

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología

**“Imágenes de la nación en el cine chileno 1997-2004:
La representación de ‘lo chileno’ como cultura popular”**

Tesis para optar al Título de Antropóloga Social

María Paz Peirano Olate
Profesor Guía: Rolf Foerster
Noviembre 2005

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, especialmente a mi hermano, por introducirme al mundo del cine y abrirme los ojos frente a la magia de las historias y las imágenes.

A mi amigo Gonzalo, por esas múltiples sesiones de cine chileno, los préstamos de material, la ayuda técnica y el incondicional apoyo.

A Claudio, por sus consejos, su esfuerzo y su constante ayuda para poder seguir adelante en los momentos más difíciles.

A todos los que alguna vez observaron, opinaron y sugirieron aportes para esta tesis.

Muchas Gracias...

CONTENIDOS

INTRODUCCION

¿Por qué estudiar el cine chileno?

I. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Objetivos

Hipótesis de Trabajo

II. MARCO TEÓRICO

Cine e Imaginario

Cultura, Imaginario social e Identidad

El cine y el efecto realidad

Íconos, textos e Intertextos

Contextos

Identificación con la Imagen

Una mirada desde la Antropología

Cine e Identidad nacional

Cine y nación en Latinoamérica

Chile, Cine y Nación

Reflexiones sobre el cine chileno

Chilenidad popular

III. METODOLOGÍA

Unidad de Análisis

Etapas de Investigación

Plan de Análisis

IV. ANTECEDENTES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA CHILENA

Películas Chilenas realizadas en el período 1997-2004

Espectadores y películas chilenas desde 1997 al 2004

Películas chilenas más vistas

Películas chilenas que han contado con el apoyo estatal y espectadores

El papel del Estado y la cinematografía chilena

V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Análisis Cualitativo películas más importantes 1997-2004

Análisis Focalizado películas 1997-2004

Descripción de elementos visuales por película

Películas Urbano-populares

Películas centradas en la ruralidad

Películas Marginal-delictuales

Íconos del mundo popular

Hombres y Mujeres populares

Fragmentos del mundo Rural

Espacios Urbano Populares

"La Roja": el Fútbol y la Bandera

Análisis Entrevistas a Realizadores

VI. CONCLUSIONES

VII. BIBLIOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

ANEXOS

I. Indicadores

II. Fichas Técnicas

III. Fichas Directores

IV. Pauta de Entrevista

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se ha hablado de un “boom” del cine chileno, que se refiere al auge que ha tenido la industria cinematográfica en Chile, en comparación con las décadas anteriores. Las películas han tenido cada vez más promoción, se habla de ellas tanto en los medios como desde el mundo intelectual, se exhiben las películas por la televisión, se hacen *dvds* y secciones especiales sobre cine chileno en revistas y tiendas de arriendo, y se ha ido revirtiendo el miedo a pagar una entrada en el cine para ver un “producto nacional”.

Este lugar protagónico que ha ido tomando el cine chileno, así como su cada vez mayor consumo masivo, junto con la formulación de nuevas políticas culturales de apoyo a la industria audiovisual por parte del Estado chileno, resitúan la importancia del cine nacional como artefacto cultural y como dispositivo imaginario de nuestra sociedad, abriéndose como una temática que debe ser investigada con mayor profundidad.

En este trabajo se pretende analizar, desde un enfoque antropológico, cómo se manifiesta y se reinterpreta la imagen del país en lo que convencionalmente se entiende como cine no documental o de ficción, que tengan amplia difusión comercial y consumo masivo. Esto quiere decir que se intenta analizar cómo se expresa el imaginario colectivo sobre la nación en películas chilenas que se han destacado especialmente dentro de la producción nacional de los últimos años.

La perspectiva de esta investigación supone una aproximación al cine comercial nacional como una fuente de imágenes (re)construidas sobre la realidad sociocultural chilena. Estas imágenes constituyen cierta manera de narrar lo nacional, mediante representaciones que interpelan al público masivo, posibilitándoles el reconocimiento y su proyección. Así pues, se entenderá que el cine comercial, como parte de la cultura de masas, media la comunicación de lo real con lo imaginario, representando la realidad experienciada y relatando una ficción en la cual el espectador se identifica y se proyecta, facilitando el sentimiento de pertenencia a un colectivo.

A partir de lo anterior, se intenta asimismo desprender una reflexión sobre los relatos nacionales vigentes, explorando en qué puede consistir actualmente nuestra

imagen de nación, es decir, qué se entiende por “chileno”. Suponemos que esta imagen o “identidad nacional” no está dada de manera inmutable, sino que es un proceso histórico, una construcción social y una producción cultural. Creemos que la identidad colectiva es pues una forma de narrar una sociedad sustentada en imaginarios colectivos, representaciones sociales que, sin llegar a ser elementos conscientes y reflexivos, ayudan a dar cuenta de la realidad social y sirven para comunicar y compartir visiones del mundo y de la vida. En este sentido, “lo típico chileno” es un relato aprendido y reinterpretado continuamente.

Este imaginario colectivo acerca de lo que es Chile ha sido recreado y reformulado por políticos, intelectuales y artistas a lo largo de su historia, a partir de la selección de ciertos elementos significativos de nuestra realidad sociocultural. A través de la escuela, la literatura y los distintos medios de comunicación, se han comunicado distintas representaciones sobre nuestra sociedad. En este contexto, el cine ha pretendido también representar al público, interpelarlo para lograr su identificación con la imagen propuesta, por lo que debe ser coherente con las representaciones vigentes en el imaginario social.

Si bien no es el único medio por el que se logra la recreación de la imagen nacional, diversos estudios han explorado cómo en Latinoamérica el cine ha mediado vital y socialmente en la constitución de la experiencia cultural, teatralizando las prácticas cotidianas, dándole una imagen y una voz a la identidad nacional. Como nos dice Martín-Barbero, al cine la gente va a verse en una secuencia de imágenes, que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar, y caminar, paisajes, colores. Muchas veces, al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza. Esto se debe a que la identificación con una imagen común, con sentidos comunes, suele permitir al público de cine la posibilidad de sentirse y entenderse como perteneciente a un colectivo, en este caso, una nación determinada.

A lo largo de la investigación veremos cómo el relato nacional que tiene mayor preponderancia dentro del cine chileno de este período (1997-2004) es el que dice relación con la “cultura popular” del país. Esto quiere decir que la imagen de la nación que construyen y proyectan los cineastas de este periodo se refiere principalmente a un Chile que subyace y se expresa en el mundo popular, en su estética particular y en sus prácticas cotidianas específicas. Dentro de este trabajo se exploran las imágenes

recurrentes de los mundos cinematográficos chilenos, imágenes que se posicionan como íconos constituyentes del mundo nacional visible... la representación de lo chileno-popular.

¿Por qué estudiar el cine chileno?

Investigar y reflexionar sobre nuestro cine y sobre la imagen que tenemos sobre nuestro país siempre ha sido un tema de interés, si bien adquiere especial relevancia en los últimos años. La industria audiovisual nacional ha crecido en los últimos años, haciéndose parte de un fenómeno presente en otras partes del mundo, donde las cinematografías nacionales han sido objeto de constante apoyo estatal y reflexión estética y social. La globalización económica y cultural ha potenciado las industrias locales y ha retomado el tema de las identidades particulares con respecto a la hegemonía de un modelo cultural mundializado.

Asimismo, dentro de un mundo profundamente mediatizado, donde el rol de las imágenes mediáticas ha ido cobrando relevancia para la construcción de identidades sociales, fijar la mirada en ellas parece imprescindible para comprender el fenómeno del imaginario colectivo y la construcción de la nación.

Suponemos que toda sociedad integrada necesita una imagen de sí misma, por medio del cual los habitantes de un país se reconocen en tanto partícipes de una comunidad. Es por medio del imaginario común que los lazos sociales pueden reforzarse y permitir la participación colectiva. En otras palabras, el capital social de una sociedad sólo se ve fortalecido si las personas comparten un "algo" en común. Los lazos de confianza y cooperación sólo pueden establecerse en la medida en que la gente se sienta parte de un nosotros: un "nosotros" que debe ser imaginado para ser aprehendido.

Dentro de este contexto, cabe entonces reflexionar sobre el cine de ficción nacional, cuyo "boom" ha revitalizado su importancia como uno de los dispositivos del imaginario nacional y parte del patrimonio cultural nacional. A este respecto, debemos señalar que el regreso a la democracia, en 1990, trajo consigo una nueva forma de pensar las producciones culturales del país desde el Estado. Hasta ese momento el patrimonio cultural era entendido como un conjunto de bienes estables y con sentidos fijados de una vez para siempre en monumentos e hitos tradicionales, como sucede

generalmente en los regímenes autoritarios. Ahora, ha empezado a percibirse como una especie de “capital cultural” que unifica simbólicamente a la nación, un proceso social que se acumula, se reconvierte y produce rendimientos. Lo “nacional” incluye entonces, desde esta perspectiva, las nuevas creaciones, que escapan de las manifestaciones más tradicionales. En este entendido, el Estado chileno se ha planteado como presencia activa al servicio de la participación cultural, la creación artística y la conservación, incremento y difusión del patrimonio de la Nación.

El cine chileno no ha quedado fuera de esta preocupación. Luego de mucho tiempo sin contar con apoyo estatal, y de difícil acceso por parte de los espectadores nacionales, ha vuelto a florecer en la última década, lo que se expresa en el incremento de las producciones nacionales y la concurrencia de público a las exhibiciones, lográndose éxitos de taquilla tales como “El chacotero sentimental”, “Sexo con amor” o “Machuca”. El cine chileno nuevamente está siendo considerado como parte fundamental del patrimonio, presentándose como un fenómeno cultural cada vez más pertinente a la hora de estudiar nuestra sociedad y sus imaginarios.

Es un fenómeno que, especialmente con respecto a las últimas producciones, no ha sido abordado profundamente, si exceptuamos por cierto algunos acercamientos desde la historia del cine y la comunicación social. La escasez de estudios desde una perspectiva que aborde el análisis de su contenido cultural, hace pertinente una nueva aproximación, esta vez desde la antropología social.

I. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 General

Caracterizar y describir la relación entre la imagen sobre la realidad sociocultural chilena presentada en el cine nacional y las representaciones sociales sobre la chilenidad popular.

1.2.2 Específicos

- Identificar y analizar los elementos visuales recurrentes que se refieran a la realidad sociocultural chilena en las películas nacionales más importantes del período 1997-2004
- Describir la imagen de país que privilegian los cineastas nacionales de este período.
- Establecer cuáles íconos de los discursos sobre “lo chileno”, referido a la cultura popular, se (re)presentan estas películas.

1.3. HIPÓTESIS DE TRABAJO

- El cine comercial nacional construye y comunica distintas representaciones sobre la realidad sociocultural del país, las cuales pretenden interpelar al público para lograr una aceptación y posible identificación con la imagen propuesta en las películas.
- Esta identificación sólo es posible cuando lo narrado es coherente con las propias representaciones del público sobre sus prácticas sociales, vale decir, cuando hacen sentido dentro del imaginario colectivo y apelan o reinterpretan versiones previas sobre lo nacional.
- Las películas chilenas más importantes del período considerado en la investigación (1997-2004) coinciden con aquéllas que han reactualizado una imagen nacional que hace referencia a versiones de chilenidad presentes en el imaginario colectivo.
- Las películas chilenas más importantes de este período suelen privilegiar versiones nacionales que aluden a la cultura popular como eje central de lo chileno, contribuyendo de esta manera a la (re)construcción de un imaginario específico de nación.

II. MARCO TEÓRICO

2.1 CINE E IMAGINARIO

2.1.1 Cultura, Imaginario social e Identidad

El enfoque de este trabajo considera al imaginario como un eje central de la cultura y la identidad de un grupo social, entendiendo cultura como un complejo de códigos que aseguran una acción colectiva, un proceso dialéctico del cual el hombre es productor y producto. El concepto de imaginario es desarrollado por Cornelius Castoriadis (1998)¹, quien destaca el papel de los significados imaginarios en la construcción, mantenimiento y cambio del orden de la sociedad. Castoriadis considera a la imaginación como el origen de lo que puede ser representado y pensado, que se traduce en el conjunto de imágenes mentales, significaciones, valores y normas que integran al grupo social. La institución imaginaria otorga cohesión interna a la sociedad mediante una red compleja de significados que permea, orienta, y dirige la vida de los individuos que pertenecen a ella, conformando su identidad colectiva, en tanto le permiten validarse como grupo particular y diferenciarse de otras sociedades.

Castoriadis distingue entre la Imaginación radical identificada como función creativa/productiva y el imaginario concebido como repertorio de las imágenes vigentes en la consciencia/inconsciencia colectiva. Es a esta última acepción de Imaginario colectivo a la que me referiré en este trabajo. Este imaginario se constituye a partir de los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad y es un dispositivo dinámico, impreciso y fuerte a la vez, puesto que produce materialidad, es decir, produce efectos concretos sobre los sujetos y su vida de relación. Los imaginarios sociales promueven valores, apreciaciones, gustos, los ideales y las conductas de las personas que conforman una cultura.

En la actualidad, los medios masivos de comunicación intervienen en forma activa en la re-producción y re-creación de los imaginarios colectivos, revitalizando las ideas regulativas de las conductas, creencias y significaciones que contribuyen a la formación de una identidad cultural. La cultura contemporánea, ya lo anunciaba Benjamin (1973: 41-50), se caracteriza por la circulación de una multiplicidad de imágenes y una incrementación en su consumo, puesto que la técnica de reproducción de imágenes

¹ Consultar también COLOMBO (1993)

masivas, permite que cada vez más el imaginario se constituya a partir de las *imágenes*, en su sentido material y concreto².

En este contexto, el cine se presenta como una creación para y desde el imaginario³, y no la reconstrucción de una realidad exterior, si bien necesita que la ilusión de la representación esté siempre presente. El cine liga el imaginario y la memoria por medio de la construcción de espacios y de la proposición de experiencias diferenciables en el tiempo, que se valen del isomorfismo que une a imagen filmica e imagen mental, dada la naturaleza de evocación figurativa de este medio.

Desde esta perspectiva, entenderemos también que los filmes son artefactos culturales, cuyas imágenes no son neutras ni inocentes. La cámara carga una determinada manera de ver el mundo, según ciertas convenciones culturales.

2.1.2 El cine y el efecto realidad

El cine, en tanto producción simbólica, se relaciona con lo imaginario, construyendo nuevos modelos de percepción y significación de lo real. Dado que en cierta medida el mensaje filmico se construye mediante la presencia especular de los objetos del mundo en la representación filmica, el cine tradicionalmente se ha asociado con una vocación realista, llegando a ser considerado como un "reflejo" de la realidad... como una especie de ventana abierta al mundo, que permite *ver una parte de la realidad*, como lo pensara André Bazin (1990) Esto se explica en tanto retoma de las artes representativas los códigos de figuración y los de analogía visual, los cuales son reforzados por el alto grado de definición de las resolución del soporte cinematográfico, sumado al movimiento y la duración. Además, el efecto *esteocinético*, vale decir, el movimiento convertido en sensación de profundidad, así como el sonido, contribuyen a que la imagen cinematográfica conlleve una impresión de realidad, sobre la base de una restitución de la organización perceptiva del mundo.

