



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE CINE

CINE, HISTORIA Y REPRESENTACIÓN:  
ANÁLISIS DE CALICHE SANGRIENTO.

Alumno: Urrutia López, Katalina  
Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales  
Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2022

## **Dedicatoria y/o Agradecimientos**

Comenzaré por agradecer a todos aquellos quienes me ayudaron en este proceso, a mis compañeros de la generación del 2019 de la carrera de Cine y Artes audiovisuales UAHC, a mi familia y amigos, puesto que cada uno de ellos, muchas veces sin saberlo, me acompañaron a sobrellevar este proceso de mejor manera. Especialmente quisiera agradecer a mi madre, Juana López y a mi hermana Marcela Torres por darme motivación y refugio incondicionalmente. Agradezco a mi compañero Luciano Besares, quien estuvo a mi lado en todo este proceso de investigación y escritura. Y, por último, quiero agradecer a mi profesor guía, Marco González Martínez por guiarme y entregarme confianza en cada asesoría, su ayuda fue de gran importancia en este proceso.

## **Tabla de contenidos**

Introducción .....	2
Capítulo I .....	3
1.1 Datos de contexto .....	4
1.2 Antecedentes teóricos y empíricos .....	5
1.3 Problematización.....	7
1.4 Pregunta de investigación .....	11
1.5 Objetivo general de la investigación .....	11
1.5.1 Objetivos específicos.....	11

2. Marco Teórico .....	12
2.1 Narración histórica .....	12
2.2 La narración cinematográfica.....	12
3. Marco Metodológico.....	16
3.1 Enfoque de la investigación .....	16
3.2 Muestra de estudio .....	16
3.3 Técnica de investigación.....	16
4. Análisis documental .....	17
4.1 Ficha técnica.....	17
4.2 Análisis del documento .....	17
Conclusiones.....	22
Bibliografía .....	22

## **Introducción**

Las interpretaciones del pasado están en gran medida marcadas por el imaginario y las ideologías de su presente, desde luego comprendemos que dichos elementos no pueden separarse de la obra, puesto que aquellos elementos forman parte de un todo, que en el caso de un filme permiten materializar en imágenes un discurso fílmico. De esta manera, el análisis de una película puede ser llevado a cabo a través de la interpretación de aquellas imágenes cinematográficas y del cómo estas fueron diseñadas para la construcción del verosímil histórico.

En este sentido, el capítulo I de la presente investigación se compone por tres partes, Así, datos de contexto, se establece que la investigación en artes se diferencia de la investigación sobre artes, pues la investigación en artes puede ser realizada por quienes tengan como dedicación principal la práctica artística para así contribuir desde adentro a su campo del saber, un investigador que no pertenece al quehacer artístico realizar investigación sobre artes (aunque con la experiencia podría investigar en artes). Por otro lado, un aspecto relevante es, la escritura para la investigación como una producción paralela a la práctica artística, permitiendo la resonancia entre el quehacer artístico y el texto. Así mismo, se

incorporan antecedentes teóricos y empíricos, donde damos cuenta sobre la investigación de cine en Chile en el periodo 2005-2015, nos que permiten delinear el campo de observación y estudio, periodo en el cual creció en gran medida la cantidad de publicaciones de investigación sobre cine, estableciendo las principales áreas problemáticas en el campo de estudios sobre cine. Por último, se incorpora una problematización, en donde buscamos analizar brevemente aspectos de la relación entre el cine e historia, donde el imaginario, la poética, la interpretación de los autores sobre el pasado o el presente, los criterios y valores de los cineastas al crear obras audiovisuales, en las cuales su propio verosímil podría verse reflejado en los discursos históricos donde se constituirá la representación del discurso fílmico. Para tales efectos, hemos seleccionado la película chilena Caliche Sangriento pues este filme construye su discurso fílmico a través de la interpretación de un discurso histórico.

En el capítulo II construiremos un marco teórico consta de dos partes. En la primera, aborda el problema de la narración histórica, Indagamos brevemente en ciertos aspectos que constituyen dicho problema conceptual. Permitirá comenzar a fundamentar el camino para la comprensión y análisis de un filme que aborda un discurso histórico. En segundo lugar, para comprender la narración cinematográfica realizamos un breve recorrido por teorías de la narración tales como la teoría mimética y diegéticas, para dilucidar las principales teorías de la narración y los principios de la narración cinematográfica como la historia, argumento, estilo y discurso.

El capítulo III, lo hemos dividido en tres partes. Al iniciar, identificaremos el enfoque investigativo, identificamos al paradigma cualitativo como el camino para nuestra investigación ya que nos permite comprender e interpretar nuestro objeto de investigación de forma reflexiva. Luego, seleccionaremos la muestra de estudio, establecemos como nuestro objeto de estudio la película "Caliche Sangriento" (1969) del cineasta chileno Helvio Soto. Para posteriormente, diseñar la técnica de investigación, pues el filme es considerado como una obra autónoma que permite la creación de análisis textuales y la técnica que elegimos para nuestra investigación es el fotograma, visto que analizaremos el filme a través de la imagen cinematográfica y la construcción del verosímil histórico.

En el capítulo IV, el último apartado de nuestra investigación consta del análisis documental de la película "Caliche sangriento", abordaremos la construcción de la imagen cinematográfica en post del verosímil histórico del filme.

En síntesis, una monografía que pretende abordar el problema de la investigación en artes, específicamente en el campo del cine, campo en el cual esta en constante tensión la relación entre cine e historia y la construcción del verosímil histórico en imágenes.

## Capítulo I

## 1.1 Datos de contexto

La investigación en artes ha sido un campo estudiado y a su vez diferenciado de la investigación sobre artes. Según José Sánchez, se entiende “que la investigación en artes es la que realizan solo aquellos profesionales cuya dedicación principal es la práctica artística. Quienes no tienen esta dedicación principal pueden optar entre hacer investigación sobre el arte o con el arte” (2013, p.37). Se desprende de lo anterior que para investigar en artes se requiere formar parte del quehacer o práctica artística, para contribuir a la disciplina, logrando aportar a su campo, desarrollando una nueva perspectiva del objeto investigado. Un sujeto que no pertenezca a la práctica artística puede investigar sobre el arte, pero no en el arte como tal, aunque con experiencia y tiempo podría llegar a realizar una investigación en artes. Sánchez plantea que la investigación en artes no es completamente opuesta a otros tipos de investigación, por ejemplo, de las ciencias experimentales o de las ciencias humanas, aunque se suele diferenciar de la investigación en artes por su subjetividad. Sánchez menciona lo siguiente:

Sin embargo, podría ser que tal distinción no tenga tantos fundamentos, como sí observar desde el mero sentido común. En este sentido, habría que pensar si lo que supuestamente define la objetividad y la excelencia de la ciencia no es más que un mito que el pensamiento crítico insertó en el ámbito de las artes (2013, p.39).

Es decir, se ha dotado a la investigación científica de cierta objetividad, a través de la cual se construye una noción de verdad. Relegando de algún modo la importancia de la investigación en artes y sus aportes a los campos disciplinarios, como por ejemplo al campo cinematográfico.

