negar que la afirmación «Chile limita al centro de la injusticia» es de total actualidad. El peligro que se busca desterrar, en ambas representaciones cinematográficas de la historia, es la toma de conciencia de que “lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez «lo que ha sido desde siempre»” (Benjamin, 2016, p. 466), hasta la actualidad de nuestros días.

Conclusión

Stiegler (2001) afirma que la invención de la técnica cinematográfica produjo una transformación en el juego de la memoria, la imaginación y la conciencia (p. 63). Es posible agregar que también trajo consigo una transformación en la relación entre los hombres, y entre éstos, el mundo y su memoria, al momento de narrar una historia, o al momento de narrar su historia. Las transformaciones tecnológicas en el campo de la cultura y la comunicación, han producido una “mutación efectiva de nuestras vivencias, conocimientos, valores y acciones” o, en otros términos, una «mutación de nuestro ser en el mundo» (Onetto, 2017, pp. 51-52). En este contexto, pensar la relación entre técnica, cine e historia adquiere importancia. **Re**

Referencias:

- Abadi, F. (2012). *Doctrina y tradición en el pensamiento temprano de W. Benjamin. Un capítulo relegado en el estudio de su recepción de I. Kant. Ideas Valores*, 62, (152), p. 159-181. ISSN electrónico 2011-3668. ISSN impreso 0120-0062.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Obra Completa, 3. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- CNCA, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2013). *Apuntes acerca del audiovisual en Chile*. Santiago, Chile: Gobierno de Chile. URL: http://www.oia-caci.org/fotos/downloads/2003-el-audiovisual_en_chile_150785478636c70753.pdf
- Cooperativa. (2003). "Sub-Terra" es la mayor producción del cine chileno, según su director. Cooperativa.cl [En línea], publicado el 7 de julio 2003, consultado el 15 de noviembre 2017. URL : <https://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/sub-terra-es-la-mayor-produccion-del-cine-chileno-segun-su-director/2003-07-07/170800.html>
- Figuroa, N. (2016). *Estas son las diez películas chilenas más vistas en la historia del cine*. T13. [En línea], publicado el 11 de diciembre 2016, consultado el 15 de noviembre 2017. URL : <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/estas-son-las-diez-peliculas-chilenas-mas-vistas-en-la-historia-del-cine>
- Jara, P. (2015). *Voces sobre Violeta Parra en la investigación social de la música en Chile*. (Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación y Políticas Públicas). Escuela Latinoamericana de Posgrado. Universidad Arcis. Santiago de Chile.
- Lillo, B. (2012). *Sub-Terra*. Santiago, Chile: Origo Ediciones.
- Modonesi, M. (2008). Historia, memoria y política. Entrevista con Enzo Traverso. *Andamios*, 4, (8), 245-256.
- Onetto, B. (2017). La vida en el laberinto de los aparatos técnicos. Un contrapunto entre Günther Anders y Vilém Flusser. *Canal*, 1, 32-55.
- Osorio, N. (2012). *Prólogo*. en Lillo, B. *Sub-Terra*. Santiago, Chile: Origo Ediciones.
- Parra, A. (2006). *Violeta se fue a los cielos*. Santiago, Chile: Catalonia.
- Pasquali, L. (2014). *Más allá de la entrevista. Consideraciones sobre el uso de fuentes orales en la investigación histórica*. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. [En línea], publicado el 26 de noviembre 2014, consultado el 15 de noviembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67400> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.67400
- Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En *Schwarzstein, D. (ed.) La historia oral*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Rosenstone, R. (2001). En *The Historical Film: History and Memory in Media*, M. Landy (ed.), *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, pp. 50-66.
- Rosenstone, R. (2005). La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Revista ISTOR*, Año V, (20), pp. 91-108.
- Sánchez, N. (2011) *Andrés Wood: "Si Violeta Parra hubiese sido gringa, equivaldría a tres Bob Dylan"*. *Revista Nos*. [En línea], publicado en julio 2011, consultado el 15 de noviembre 2017. URL : <http://www.revistanos.cl/2011/07/andres-wood-%E2%80%99Csi-violeta-parra-hubiese-sido-gringa-equivaldría-a-tres-bob-dylan%E2%80%99D/>

- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *Revista ISTOR*, Año V, (20), 11-45.
- Stiegler, B. (1996). *La técnica y el tiempo. 2. La desorientación*. Euskal Herria, País Vasco: Editorial Hirú.
- Stiegler, B. (2001). *La Técnica y el Tiempo. 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Euskal Herria, País Vasco: Editorial Hirú.
- Torres, R. (2004). Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, (201), 53-73.
- Traverso, E. (2011) *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Traverso, E. (2012). *La historia como campo de batalla: Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Valderrama, M. (2005) *Posthistoria, historiografía y comunidad*. Santiago, Chile: Ediciones Palinodia.
- Valderrama, M. (2006). *Heródoto y lo insepulto*. Santiago, Chile: Ediciones Palinodia.
- Valensi, L. (1998). Autores de la memoria, guardianes del recuerdo, medios nemotécnicos. Cómo perdura el recuerdo de los grandes acontecimientos. *Ayer*. 32, 57-68.

Filmografía

- Wood, A. (2011). *Violeta se fue a los cielos*. Santiago, Chile; Buenos Aires, Argentina: Wood Producciones S.A., Maiz Producciones S.A.
- Ferrari, M. (2003). *Sub-Terra*. Santiago, Chile; Madrid, España: Nueva Imagen, Infinity Films.