Sin embargo, el cine constituye una ilusión imperfecta de la realidad. Arnheim (1990) explica que éste no implica el uso conciente de algo que está en el mundo, sino un

² Podríamos decir que existe una suerte de expansión icónica en la segunda mitad del siglo XX, o a juicio de Cohen-Séat, una densificación del capital icónico en los espacios privados y públicos de las sociedades urbanas industrializadas (Gubern, 1996:107)

³ Ver CARVALHO da ROCHA y ECKERT, En *Cuadernos de Antropología e Imagem* (2000:39)

proceso que se utiliza para reproducir el mundo y que difiere sustancialmente de la "realidad": es bidimensional, de distinto tamaño y sensación de profundidad, tiene el encuadre como límite, hay una ausencia del *continuum* espacio-tiempo pues se corta mediante elipsis y traslapes temporales, y sólo se percibe mediante el sentido de la vista. De esta manera, las imágenes cinematográficas apuntan más bien a conseguir un alto grado de *verosimilitud* esto es, coherencia interna relativa a la *diégesis*⁴, y no a ser *verdad*, es decir, no a la correspondencia exacta con la realidad (Zunzunegui, 1992:90; Martine, 2003:207).

He aquí un punto interesante, puesto que la impresión de realidad es, en cierta medida, igualmente operativa, aún cuando se tenga cierta conciencia del carácter ficcional de su propuesta. El concepto de verosimilitud o verdad discursiva permite entender el que los textos visuales remitan menos a un estado real del mundo que a un conjunto de expectativas culturales, que autorizan la construcción coherente de un mundo posible. Por eso, si todo texto actualiza un mundo posible, cualquier mundo posible no es actualizable en cualquier época o contexto. Lo verosímil actúa como una reducción de lo posible, representando una reducción cultural de los posibles reales.

Teniendo esto en consideración, cabe comprender a la imagen cinematográfica, como un producto y una fuente de producción simbólica, un dispositivo para la creación de realidades – ficciones, mediante las cuales se representan las propias representaciones de los realizadores o la "lectura" que estos hacen sobre la realidad. El interés por la imagen cinematográfica radica en su carácter de artefacto social con cierta intencionalidad cultural, interpretable según el sistema de convenciones, que le permite al realizador hacer sentido a los receptores de acuerdo al código de valores compartidos y reglas de implicancia e inferencia que sean significados por estos.

Iconos, textos e Intertextos

La ilusión de realidad que ofrece el cine está estrechamente ligada a sus contenidos figurativos, a los íconos que nos presenta. La imagen icónica es una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástica-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico o una representación mental

⁴ El término *diégesis* se refiere a una construcción imaginaria, el universo espacio-temporal donde tiene lugar la narración fílmica.

visualizable. (Gubern, 1996). Greimas⁵ concibe la *iconicidad* como la serie de mecanismos de los que el discurso se sirve para producir ese efecto de realidad, un efecto referencial. La *iconización* es el procedimiento a través del cual el recorrido generativo del sentido da lugar a la aparición de manifestaciones figurativas a través de la conversión de los temas en figuras para que produzcan la ilusión.

Esto se debe a que los signos icónicos tienen la propiedad de estimular una estructura perceptiva semejante a la que estimula el objeto representado por el signo, a través de una selección de estímulos que permiten construir una estructura perceptiva, que presenta idéntico significado que la experiencia real denotada por el icono (Eco⁶). Un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza, que se establece a través de la comparación (por copresencia, recuerdo o confrontación) o la analogía (material o convencional). La semejanza es un hecho cultural que se apoya en los logros artísticos anteriores y en los diferentes códigos artísticos en vigor (Lotman, 1979: 26). Ella se produce y debe aprenderse, lo que pone de manifiesto su carácter convencional. La aparente inmediatez de los signos icónicos deja paso a codificaciones culturales que aseguran el funcionamiento significante de las realizaciones icónicas.

En función de lo anterior, suponemos que representar icónicamente un objeto no es sino transcribir mediante artificios gráficos las propiedades culturales que se le atribuyen. Éste se define a través de los códigos de reconocimiento que sirven para identificar rasgos pertinentes caracterizadores del contenido, que corresponden a aspectos pertinentes que en un contexto dado permiten diferenciar entre sí los objetos. Así pues, el código icónico es un sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva. De esta manera, los productos visivos del artista actualizan operaciones referenciales, lo que implica que aunque los signos son convencionales, no significa que sean absolutamente arbitrarios, pues corresponden a una tradición visual determinada.

Por otra parte, si entendemos al cine como lenguaje y como texto, debemos considerar la *transtextualidad* en que se haya envuelto y que incide en la lectura e interpretación que el espectador hace de él. Esto quiere decir que todo texto se

⁵ En Zunzunegui (1992: 67)

⁶ Según Eco, la simulación isomórfica hace que el *parecer* sustituya simbólicamente al *ser*. En Zunzunegui (1992:364) y Gubern (1996:23)

relaciona, de una u otra forma, con el conjunto de textos que le han precedido o le rodean. Dentro del marco transtextual destaca la *intertextualidad*, o la relación de copresencia entre dos o más textos, generalmente a través de la presencia efectiva de un texto en otro.

Contextos

Como hemos visto, la relación entre las imágenes cinematográficas y el contexto cultural en que éstas se producen es estrecha. En la base del lenguaje cinematográfico está nuestra percepción visual del mundo, es decir, la percepción semántico-cultural del mundo a través de la vista⁷. En este entendido, Barthes (1970) apunta a la capacidad del cine de sobrecodificar, producir y amontonar lenguajes. Gracias a sus códigos de connotación, la producción y lectura de la imagen es siempre histórica, depende del saber del creador y del lector, puesto que sólo es ininteligible si se conocen sus signos. Así pues se exige para su lectura un saber cultural y remiten a significados globales penetrados de valores.

Sorlin (1985) sostiene a este respecto que el filme no convence porque “haga realidad” o porque reproduzca “la realidad”, sino que porque revitaliza sentidos sociales anteriores a él, que en cierta forma viene a autentificar. El cine es, al mismo tiempo, repertorio y producción de imágenes. No muestra sino los fragmentos de lo real que el público acepta y reconoce y además puede contribuir a ensanchar el dominio de lo visible.

“El film no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros) y después una redistribución: reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste. A partir de personas y lugares reales, a partir de una historia a veces “auténtica”, el filme crea un mundo proyectado” (1985:170)

Cada película utiliza las imágenes aceptadas y a partir de ellas es capaz de crear otras, facilitando la difusión de estereotipos visuales (viejos o nuevos) propios de una formación social determinada, pero no una mera manipulación. “Lo visible” de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo, y lo que

⁷ Op. Cit. (60)

los espectadores aceptan sin asombro: códigos icónicos descifrables. Es lo que parece fotografiable y presentable en las pantallas en ciertos contextos socio - históricos. En función de esto, los realizadores utilizarían distintas estrategias sociales o modelos de clasificación que se adecuen a los requeridos para interpelar al público y llegar a las salas.

Identificación con la Imagen

El énfasis en la capacidad del cine de construir realidades – ficciones ha sido sostenido por tendencias psicoanalíticas y marxistas,⁸ refiriéndose a él como a una “máquina de sueños”. Dado que toda imagen es producida, toda imagen es ilusión, todo lo que queda de la impresión no es el hecho en sí, sino su marca. En el cine operarían los mecanismos de identificación y proyección freudianos, respondiendo a una demanda colectiva latente de llenar una ración mayor de imaginario cotidiano para poder vivir. Es lo que Morin(1961) designa como la mediación o la función de medio que cumple la cultura de masas: la comunicación de lo real con lo imaginario.

Desde esta perspectiva, el reconocimiento del espectador en la imagen cinematográfica deviene no sólo por la identificación de los íconos reconocibles en la pantalla, sino también de la identificación del sí mismo en ellos. Jean-Louis Baudry⁹ ha relacionado la posición del espectador cinematográfico con la situación del niño en ese “estadio del espejo” de Lacan, formador de la función del yo. Partiendo de estas ideas, Metz (1977) ha planteado la existencia en el espectador cinematográfico de una doble identificación. La identificación primaria es aquella que lleva a cabo el espectador con la cámara, a través de la que el sujeto se identifica a sí mismo en tanto mirada: “*soy el que ve*”. El espectador se identifica como acto puro de percepción, por lo cual el imaginario-percibido se reconstituye como continuidad en el interior del sujeto. La identificación secundaria corresponde a la identificación con algún personaje en el contexto de la película. Esto es posible puesto que el espectador encuentra en cada momento del relato, su lugar adecuado (“*soy aquél que ocupa el mismo lugar que yo*” decía Barthes). De esta manera, esta identificación puede circular de un personaje a otro a lo largo de la película.

2.1.3 Una mirada desde la Antropología

⁸ Ver AGUILERA y GAZZERA en Revista Iberoamericana (2002)

⁹ En ZUNZUNEGUI (1992:150)

Ahora bien, desde la antropología el cine de ficción ha sido poco abordado, en tanto la antropología visual, referida a las producciones audiovisuales, se ha vinculado tradicionalmente a la investigación etnográfica y al cine documental. La principal contribución de la antropología en este ámbito ha sido el dar cuenta de la particularidad de los mundos visuales de las culturas no occidentales, develando la naturaleza arbitraria de la cultura visual. Así pues, desde la Antropología podría hablarse de “culturas icónicas” con distintos convencionalismos o conjuntos de imágenes transmiten información acerca del mundo percibido visualmente y codificado por cada cultura (Gubern, 1996:128)

Un primer acercamiento al mundo cinematográfico de ficción lo hace la antropóloga norteamericana Hortense Powdermaker (1955), quien se plantea comprender mejor la naturaleza de las películas de Hollywood como institución cultural, realizando una etnografía dentro de esta ciudad – comunidad. Sus conclusiones develan el potencial de la industria del cine para resaltar o crear determinados valores o creencias propias de la cultura norteamericana. Para ella, el cine en Norteamérica sirve como medio de transmisión de ciertos valores inculcados más allá de la experiencia directa de los espectadores, “educándolos” dentro de cierta cultura.

Por otra parte, el trabajo sobre imágenes cinematográficas se ha abordado desde la antropología visual, que Jay Ruby¹⁰ entiende como una disciplina que se sitúa sobre todos los aspectos de la cultura visible de la comunicación no verbal, como edificaciones, rituales, ceremonias, danzas, arte, cultura material, etc. Ahora bien, como ya mencionamos, el grueso de los trabajos a este respecto se refieren en la práctica a la producción de material audiovisual por parte de antropólogos y no al análisis de contenidos culturales de las imágenes.¹¹

¹⁰ En Rusowsky (2002). La reciente antropología de los medios de comunicación parece por su parte estar abocada básicamente a medios televisivos y virtuales o internet. Ver Osorio (2002)

¹¹ El análisis de los contenidos culturales de las imágenes esta siendo retomado en Chile en estos momentos por quienes trabajan en Antropología Visual, a partir del proyecto FONDECYT N° 1030029 “*La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual*”, a cargo de Francisco Gallardo y Margarita Alvarado. Este análisis, que aún está en curso, se refiere a las representaciones visuales de los pueblos originarios en el cine documental y de ficción chileno. La investigación se construye en una línea similar a la de esta tesis, refiriéndose a un imaginario visual y cultural específico, a una ideología y a una utopía particular que permite la producción de lo visible en nuestra sociedad.

Una excepción a este respecto es el trabajo de Sol Worth (1981), seguido por el de Larry Gross (1985) quienes se interesan por lo que comunica culturalmente una imagen y cómo funciona este proceso. Worth propone una lingüística de la imagen o videística, que contribuya al conocimiento de una cultura en función de su forma de concebir imágenes. Plantea, en concordancia con las posiciones ya mencionadas, que la imagen es un artefacto sociocultural digno del estudio antropológico, donde se las debe interpretar según el sistema de convenciones o código usado por los que la crearon, para implicar su significado. Worth habla de “eventos significativos” que ocurren transparentemente en nuestro código de significados, entre los cuales cobran importancia los “simbólicos” que buscan comunicar algo, una intención entre líneas. El cine está lleno de ellos, así como la ironía de las situaciones cotidianas. Estos eventos son usados por los realizadores visuales para que, de acuerdo al código de valores compartidos y reglas de implicancia e inferencia, sean significados por el receptor.

Por otra parte, el antropólogo francés Henri Piault (2002: 221-229) se refiere específicamente a las posibilidades del cine de ser utilizado para reelaborar una identidad colectiva y potenciarla, poniendo como ejemplo los trabajos que con este fin se realizaron en Brasil, Canadá y Francia en la década de los 60, 70 y 80 respectivamente. Este antropólogo enfatiza además los supuestos que hemos mencionado en el apartado anterior, esto es, que el cine no es una simple reproducción de la realidad, sino que es el mismo producción de realidad, y que por ende lo que está en juego no es la cuestión de lo real, sino una interrogación sobre lo que trasmite la imagen filmica (2002:327).

En el núcleo de Antropología e Imagen de Río de Janeiro, el tema es abordado también desde esta perspectiva¹², enfatizando la dimensión social cine y su relación con la identidad cultural. Pedro Gomes Pereira (2000:51) considera que parte fundamental de la comprensión de la sociedad y analizar las formas como ella se representa, una de las cuales es el cine. Éste expresa un núcleo de preocupaciones o temas en torno a los cuales son construidas partes significativas de sus sistemas simbólicos, vale decir, los modos legítimos que las sociedades establecen para hablar de sí mismas.

Por su parte, Andréa Marques Barbosa (200:71) señala que como productos culturales, los filmes participan de un proceso de resignificación cultural. Se dirigen para el

¹² Consultar *Cuadernos de antropología e imagen* (2000)

imaginario de quien los ve, desencadenando una relación entre tiempo y memoria y dando un nuevo significado a la experiencia presente. Como tal, el cine no es solamente un código a ser descifrado, sino que está intrínsecamente relacionado con la experiencia colectiva. Retomando la propuesta de Metz, propone que el film posibilita la resignificación de la experiencia cotidiana, en virtud del juego de identificación y proyección del espectador, permitiendo la experimentación de sensaciones que de otra forma no podría tener.

2.2 CINE E IDENTIDAD NACIONAL

A lo largo de este trabajo, me referiré a la nación como una construcción simbólica, apelando a la capacidad de ciertos discursos para construir la idea de nación moderna, interpelar a los individuos y constituirlos como sujetos nacionales¹³. La nación es una unidad de ficción impuesta en un conjunto de individuos, si bien las historias nacionales se presentan a sí mismas como si expusieran una forma acentuada de la continuidad del sujeto. Toda nación requiere de una conciencia nacional, es decir, la creencia que comparten individuos dispares sobre orígenes, status y aspiraciones comunes.

El discurso nacional existe en la esfera pública como un discurso articulado altamente selectivo, reconstruido por una variedad de instituciones estatales y otros agentes culturales, el cual coexiste con formas privadas más implícitas. Normalmente, como señala Larraín (1996), las versiones públicas de la identidad nacional se construyen sobre la base de los intereses y visiones del mundo de algunos grupos dominantes de la sociedad, cuyo proceso discursivo consiste en una selección de ciertos rasgos considerados fundamentales que representarían un modo de vida nacional, independientemente de si continúan siendo prácticas populares. Así pues, se excluyen otros rasgos, símbolos, valorizaciones o experiencias grupales que no se consideran representativos.

¹³ La idea de nación occidental moderna contempla una directa relación entre Estado y nación, donde se asume que el Estado es la forma de organización político-territorial propia de la nación, el agente que detenta el monopolio de la violencia legítima dentro de la sociedad (Weber). La legitimación del Estado como tal requiere entonces de una unidad social determinada, la nación, cuya imagen es reconstruida continuamente por sus instituciones, tales como el sistema educativo. Veáse GELLNER (1991).

De esta manera, la nación requiere de un trabajo de selección y transfiguración del pasado llevada a cabo colectivamente y que debe actualizarse constantemente (Bauman, 2001). Formar parte de la nación requiere esfuerzos cotidianos, lo que implica la famosa descripción de Ernest Renan (1987) de la nación como un plebiscito diario, un acuerdo para recordar ciertas cosas del pasado y olvidar otras, que requiere de un discurso nacional para ser efectivo.