Así, reconocemos la investigación en artes no se encuentra en una búsqueda permanente de la objetividad inalterable o una verdad absoluta, sino más bien, existen diferentes caminos, todos igual de relevantes, para dar respuestas a un problema de investigación. De este modo, la problemática en artes puede ser observada desde diversas perspectivas, complementándose con diferentes campos disciplinarios, como las ciencias humanas y las ciencias sociales enriqueciendo la investigación en artes.

Ahora bien, al hablar sobre la investigación en artes es necesario comprender la relevancia de la escritura para la investigación. Resulta interesante como Juan Carlos Arias propone una relación entre el texto y la práctica artística a lo que él denomina “réplica” en la que podemos estudiar el texto, no solo como una producción paralela a la práctica artística, sino que como:

Una réplica de la lógica misma de dicha creación. Funciona como una relación de resonancia a la manera en que dos cuerdas se mueven gracias al mismo impulso por una especie de continuidad del movimiento, haciendo imposible discernir cuál mueve a cuál (2010, pp.6-7)

En resumen, la relación entre escritura y la práctica artística no amerita en ningún caso la subordinación de uno al otro, la escritura permite tomar distancia del objeto de estudio para posibilitar aquella resonancia del quehacer artístico en donde él o la artista puede explorar reflexivamente lo que comprende de la disciplina sin ir lejos de ella, generando una relación entre arte y escritura. La investigación en artes resulta un campo amplio en el cual su reciente análisis aun deja preguntas que no podemos dilucidar con la lectura de los autores aquí discutidos. Ahora bien, sin restar importancia a los avances, la investigación en artes y específicamente en el campo de la cinematografía se encuentra en un estado de ensayo y error, podría resultar contraproducente realizar definiciones apresuradas de este campo tanto en la investigación como en su escritura.

## 1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

En cuanto a la investigación sobre cine en Chile, es preciso retroceder en la historia del país en donde, tal como en el mundo entero, la producción cinematográfica es relativamente reciente. A su vez, la investigación sobre cine es una práctica más bien nueva. La industria del cine en Chile manifiesta un crecimiento repentino en las últimas dos décadas. María Parada Poblete (2020) indaga en su estudio cifras sobre el crecimiento de la industria local e ilustra sobre la producción cinematográfica en el país, dando cuenta sobre la investigación de cine en Chile en el periodo 2005-2015 que permite delinear el campo de observación y estudio.

Del análisis cuantitativo realizado por Parada (2020) podemos extraer a grandes rasgos como en la ciudad de Santiago se produce una gran centralización de un 84% de las ediciones publicadas entre libros/capítulos y artículos. Aunque la centralización de los estudios de cine está presente en la Región Metropolitana, existen regiones que aportan a la descentralización del campo de estudios de cine en Chile.

Así mismo, las revistas académicas reúnen la mayor cantidad de publicaciones que corresponde a *Aisthesis* (PUC) siguiendo con la revista *Comunicaciones y Medios*, ambas concentran un 66% de las publicaciones del periodo. Le siguen con gran diferencia de publicaciones las revistas *Faro* (UPA) y la revista *Austral de Ciencias Sociales* (UA) cada una con tres artículos que corresponden al 7.8% etc. Los periodos de estudios se focalizan principalmente al periodo contemporáneo con un 41% de las publicaciones, diversos con un 28%, seguido por moderno con 11% y el periodo con menos publicaciones sería el período clásico industrial con un 2,5%. La mayor cantidad de publicaciones se han realizado en torno a la Ficción y Documental. Los temas de estudios y objetos pertenecen a las subcategorías de Realizadores (26%), Identidad cultural (22%) e Industria (18%). Lo anterior da cuenta brevemente de algunos aspectos del panorama general sobre el campo de estudios de cine en Chile, en un periodo específico que consta desde el 2005- 2015, se presencia un incremento importante con respecto a años anteriores. Aunque las cifras deben ser vistas con buenos ojos, aún está presente

la duda sobre si el aumento exponencial de las publicaciones fue o es el comienzo de un campo de estudios sobre cine en el país.

El siguiente punto se relaciona directamente con lo expuesto anteriormente sobre el campo de estudios en Chile, pero ahondando en cuestiones teóricas con respecto al campo. Los académicos Stange y Salinas en el año 2009 publicaron un texto en el cual se proponen analizar el campo de estudios local, enfocándose en tres áreas de importancia: 1) los discursos y modelos teóricos; 2) la institucionalidad; 3) prácticas reflexivas críticas.

Primero con respecto a los discursos y modelos teóricos los académicos exponen que tan solo unos cuantos textos de los consultados desde el año 1957 hasta el 2008 contienen investigaciones en los que se enfrentan a problemas teóricos o metodológicos, aunque existan textos que ahonden en reflexiones teóricas es casi nula la interacción entre los autores para encontrar puntos en común y así crear en conjunto un campo que se sustente en sí mismo.

El segundo punto expuesto por los autores trata sobre las instituciones. Las universidades chilenas públicas o privadas que contengan dentro de su oferta la carrera de cine, en las cuales se observa que la investigación es casi inexistente, aunque existen algunas excepciones, la carrera de cine se concibe como un lugar de experimentación técnica o especializaciones en torno al cine, se deja de lado la investigación, siendo percibida como improductiva y marginada. Stange y Salinas a propósito de lo anterior señalan lo siguiente:

Las universidades no estarían jugando un rol estratégico para el cual estarían posibilitadas, como constituirse en el espacio de vinculación entre producción e investigación. Más bien se habrían alineado casi completamente con los requerimientos del mercado, optando por un único modelo de desarrollo (2009, p.178-179)

Surge una mirada crítica a las universidades sobre la nula presencia de programas que posibiliten formar investigadores, generando que, profesionales que no tienen como principal carrera el cine, como por ejemplo periodistas o historiadores, sean quienes más investigan sobre cine en Chile.

Por otro lado, “El estado ha asumido como horizonte directivo el fomento a una arista particular de este campo cultural: la producción. Históricamente, los propósitos de la política estatal en relación al cine se han orientado a la consolidación de un mercado y una industria audiovisuales” (Stange y Salinas, 2009, p.179). Las subvenciones del estado tienen como principal objetivo el mercado y obras más bien rentables, restándole importancia a la investigación, aunque sea una necesidad para la industria del cine en el país, la falta de preocupación del estado vuelve aún más compleja la estructuración del campo de investigación sobre cine, se mantienen “Marginadas de las escenas institucionales y desvinculadas de las lógicas productivas, las prácticas críticas aparecerían no sólo como innecesarias para el campo cultural del cine, sino que también como improcedentes e, incluso, impertinentes” (2009, p.180).

Estas reflexiones, nos posibilitan observar en perspectiva las áreas en las que surgen problemáticas y grietas en el campo de investigación. Entendiendo de mejor manera a que nos enfrentamos cuando nos proponemos a estudiar o

investigar sobre cine en Chile, donde el campo cultural reunió sus fuerzas en la producción y el mercado por encima de la investigación lo que vuelve compleja la consolidación de este campo como un lugar fértil para la creación.

### **1.3 Problematicación**

En cuanto a la relación entre el cine y la historia pareciera que ha sido más bien tensa o conflictiva desde los inicios del cine y sus intentos por llevar a la gran pantalla discursos históricos. Esto ha generado un sinnúmero de discusiones sobre si el cine de ficción o documental es un lugar fiable para el estudio del pasado o/y representación al igual que la historia escrita, pues, a esta última se le otorgaría el poder de la objetividad y transparencia con respecto a los hechos históricos que estudia. La académica Evelyn Erlij hace hincapié en lo siguiente:

Las corrientes más conservadoras de la historiografía se han caracterizado por aspirar a narrar la historia desde la objetividad de los hechos, afirmándose en planteamientos positivistas que imponen la necesidad de un relato científico del pasado, descontaminado de toda subjetividad (2014, p.77)

Esto quiere decir que, la historia escrita tomaría un lugar de sacralidad, donde para ciertas corrientes intelectuales, el texto sería un lugar confiable y unívoco para la investigación de la historia, en cambio el cine pertenecería al lugar de la subjetividad por su naturaleza misma, en donde el punto de vista del autor está siempre presente, así como su ideología. Pero comprendemos que la historia escrita no está libre de interpretación o de un montaje de quienes la escriben. Erlij manifiesta que “De aquí que interiorizar esta idea sea asumir la imposibilidad de la objetividad y aceptar, por tanto, que habrá tantas realidades como individuos que la piensen y la “empalabren” (2014, p.79).

En el cine, las imágenes han tenido un gran poder discursivo y de representación histórica aun cuando estas pueden ser puestas bajo juicio por su cuestionable veracidad. Pero el cine construye su verosimilitud en relación, por ejemplo, a las convenciones de un género cinematográfico, la imagen y otros elementos. Salinas y Stange concluyen que:

La gestualidad de los personajes, los diálogos precisos que se les atribuyen, las emociones que despliegan, las locaciones en que se desarrollan sus acciones, las relaciones personales y sociales que entablan, pero, también, la posición de la cámara, la duración de la secuencia, el orden causal sugerido por el guion, las justificaciones y condenas a las dimensiones humanas de los caracteres, los valores morales y pasiones puestas en juego además, por supuesto, de la música, el vestuario y la “ambientación” son todos recursos con los cuales el cine construye su verosímil y produce un efecto realidad, a veces tan poderoso que no puede ser “desmentido” por un discurso historiográfico (2017, p.31)

Por lo tanto, la verosimilitud no estaría ligada completamente a la realidad, sino que el cine produce un efecto o ilusión de realidad que representa en gran parte el momento en que se realiza una película. El imaginario, la poética, la interpretación de los autores sobre el pasado o el presente, los criterios y valores de los cineastas al crear obras audiovisuales, en las cuales su propio verosímil podría verse reflejado en los discursos históricos donde se constituirá la representación del discurso fílmico. Así pues:

El cine es un arte de su tiempo y aunque las películas transcurran en otros países u otras épocas, los argumentos suelen adaptarse a ciertas ideas, concepciones morales y creencias que circulan en la sociedad, en la época en que se producen, incluso cuando se trata de cintas históricas (Erlj, 2014, p.86)

Comprendemos que, ningún texto por sí mismo puede contener la verdad absoluta de algún hecho o contexto ya que la realidad es completamente variada e interpretable según quien se proponga a escribir o representar la historia. Ahora bien, Salinas y Stange *proponen* que el cine e historia son discursos que representan sujetos y sucesos que una sociedad guarda en su memoria por razones contingentes y/o ideológicas, por esto los discursos históricos en el cine toman sentido en los usos sociales que hacen de ellos y así poder hacer lecturas sobre los posibles intereses o proyecciones del presente con respecto al pasado. Para los autores “Las películas son discursos: conjuntos de proposiciones de sentido sobre la sociedad, la naturaleza y el mundo” (2017, p.34).

Así mismo, las proposiciones dan cuenta que el cine no es una mera herramienta para divulgar discursos históricos, sino que busca que estos constituyan parte del discurso fílmico. Es decir, que confluyan entre sí y para sí, a través de una puesta en escena, dando sentido a un conflicto histórico, sentido que estaría ligado, muchas veces, a su contexto social de producción.

Las investigaciones académicas consideran que para leer un filme histórico sería preciso comprender el contexto de producción del discurso histórico de las obras bajo las siguientes tres dimensiones: 1) El régimen institucional, puesto que “las condiciones institucionales acreditan la “veracidad” del discurso histórico y su fuerza para impregnarse en la vida social” (Salinas y Stange, 2017, p.35). 2) Fuentes y rastros materiales del discurso histórico, por ejemplo, archivos, documentos etc. Todo lo que sea necesario para construir una imagen. 3)

Discursos con los cuales la historia se interrelacionan, uno de los puntos más relevantes según los autores, debido a que, “Conocimientos que recurren al discurso histórico provenientes de campos del saber. Reconocer un periodo histórico como “Nacionalista” Y otro como “liberal”. Requiere el concurso de proposiciones de sentido que exceden lo puramente histórico.” (2017, p. 36).

El reconocimiento de otros campos de estudios aporta sin duda sentido de coherencia y mayor comprensión del discurso histórico, para luego ser reinterpretado por el discurso fílmico. Así parece necesario recurrir a otras disciplinas para obtener un discurso más robusto desde lo simbólico o lo tangible dentro del filme que se rige por sí mismas en su propia retórica y poética. Además, tal como existen las tres dimensiones o capas mencionadas anteriormente, aparecen otras tres dimensiones que pertenecen al discurso del filme. Puesto que éste contiene su propio contexto social de producción y a la vez el contexto social de recepción del discurso histórico y del filme. Lo que se explica de la siguiente manera:

En primer lugar, las interacciones dominantes en el presente, es decir, nuestros actuales imaginarios operantes, marcos ideológicos y, sobre todo, nuestro sentido común (..) Una segunda dimensión es lo que podemos denominar como prácticas sociales, Particularmente hablamos aquí de los usos prácticos del discurso, es decir, las expectativas o contratos de significación, mediante los cuales, por ejemplo, la película refuerza un sentido común sobre una época. (...) Un tercer elemento importante es la tecnología, la cual no está limitada a la comprensión del nivel técnico de los aparatos. (Qué cámaras, qué proyectores, qué micrófonos), Sino a la lógica y distribución técnica de las películas (Salinas y Stange, 2017, pp.36-37)

Teniendo en cuenta las dimensiones anteriores, se podría decir que el discurso histórico y el contexto social de producción son reinterpretados por el discurso del filme a partir de su propio contexto de producción y recepción. Esto nos permite, desde ya comenzar a entender el panorama, desde dónde se comienza a crear el verosímil histórico y entender este como una operación desde lo estético donde podamos materializar desde las imágenes un discurso. Así, como menciona Evelyn Erlij “la conciencia sobre las condiciones de producción del campo y sus expresiones ideológicas y epistemológicas subyacentes forman parte constitutiva de la interpretación del discurso histórico” (2017, p.32).

Por esto, comprendemos que el cine no crea desde la nada, sino que corresponde a un contexto social y político. En donde el cine, sin duda, nos entrega visiones sobre el pasado que tienen que ver en gran medida con lo que ocurre en el periodo de producción del filme.