Desde esta perspectiva, es especialmente relevante el papel que han jugado los relatos en general, y las películas en específico, en la reconstrucción de los imaginarios nacionales. Como medio por excelencia para contar historias y difundir creencias, el cine está especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de las naciones, o discursos nacionales (Shohat y Stam, 2002: 117).

Lo nacional se conforma entonces como un *relato* reelaborado tanto por el Estado como por el mundo intelectual, que considera las relaciones, ideas y símbolos existentes y disponibles y reinterpretables. Los "narradores" reproducen algunas versiones públicas de identidad que seleccionan algunas características nacionales las cuales, al ser comunicadas, influyen en la autoimagen de los habitantes de un país, a través de un proceso de lectura y reflexión más o menos crítica, transformando, rechazando, apropiando y reinterpretando activamente tales discursos en su vida diaria. El relato de lo nacional es una construcción dinámica, en cuya base podemos encontrar narraciones concretas o "mitos" que permiten esa construcción de un "nosotros" común.

La nación entonces, puede entenderse como la *na -rra- ción*, un relato que habla del nosotros histórico imaginario y en continua imaginación, que busca retratar el gran poder de la idea de la nación en las revelaciones de su vida cotidiana, en los detalles reveladores que emergen como metáforas de la vida nacional. Realidad imaginada, imaginaciones tendidas como realidad. El resultado es la nacionalidad como forma de afiliación social y textual (Bhabha, 2002)

El rol de los medios de comunicación en la producción, reproducción y resignificación de los relatos nacionales ha sido y es clave. Ernest Gellner (1991) nos señala cómo los códigos comunes invitan a las audiencias a considerarse y entenderse a sí mismas como miembros de una comunidad dada, de manera que el consumo colectivo de medios de comunicación sirve para crear un sentido de comunidad nacional, la cual

funciona como discurso unificador para los individuos que están regidos bajo el mismo Estado.

De la misma manera, Benedict Anderson (1993) señala la narración está en la base de los relatos cohesionantes de la nación moderna y que ésta ha sido construida gracias a los medios de comunicación. Anderson sostiene que, antes que el cine, las novelas y periódicos han funcionado como medio para forjar "comunidades imaginadas", proporcionando los medios técnicos para representar el tipo de comunidad imaginada que es la nación, gracias a sus relaciones integradas con el espacio y el tiempo. Así por ejemplo, en las novelas suceden una serie de acontecimientos en forma simultánea, donde personajes que no se conocen entre sí pertenecen al mismo espacio (sociedad), sin que la coherencia corra peligro. El lector omnisciente es a su vez consciente de la existencia de todos los personajes y sus acciones, que son presentados como "a la vez" en un mundo elaborado por el autor.

La intelectualidad que elabora los relatos es quien busca pues ciertos pilares (tradiciones, rasgos de autenticidad) sobre los cuales se pueda construir la comunidad imaginada que legitime el poder del Estado sobre la población que habita su territorio, borrando así las diferencias a favor de la unidad nacional. Es lo que Hobsbawn ha llamado la "invención de la tradición".

En este contexto, el texto "popular" en las producciones cinematográficas nacionales y nacionalizadoras es de vital importancia. Anthony Smith¹⁴, al referirse al poder de las comunicaciones audiovisuales del siglo XX, alude a "lo nacional" como el redescubrimiento, la reafirmación y la legitimación de memorias y mitos existentes, que permitan a las masas identificarse y sentirse representados. De esta manera, el cine no sólo es una entretenimiento y un medio popular desde sus inicios, sino que también ha tomado al pueblo como sujeto y materia central, resemantizando "lo popular". La gente o *el pueblo* "étnico"¹⁵ es "lo visible", uno de los elementos fundamentales en las

¹⁴ En HJORT and MACKENZIE (2000)

¹⁵ Es en este punto, sin embargo, es que la escisión del relato nacional emerge. Esto pues, como señala Homi Bhabha, la inscripción de la nación en obras "fundacionales" se someten a la doble tensión de la nación como proyecto ideológico al cual el cine sirve como instrumento pedagógico, y por otra la nación como presencia de culturas nacionales que se niegan a dar cuenta de un específico modo de pertenecer a lo nacional, entendiéndose por ello sujetos marginales al discurso público de los estados nacionales modernos, como el indígena o el inmigrante. En tanto la dinámica de los estados nacionales ha tendido a la incorporación de estos sujetos marginales al mundo político, y por ende, al relato nacional, éste ha debido ir cambiando en función

representaciones de lo nacional, como podemos apreciar en el cine destinado al consumo masivo. Smith señala específicamente la aparición recurrente de este pueblo como sujeto de la acción, junto con los "*ethnoscapes*", territorios que funcionan como espejos del "pueblo" en tanto conforman su tierra ancestral (*homeland*) y los paisajes en los que desenvuelven sus prácticas cotidianas. Para Smith (2000:90) es central esta "territorialización de la memoria", donde considera a la memoria como una cultura compartida y el conjunto de recuerdos de un pasado colectivo, que es esencial para el mantenimiento de una solidaridad nacional, así como para la existencia de una identidad cultural particular.

Cabe señalar que si consideramos que la nación es un "todo" , debemos asumir que ésta siempre está mediado por fragmentos, esto es, particularidades de ciertos grupos con específicas formas de vida, de vestir y hablar, localizados en configuraciones regionales, sociales y culturales. A esto se suma el hecho de que, por sus propias características, en el cine de ficción el sentido de identidad colectiva sólo puede estar mediado y dramatizado a través de lo particular, historias concretas de personajes que, si bien pueden representar el todo, constituyen sólo una parte que tiende a invisibilizar los mundos que no se han privilegiado dentro del imaginario. Así pues, el cine nacional sólo puede presentar fragmentos de nación y proyectarlas como una evidencia del todo.¹⁶

Teniendo esto en consideración, entendemos que el cine, como narración e imagen textual, contribuye a la construcción de imaginaciones comunes, potenciando o revitalizando imágenes, íconos y discursos preexistentes (intertextuales y contextuales). Ahora bien, creemos también que es gracias a esos imaginarios nacionales previos que el cine puede tener la acogida necesaria en una comunidad determinada, en tanto su lectura debe hacer referencia a representaciones que circulan entre los espectadores. Así pues, el cine se sitúa dentro de la revisión, reactualización y producción de discursos públicos sobre la identidad chilena.

2.3 CINE Y NACIÓN EN LATINOAMÉRICA

de esta incorporación, lo que al mismo tiempo pone en peligro su propia calidad de *ethos* naturalizado y trascendente.

¹⁶ Ver CHAKRAVARTI en HJORT and MACKENZIE (2000: 224-226)

Existen diversos trabajos sobre la relación entre cine e identidad nacional en latinoamérica, sobre todo desde la crítica cultural y las humanidades, en los que destacan los postulados de los realizadores y críticos del Nuevo Cine latinoamericano. Esta fuerte corriente de los años '60 y '70 se inspiraba en el *cinema vérité* y el nuevo cine europeo, cine realista y de denuncia, como el neorrealismo italiano. Esta postura se sustenta en la idea de resistencia cultural a la forma de hacer cine hollywoodense, la cual se ve como un dispositivo ideológico internacional empapado de sesgos hegemónicos. Se comprende el cine latinoamericano como una forma de resistencia cultural, y potencialmente como el reflejo de particularidades nacionales y locales consideradas como esencialidades.

Esta idea es retomada en el contexto actual de globalización económica y cultural, donde las cinematografías nacionales sirven a la idea de resistencia de las culturas locales frente a la hegemonía de los EEUU, lo que es especialmente cierto para las cinematografías del Tercer mundo (Shohat y Stam, 2002: 278) Podemos decir que todas las películas, como productos de industrias nacionales, productos hechos en lenguajes nacionales y que reciclan intertextos nacionales (literaturas, discursos, folclores), tienen un elemento nacional y proyectan imaginarios nacionales. Los cineastas del Tercer Mundo al contar con poco poder para producir y distribuir sus películas dentro del mercado mundial, enfatizan este punto y suelen generar una lucha constante para crear 'autenticidad' elusiva, que se reconstruye de nuevo con cada generación.

En una perspectiva distinta se sitúan los trabajos de Monsiváis¹⁷ en México y de Barbero (1986) en Colombia, los cuales se refieren a las identidades nacionales más como construcciones discursivas hegemónicas que como esencias particulares. Para estos autores, el cine hablaría, más que de las prácticas reales de los pueblos, de las imágenes culturales con las cuales éstos se relacionan.

Para Monsiváis, el cine popular, incluso en sus formas más insignificantes y escapistas, revelaría algo de las ideas subyacentes a una cultura. En sus *"Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX"* de 1976, subraya la dualidad de las formas de ver las películas mexicanas, por una parte según el atractivo de la estética popular de las imágenes y las historias que allí se presentan, y por otra la manipulación de las clases

¹⁷ En D'LUGO Revista iberoamericana (2002)

como consumidores de las mitologías construidas de la *mexicanidad* que se retratan en la pantalla. El cine desde esta perspectiva puede considerarse no sólo como una “fábrica de sueños” sino también como un dispositivo para la construcción de la identidad política y social del público espectador. Para este autor, las ficciones nacionales se propagaron sobretudo en la “época de oro” del cine mexicano, el cual habría tendido a inculcar a su espectador un imaginario cultural, reforzando las identidades sociales y creencias preexistentes en el público. Subraya así el potencial de las películas para construir una imaginación en el espectador, si bien rechaza las teorías simplistas que presentan a los sujetos - espectadores como sujetos pasivos ideológicamente atrapados por los medios

En la línea de Monsiváis, Jesús Martín Barbero (1986) se refiere al cine, medio de comunicación y mediación cultural para las masas, como un elemento clave en la reconstrucción y difusión de identidades culturales en Latinoamérica, especialmente en aquellos países donde el cine ha sido promovido por el Estado, permitiendo la creación de una fuerte industria cinematográfica, como es el caso de México o Argentina. Sostiene que el cine latinoamericano se fundamenta en el melodrama o espectáculo popular, como un vértice del proceso que lleva de lo popular a lo masivo. Es el lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de la masa como nación:

“El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la nación (...) permitió vivenciar una unidad nacional invisible, una “identidad cultural” compartida simultáneamente por todos (...) trasmutar la idea política de nación en vivencia, en sentimiento y cotidianeidad” (1986:179)

Así, en el cine este público habría visto la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos, así como de ver reiterados y dramatizados con las voces que les gustaría tener y oír, códigos de costumbres.

Néstor García Canclini (2001), por su parte, trabaja también a este respecto, considerando que ciertas representaciones de lo nacional se entienden más como construcción de un espectáculo que como correspondencia realista con las relaciones sociales:

"los mitos nacionales no son un reflejo de las condiciones en que vive la masa del pueblo, sino el producto de operaciones de selección y "transposición" de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política" (2001: 183).

Más recientemente, la relación entre cine e identidad nacional se ha puesto en el tapete de los pensadores latinoamericanos, con respecto a la situación de Cuba (Lourenco, 2002), Argentina (Aguilera y Gazzera, 2002), Colombia (Jáuregui y Suárez, 2002) y Bolivia (García Pabón, 1998), trabajos en su mayor parte en la línea de Anderson o Smith, en los que se entiende la nación como un conjunto de imágenes y como una construcción narrativa, más que como reflejo de una identidad esencial. Así por ejemplo, Lourenco se refiere a las representaciones de los marginados en las alegorías nacionales como una oportunidad de examinar cómo trabaja la hegemonía nacionalista, puesto que las adaptaciones cinematográficas renegociarían los mitos y la memoria colectiva de una nación como parte de un proyecto estatal. Aguilera y Gazzera por su parte hacen énfasis en el cine realista: *"El realismo se vuelve el arma ideológica de esas narraciones de construcción de identidad nacional. El cine está obligado a ser realista para ser nacional"* (2002:44), puesto que necesita representar a su gente, a su lengua o a su historia.

En una línea diferente, siguiendo a Homi Bhabha, García Pabón explora cómo en las películas la nación entendida como un hecho cultural (des)articula lo nacional como programa ideológico o político, aludiendo también a las prácticas más propias del espesor cultural de un pueblo, mediante la paulatina incorporación de sujetos marginales al discurso público (indígenas, mestizos, mujeres). Así, la inscripción de la nación en obras "fundacionales" como las que trabaja García Pabón, se sometería a la doble tensión de la nación como proyecto ideológico y como presencia de culturas nacionales que se niegan a dar cuenta de un solo modo específico de pertenecer a lo nacional.

Por otra parte, desde la antropología el tema ha sido abordado tangencialmente, y con respecto al cine documental, por Henri Piault (2002:55) quien se refiere al registro de los primeros contactos con las poblaciones amazónicas y a partir de la delimitación de la Amazonía en Brasil, como medio para concretizar un espacio nacional aún difuso para ese Estado.¹⁸

¹⁸ Con respecto al equipamiento y registro cinematográfico realizada desde 1912 por la "Comisión Rondon" para *"ofrecer al futuro espectador brasileño imágenes de lo que serían las bases de una cultura nacional, la representación de una especie de precedente 'natural' a la empresa de fundación, de formación,*

2.4 CHILE, CINE Y NACIÓN

2.4.1 Reflexiones y tendencias en el cine chileno

En nuestro país, la reflexión en torno al cine nacional o las apreciaciones teóricas del cine chileno se ha situado preferentemente en la crítica de arte, la historia del cine o más recientemente, la comunicación visual. En términos generales, mientras al cine chileno tradicionalmente se lo ha circunscrito principalmente a la esfera del arte, como cine “de autor” y como la expresión de una identidad particular, al cine norteamericano, por oposición, se lo relaciona con su carácter eminentemente industrial y comercial. Hoy en día, quienes hablan de cine chileno lo entienden como parte del patrimonio cultural del país, como expresión o reflejo de nuestra realidad sociocultural, y de manera reciente, como una industria cultural con potencial. La discusión sobre cine chileno se ha reducido a comentarios de los mismos realizadores, breves ensayos introductorios en historias del cine chileno (Godoy, 1966; Ossa, 1971; Mouesca, 1992) o en estudios de industrias culturales (Hurtado, 1986) hasta entrados los años 80, para dar paso desde los años '90 a algunas publicaciones y tesis que lo analizan desde el punto de vista semiológico o comunicacional (Cavallo et al. 1999; Cáceres et al. 2002; Penjean y Del Río, 2001; Estévez, 2005).

Si bien en se está empezando a escribir cada vez más al respecto, se aprecia un vacío de estudios realizados desde la teoría cultural, así como de análisis que consideren la vinculación del cine con lo nación entendida como imaginario y más que como un reflejo directo de la realidad. En la antropología chilena, el análisis de imágenes audiovisuales es reciente y se ha hecho preferentemente en referencia a la producción cine etnográfico o al análisis de documentales (Rusorowsky, 2002), prácticamente sin referirse al cine de ficción comercial.¹⁹

La evolución histórica de la reflexión sobre el cine chileno se ha desarrollado por lo tanto de manera precaria y en directa relación con los estilos cinematográficos y tradiciones estéticas que se han ido sedimentando en las producciones nacionales.

de transformación y de progreso que estaba en marcha desde la creación de la república brasileña.” (2002:56)

¹⁹ Trabajos realizados principalmente por el núcleo de Antropología Visual (Revista Chilena de antropología visual). El último año se ha abierto el campo del análisis de ficción, como ya señalamos (ver nota 11)

El cine chileno comienza a ser entendido como espectáculo o diversión para masas, como sucede a nivel mundial. La época del cine mudo, así como la de los años 40' y '50 suele entenderse como una época como "de oro" dada la alta producción en relación a las décadas siguientes. Esta producción se encuentra asociada principalmente a la comedia popular, el drama sentimental, el costumbrismo y la sátira. De esta época destaca por su calidad el "El Húsar de la muerte" de Pedro Sienna (1925) y por su popularidad el "El Gran Circo Chamorro" (1955) de José Bohr. Ambas películas se plantean el mostrar a Chile y a los chilenos, su origen y su carácter, centrándose en personajes y vivencias del mundo popular. Así, tenemos como coprotagonista de la lucha independentista al "guacho pelao" en el caso del Húsar, y al mundo del circo pobre como tema central en la película de Bohr.

La evolución de la industria tuvo como antecedente el éxito de la industria cinematográfica argentina y sobretodo mexicana, donde el cine se consideraba como una expresión central de la nacionalidad. En Chile se intentó algo similar mediante la puesta en marcha de Chilefilms en 1942 por parte de CORFO, sin embargo las críticas fueron fuertes. Quienes abordaban la temática del cine chileno consideraban que éste sólo abarcaba temáticas ajenas, siendo sinónimo de una mala copia del extranjero. Por lo demás se le criticaba la intervención de técnicos y realizadores extranjeros, principalmente argentinos. De esta manera, el desprecio por el cine chileno se basa en su escasa particularidad, su reproducción de fórmulas externas y en que muchas veces mostraba imágenes "falsas" sobre nuestro país, vale decir, que no se correspondían a la realidad de sus habitantes. Se critica la recurrencia en clave liviana y de comedia del tema rural y de la pobreza metropolitana, con la presencia de "falsos huasos" y "falsos rotos" (Latorre, 2002).

Una giro hacia el realismo sería la clave que marcaría la tendencia más importante del cine chileno hasta la actualidad. Ante el fracaso del cine chileno como industria, se empezó a vislumbrar lo que sería el "Nuevo Cine" chileno, a partir de las realizaciones de cineastas independientes. Desde el cine experimental (Sergio Bravo y Pedro Chaskel) se planteó una vuelta a la "autenticidad" y al "propio lenguaje", ideas que estaban en

sintonía con el pensamiento latinoamericano de esta época y que buscaban de manera renovada la particularidad de la identidad y del ser latinoamericano.²⁰

El modo de ver que se inauguraba en esta época tenía una fuerte influencia del cinema verité y el neorrealismo italiano, lo que implicaba un ataque estilístico al mundo técnicamente encumbrado del “súper espectáculo”, la estética dominante de Hollywood. El neorrealismo proponía la simpleza de la técnica y de la utilización de escenarios y personajes reales, que muchas veces no eran actores profesionales. Más allá que la vida de uno o más individuos, mostraba la vida moldeada por las condiciones de una realidad empobrecida. La cinematografía neorrealista se inspiraba en un deseo abrumador de ver, de analizar, su hambre de realidad. Un homenaje concreto hacia otras personas, hacia lo que sucedía y existía en el mundo, un intento de recuperar la realidad frente a los grandes mitos (Ewen, 1991:182).

De esta manera, las concepciones sobre el cine apuntan a poner en evidencia la realidad del pueblo chileno, sus problemáticas y lo crudo de la existencia de sus habitantes. Las fuentes de los realizadores son las crónicas urbanas, policiales e imaginarios cotidianos. Se destacan los documentales, además del cine de ficción de vocación realista cuyas temáticas se vinculan a la pobreza, marginalidad y delincuencia.

Cabe señalar que corresponden a este período muchos de los directores y títulos de mayor importancia en la cinematografía nacional, como Patricio Kaulen (“Largo Viaje”), Raúl Ruiz (“Tres tristes tigres”), Miguel Littin (“El Chacal de Nahueltoro”), Helvio Soto (“Caliche Sangriento”) y Aldo Francia (“Valparaíso mi amor”). Además se organiza en Chile el primer festival latinoamericano de cine, en Viña, donde la discusión precisamente se centraba en la idea de un cine particular, de resistencia a la influencia norteamericana. De este cine a uno evidentemente más político y de denuncia se estaba a un paso, y de hecho el cine entre 1970 y 1973 es altamente explícito a este respecto, por ejemplo, con “Ya no basta con rezar” de Francia, “Voto más Fusil” de Soto o “La expropiación” de Ruiz.

En virtud de lo anterior, luego del Golpe Militar de 1973 casi la totalidad de los cineastas tuvieron que dejar el país, dando paso a una etapa de muy pocas

²⁰ El problema de la especificidad cultural latinoamericana y las identidades nacionales es por lo demás un tema central y recurrente del pensamiento latinoamericano desde la independencia hasta nuestros días, donde la cuestión estética ha jugado un rol relevante. Ver Acha (1993), Castillo (1998) y Morandé (1984)

producciones y sin apoyo del Estado, o bien de producciones hechas en el extranjero. En este "Cine del exilio", las temáticas de las películas de ficción se trataban de la realidad de los exiliados o una crítica desde el exterior a la dictadura, en función precisamente a las realidades de los cineastas y las exigencias del mercado internacional donde podían presentarse las obras. Al interior del país la circulación y el consumo era escaso, salvo algunas producciones televisivas y la notable excepción de "Julio comienza en Julio" de Silvio Caiozzi (1976, estreno 1979), que se convierte en un hito cinematográfico nacional. La película utiliza nuevamente referentes de la realidad histórica chilena, esto es, la ruralidad y la vida de los terratenientes de la zona central de principios del siglo XX. Se hace presente un costumbrismo renovado y temáticas tradicionales de la literatura chilena como la relación entre hacendados y "chinas".

A fines de los 80 empieza un nuevo florecimiento, con películas de cierto éxito como "Imagen latente" de Pablo Perelman o "Sussi" de Gonzalo Justiniano. También se filman películas pretendidamente comerciales sin demasiado éxito ni de crítica ni de público como "Todo por Nada" (1989). Se presenta una nueva orientación al mercado del cine chileno, que poco a poco se ha ido distinguiendo del cine arte o el cine de denuncia, también es una reflexión presente entre los críticos y analistas, que empiezan a visualizar al cine más como una industria, y a las películas como bienes de consumo para un público masivo y local.

En los 90 aumenta de la producción anual con miras a la industrialización²¹, con éxitos de la crítica y público y por el apoyo estatal. Se destacan en este período producciones más "originales" y de mayor calidad técnica, así como un mayor prestigio internacional. Actualmente en el cine chileno coexisten cinco generaciones de directores: Los formados en los 60 (Littin, Ruiz); los que se formaron en los 70 y comenzaron en lo audiovisual a través de la publicidad (Caiozzi); los que emergen en los 80 (Justiniano) y los cineastas del exilio (Castilla, Vera, Lübbert, Alarcón); los que se dan a conocer en los 90 y provienen del trabajo de publicidad y video (Galaz, Errázuriz, Wood, Acuña, Ferrari); los recién egresados de escuelas de Cine (Olguín, Bize).

Durante este período se observa un giro en las temáticas cinematográficas hacia las problemáticas "del hombre común" (Cavallo, 1999) con una fuerte presencia de la marginalidad, la pobreza y la delincuencia. En este sentido, dos películas clave como

²¹ Para mayor profundidad, véase capítulo IV (Antecedentes)

referente imaginario son "Caluga o Menta" (Justiniano, 1990) y "Johnny Cien Pesos" (Graef-Marino, 1993).

El cine chileno evoluciona desde temáticas sombrías hacia el humor, la sátira, la parodia y la crítica humorística. De esta manera, parte importante de la producción chilena se encuentra asociado a la comedia popular, a un "neocriollismo" que rescata las formas de vida y el habla de los sectores populares, retomando temáticas del cine mudo y los años 40, 50 y 60. Películas exitosas como el "Chacotero Sentimental" (Galaz, 1999), "Sexo con amor" (Quercia, 2003) o "Taxi para tres" (Lübbert, 2001) se insertan en este contexto. Se ha destacado en ellas un "retrato" de la realidad excluida de lo que se supone la imagen dominante de exitismo, mostrando a un Chile de todos los días, a la clase media-baja por medio de personajes chilenos prototípicos y humor relacionado con lo sexual (Cavallo, 1999 y Estévez, 2005)²².

Observamos que para este período la discusión sobre la autenticidad de las imágenes sigue prevaleciendo, siguiendo la línea de diversos países del mundo, donde los gobiernos continúan desarrollando estrategias defensivas diseñadas para promover la cultural local, bajo el supuesto de que un cine nacional fuerte puede ofrecer imágenes coherentes de la nación, sosteniéndola como narración y enfatizado lo que se entiende por cultura particular, a la vez que el cine se convierte en un medio para promocionar la nación como destino turístico a nivel internacional.

En función de la anterior, la reflexión sobre el cine nacional e identidad se centra en las películas como parte del patrimonio cultural chileno, con el apoyo de los gobiernos de la concertación²³, así como hacia el "redescubrimiento" de la propia realidad o identidad desdibujada, que se asume o se exige presente en las películas nacionales. Así, las tesis en relación a este tema, que se expresan principalmente desde la crítica estética, historia del arte, comunicación social y semiótica, se refieren al cine como una "expresión de la identidad cultural" o como un "reflejo" de una identidad que se asume real o

²² Este "neocriollismo" de los años 90 no es exclusivo de las realizaciones audiovisuales, puesto que conforma una tendencia artística que declara buscar identidad también desde la música y el teatro. Véase apartado siguiente.

²³ Como ya hemos señalado, a partir de la década de los 90 el "patrimonio cultural" ha empezado a entenderse más que como un conjunto de bienes estables y sentidos fijados, como una especie de "capital cultural" que unifica simbólicamente a la nación, un proceso social que se acumula, se reconvierte y produce rendimientos. Lo "nacional" incluye entonces, desde esta perspectiva, las nuevas creaciones artísticas (Canclini, 2001)

esencial, pero no discursiva ²⁴. Las problemáticas del cine chileno en tanto (re)producción simbólica de imaginarios nacionales y su relación con las distintos discursos sobre la chileneidad no ha sido hasta el momento abordada como en el resto de Latinoamérica, lo que puede deberse a la marginalidad que ha tenido la producción y consumo del cine nacional dentro el país.

A nuestro parecer, la revitalización de la imagen de lo cotidiano y lo popular dentro del cine comercial más exitoso del último tiempo y el renovado interés por enfoques costumbristas se ligan con una imagen popular de “lo chileno” que busca resituarse como versión gravitante de lo nacional.

2.4.2 Chilenidad popular

El Estado-Nación aparece en Chile a principios del siglo XIX con motivo de la lucha independentista. Se construyó en ese entonces una imagen de nación independiente del imperio Español, que tenía como baluarte su carácter republicano, sustentado en cierta medida por la fuerza ancestral de lo que se asume como principal origen, el pueblo mapuche. La fundación de Chile como nación se produjo como efecto de los requerimientos del cambio del modelo de legitimación hacia el liberal republicano. Las elites del valle central del país justifican su poder de facto con el relato nacional que a mediados del siglo XIX se transforma en un proyecto político cultural (Jocelyn-Holt, 1994, Subercaseaux, 1999). A medida que avanza este siglo, la versión liberal republicana se va instalando como relato hegemónico de lo nacional, según la cual Chile se comprende como un país de ciudadanos, un país civilizado y de progreso, una nación homogénea que excluye de los sectores que no armonizan con la utopía republicana de cuño francés, que habían construido estas elites.

En tensión con la versión anterior, y contra la universalidad ilustrada y abstracta del relato liberal, hacia finales del siglo XIX otra versión de lo nacional empieza a ser gravitante en la esfera pública. Es aquél discurso que, influido por el romanticismo alemán, destaca los particularismos culturales, la singularidad y el sentimiento nacional relacionado con el rescate de aquello que es específico de un pueblo: la lengua, las

²⁴ La tesis más cercana a esta temática es la postulada por Penjeam y Del Río (2001), que desde la comunicación audiovisual aborda los “*rasgos culturales de nuestra identidad presentes en las películas chilenas*”, asumiendo la teoría del reflejo y la esencialidad de estos rasgos (Tesis para Licenciado en Comunicación audiovisual, 2001)

costumbres, las tradiciones, los modos de ser, los dichos y creencias populares. Esta nueva versión culturalista, posicionada desde la Guerra del Pacífico (1879), amalgama la ideología de la homogeneidad con el concepto de mestizaje, concepción que va permitiendo la ampliación de la base social de la identidad, mediante la autoafirmación de los sectores sociales medios y populares. Surge la figura del *Roto Chileno*, el cual pasa a ser en el imaginario colectivo una figura emblemática del mestizaje y la nación. Este roto sería el tipo de clase popular: el inquilino, el gañán o el que trabaja a jornal y, por extensión, el hombre pobre e iletrado. Un mestizo valiente, busquilla, agresivo, a veces tímido y otras borracho, un tipo representativo del pueblo, pero con el cual aún no se identifica la clase aristocrática (Godoy, 1976).

La "otra cara" del Roto es revitalizada por el mundo intelectual. Ejemplo de ello es la obra de Nicolás Palacios *"La raza chilena"* (1904) quien lo presenta como el sujeto que constituye la nación, cargado de sangre india y vasca, cuyas características pasionales, pero también de fuerza y valentía, prevalecen en el pueblo. El roto viene a formar parte de un imaginario artístico-literario persistente, donde su representación clave puede encontrarse en el mismo *"El roto"* de Joaquín Edwards Bello (1920). Aquí se nos muestra su presencia como símbolo en la Fiestas Patrias, pero también en los márgenes, en el vagabundaje, en el prostíbulo y en el universo del fatalismo, las mujeres ignorantes pero cariñosas, el bandidaje, la dilapidación y el alcoholismo.

Aparejado al sujeto-roto, empieza a perfilarse poco a poco el mundo rural como un referente central y un eje articulador de la identidad nacional. Esta concepción se asocia con los fenómenos migratorios campo - ciudad de la época y la conformación de las clases medias en las ciudades. Según Bengoa (1994) la cultura que se desarrolla en la ciudad intentó reproducir nostálgicamente un pasado mítico rural. El campo se iba a relacionar con la comunidad perdida, asociándose con un modelo valórico y de convivencia particular que ha interpretado principalmente a las clases medias y a las clases populares.

A partir de este modelo, se explicaría una sociabilidad chilena urbana se ha guiado por pautas rurales tradicionales superpuestas a las modernizaciones aparentes sin lograr levantar "cultura ciudadana". Según esto, lo propio chileno viene a ser ese estilo de vida que se contrapone a la modernidad anglosajona, y que otorga una conciencia de particularidad distintiva que suelen manifestar los países latinoamericanos. En este

entendido, Kusch²⁵ habla de una cultura del ser y una cultura del estar, que sería la propia latinoamericana: la del quietismo, del dejarse estar, del campo y su estilo de vida trasladado a los suburbios.

En Chile esta versión se ve apoyada por tesis que evocan la especificidad mestiza y marginal como el origen de las particularidades latinoamericanas y nacionales (Montecino, 1993; Morandé, 1984; Cousiño, 1990). En el primer caso, el énfasis está puesto en un mundo popular compuesto por madres y guachos, cuyo origen se remonta a las prácticas coloniales que posibilitaron el mestizaje (amancebamiento y barraganía) y que se circunscribían a las clases bajas de la sociedad. Este mundo representaba un sexo libre que se contravenía a la decencia de las clases altas, reforzada en el siglo XIX, entre otras cosas, mediante el constreñimiento de la sexualidad femenina. Durante esa época las instituciones coloniales eran vistas como un ancla para el progreso y se identificó al mundo popular con esa traba. En ese mundo mestizo las grandes figuras son la mujer-madre, lo femenino como fuerza seductora vista como medio para la reproducción pero no afectivamente, destinada a ser objeto de deseo y servidumbre; y el gañán vagabundo sin padre que se reúne con sus pares, entre guachos, abandonando el hogar y reemplazándolo por la camaradería.