Vale la pena decir que tanto la historia escrita como el cine, tienen su respectivo valor entendiendo que ambos campos no serían un reflejo de la “verdad” ni de la realidad, ya que la creación de ambos campos siempre está ligada a la imaginación del autor que escribe o filma (ficción o documental) y sus respectivos contextos de producción y recepción. Ningún campo amerita la subordinación del otro, más bien pueden volverse el uno al otro un sustento para la investigación o la creación de sus respectivos discursos.

Teniendo en cuenta todo lo anterior podríamos comenzar a sustentar un camino que nos permita realizar un análisis a mayor profundidad sobre la relación del cine y las interpretaciones de un hecho histórico desde las imágenes.

En consideración de lo anterior, un periodo importante para el movimiento de cineastas nacionales es el Nuevo Cine Chileno durante los años 1960 y 1970, el cual tiene bajo sus propuestas un gran compromiso político y social, no solo con el país, sino que con el continente entero. Dicha corriente proponía cines de ruptura los cuales buscaban un lenguaje cinematográfico que nada tuviese que envidiar al cine hollywoodiense. Al movimiento contribuyen grandes cineastas chilenos como Raúl Ruiz, Miguel Littin, Aldo Francia etc.

El Nuevo Cine Chileno contenía puntos fundamentales tales como un cine antimperialista puesto que la cinematografía proveniente de Hollywood era entendida por los cineastas de la época, tal y como menciona Juan Pablo Silva y Valentina Raurich como una “práctica cinematográfica que era percibida desde el punto de vista de los practicantes del nuevo cine como forma simbólica de dominación imperialista y burguesa que conducían a la alienación de los espectadores” (2010, p.32).

El movimiento de los cineastas de la época responde al clima de efervescencia y bipolaridad que se acrecentaba en Chile y Latinoamérica durante aquellos años. Así pues, el cine revolucionario buscaba abordar conflictos sociopolíticos, en cual el discurso fílmico estuviese al servicio de las clases populares. Es ahí donde resulta comprensible el impacto del filme “Caliche Sangriento”, el cual estrenó en los años cuando el Nuevo Cine Chileno aún se encontraba en auge. Sin embargo, este filme cuenta con una característica que se escaparía de los intentos de los cineastas de aquellos años de hacer un cine que se alejara de las normas o estéticas Hollywoodienses. Pues este filme tomó un género cinematográfico puramente estadounidense como el Western de gran popularidad desde los comienzos del cine en el siglo XX hasta la actualidad, pero existen visiones que se contraponen, pues Luis Horta exponen lo siguiente sobre esta relación:

El uso del paisaje y el tratamiento estilístico adscriben formalmente a un género popular como el western, pero otorgándole una carga social e ideológica a la finalidad mayor de la película, que es replantear bajo la perspectiva marxista la historia de intereses económicos tras la guerra haciéndola transitar entre una declaración antiimperialista y el filme de género comercial. (2017. p.88)

Lo que para Horta significa una apropiación del género podría ser visto desde otro lugar puesto que, los cineastas del periodo impulsaban a toda voz la emancipación del cine estadounidense y no seguir creando bajo sus normas o sus estándares para así poder crear un cine con sentido de pertenencia y autonomía en donde cohesionar una nueva cinematografía con propuestas desde lo estético hasta lo político. Finalmente nos proponemos a analizar esta obra en los capítulos que siguen, buscando identificar qué elementos cinematográficos constituyen su verosímil histórico en el filme ya mencionado.

#### **1.4 Pregunta de investigación**

¿Qué elementos cinematográficos permiten construir el verosímil histórico en el filme Caliche Sangriento de Helvio Soto?

#### **1.5 Objetivo general de la investigación**

Analizar a través de qué elementos cinematográficos permiten construir el verosímil histórico en el filme Caliche Sangriento de Helvio Soto.

##### **1.5.1 Objetivos específicos**

Identificar los elementos cinematográficos permiten construir el verosímil histórico en el filme Caliche Sangriento de Helvio Soto.

Comprender el verosímil histórico en el filme Caliche Sangriento de Helvio Soto.

Relacionar los elementos cinematográficos con el verosímil histórico en el filme Caliche Sangriento de Helvio Soto

## 2. Marco Teórico

### 2.1 Narración histórica

En los párrafos anteriores intentamos establecer una problemática en cuanto a la relación entre el cine y la historia, en donde hacemos hincapié en la importancia del contexto social de producción para la elaboración de un filme que se construye a través de un discurso histórico. Al mismo tiempo, de trazar una relación entre el verosímil histórico y la construcción del discurso fílmico.

A continuación, pretendemos indagar brevemente en ciertos aspectos que constituyen la narración histórica. A su vez damos por hecho que la narración es compleja de definir en un breve texto. Pero nos permitirá comenzar a fundamentar el camino para la comprensión y análisis de un filme que aborda un discurso histórico. Primeramente, la historia como disciplina requiere rigor, aunque esto no impide la escritura de textos con variados puntos de vistas sobre los objetos que estudian. Así a lo largo de la historia es indudable la cantidad de historiadores que han intentado establecer el cómo se debe escribir la historia. Jacques Rancière, plantea un estudio sobre la escritura de la historia y relato, en este campo de saber propone una visión profundamente crítica de la Escuela de los *Annales* y a su vez de la forma en la que escriben e interpretan la historia, puesto que, esta historiografía fue escrita en contraposición con la vieja historia, la de los acontecimientos y de los grandes personajes **“una historia de la superficie del conocimiento del gran personaje y que se habría apoyado para esto en un tipo de documento que constituye por sí mismo el archivo de los grandes personajes” (Rancière, 2017, p.26)**. Por otro lado, se propuso una nueva historia, “que se interesaría ya no en la superficie sino en las profundidades, ya no en el acontecimiento sino en las largas duraciones, ya no en los príncipes, sino que en la vida de las masas” (Rancière, 2017, p.27).

Esta nueva historia buscaría que la escritura de la historia se hiciese a través de cifras, estadísticas y gráficos. Lo anterior provocó que la escritura de la historia se acercara más bien hacia el campo de las ciencias sociales, alejándose en demasía de la relación entre la historia y la literatura, por esto surge la necesidad de volver a narrar la historia a través de las palabras, dado que estas necesitan relacionarse con la realidad y no deben perder su significado, pues pierden su poder de memoria y sentido, en palabras del autor volver a dar carne a las palabras con la escritura de la historia. Rancière (2017) fundamenta que, para la comprensión, por ejemplo, de la historia de la clase obrera es necesaria una escritura diferente, sin dejar de lado la verdad, sino que estableciendo que la escritura de la historia está siempre ligada a la literatura y así lograr reflexionar sobre el objeto histórico.