Morandé y Cousiño, por otra parte, proponen un *ethos* específico ligado a este mundo. Para Morandé este *ethos* tiene de sustrato católico barroco expresado en la religiosidad popular y producto de una síntesis de las culturas indígena y europea mediante la institución de la hacienda. En ella se daba una economía que opera bajo la lógica de la reciprocidad, del gasto festivo y el consumo colectivo reforzado por prácticas rituales. Para Cousiño, estos aspectos ceremoniales y rituales tienen un gran valor como forma de integración social, y corresponden a una especificidad de la modernidad Barroca en América latina. Esta cultura barroca no se caracterizaría por ser "cultura", textual o ilustrada, sino más bien popular y oral.

Podemos apreciar que en la versión de identidad nacional del mundo popular han tenido una gran participación los intelectuales del país, comenzando por quienes integraron la clase media estatista y proeducacional de la primera mitad del siglo XX. A principios del siglo pasado, empieza a posicionarse el costumbrismo dentro del mundo artístico, que se identifica con los temas del campo, el mar y las tradiciones, y que tiene su

²⁵ En Castillo (1998)

máxima expresión en el criollismo literario (Godoy, 1976). Destaca luego la generación de los '30, que trata de urbanizar la cultura popular y la civilización de la chingana, la cultura rural. De esta manera, ayuda a elaborar la versión de nación que no niega la "baja cultura" sino que la posiciona en el centro de la nación, universalizándola. Para la Mistral, Neruda, De Rokha y el clan de los Parra, la chilenidad no se elabora desde la clase alta pues esta no desarrolla una cultura diferente a la extranjera. Para ellos la clase alta es copiona, formalista, afrancesada o agringada, dependiendo del momento: de la moda y de quien rija el orden mundial.

La versión "culturalista" vuelve a enfatizarse en los años '60, cuando se relevan las prácticas culturales de los sectores subalternos de la sociedad chilena o el *pueblo*, como la nación en su sentido más profundo (Salazar: 1985). Se reivindica como especificidad cultural chilena los modos de vida, el habla, las prácticas cotidianas y la estética propia de los sectores populares de la nación. Esta versión, como comenta Jorge Larraín (2001:173), vuelve a considerar al "bajo pueblo" como el baluarte de una chilenidad esencial, en tanto heredero de la tradición mestiza, y en tanto manifestación alternativa a la cultura del orden civilizado y los patrones occidentales de las elites. Los artistas intentan rescatar y reinterpretar estas manifestaciones culturales, intención presente tanto en las obras de la Nueva Canción chilena como en el Nuevo Cine chileno que ya hemos comentado.

Es esta reconstrucción de un discurso sobre la nación la que retomarán los cineastas conectados con dicha tradición en los años 90 y 2000. En este período, en función del cuestionamiento sobre la identidad nacional en el contexto globalizado, y luego de un quiebre sustancial en la sociabilidad del país durante los años 80, existen intentos por recuperar imágenes del "nosotros" Chileno, revitalizando un imaginario nacional que unifique a la población. El citado "neocriollismo" se plantea en dicho contexto y sus vinculaciones con la tradición artística y literaria chilena desde los años 30 es innegable: el tío Roberto Parra y Álvaro Henríquez, Henríquez y la música del cine de los 2000, Parra y el Circo Teatro, el Circo Teatro y Boris Quercia, Quercia guionista de Andrés Wood.... El imaginario cinematográfico de este período no está ausente de esta tradición de imaginario nacional, lo renueva y replantea, marcando una tendencia fuerte en el Boom del cine chileno.

III. METODOLOGÍA

A continuación se describen los principales lineamientos metodológicos y fases desarrolladas en esta investigación:

3.1 UNIDAD DE ANÁLISIS

La unidad de análisis de esta investigación se encuentra dada por las películas chilenas más importantes realizadas en el período 1997-2004.

La definición de las “más importantes” se realizó en función de los indicadores propios de esa industria cultural: espectadores e impacto mediático

De manera anexa, esta unidad de análisis se complementa con los directores de estas películas, seleccionados en función de su tratamiento visual de la temática de la cultura popular, y de su disponibilidad.

3.2 ETAPAS DE INVESTIGACIÓN

Se realizaron 5 fases de investigación diferenciadas:

a.- Análisis y recopilación de datos de fuentes secundarias: Se consideró recopilación y análisis de los datos estadísticos sobre la industria cinematográfica nacional a partir de los años `90, a fin de estructurar y comprender contexto directo en que se realizaron las películas a analizar, identificando las películas que se pueden considerar como las más importantes del período específico acotado.

b.- Investigación bibliográfica y de archivo: Construcción del marco teórico que permitiese abordar los objetivos e hipótesis propuestos. El esfuerzo de construcción se realiza en base a la ausencia de una reflexión sistemática en torno a las industrias culturales del cine de ficción en la Antropología, si bien se consideraron estudios sobre la imagen desde la Antropología Visual. Con este objetivo se revisaron las apreciaciones concomitantes al tema desde los estudios culturales, la semiología y la estética.

c.- Análisis cualitativo de las películas más importantes del período 1997-2004:

Los criterios que se utilizaron para elegir las películas más importantes se refirieron al éxito de las películas, es decir, el número de espectadores; así como su popularidad entre el público, los críticos y los expertos nacionales, manifestada en su difusión mediática. La delimitación del período a estudiar también se rigió con estos criterios.

Las películas seleccionadas para el análisis, bajo estos criterios, fueron:

- Historias de fútbol: Andrés Wood (1997)
- El Desquite: Andrés Wood (1999)
- El chacotero sentimental: Cristian Galaz (1999)
- Coronación: Silvio Caiozzi (2000)
- Gringuito: Sergio Castilla (2000)
- Te Amo (Made in Chile): Sergio Castilla (2001)
- El Leyton: Gonzalo Justiniano (2001)
- Taxi para tres: Orlando Lübbert (2001)
- La Fiebre del Loco: Andrés Wood (2001)
- Paraíso B: Nicolás Acuña (2002)
- Negocio redondo: Ricardo Carrasco (2002)
- Los debutantes: Andrés Weissbluth (2003)
- Sexo con Amor: Boris Quercia (2003)
- Sub -Terra: Marcelo Ferrari (2003)
- B-Happy: Gonzalo Justiniano (2004)
- Mala leche: León Errázuriz (2004)
- Azul y Blanco: Sebastián Araya (2004)
- Machuca. Andrés Wood (2004)

d- Análisis focalizado películas 1997-2004: La revisión de la filmografía extendida de este período y la consiguiente apertura temática, hace que en función de los objetivos e hipótesis de la investigación sea necesario focalizarse en aquellos títulos que tienen una mayor presencia en la representación del imaginario del mundo popular, a saber:

- Historias de fútbol: Andrés Wood (1997)
- El chacotero sentimental: Cristian Galaz (1999)
- El Desquite: Andrés Wood (1999)
- Gringuito: Sergio Castilla (2000)
- El Leyton: Gonzalo Justiniano (2001)
- Taxi para tres: Orlando Lübbert (2001)
- La Fiebre del Loco: Andrés Wood (2001)
- Paraíso B: Nicolás Acuña (2002)
- Negocio redondo: Ricardo Carrasco (2002)
- Los debutantes: Andrés Weissbluth (2003)
- B-Happy: Gonzalo Justiniano (2004)
- Mala leche: León Errázuriz (2004)
- Azul y Blanco: Sebastián Araya (2004)

A partir de esta selección, se procedió identificar y describir los íconos particulares de la estética y los contenidos presentados en este grupo de películas chilenas.

e.- Entrevistas a Directores:. Con el objetivo contrastar la información, analizando el discurso de los realizadores sobre sus obras y la relación con el contexto nacional, se realizaron entrevistas en profundidad de las películas analizadas. Estas entrevistas se orientaron a explorar las interpretaciones de los realizadores sobre la representación expuesta en sus largometrajes: Qué es lo que privilegiaron hacer visible sobre nuestro contexto sociocultural y cuál es su principal imagen-país.

Las entrevistas se realizaron entre octubre de 2004 y marzo de 2005, en los lugares de trabajo de los cineastas: Ricardo Carrasco, Andrés Waisbluth, Nicolás Acuña, León Errázuriz y Orlando Lübbert.

3. 2 PLAN DE ANÁLISIS

a.- Análisis cualitativo de las películas más importantes del período 1997-2004:

Sobre las películas realizadas durante el período 1997-2004 se realizó un primer **análisis cualitativo del contenido visual**, con el fin de establecer imágenes recurrentes en ellas.

Fruto de análisis, se seleccionaron aquéllas películas que presentaban estéticas y contenidos visuales similares, es decir, aquéllas que se referían al mundo popular chileno, y que a su vez abarcaban la mayor parte de las películas consideradas importantes de este período.

Este análisis nos permitió identificar y definir indicadores en torno a la representación del imaginario de lo chileno popular. Estos indicadores permitieron evaluar las películas del período analizado, en función de la apropiación y presencia de las variables de cultura popular.

Esta información se sistematizó en una matriz que permitió evaluar las distintas películas analizadas en función de la presencia de imágenes recurrentes dentro de la filmografía chilena, considerada como un todo. Se describieron a partir de ellos ciertos iconos o elementos visuales significativos en referencia al Chile popular.

b.- Entrevistas a Directores: El formato de entrevista en profundidad permitió contrastar la información, ahondando en el imaginario sobre lo nacional que tiene cada uno de los entrevistados, en tanto se explicitan los criterios de elección y preferencia de imágenes para representar lo chileno.

IV. ANTECEDENTES DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA CHILENA

4.1 PELÍCULAS CHILENAS REALIZADAS EN EL PERÍODO 1997 AL 2004

Desde 1962 a la fecha se identifican en la literatura²⁶ alrededor de 43 películas chilenas de mayor importancia. Si bien se puede no estar de acuerdo con esta identificación, es interesante tomar estos títulos como datos históricos a fin de realizar un análisis descriptivo, sin hacer referencia por ahora a sus contenidos.

Listado de principales largometrajes Chilenos en el periodo 1962 - 2004

- 1962 El cuerpo y la sangre . Rafael Sánchez
- 1966 Regreso al silencio. Naum kramarenko
- 1966 Caliche Sangriento. Helvio Soto
- 1967 Largo Viaje. Patricio Kaulen
- 1968 El chacal de nahueltoro. Miguel Littin
- 1968 Los tres tristes tigres. Raúl Ruiz
- 1968 Valparaíso mi amor. Aldo Francia
- 1970 Los testigos. Charles Elesser
- 1979 Julio comienza en Julio. Silvio Caiozzi
- 1983 El ultimo grumete de la baquedano. Jorge López
- 1982 Alsino y el cóndor. Miguel Littin
- 1983 Ardiente paciencia. Skarmetta
- 1987 Estación del regreso. Leonardo kocking
- 1988 Imagen latente. Pablo Perelam
- 1988 Sussi. Gonzalo Justiniano
- 1988 Historia de lagartos. Juan Carlos Bustamante
- 1989 Hay algo allá Afuera. José Maldonado
- 1989 La voz . Gustavo Gref Marino
- 1990. Caluga o menta. Gonzalo Justiniano
- 1991 La frontera. Ricardo Larrain
- 1993 Johnny Cien pesos. Gustavo Gref-Marino
- 1996 Mi último Hombre. Tatiana Gaviola

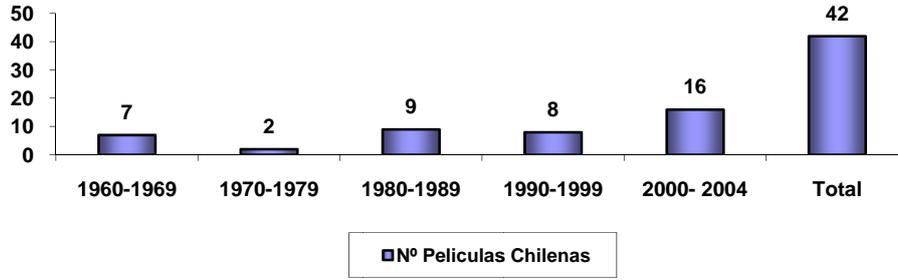
²⁶ Esta lista considera el documento: “Historia del cine Chileno” notas de Remberto Latorre, más las películas identificadas como importantes dada su taquilla e impacto mediático (Datos Cámara de Comercio Cinematográfico)

1997 Historias de fútbol. Andrés Wood
1998 Gruinguito. Sergio Castilla
1999 El chacotero sentimental. Cristian Galaz
1999 El desquite. Andrés Wood
2000 Coronación. Silvio Caiozzi
2001 El Leyton. Gonzalo Justiniano
2001 Te amo made in Chile. Sergio Castilla
2001 La fiebre del loco. Andrés Wood
2001 Taxi para tres. Orlando Lubbert
2002 Paraíso B. Nicolás Acuña
2002 Sangre eterna. Jorge Olguín
2002 Negocio redondo. Ricardo Carrasco
2002 Ogu y Manpato en Rapa nui
2002 El fotógrafo. Sebastián Alarcón
2003 Los debutantes. Andrés Waissbluth
2003. Sexo con Amor. Boris Quercia
2003 Sub terra. Marcelo Ferrari
2004 B-happy. Gonzalo Justiniano
2004 Mala Leche. León Errazuriz
2004 Azul y Blanco. Sebastián Araya
2004 Machuca. Andrés Wood

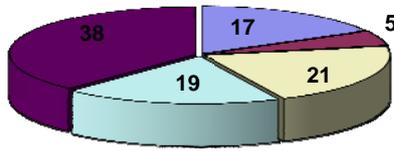
En este escenario, llama la atención en auge en la producción de películas chilenas en el período 2000 al 2004. En estos años se duplica el número de estrenos realizados en los 90, concentrándose un 38% de la producción total del 62 a la fecha.

Lo anterior, a nivel numérico, refuerza la idea de despegue de la industria y producción del cine chileno. Este fenómeno se ve posibilitado, a nivel de tendencias, por la consideración del cine como una de las primeras fuentes de entretenimiento para los chilenos lo que se ha traducido en un aumento constante de espectadores por año, en donde las películas chilenas adquieren una audiencia creciente.

Nº Películas por decenio



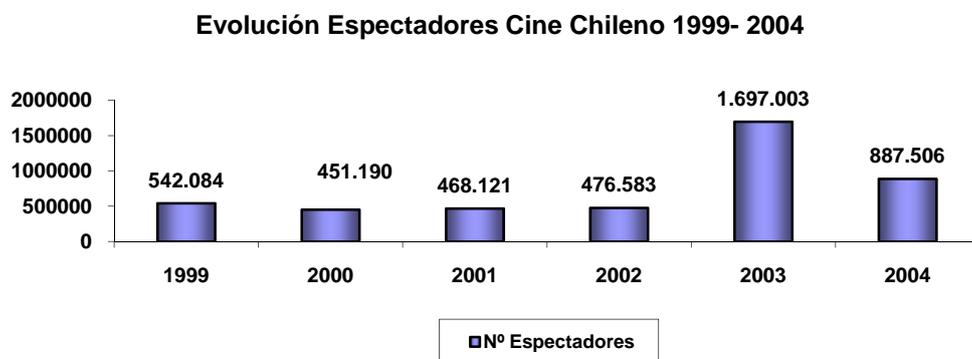
Participación por decenios en producción cinematográfica



4.2 ESPECTADORES Y PELÍCULAS CHILENAS DESDE 1997 AL 2004.

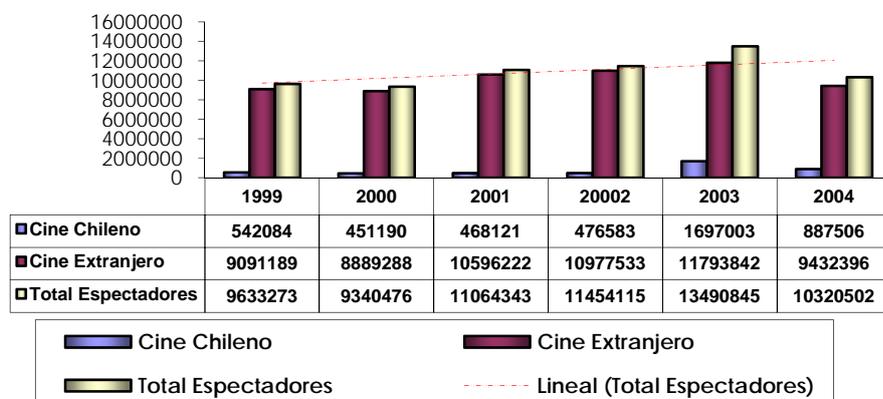
La afluencia creciente al cine en la década de los 90, debe entenderse como un fenómeno social mayor, que en el caso chileno coincide con el retorno de la democracia y la necesidad de sacar afuera de la casa la posibilidad de entretenimiento. Este fenómeno se acompaña de una mejora sustantiva en la tecnología asociada a las salas de cine, que se apoya con la llegada de cadenas internacionales, o que implicó un aumento en el número de salas de 60 a 140.

Desde 1999 a la fecha se verifica la existencia de un cuerpo de espectadores estables del cine chileno, este grupo lejos de disminuir se manifiesta en constante aumento. Es así como el año 2003 se caracteriza por un aumento geométrico de telespectadores cuadruplicando lo observado el 2002, no obstante el 2004 si bien se observa un descenso respecto del peak aun se advierte una tasa de asistencia largamente superior al promedio histórico registrado.



Como dijimos anteriormente, el aumento significativo de la audiencia del cine chileno, se encuentra aparejado de un mayor consumo del cine en general. No obstante se destaca la existencia de un espacio propio para las producciones nacionales.

Evolución Espectadores en Chile 1999-2004



Espectadores Películas Chilenas 1999-2004

Año	Película	N° Espectadores
1999	El Chacotero Sentimental	792.469
1999	El Desquite	33.143
2000	Coronación	82.070
2001	Te Amo Made in Chile	57.870
2001	La Fiebre del Loco	57.095
2001	Taxi Para Tres	338.563
2001	El Leyton	9.247
2002	Paraíso Clase B	43.715
2002	Ogú y Mampato en Rapa Nui*	296.999
2002	El fotógrafo	5.796
2002	Negocio Redondo	7.970
2002	Sangre Eterna	84.555
2003	Sexo con amor	976.169
2003	Los debutantes	107.983
2003	Cesante	8.643
2004	Machuca	700.000
Total		3.686.842

Media de Espectadores	21.683
------------------------------	---------------

Fuente: Cámara de Comercio Cinematográfico, 2004.

4.3 PELÍCULAS CHILENAS MÁS VISTAS

La consolidación de un público de lo Chileno no se plantea como un fenómeno marginal, de este modo las películas chilenas más vistas compitieron abiertamente con super producciones extranjeras, liderando la taquilla con películas como "Sexo con Amor", "El chacotero sentimental" y "Machuca" en la actualidad.

Ranking de Películas por espectadores

Año	Película	Nº Espectadores	%
2003	Sexo con amor	976.169	26
1999	El Chacotero Sentimental	792.469	21
2004	Machuca	700.000	19
2001	Taxi Para Tres	338.563	9
2002	Ogú y Mampato en Rapa Nui	296.999	8
2003	Los debutantes	107.983	3
2002	Sangre Eterna	84.555	2
2000	Coronación	82.070	2
2001	Te Amo Made in Chile	57.870	2
2001	La Fiebre del Loco	57.095	2
2002	Paraíso Clase B	43.715	1
1999	El Desquite	33.143	1
2001	El Leyton	9.247	0
2003	Cesante	8.643	0
2002	Negocio Redondo	7.970	0
2002	El fotógrafo	5.796	0
Total		3.686.842	100

Media de Espectadores	21683
------------------------------	--------------

Fuente: Cámara de Comercio Cinematográfico, 2002.

4.4 PELÍCULAS CHILENAS QUE HAN CONTADO CON EL APOYO ESTATAL Y ESPECTADORES

Es importante destacar que no necesariamente las películas que han contado con mayor apoyo estatal se perfilen como las más exitosas, lo cual ratifica que el éxito de las películas chilenas no se encuentra tanto a nivel de la producción, sino en aquello que hace que el público chileno quiera verlas.

En efecto, podemos apreciar que las 5 películas más exitosas de la cinematografía nacional se refieren a temas cotidianos, historias simples y con personajes que aparentemente son cercanos a los espectadores, o bien que aluden a la memoria histórica del país. Si suponemos que la acogida de público implica un cierto grado de reconocimiento del espectador en las imágenes presentadas en estas películas, cabe preguntarse cuáles son específicamente éstas.

Películas Chilenas con mayor éxito de taquilla y aporte estatal

Año	Título	Público*	Recaudación IVA \$ \$	Aporte Público
2003	Sexo con amor	976.169	sin Inf	sin Inf
1999	El Chacotero Sentimental	792.469	303.891.458	85.755.995
2004	Machuca	700.000	sin Inf	95.832.342
2001	Taxi Para Tres	338.563	128.618.042	87.679.771
2002	Ogú y Mampato en Rapa Nui	296.999	107.256.493	55.320.579
2003	Los debutantes	107.983	sin Inf	74.440.014
2002	Sangre Eterna	84.555	32.368.492	55.512.000
2000	Coronación	82.070	33.963.533	51.855.335
2001	Te Amo Made in Chile	57.870	21.708.251	80.361.665
2001	La Fiebre del Loco	57.095	23.781.444	79.833.480
2002	Paraíso Clase B	43.715	17.633.313	70.417.490
1999	El Desquite	33.143	13.777.778	11.263.854
Total		3.592.314	682.998.804	578.000.169

Media de recaudación	75.888.756
-----------------------------	-------------------

Fuente: Cámara de Comercio Cinematográfico, 2002.

La presencia del aporte público ha sido importante en la generación, producción y éxito de las películas chilenas. Si bien no existe una correspondencia directa entre el monto de los aportes y el éxito final de cada proyecto, es innegable la presencia del Estado en cada uno de ellos

Aportes Públicos 1999-2004

Año	Título Largometraje	Aporte Fiscal
1999	El Chacotero Sentimental	85.755.995
2000	Mi Famosa Desconocida	34.874.566
2000	Coronación	51.855.335
2001	El Ladrón y su Mujer	45.122.243
2001	La Fiebre del Loco	79.833.480
2001	Te Amo Made in Chile	80.361.665
2001	Taxi Para Tres	87.679.771
2002	Ogú y Mampato en Rapa Nui	55.320.579
2002	Sangre Eterna	55.512.000
2002	Negocio Redondo	65.527.058
2002	Paraíso Clase B	70.417.490
2002	El Fotógrafo	145.725.981
2003	Horcón al Sur del Mundo	42.189.120
2003	Tendida Mirando las Estrellas	99.904.910
2003	Los Debutantes	74.440.014
2003	Subterra	86.781.745
2003	Punto de Partida	153.830.233
2004	Hombres de Diciembre	48.507.208
2004	La Última Luna	129.119.802
2004	Un lugar sin Límites	46.548.084
2004	Hombres de Diciembre	48.507.208
2004	Amor que Mata	63.077.899
2004	Machuca	95.832.342
Total		1.746.724.728
Media de Aporte		72.780.197

Fuente: Área de Cine, Fondart, CORFO, 2002.

4.5 EL PAPEL DEL ESTADO Y LA CINEMATOGRAFÍA CHILENA

El desarrollo del cine chileno está fuertemente ligado a dos variables fundamentales: La presencia de políticas públicas que fomenten la actividad y el éxito de taquilla de las distintas películas.

En la actualidad y a partir de la década de los 90 se observa lo que la prensa ha denominado el “El boom del cine chileno”, no obstante datos comparativos nos demuestran que proporcionalmente estamos ante una recuperación de los niveles de producción y taquilla registrados en la década 60 y 70. De cualquier forma, ha sido notable el aumento e interés del público, de los medios, los organismos públicos y la consiguiente conformación de una industria cultural en torno a la temática audiovisual.

El papel del Estado en este ámbito ha tenido importancia central en el fomento y apoyo monetario de las distintas producciones. En este contexto, es relevante hacerse la pregunta acerca de cuáles son los elementos reconocibles, temáticos o icónicos que subyacen a las producciones Chilenas exitosas, así como cuál es el tipo de imaginario que conforman y que está presente en el resto de la cinematografía de este período.

La literatura referida al análisis de la evolución de la producción cinematográfica del cine chileno, distingue básicamente 4 períodos coincidentes con cambios en las políticas, organismos de fomento y fuentes de financiamiento ligadas a esta actividad:

1990-1992

En este período si bien no se cuenta con una estructura de financiamiento estatal, es importante en términos de la coyuntura conformada por el retorno de la Democracia y es estreno de películas que se han convertido en importantes para el desarrollo del cine chileno de los últimos años: “La Luna en el espejo” de Silvio Caiozzi, “Caluga o Menta” de Gonzalo Justiniano y “La frontera” de Ricardo Larrain.

De alguna u otra manera estos estrenos actualizaron en un contexto sociopolítico nuevo la pregunta acerca del cine chileno, desligándose de las temáticas que frecuentemente presentaban una mirada vivida desde fuera del territorio nacional, la cual corresponde al cine del exilio de los '70 y '80. En sus temáticas, estas películas empiezan a conectarse desde distintos ángulos con las experiencias personales, políticas e históricas que conforman la experiencia de los realizadores dentro del país, en una línea que va acercándose a vivencias cotidianas.

1992-1998

En el año 1992 coinciden dos iniciativas relativas al fomento de la producción audiovisual:

Por un lado, la creación por parte de la División de Cultura del *Área de Cine y Video*, cuyos principales lineamientos institucionales se enfocaron en la necesidad de atender los aspectos político institucionales en el campo audiovisual y apoyar el desarrollo de una actividad "deprimida durante años".

Este organismo de carácter instrumental dio origen a iniciativas tendientes a generar una dinámica propia en torno a la actividad audiovisual a través de iniciativas como: el Concurso de Guiones de Cortometraje, el Día Nacional del Cine, la gestión de Acuerdos de Coproducción con otros países y el apoyo a Festivales Nacionales, etc.

Ese mismo año se crea *Fondart* como organismo, cuyo propósito central es financiar (total o parcialmente) a través de concursos públicos, proyectos, programas, actividades e iniciativas de fomento, ejecución, difusión y conservación de las artes, el patrimonio cultural en sus más diversas modalidades y manifestaciones y la infraestructura cultural, postulados por creadores y gestores culturales a través de todo el país, incluyendo a aquellos chilenos residentes en el extranjero y extranjeros con residencia permanente en Chile.

En este contexto se insertaron las iniciativas relacionadas con la industria audiovisual y particularmente la cinematográfica, a fin de potenciar y encausar el

impacto de las producciones independientes realizadas ente los años 1990 y 1992. Con apoyo del Fondart en el periodo 1990-1998 se estrenaron un total de 11 películas, 39% de las producción total realizada.

	Estrenos de Películas Chilenas 1990 - 1998									
Años	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	Total
Estrenos	7	2	3	1	6	2	1	1	5	28
Con Apoyo Fondart	0	0	0	1	4	0	1	1	4	11

Fuente: Cámara de Comercio Cinematográfico, Fondart

Cabe destacar que el éxito de taquillas de las producciones apoyadas por Fondart en esos años, contribuyó a la conformación y solidificación de un público espectador que sirvió de base para la generación de una industria cultural valorada con proyecciones en el impacto social y comercial.

En el año 1993 se estrena la primera película con apoyo Fondart "Johnny Cien Pesos" de Gustavo Gref-Marino, la cual abre en términos del impacto a nivel de público y medios la posibilidad de un Cine Chileno como fenómeno social, fenómeno que se abre en su real dimensión cuatro años más tarde con el estreno de "Historias de Fútbol" de Andrés Wood (1997): Existe un interés, se habla, se comenta y existe un difusión mediática de amplia cobertura, en otras palabras, hay algo que la gente ve en el cine chileno, algo sobre Chile y los chilenos.

A nivel de la industria, en este período se registran debilidades en función de la continuidad y viabilidad de la producción de películas, las que se expresan en el bajo número de estrenos por año y en la precaria posibilidad de mantener una reflexión constante frente al Cine Chileno y sus temáticas.

1999-2002

Este corto período es importancia en la filmografía nacional en función de la combinación de varios factores: el proceso de creación de un circuito propio para la industria cultural asociada al cine chileno, la presentación de temáticas

que son validadas por un audiencia que se expresa en éxitos de taquilla y el rol que toma el Estado.

La combinación de estos factores en un escenario de inserción de Chile en el contexto internacional, al amparo de la globalización, otorgan a las películas chilenas un estatus de representación Nacional. Bajo el supuesto de que en el cine nos vemos nosotros y nos presentamos frente a otros, éste comienza a convertirse en una instrumento de promoción de Chile y los chilenos.

En el marco de este periodo se presenta el Programa de Fomento del Cine, encabezado por la labor de CORFO y Fondart, con el apoyo de Pro-Chile y DIRAC, cuyos campo de acción puede resumirse en los siguientes puntos específicos:

- 1) Desarrollo de proyectos (Concurso CORFO)
- 2) Realización para producción y postproducción (Concurso FONDART)
- 3) Promoción y distribución en Chile (Programa ProFo de CORFO)
- 4) Promoción , difusión y comercialización internacional (Programas de Pro-Chile y DIRAC de RREE, CNCA con Ibermedia)
- 5) El desarrollo del audiovisual en regiones, promoviendo Polos de Desarrollo Audiovisual (con avances en la 2ª y 10ª regiones)
- 6) Integración en Iberoamérica, con efectos positivos en la coproducción y la inserción en nuevos mercados (Programa Ibermedia)

Estas acciones otorgaron un plus y empuje comercial de amplia difusión al quehacer del cine Chileno actual.

Entre los años 1999 y 2002 se estrenaron 46 películas, entre largometrajes y documentales, que representa un crecimiento de 64% con respecto al periodo 1990-1998.

De los 46 estrenos, cerca del 90% ha recibido algún tipo de financiamiento estatal, y durante 1990-1998 el 40% de los estrenos fueron financiados de esta forma.

Estrenos de Películas Chilenas 1999-2002

Estrenos de Películas Chilenas				
1999	2000	2001	2002	Total
5	15	16	10	46
3	13	16	8	40

Fuente: Cámara de Comercio Cinematográfico, Fondart, CORFO, Ibermedia, 2002.

A nivel temático y de audiencia, particular importancia tiene el estreno en 1999 de "El Chacotero Sentimental" de Cristián Galaz, dado que esta película representa un hito dentro de la historia del cine chileno, con la mayor asistencia de público, cerca de 900.000 espectadores.

Para el año 2000, el número de estrenos creció tres veces, y cerca del 90% tuvo algún tipo de apoyo estatal.

El 2001, fue un año muy positivo para el cine nacional, en primer lugar, se mantuvo el número de estrenos, los cuales fueron 16, además, todas las obras recibieron apoyo público en alguna de las etapas de producción. Incluso, 15 realizaciones fueron financiadas por CORFO en la etapa de distribución. En este año se sumo al impacto causado anteriormente por otras producciones "Taxi para Tres" de Orlando Lübbert.

Durante el 2002, se estrenaron 10 obras cinematográficas, el 80% de esas realizaciones fueron apoyadas con recursos estatales.