### 2.2 La narración cinematográfica.

En el cine todo narra, afirmación que hemos escuchado en incontables ocasiones, a raíz de lo anterior, es válido preguntarnos a través de que mecanismos se logra crear la narración cinematográfica, para construir discursos a través de imágenes en movimiento en la gran pantalla. El arte de narrar tiene una historia bastante extensa, estudiada desde variados campos como la literatura. Ahora bien, intentaremos dilucidar cómo el cine narra. David Bordwell propone que existen dos teorías influyentes, por un lado, las teorías miméticas y por otro lado la teoría diegética. Las teorías miméticas de la narración conforme a la visión aristotélica buscarían imitar el mundo real y fue aplicada primeramente al campo de la representación teatral, más tarde al lenguaje y posteriormente al cine. Bordwell analiza la relación entre el cine y la teoría mimética:

El plano correspondería a un dato perceptual en bruto. El montaje imitaría, pues, a un proceso psicológico, el del cambio de atención. En consecuencia, comprendemos no sólo que el observador invisible ve sino la forma en que interpreta el entorno. En la práctica, sin embargo, el trabajo de la cámara y el montaje con frecuencia sobrepasan las capacidades de un testigo invisible. (1996, pp. 9-10)

Ciertamente el observador invisible es dotado por una cualidad antropomórfica en la cual la cámara imita la cabeza humana tanto por sus movimientos y el lente tendría el rol del ojo humano. Así mismo, el montaje se estructura según la importancia y atención que le debemos a los objetos u personajes que componen el espacio escénico, el corte guía la atención hacia un lugar predeterminado.

Finalmente aquellas concepciones sobre el modelo de observador invisibles y las teorías miméticas aplicadas al cine tarde o temprano serían fuente de cuestionamiento, dado que aquella forma de concebir el cine difícilmente podría adecuarse a todos los filmes, pues existen gran variedad de formas y técnicas en la realización cinematográfica que son imposibles de considerarse cualidades antropomórficas, tales como las técnicas que no se asemejan a un proceso óptico “pantalla dividida, cortinillas, filmación en negativo, posiciones y movimientos de cámara «imposibles»” (1996, p.10). El modelo del observador invisible se puede observar solo en una parte localizada de las producciones cinematográficas y difícilmente puede ser modelo de análisis en macro, visto que la mimesis obligaría a omitir los avances en la cinematografía a lo largo la historia de la industria y todas las técnicas que hacen posible la realización cinematográfica en la actualidad, que escapan de lo antropomórfico. Así pues, no es necesario descartar por completo esta teoría para el análisis cinematográfico, sino que debemos comprender que difícilmente puede ser utilizada como una única forma o sistema para el estudio de la narración en el cine.

Por otro lado, las teorías diegéticas influyeron en los estudios sobre cine, los formalistas rusos realizaron analogías entre el cine y el lenguaje puesto que “encontraron un uso poético del cine paralelo al uso del lenguaje que ellos proponían paralelos textos verbales” (Bordwell, 1996, p.17). Es decir, el cine podría analizarse desde lo poético adjudicándole cualidades lingüísticas, como lo metafórico de una imagen cinematográfica estudiado desde la semántica. Consideraron que el cine estilísticamente se basa en la sintaxis fílmica, refiere al

cómo los planos se unen entre frases u oraciones. Pero las indagaciones entre la lingüística y cine no fueron más allá de lo mencionado anteriormente pues los formalistas no crearon un modelo de análisis, según Bordwell “los formalistas no compararon de forma rigurosa el lenguaje como sistema con el cine” (1996, p17). Así pues, no se logró estudiar a profundidad la narración en el cine, ni los críticos instalaron una forma de analizar el cine y sus lenguajes. Las teorías nombradas anteriormente no son las únicas, pero fueron en un inicio aplicadas en la investigación entre cine y la narración.

En el siguiente punto proponemos explorar los principios de la narración cinematográfica tales como la historia, argumento y estilo para así poder profundizar en los posibles elementos o sistemas que usa el cine en post de la narratividad. Las teorías se encargan de la creación de elementos textuales y plantear sistemas que permitan modelar posibles respuestas, además el análisis debería demostrar cómo funcionan. Las teorías miméticas y diegéticas se encargan de fundar analogías más bien superficiales entre el cine y otro medio, como la literatura o el teatro.

Para Bordwell “Una teoría de La narración completa debe ser capaz de especificar los recursos y formas objetivos que hacen funcionar actividad del espectador” (1996. p.48). El autor propone una teoría en que la narración es una actividad formal, en la cual es imposible dejar de lado los aportes de los formalistas rusos en cuestiones sobre la narración para la creación de la teoría, pues ellos denominan historia a la construcción imaginaria que permite establecer conexiones entre los acontecimientos, es decir:

De forma más específica, la historia incorpora la acción como una cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados. (...) Ensamblar la historia requiere edificarla a partir de informaciones continuadas, mientras, al mismo tiempo, estructuramos y comprobamos hipótesis sobre acontecimientos pasados. (Bordwell, 1996, p.49)

Se define la historia en la narración como una pauta en la cual el perceptor logra mediante inferencias comprobar una hipótesis, pues la edificación de la historia permite dar coherencia entre los acontecimientos que se presentan en el universo creado por el autor.

En complemento, Seymour Chatman no difiere de la concepción de Bordwell sobre historia, propone que la teoría narrativa está formada por dos partes, la historia (el que) y el discurso (el cómo). Define historia como, el contenido expresado en las acciones, los acontecimientos, los sucesos y existentes relacionados entre sí.

Ahora bien, los sucesos dentro de la narración siempre deben estar relacionados entre sí, siendo causa y efecto unos de los otros. La narración es un conjunto de elementos, aunque los sucesos y existentes tienen su propia individualidad estos forman un compuesto secuencial. La narración no debe admitir sucesos que no respeten sus leyes, el autor debe ordenar y exponer los sucesos según su relación secuencial, ya que dentro de la historia solo existen ciertas posibilidades, así pues, las narraciones son llamadas estructuras con su respectiva integridad, transformación y autorregulación (Chatman, 1990). Por otro lado, el discurso

narrativo, el cómo, se define en la forma de expresión y, la historia, en el contenido de la expresión narrativa. El discurso narrativo a su vez se divide en “la forma narrativa propiamente dicha -la estructura de la transmisión narrativa- y su manifestación -su presencia en un medio de materialización específico” (Chatman,1990, p.22).

En efecto, el campo de expresión es el discurso narrativo, que permite la transmisión y manifestación de la forma narrativa a través de los significados presentes en la narración. Para concluir, volviendo a Bordwell con respecto al argumento y el estilo. El argumento es la denominación de “la organización real y la representación de la historia en la película” (Bordwell,1996, p.50). O sea, el argumento es el diseño, arquitectura de la historia en un filme u obra literaria que se construye con los acontecimientos, siempre es independiente del medio, pues puede ser utilizado en cualquier medio. Por último, el estilo es definido como, “utilizaciones específicas de las técnicas fílmicas”, de gran importancia para el medio fílmico y la construcción de la narración cinematográfica, elemento que permite diferenciarla de la literatura pues el cine cuenta con la tecnología que otros campos no contienen, la imagen su movimiento y sonido. Así el estilo también hace referencia a las características de los estilos cinematográficos, a las convenciones, recursos y técnicas utilizados en una película.