En este año se producen dos hechos importantes, el primero tiene relación con el apoyo de CORFO a la etapa de preparación de proyectos y preinversión, dado que hasta este punto, no se habían estrenado obras con este tipo de financiamiento, con lo cual el Estado amplía su rol desde la producción a la pre producción, difusión, comercialización e internacionalización del Cine Chileno.

2002-2004

Los años 2002 y 2003 marcan el inicio de la fase de profundización e internacionalización del cine Chileno, confirmando que experiencias anteriores no se debían a fenómenos casuales sino a una tendencia.

Durante el 2002 se estrenaron seis largometrajes de ficción, uno de animación y 24 documentales. Además, en forma lenta pero segura, Chile comienza a perfilarse como un país deseable para la coproducción con otros países de habla hispana.

Tanto así, que en el último concurso de Ibermedia, además de la aprobación de dos proyectos locales, empresas productoras chilenas participarán en siete coproducciones con Perú, Brasil, y Uruguay.

En cuanto a la recepción de los filmes, las cifras de la Cámara de Comercio de Cine muestran que se ha ido consolidando un público para el cine chileno y este año los filmes nacionales fueron vistos por 495.980 espectadores en salas nacionales, cifra levemente superior al año 2001, pero bastante más que el año 2000, cuando se registraron 157.440 espectadores.

La película con más espectadores el 2002 fue "Ogú y Mampato en Rapa Nui", que fue vista por 297.063 personas.

El año 2003 marca y ratifica nuevamente la existencia de un público proclive a la experiencia de lo común y cotidiano en Chile, que ya había estado presente tanto en "Historias de Fútbol", como en "El chacotero sentimental" y "Taxi para tres", a través del éxito de "Sexo con Amor" de Boris Quercia.

En ese año también destacan por sus logros de audiencia y éxito internacional "Sub Terra" de Marcelo Ferrari y "B-happy" de Gonzalo Justiniano. Destaca el fuerte apoyo por parte del estado a la internacionalización de este tipo de producciones, como parte de los objetivos de Pro Chile: "Exportamos lo Chileno y a los Chilenos"

Durante el 2004 el conjunto de iniciativas sectoriales implementadas desde los 90 adquiere un cuerpo formal, convirtiéndose en parte de las preocupaciones constantes del Estado Chileno y del presupuesto nacional. El 10 de noviembre de 2004 fue publicada la Ley N° 19.981, de fomento audiovisual, también conocida como ***Ley del Cine***, mediante la cual el Estado "*apoya, promueve y fomenta la creación y producción audiovisual*".

Dos son los principales puntos de esta ley. El primero es la creación del ***Consejo del Arte y la Industria Audiovisual***, que funciona como parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Este consejo está formado, entre otros, por el Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, representantes del Ministerio de Educación, de los directores de largometrajes, de directores de documentales, de productores, de actores y actrices, de técnicos audiovisuales y académicos del área.

El segundo punto es la creación del ***Fondo de Cultura Audiovisual***, destinado a otorgar ayuda financiera para la concreción de proyectos audiovisuales y de actividades de difusión.

El fondo cuenta anualmente con 1.700 millones de pesos y es administrado por el mencionado Consejo. Algunos de los destinos específicos que detalla la ley para estos dineros son: concursos públicos para el financiamiento de largometrajes, promoción y difusión de obras nacionales en el extranjero, financiamiento de becas y pasantías, financiar programas de resguardo de patrimonio audiovisual chileno, apoyar el desarrollo de festivales y eventos, y financiamiento de programas de formación llevadas a cabo por centros culturales.

La conformación de la institucionalidad audiovisual y cinematográfica acentúa la pregunta acerca del papel del cine y en particular del cine Chileno como medio de construcción de imágenes identitarias, sobre la cual es relevante una reflexión desde las ciencias sociales y en particular de la antropología.

V. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

5.1 ANÁLISIS CUALITATIVO DE LAS PELÍCULAS MÁS IMPRTANTES DE 1997-2004

5.1.1 Definición de categorías y variables

Para clasificar las películas de este período en función de los objetivos de la investigación, se utilizó como criterio la presencia/ausencia de elementos propios del imaginario sobre la cultura popular, descrito en el marco teórico. Para ello, se identificaron primero los elementos visuales comunes entre las películas y se marcaron algunos de ellos como "indicadores de popularidad".

Se utilizaron categorías y variables *a priori* que permitían descomponer la imagen cinematográfica y desglosar los elementos visuales presentes en las películas señaladas. Las Variables se concretizaron en Figuras cuya definición se realizó a partir de la observación de las películas analizadas. En síntesis, las categorías y variables utilizadas, y las figuras en que éstas se concretaron, fueron las siguientes:

Categoría	Variables	Figuras
Espacio	Urbano	Barrio Clase alta Barrio Clase Baja Sitio Baldío/Cancha
	Rural	Pueblo Campo Chileno Paisaje costero Paisaje turístico
Personaje	Masculino	Marginal Media baja Alta/Altamedia
	Femenino	Marginal Media baja Alta/Altamedia
Práctica Social Cotidiana	Relaciones instrumentales	Trabajo Comercio Delincuencia
	Relaciones Afectivas	Reunión familiar Reunión amistosa Encuentro entre vecinos Sexo Partido de Fútbol
Objetos	Vestimenta	Lujosa Sencilla Marginal
	Hitos	Copa de agua Bar

	Instrumentos	Movilización Pública Televisión Objetos religiosos Cocina Típica Bandera chilena
--	--------------	--

A. *Espacio:*

Esta categoría se refiere al entorno físico, al ambiente natural y construido que envuelve a los personajes y que enmarca el desarrollo de la historia. Como primera distinción para esta categoría se ocuparon las siguientes variables:

- a. *Urbano:*** Donde se incluyen los elementos visuales propios de las grandes ciudades. Las figuras que se identificaron para el ambiente urbano fueron los espacios barriales, sus casas y los espacios públicos presentes en estos barrios:
- *Barrio de clase alta:* Se distingue por edificios altos y/o casas grandes, con material de construcción sólida, con amplios patios privados, calles amplias pavimentadas y con servicios de urbanización completos, plazas, áreas verdes y otros espacios públicos cuidadas y limpios.
 - *Barrio de clase baja o media baja:* Se caracteriza por las construcciones en bajas altura, casas pequeñas y de material ligero, sin patio o con patios pequeños y/o compartidos entre los vecinos, calles estrechas sin pavimento o con servicios precarios, espacios públicos descuidados o sucios, espacios verdes escasos.
 - *Cancha de fútbol o sitio baldío:* Está directamente asociado al barrio de clase baja, si bien la figura anterior no implica necesariamente la presencia de este tipo de espacio. La cancha es un lugar amplio, plano, de tierra, frecuentemente seco, desértico y polvoriento. Cuando cumple las funciones de cancha de fútbol está rodeado de bancas o graderías de madera donde pueda instalarse el público. Cuando es sólo un sitio baldío suele tener basura.
- b. *Rural:*** Corresponde a paisajes naturales y a pequeños pueblos insertos en estos paisajes. Las figuras que se distinguieron fueron:
- *Pueblo:* Pequeño asentamiento de población inserto en el mundo rural. Tiene pocos habitantes que se conocen entre sí, pues todos son vecinos o parientes. Las casas se asemejan a las del barrio de clase baja, son bajas, de materiales ligeros o de barro y con arreglos “hechizos” o artesanales. Las calles son estrechas y la urbanización incompleta.

- Campo chileno: Ambientes que representen zonas rurales en que se desarrollan actividades agrícolas y ganaderas, generalmente del Valle Central de Chile o la IX y X regiones.
- Paisaje costero: Corresponde a ambientes del litoral del país, en que el elemento marítimo sea de vital importancia, ya para la subsistencia de los personajes, como por su presencia visual en la pantalla.
- Paisaje turístico: Corresponde a ambientes que resaltan por su belleza natural, y que son promocionados como lugares famosos y deseables como destino turístico, por ejemplo, el sur de Chile, Chiloé, el desierto de Atacama. Esta figura no excluye las dos anteriores (un paisaje costero o campesino puede ser también turístico) y por sus características puede dar cabida a ciertos paisajes urbanos, entendidos como un referente para el visitante chileno y extranjero, por ejemplo, Valparaíso.

B. Personaje:

Esta categoría se refiere a los sujetos que intervienen en la acción dramática de la película. Consideramos en el análisis a los personajes principales y, de manera secundaria, a los personajes que conforman el mundo social que los rodea. Las variables que se distinguen se refieren al género de los personajes. Además, se ha definido a los personajes como figuras o personajes-tipo según la clase social a la que pertenecen, definida por el trabajo que desempeñan y su rol social.

a. Masculino:

- Clase Alta/Altamedia: Son personajes con mucho dinero y status social, "gente importante" o con poder, como autoridades, profesionales, empresarios, políticos, etc.
- Clase Baja/Mediabaja: Son personajes con pocos recursos materiales y status social y por lo tanto con limitado poder económico y político. Estos profesionales son pequeños campesinos, pescadores artesanales, comerciantes, o bien trabajan como empleados u obreros.
- Marginal: Son personajes que viven al margen de las normas establecidas y en un entorno de violencia o corrupción. Son jóvenes en riesgo social, delincuentes, narcotraficantes, matones, etc. Suelen ser pobres.

b. Femenino:

- Clase Alta/Altamedia: Son personajes con mucho dinero y status social, pueden ser amas de casa o ejecutivas y profesionales.
- Clase Baja/Mediabaja: Son personajes con pocos recursos materiales y status social, usualmente dueñas de casa o trabajadoras asalariadas, como obreras o empleadas de tienda.
- Marginal: Son personajes que viven al margen de las normas establecidas y en un entorno de violencia o corrupción. Generalmente son trabajadoras sexuales o cercanas a la prostitución, como las bailarinas de *boite*.

C. Práctica Social Cotidiana

Esta categoría se refiere a las actividades cotidianas de presencia fuerte que se desarrollan a lo largo de la película, vale decir, los contextos de relación y reunión entre los personajes y que sostienen el desarrollo de la historia. Las variables que se distinguieron corresponden al tipo de relación que da el principal origen a estas actividades.

a. Relaciones instrumentales: Se refiere a prácticas cotidianas que involucran relaciones secundarias entre los personajes, cuyos objetivos son estrictamente instrumentales, relacionados con el trabajo, los negocios y la eficiencia. Las figuras que se distinguieron son:

- Trabajo: Prácticas que involucran relaciones laborales simétricas (entre iguales) o asimétricas (relaciones de poder, como empleador y empleado)
- Comercio: Prácticas que involucran relaciones cuyo fin es el intercambio de productos.
- Delincuencia: Prácticas desarrolladas al margen de la ley, como robo, narcotráfico o prostitución.

b. Relaciones Afectivas: Se refiere a prácticas cotidianas que involucran relaciones primarias entre los personajes, cuyos objetivos son la sociabilidad, la celebración y el placer. Las figuras que se distinguieron son:

- Reunión familiar: Prácticas cotidianas que involucran el encuentro de personajes con relaciones de parentesco.
- Reunión amistosa: Prácticas cotidianas que involucran el encuentro de personajes con una amistad profunda, generalmente compadrazgo.

- Encuentro entre vecinos: Prácticas cotidianas que involucran relaciones cercanas entre vecinos.
- Sexo: Prácticas sexuales, ya sean románticas o no.
- Partido de fútbol: Profesional o amateur, entre conocidos (la "pichanga")

D. Objetos

Esta categoría se refiere a los elementos materiales que rodean a los personajes de la historia, ya sea como vestuario y utilería o como parte de la decoración de las escenas. Estos objetos son parte constitutiva de la atmósfera que proyecta la película. Las variables se distinguieron en virtud de la relación que establecen los personajes con los objetos. Las figuras que corresponden a las variables (b) y (c) no se distinguieron *a priori*, sino que en función de su aparición recurrente en las películas revisadas.

- a. Vestimenta:** Corresponde al tipo de vestuario que presentan los personajes y está en directa relación con su clase social.
 - Elegante: Ropa de materiales caros, limpia y a la moda.
 - Sencilla: Ropa de materiales rústicos, fuera de moda y/o sucia.
 - Marginal: Ropa con la que se identifica a los posibles delincuentes (principalmente estética hip hop) o a las trabajadoras sexuales (estética kitsch, escotes, minifaldas).
- b. Hitos:** Corresponde a inmuebles, construcciones arquitectónicas o puntos de referencia, que también pueden funcionar como nodos o puntos de encuentro entre los personajes.
 - Copa de agua: Fuentes de agua de cemento ubicadas en la periferia de las ciudades.
 - Bar: Se refiere a cualquier establecimiento en que se venda y consuma alcohol, sobretodo cerveza y vino.
- c. Instrumentos:** Corresponde a objetos muebles utilizados por los personajes directamente o como decoración.
 - Movilización pública: Micros, colectivos, botes que cumplan esa función.
 - Televisión: En las casas o bares.
 - Objetos religiosos: Pinturas o estatuas de yeso de cristo, vírgenes o santos, animitas, ofrendas de flores, rosarios, etc.
 - Cocina y comida típica: Alimentos tradicionales o de consumo callejero, cocina a leña, utensilios de cocina expuestos como ambientación relevante en la escena.

- Bandera chilena: En su formato tradicional o usada como prenda de vestir o decoración corporal.

El resultado de este primer análisis fue una Matriz en que se clasificaron los elementos visuales identificados en cada una de las películas escogidas para este período y tres películas de los años 90 que servían como referente visual para las películas que iban a analizarse. Esta matriz de análisis es la que mostramos en la página siguiente, donde las figuras en negrita corresponden a lo que se determinó como indicador de popularidad²⁷. El número del cuadro corresponde a las siguientes películas consideradas:

Película (Período 97-04)

1. Historias de fútbol
2. Gringuito
3. El Chacotero sentimental
4. El desquite
5. Coronación
6. El Leyton
7. Te amo made in Chile
8. La fiebre del loco
9. Taxi para tres
10. Paraíso B
11. Sangre eterna
12. Negocio Redondo
13. Ogú y Mampato en Rapa Nui
14. Los debutantes
15. Sub Terra
16. Bhappy
17. Mala Leche
18. Azul y Banco
19. Machuca
20. Sexo con Amor

Películas de los 90 de relevancia para el imaginario visual del período analizado:

21. Caluga o Menta
22. La Frontera
23. Johnny Cien Pesos

²⁷ Para mayores detalles estadísticos, ver Anexo 1: *Análisis Numérico De Categorías Visuales*

VARIABLE	FIGURA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	Presencia Item	
Urbano	Barrio Clase Alta		1			1		1	1	1	1	1			1	1		1		1	1	1			13	
	Barrio clase baja	1	1	1		1	1			1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1		1	17	
	Sitio Baldío/ Cancha	1	1	1			1	1		1					1			1	1	1		1		1	12	
Rural	Pueblo			1			1		1				1			1	1						1		7	
	Campo chileno	1			1								1				1						1		5	
	Paisaje costero	1		1			1		1				1	1		1	1		1				1		10	
	Paisaje turistico	1			1		1		1				1	1		1	1						1	1	10	
Masculino	Marginal	1	1			1			1	1	1	1			1		1	1	1	1		1		1	14	
	Media baja	1	1	1	1	1	1		1	1	1		1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	20	
	Alta/Media Alta		1	1	1	1	1	1			1	1			1	1				1	1			1	13	
Femenino	Marginal/prostituta	1	1						1		1	1	1		1	1	1		1	1		1			12	
	Media baja	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	
	Alta/Media Alta		1		1	1	1	1				1				1				1	1	1			9	
Relaciones Instrumentales	Trabajo	1		1	1	1	1		1	1	1		1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	18	
	Comercio	1	1	1			1			1			1			1	1			1	1		1	1	11	
	Delincuencia	1	1			1			1	1	1				1		1	1	1			1		1	12	
Relaciones afectivas	Reunión familiar	1	1	1	1	1				1	1			1			1	1		1	1		1		13	
	Reunión Amistosa	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1		1	1	1	1	1	1	1	20	
	Encuentro entre vecinos	1		1	1		1		1	1			1	1		1	1			1		1	1		13	
	Sexo	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	
Vestimenta	Partido de fútbol	1		1			1									1	1	1	1						7	
	Elegante		1		1	1	1	1			1	1		1	1	1				1	1	1		1	14	
	Sencilla	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	23	
Hitos	Marginal		1						1	1	1	1	1		1		1	1	1	1		1			12	
	Copa de Agua									1					1			1	1			1			5	
Instrumentos	Bar	1	1		1		1		1		1		1		1	1	1	1	1		1		1		14	
	Movilización Pública	1	1	1			1			1			1		1		1	1	1	1			1	1	13	
	Televisión	1	1	1			1	1	1	1							1		1	1	1	1	1	1	14	
	Objetos religiosos	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1		20
	Comida típica	1	1	1	1		1		1	1			1	1			1	1	1	1				1		14
	Bandera chilena	1	1	1			1	1	1	1	1			1		1	1		1	1				1		14
	Presencia Ind	24	22	20	16	15	22	11	20	21	18	12	18	13	17	20	24	18	19	24	16	19	19	13	421	

Como podemos ver a partir de la Matriz elaborada, la mayoría de las películas analizadas tiene una alta presencia de figuras asociadas con el mundo popular (65%), que actúan de manera conjunta al interior del film, esto es, un paisaje popular asociado a personajes, objetos y relaciones sociales propias del imaginario sobre lo popular. Asimismo, es notable la presencia de elementos que no sólo se circunscriben al mundo popular, sino que se extienden a referencias evidentes sobre la nación chilena, como lo es la presencia del paisaje turístico (en 10 películas) y de la bandera chilena (en 14 películas). Las características de estas figuras y el modo en que se relacionan, son especificadas en el análisis siguiente.