Todo lo anterior intenta dilucidar algunos aspectos principales de la narración aplicables en cualquier medio de comunicación que permitan comunicar historias, pero acercándonos esta vez en gran medida al cine como un campo para el estudio de la narración. Los dos autores consultados sucintamente en los párrafos anteriores son de los exponentes más influyentes en cuanto a la teoría de la narración cinematográfica, ambos comparten terminologías y algunas definiciones de los conceptos. Sin lugar a duda los aportes que realizaron son cuantiosamente más extensos que los expuestos, pero nos permiten comenzar a crear nociones sobre la narración en el cine para ser consultadas en los capítulos que siguen.

### **3. Marco Metodológico**

#### **3.1 Enfoque de la investigación**

Con la finalidad de orientar nuestro camino los académicos De Franco y Solózano, proponen que, todo investigador debe asumir un paradigma base, para la realización de su investigación, a modo explicativo se denomina paradigma cualitativo o paradigma cuantitativo al “modelo, sistema de creencias, convicciones y forma de asumir la realidad sujeto-objeto” (2020, p.7).

Respecto al enfoque los académicos lo definen como “estilos de pensamientos de quien investiga” (2020, p.21). Así, con respecto a nuestro enfoque de investigación, establecemos que corresponde al paradigma cualitativo, con enfoque interpretativo y crítico puesto que nuestra finalidad es comprender e interpretar nuestro objeto de investigación de forma reflexiva al respecto, diferenciándola de una investigación de carácter cuantitativo. Si bien el enfoque cualitativo ha sido principalmente utilizado en investigaciones sobre ciencias, es el método que más se acomoda a la investigación en artes y el campo del cine, permitiendo cualificar y describir el objeto de estudio, en este caso un fragmento de un filme.

#### **3.2 Muestra de estudio**

Para nuestra investigación seleccionamos como objeto de análisis la película “Caliche Sangriento” (1969) del cineasta chileno Helvio Soto, una ficción la cual crea su discurso a través de la representación de un hecho histórico, la Guerra del Pacífico (1879-1884).

#### **3.3 Técnica de investigación**

En el siguiente punto, bajo la perspectiva de Aumont y Marie (1990), pretendemos definir el análisis del filme y dar cuenta de la técnica que hemos seleccionado para el análisis de la película Caliche Sangriento de Helvio Soto (1969). En cuanto al análisis del filme tiene como objetivo según los autores “que sintamos mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas” (1990, p.18). Esto presupone una necesidad de clarificación de las obras y su lenguaje por parte de quien analiza. Así, se considera que “El filme como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico)” (Aumont y Marie, 1990, p.18).

El análisis de un filme es una actividad que puede ser llevada a cabo por cualquier sujeto común, aunque sus herramientas sean escasas, decidiendo en que

fragmento determinado de la obra centrar su atención analítica. Es decir, todo espectador un poco consciente puede analizar un filme.

Un buen crítico para Aumont y Marie “una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a unas potentes dotes interpretativas” (1990, p.19). Es decir, el juicio de apreciación del crítico es primordial, la actividad crítica se diferencia del análisis del filme, puesto que “desempeña tres funciones principales: informar. Evaluar, y promover” (Aumont y Marie, 1990, p.20). En cambio, según los mismos autores, “el analista debe producir conocimiento (...) el análisis ni define las condiciones y medios de creación artística, aunque pudiera contribuir a esclarecerlos, ni aporta juicios de valor, ni establece normas” (1990, p.22).

La manera de analizar queda en manos de quien investiga, según su necesidad o la necesidad del fragmento de la película elegida para analizar, la facultad interpretativa es de gran relevancia, aunque siempre debe ser constatable sin convertirse en un juicio de valor. El análisis debe recurrir a elegir instrumentos que ayuden a propiciar un camino seguro para comenzar su análisis. En la presente investigación seleccionamos los fotogramas para el análisis del filme. Analizaremos la obra desde la construcción de las imágenes, que permite la creación de interpretaciones del pasado. Se hará selección de fotogramas ilustrativos que contengan dichas interpretaciones del pasado.

## **4. Análisis documental**

### **4.1 Ficha técnica**

El filme chileno Caliche Sangriento dirigido y guionizado por Helvio Soto, estrenado el 27 de octubre del año 1969, producida por ICLA Films y Chilefims. Filmado en 35mm, Color Eastmancolor por el director de fotografía Silvio Caiozzi, tiene una duración de 120 minutos. Su elenco está formado por reconocidos actores chilenos como Héctor Duvauchelle, Jaime Vadell, Jorge Yáñez, Jorge Guerra, Patricia Guzmán, Jorge Lillo, Arnaldo Berríos, Mario Vernal y los actores y estudiantes de teatro de la Universidad de Chile de Antofagasta.

A modo de sinopsis el filme trata sobre un pelotón de 17 soldados chilenos que realizan un viaje por el desierto de Atacama. En el trayecto entre Llo a Moquegua durante la Guerra del Pacífico se pierden. En el transcurso, y debido a las inclemencias del crudo clima desértico, empiezan a desarrollarse conflictos entre los soldados.

### **4.2 Análisis del documento**

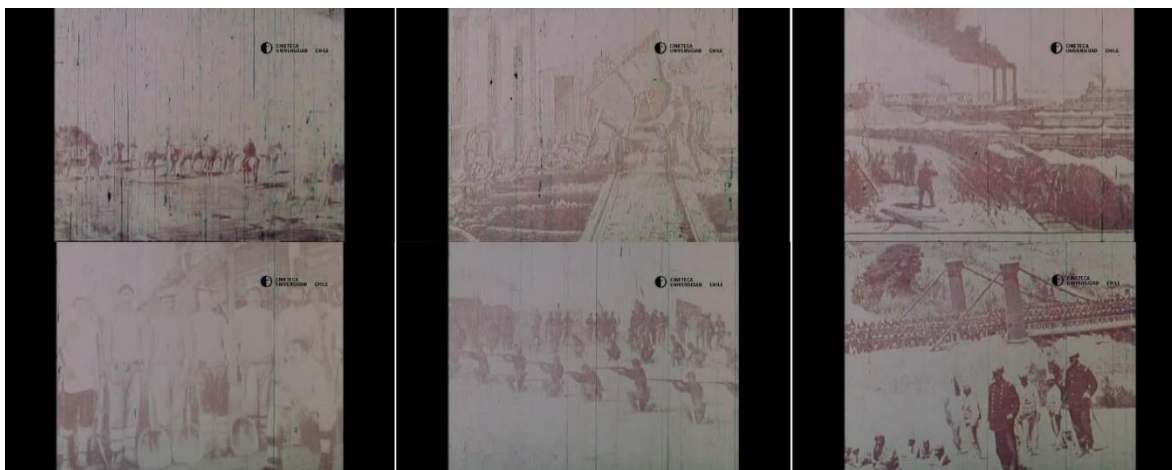
Tal como mencionamos sucintamente en los capítulos que anteceden este análisis, el documento en el que nos adentraremos en esta investigación es la película “Caliche Sangriento” (1969), la cual es la segunda película del director y guionista chileno Helvio Soto.

La palabra caliche refiere al salitre, mineral extraído en el desierto de Atacama, territorio disputado por Chile y los países fronterizos del norte Perú y Bolivia. El conflicto bélico que conocemos como la Guerra del Pacífico (1879-1884), a partir de este hecho histórico es que el cineasta Helvio Soto nos brindaría una interpretación en imágenes del pasado, bajo un contexto sociopolítico y cultural agitado, a saber: El Nuevo Cine Chileno y los años previo a la Unidad Popular (UP).

El filme seleccionado ha sido estudiado en gran parte por investigadores que pertenecen al campo de la historia, estudios que ahondan en la relación del filme con contexto social de producción y de recepción de la obra, en los cuales escasamente el filme ha sido estudiado desde perspectivas fuera de lo puramente político. A modo de ejemplo, elementos cinematográficos del filme han quedado en segundo plano, no necesariamente porque los investigadores no puedan reparar en estas cuestiones, sino que en algún sentido el filme se vuelve objeto de estudio por su discurso político.

En cuanto al filme “Caliche Sangriento”, las primeras imágenes que vemos al comenzar el filme son una serie de dibujos y fotografías en sepia de la Guerra del Pacífico y de los años anteriores o posteriores al hecho junto a una voz que narra el contexto previo y nos da una antesala de lo que veremos en el filme.

En la copia que podemos ver actualmente esta serie de dibujos y fotografías se



encuentra en un estado deteriorado, puesto que, las copias en papel fílmico fueron extraviadas durante el Golpe de Estado (1973) y las únicas dos copias que se encontraron estaban en mal estado.

Entendiendo que la materialidad de la película es sensible a las condiciones medio ambientales sobre todo porque la película fue filmada en color, técnica aun no tan masiva en Chile en aquellos años. Por lo tanto, la copia actual que tenemos disponible para visionar presenta hongos y rayas. Aun así, podemos notar a simple vista que los dibujos y fotografías corresponden a documentos de la guerra y de la época, probablemente estas imágenes de archivos ayudaron en la reproducción del filme a modo de investigación histórica al respecto, convirtiéndose en elementos que por ejemplo, posibilitan la creación de propuestas de las vestimentas y armas de los soldados, así como en los espacios

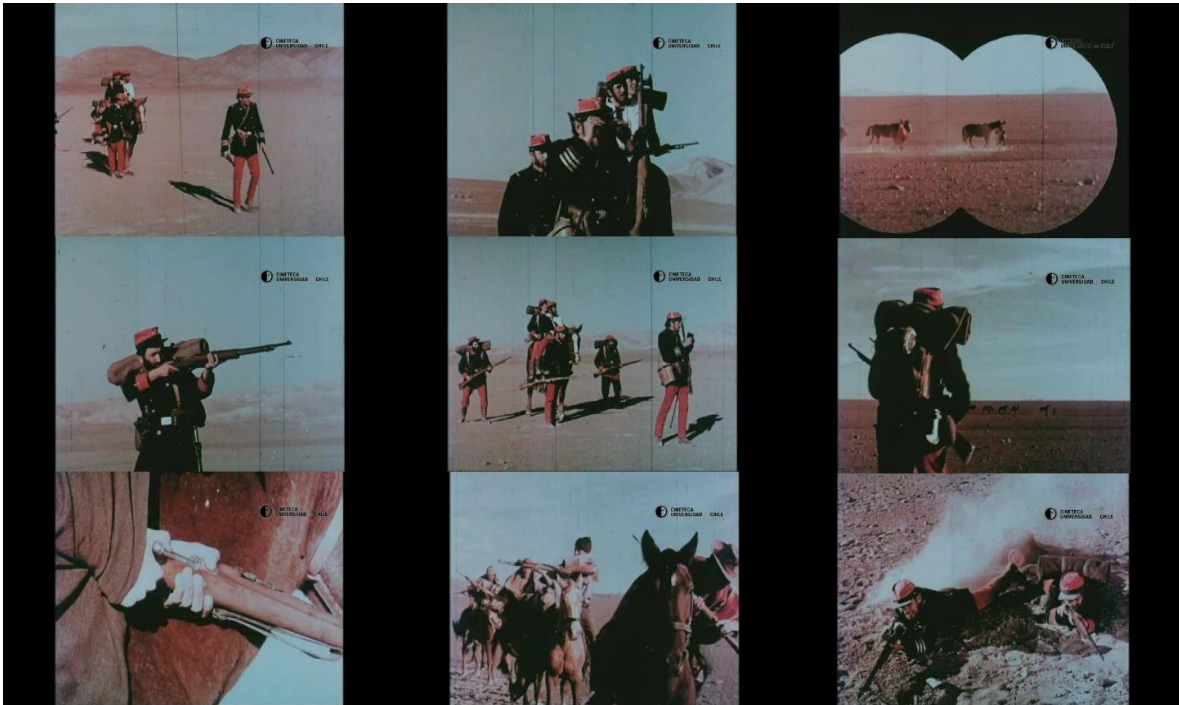
y territorios en los que se desarrolló la guerra para luego ser interpretados en imágenes plasmadas en el papel fílmico, para así lograr representaciones más realistas del hecho histórico.

Es interesante que las imágenes en la copia actual se volvieron complejas de leer a simple vista, ya que, es complejo definir cuáles son dibujos y cuáles son fotografías por el deteriorado estado en el que se encuentran. Las rayas, las manchas, lo descolorido nos permiten en ocasiones ver formas que asemejan algo (cuerpos humanos, ciudades mineras, formaciones militares) y en otros fotogramas podemos ver claramente fotografías documentales, retratos de soldados y trabajadores de las mineras de salitre.

Por otro lado, las imágenes no son referenciadas en los créditos del filme, por lo tanto, no podríamos hablar de una fuente concreta o autores de las imágenes, estas podrían tratarse de imágenes de dominio público/popular. Si bien aquellas fuentes cuentan con su respectiva individualidad, al ser agregadas al montaje final, son apropiadas y releídas por la obra cinematográfica, volviéndose parte de un todo, el filme. Las fuentes materiales del discurso histórico, por ejemplo, archivos, documentos, etc. Son necesarias para construcción de la imagen cinematográfica, forman parte de la construcción del verosímil histórico puesto que son empleadas en el filme con el fin de ilustrar el pasado a través de imágenes fijas en el fotomontaje inicial en post de la construcción del discurso fílmico.

Las imágenes son fácilmente maleables, una imagen extraída de su contexto original puede ser reinterpretada un sin número de veces, sin olvidar que la imagen de por sí ya cuenta con su propia interpretación del pasado, puesto alguien solo por echo de registrar en dibujo o fotografía un acontecimiento bajo una perspectiva ya está realizando una interpretación. Por lo tanto, las imágenes no contienen en si una sola interpretación, esto ocurre con la serie de imágenes documentales al comienzo del filme, son apropiadas por el filme para construir y potenciar su discurso fílmico. No es casualidad que el texto (voz en off) que las acompaña narra una serie de proposiciones al respecto de la época previa y posterior al conflicto bélico, de alguna manera busca dar sentido a las imágenes, releyéndolas para sustentar su propio discurso fílmico y su verosímil histórico desde el comienzo del filme.

Es decir, proponemos que el uso de las imágenes documentales permite reforzar el verosímil histórico en el filme e instalar desde el comienzo que tipo de interpretación sobre la guerra estamos a punto de visionar. Ahora bien, nos vemos en la obligación de analizar cómo aquellas imágenes fueron reinterpretadas y releídas por el discurso del filme para la construcción de sus propias imágenes cinematográficas.



Esta segunda serie de fotogramas corresponde a la antesala de un enfrentamiento entre los soldados chilenos y sus rivales, identificamos ciertos elementos que se repiten los fotogramas seleccionados. En la secuencia podemos dar cuenta de cómo la película lleva cabo su interpretación de las imágenes documentales y del hecho histórico, primeramente, identificamos el espacio físico en donde se realiza no solo esta secuencia de fotogramas, sino que, la película completa, el desierto, es presentado a través de la construcción de los planos generales, planos medios y planos secuencia cargados de tonos rojizos y naranjados que les otorga la locación en la cual se lleva a cabo el enfrentamiento, el desierto de atacama que según los archivos historiográficos corresponde al lugar que se disputo en la guerra del pacífico. Luego vemos al pelotón de soldados con uniforme militar similar o casi igual a los dibujos y fotografías de la guerra presentadas al comienzo del filme, una chaqueta de un color oscuros (negro/azul) y los característicos pantalones rojos, vistosos y contrastantes en el desierto cargados de marrones. Por otro lado, medio de transporte también se encuentra presente en ambas secuencias, los caballos que dentro del filme son de gran relevancia, pues el desierto agota rápidamente a los soldados y los caballos se convierten en el único medio de transporte. Identificamos que, a través de aquellos elementos presentes en la secuencia (entre otros códigos fílmicos), es que el filme busca crear su propio verosímil histórico. Es decir, podemos afirmar que el verosímil histórico en la película Caliche Sangriento de Helvio Soto es producido por medio de la construcción de la imagen cinematográfica. Con ellas construye su verosimilitud a través de la imitación las fuentes materiales, las cuales reproducen en el presente del director los discursos históricos de la época en la que transcurre la guerra. Si bien, no discutimos aquí las decisiones tomadas por el guion pues no nos corresponde en esta instancia, dado que sería necesario abordar otros temas, ahora bien, un historiador con una visión científica de objetividad podría exponer

que los hechos que expone la película no son verídicos o que el filme cuenta con inexactitudes históricas, aquí no buscamos tensionar aquello, sino que pretendemos sostener que el cine interpreta los acontecimientos históricos no solo a través del guion cinematográfico, sino que a su vez utiliza las imágenes en movimiento en post de la construcción de su discurso fílmico y en la totalidad de elementos cinematográficos que se potencian los unos a los otros, los elementos presentes en los fotogramas seleccionados difícilmente podrían ser tachados de inverosímiles, pues, aquellos están presentes en las imágenes documentales y pueden ser constatados.

Entonces, aunque el filme “Caliche Sangriento” busca interpretar un acontecimiento histórico real, no debemos dejar de lado su calidad de ficción que le permite crear y dar voz a un grupo ficticio de militares atormentados por el inclemente desierto y la brutalidad de la guerra, en donde a través de elementos del lenguaje cinematográfico crean su verosímil.

En algún sentido el filme nos invita a volvernos testigos de una interpretación en imágenes que los realizadores proponen de un hecho del pasado. En palabras de Robert A. Rosenstone:

Las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos. Sin despreciar el poder de la palabra escrita, puede afirmarse que cada medio cuenta con modos de representación únicos. (1982 p.99)

El mismo autor afirmaría que el cine nos permite observar los hechos del pasado a través de una ventana, impidiendo que permanezcamos distanciados, tal como el filme aquí analizado no propone una forma de interpretación del pasado de nuestro país, interpretación que forja su verosímil en la construcción de la imagen cinematográfica. Concluimos que el filme “Caliche Sangriento” logra forjar una *ilusión de realidad*, donde somos responsables de interpretar lo que observamos bajo los parámetros de una ficción cinematográfica, no bajo el estatuto de la realidad, sino que un efecto o interpretación de aquella que podemos observar convertida en imágenes en movimiento que construyen su verosímil en la mimesis del mundo real.

## Conclusiones

Comprendemos que un el filme y en específico en “Caliche sangriento” existen variados elementos cinematográficos que construyen el verosímil histórico, sin embargo, el formato de la presente investigación no nos permite indagar en ellos por esto reducimos nuestra monografía a identificar uno de aquellos elementos, la imagen cinematográfica.

No obstante, lo anterior, en el curso de nuestra monografía logramos identificar que el verosímil histórico en el filme “Caliche Sangriento” de Helvio Soto se construye a través de la mimesis del mundo “real”, de la imitación de las fuentes y archivos materiales, las imágenes tales como fotografías y dibujos de la época anterior y posterior a la Guerra del Pacífico. Aquellas imágenes permiten construir interpretaciones del pasado, el filme logra plasmar en la imagen cinematográfica aquella imitación de la realidad para formar así su propio discurso fílmico. Ahora bien, las imágenes documentales expuestas en el filme no solo permiten la imitación del pasado, sino que cumplen una doble función, la de ser montajes en el filme con el fin de robustecer el discurso fílmico.

En síntesis, que los elementos que construyen el verosímil histórico en el “Caliche sangriento” son variados, pero identificamos uno de estos, la imagen cinematográfica que imita la realidad y representada, en este caso, a través de los documentos oficiales apropiados y releídos por el discurso fílmico.

Tal como mencionamos en el capítulo inicial, el campo de la investigación en artes y específicamente el campo de la investigación de cine en Chile, se encuentra en un estado de ensayo y error, dicho de otro modo, se encuentra en formación. Visto de esta manera, nuestro fin es el de contribuir al desarrollo del campo con un pequeño grano de arena, participar de él como sujetos de las artes cinematográficas. Es decir, como realizadoras y técnicos de este oficio.

Así pues, encontramos aquí un campo fértil para la creación de textos que nos acompañen en nuestras carreras profesionales, que posibilitan aquella relación de resonancia entre la práctica artística y la escritura.

## Bibliografía

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5(2), 5-8.

Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film* (No. 791.437 A925a). Paidós.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso “la estructura narrativa en la novela y en el cine”*. Taurus Humanidades.

De Franco, M. F., & Solórzano, J. L. V. (2020). Paradigmas, enfoques y métodos de investigación: análisis teórico Paradigmas, approaches and methods of investigation: theoretical analysis Paradigmas, abordagens e métodos de pesquisa: análise teórica.

Erlj, E. (2014). Escribir el Pasado con el Lente de una Cámara: el Cine como Documento Histórico. *Comunicación y Medios*, (29), -76.

Parada Poblete, M. M. (2020). Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. En L. Zavala y J. Aristizábal Santa (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)* (pp. 205-252). Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

Rancière. J. (2017). *Historia y relato*. Catálogo.

Rosenstone, R. A. (1982). La historia en imágenes/la historia en palabras. *Reviews in American History*, 10, 297-310.

Sánchez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51

Salinas, C. R., & Stange, H. (Eds.). (2017). *La mirada obediente: historia nacional en el cine chileno*. Editorial Universitaria.

Silva Escobar, J. P., & Raurich Valencia, V. (2010). Emergente, dominante y residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973). *Aisthesis*, (47), 64-82.

Stange, H., y Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis*, (46), 270-283.