5.2 ANÁLISIS FOCALIZADO DE PELÍCULAS 1997-2004

El análisis focalizado se centró en las películas que, en función de la clasificación establecida en el análisis anterior, presentan una imagen del mundo popular chileno desde un relato contemporáneo²⁸. Este análisis pretende detallar las características y el modo en que aparecen los elementos visuales ya determinados, para luego establecer la manera en que estos elementos se relacionan y se conforman como íconos del “mundo popular chileno” y de la chilenidad.

Las películas escogidas se refieren a distintos aspectos de este mundo popular. Si bien existen elementos comunes a las películas referidas al mundo popular, en base a las características de las imágenes presentadas y la presencia de distintas figuras dentro de ella, pueden establecerse tres tipos de películas que retratan el mundo popular, esto es:

- Tipo *Urbano-popular*: Se refiere sobretodo a sectores populares dentro de la ciudad.
- Tipo *Ruralidad*: Se refiere principalmente a los sectores populares del mundo rural.
- Tipo *Marginalidad delictual*: Es una variante del tipo popular urbano, que se aleja de la tradición costumbrista para centrarse en temas como la violencia y delincuencia.

²⁸ Se ha incluido el análisis de “El desquite”, puesto que a pesar de ser una película ambientada a principios de siglo, se trata de un relato contemporáneo escrito sobre esa época (que no es el caso de subterra ni del testimonio histórico de Machuca) en que se presentan íconos similares a los utilizados en las películas sobre el campo y la urbe contemporáneas. Para más detalles, veáse el apartado 5.2.2

4.2.1 Descripción de elementos visuales por película²⁹

1. Películas Urbano-populares:

El chacotero sentimental (Cristian Galaz)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase Baja:</i> En la historia 1 se muestra un barrio de Clase media urbanizado, casas bajas con reja y patio, vecinos que tienen auto, un kiosco de revistas y dulces, y la pensión de Juan, cuya pieza está decorada con un banderín del Colo Colo. En la historia 2 se presenta un barrio de Clase media, interior de una casa baja de los años 30'- 40', En la historia 3 uno de Clase baja, la población El Volcán de puente Alto, con blocks de vivienda social (Copeva) con poco espacio, hacinamiento, plantas y sillas a la entrada de las casas, ropa colgando, un patio común de tierra y escasos árboles. Se ven paredes con Graffiti. Una de las casas es sede de la junta de vecinos, decorada con un póster de moais, una bandera chilena y un cenicero de concha de loco sobre la mesa.</p> <p><i>Cancha:</i> En la historia 3, se muestra el patio de la población, desértico, que se arregla como cancha con arcos y asientos para público.</p>
	Rural	<p><i>Pueblo:</i> Se muestra la casa de provincia (sector Concepción) de Juan. Es una casa de madera, amplia, con una cocina celeste en un corredor de vidrio, un lavadero y un patio grande con muchos árboles.</p> <p><i>Paisaje costero:</i> Se ve la playa del litoral central en las historias 2 y 3.</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Media baja:</i> Los personajes de las 3 historias. En la Historia 1: Juan, estudiante de publicidad provinciano que aloja en una pensión, su padre carnicero, su hermano chico, el marido de su amante y el quiosquero. En la Historia 2: Padre de clase media. En la Historia 3: Los vecinos de la población y el protagonista, que es Mecánico.</p> <p><i>Alta/Altamedia:</i> El Rumpy, conductor del programa de radio que guía la película.</p>
	Femenino	<p><i>Media baja:</i> En la Historia 1: Claudia, la amante - vecina, que es dueña de casa, la madre de Juan también dueña de casa y su tía de Santiago. En la Historia 2: La madre y hermana que son dueñas de casa, la protagonista es estudiante de arquitectura. Historia 3: Las vecinas de la población, todas dueñas de casa y la mayoría madres.</p>

²⁹ Una breve sinopsis de las películas puede encontrarse en el Anexo 2 “Fichas Técnicas”

Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> Se muestra en las escenas del conductor de radio y entre el mecánico y su jefe, donde la relación asimétrica es también de ayuda mutua y amistad (historia 3).</p> <p><i>Comercio:</i> Se ve al quiosquero, con quien se establece una relación de amistad y complicidad (historia 1)</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Historia 1: Para celebrar los 80 años de la abuela en la casa del padre de Juan, evento en que se reúne la familia extendida alrededor de una mesa larga a comer y tomar cerveza Escudo; Un desayuno en la misma casa con los hombres alrededor de la mesa y la mamá sirviendo. Historia 3: Se da en la comida en la casa de los protagonistas, todos alrededor de la mesa, apretados y con guagua.</p> <p><i>Reunión amistosa:</i> Se muestra mediante los niños que se bañan en la calle con el agua del grifo y entre la protagonista y su cuñada en el patio de la población (historia 3). También entre Juan y el quiosquero (historia 1).</p> <p><i>Encuentro entre vecinos:</i> Se ve en la Junta vecinal de la población para solucionar el problema del sexo, y en reuniones en el patio (historia 3) y en las mujeres en actitud de pelambre (historia 1).</p> <p><i>Sexo:</i> Es el eje temático de las tres historias: infidelidad (1), incesto (2) y dificultad para tenerlo (3)</p> <p><i>Partido de Fútbol:</i> Se da entre los vecinos de la historia 3.</p>
Objetos	Vestimenta	<i>Sencilla:</i> De los personajes de las 3 historias, poleras deportivas y de algodón, jeans, buzo, vestidos de tela estampada, bata de levantarse.
	Hitos	Se ven Torres de Alta tensión en la historia 3.
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Se muestra un Bus Interregional en la Historia 1.</p> <p><i>Televisión:</i> Se ve prendida en casa de Claudia, que ve el Matinal (Historia 1)</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> Un gran crucifijo en el patio de la población (Historia 3).</p> <p><i>Comida Típica:</i> Vemos un pan "marraqueta" al desayuno, con mantequilla y huevos revueltos, en loza barata, también pebre en la comida (Historia 1). Vemos pan marraqueta y mantequilla además en la historia 3, así como manteles a cuadros en ambas historias.</p> <p><i>Bandera chilena:</i> La identificamos en la polera de uno de los vecinos presente en la junta de vecinos, también en la pared detrás de los dirigentes vecinales como fondo de la misma y la que llevan en la mano cuando van a reclamar al Ministerio, todo durante la historia 3.</p>

Gringuito (Sergio Castilla)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase alta:</i> Aparece Manhattan, con sus luces y edificios elegantes. También el barrio de la casa del gringuito, de profesionales jóvenes cerca del parque forestal, un departamento amplio, blanco, con un cuadro de la Quintrala. Se ve además un sector donde el flaco vende la fruta, en un parque rodeado de grandes edificios.</p> <p><i>Barrio Clase Baja:</i> Se muestran paredes con graffitis a la llegada a Santiago, El barrio del Flaco (Conchalí), la Vega en que éste trabaja y su casa destartalada de tablas y zinc, rodeada de basura (un refrigerador viejo, una silla rota, una rueda de bicicleta, un auto abandonado). También se ven sectores marginales de la ciudad donde hay una casa de prostitutas, así como el Centro: Plaza de Armas, Paseo Ahumada, Mapocho.</p> <p><i>Sitios Baldíos:</i> Se ven al pasar, en el recorrido del Santiago marginal en la carretón del Flaco. Son extensiones de pasto seco tras rejas, con basura.</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Marginal:</i> El Flaco, pues su pobreza es extrema y el tiene tendencia al alcoholismo. También vemos una Pandilla de raperos .</p> <p>Media baja: Los Feriantes, Manuel (novio de María, un taxista), carabineros.</p> <p><i>Alta/Altamedia:</i> El Padre y el Abuelo de Gringuito, Gringuito y los amigos norteamericanos.</p>
	Femenino	<p><i>Marginal:</i> Las Prostitutas con que se relaciona Gringuito.</p> <p>Media baja: Las feriantes, Una Florista, María, la empleada de Gringuito.</p> <p><i>Alta/Altamedia:</i> La madre y la abuela de Gringuito.</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Comercio:</i> Puede apreciarse en la Vega, donde la cámara hace un recorrido por las costumbres de compraventa.</p> <p><i>Delincuencia:</i> Se manifiesta en el asalto de los Raperos y en la prostitución.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Sólo hacia al final, la familia de gringuito se reúne en la casa con la llegada del nuevo hermanito.</p> <p><i>Reunión amistosa:</i> Se ve a los niños jugando en la calle de la población y en la fuente Neptuno (Cerro Santa Lucía). También una celebración con mucho alcohol en el prostíbulo.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Elegante:</i> Es la de la familia de gringuito, ropa de buena calidad e importada de EEUU</p> <p><i>Sencilla:</i> La que usan María, Manuel, los transeúntes del cerro Santa Lucía y los feriantes. También la polera y al gorro de Colocolo que compra Gringuito, y los trajes de baño sueltos de los niños en la fuente.</p> <p><i>Marginal:</i> La del Flaco (polera rota, chaqueta desgastada), de las prostitutas (ropa de fantasía) y los raperos.</p>

	Hitos	<p><i>Bar:</i> No existe en sentido estricto, pero sí el consumo del alcohol. El Flaco lo hace en la calle y también los que acuden al prostíbulo.</p> <p><i>Otros:</i> El Cerro Santa Lucía y el cañonazo de las 12.</p>
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Se ve en varios planos las Micros amarillas de Santiago.</p> <p><i>Televisión:</i> Se aprecia una muy anticuada en la casa de Flaco.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> vemos un crucifijo en la casa de niño del papá.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Vemos primeros planos de frutas y verduras de la Vega, así como un mote con huesillos y empanadas en los carritos callejeros.</p> <p><i>Bandera chilena:</i> Se observa en el Logo de LanChile y en la polera de Manuel, cuyo uso es cuestionado por la autoridad (carabineros).</p>

Taxi para tres: (Orlando Lübbert)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase alta:</i> Se ve uno comercial y de negocios, con altos edificios que sorprenden a los delincuentes, y casas blancas con jardines verdes.</p> <p><i>Barrio Clase Media baja:</i> Es el barrio donde vive Ulises (el taxista) en Cerro Navia, de casas bajas color pastel (la de Ulises es verde agua y tiene un patio con parrón). Tiene una feria, un grifo amarillo y ambiente seco. También se ve la población marginal de los delincuentes, de calles polvorientas y sinuosas, casas hechizas con techos de zinc y mucha basura. La casas están decoradas sin estilo definido, mezclando objetos de material barato, como peluches y cortinas floreadas o de calado blanco. También se ve el Centro de Santiago (Plaza de Armas y feria de juegos mecánicos).</p> <p><i>Sitio Baldío:</i> Se muestran varios, son planos desérticos, con fondos de cordillera o paredes de cemento, llantas de auto, y uno de ellos con arcos de fútbol. Ahí ocurre uno de los asaltos, así como conversaciones y diversión entre los protagonistas.</p>
Personaje	Masc.	<p><i>Marginal:</i> Son los coprotagonistas, asaltantes de la población.</p> <p><i>Media baja:</i> El taxista y sus amigos, los evangélicos acogidos en la casa del taxista, el detective que sigue a los delincuentes.</p>
	Femenino	<p><i>Media baja:</i> La mujer y la hija del taxista, la vendedora de bazar (amante del taxista).</p>

Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> Se ve el que realiza el taxista, y el de la cajera de la distribuidora Lada.</p> <p><i>Comercio:</i> Se da en la compraventa de alimentos en el bazar, que implica luego una relación amorosa. También en la feria donde se vende pescado, verduras y animales.</p> <p><i>Delincuencia:</i> Es la actividad de los coprotagonistas. Además el asesinato que comete el taxista al final de la película, que implica su vuelta hacia la ambición y la corrupción.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Se muestran en muchas de las escenas en la casa del taxista, a la hora de la comida y el desayuno en que comparten todos juntos alrededor de la mesa.</p> <p><i>Reunión amistosa:</i> Se ve cuando Ulises conversa sus problemas con un par de amigos en el puesto de mote con huesillos.</p> <p><i>Encuentro entre vecinos:</i> La vemos en la celebración con los evangélicos, bajo el parrón, con canto y guitarras alrededor de la mesa de mantel a cuadros.</p> <p><i>Sexo:</i> Se da entre taxista y su amante, en la pieza detrás del bazar.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Sencilla:</i> La del Taxista, su familia, amigos y amante. El usa camisa y pantalones de tela, viejos. Ellas, vestidos de género liviano.</p> <p><i>Marginal:</i> La de los asaltantes. Usan ropa sucia y descuidada, barba sin afeitar, polera sin mangas y llevan los dientes sucios.</p>
	Hitos	<p><i>Copa de agua:</i> Se ve desde el sito baldío. También se ven torres de tensión que se ubican en los espacios urbanos marginales.</p>
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Varios planos de micros amarillas en las calles.</p> <p><i>Televisión:</i> Se ve prendida en casa de taxista, con un programa de Ovnis y con la transmisión del desenlace de la película.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> Observamos la foto de Santa Teresa de Los Andes con un rosario, en la casa del taxista, además del cuadro de San Miguel Arcángel en la de la amante.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se ve un sándwich de arrollado con ají en el bazar, un mote con huesillos en la calle, el pan marraqueta en casa del taxista, donde siempre come mucha gente. Se hacen primeros planos de las ollas y de la actividad de cocina en la casa de Ulises. La Coca Cola se presenta como un lujo deseado para la familia.</p> <p><i>Bandera chilena:</i> Se ve como estampado en la polera de uno de los asaltantes.</p>

Historias de Fútbol (Andrés Wood)³⁰

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase Baja:</i> Es el lugar en que habitan los protagonistas de la primera y la segunda historias, una población de Santiago y una de Calama. En Santiago, también se ve un hospital público, un mercado, y espacios marginales (un prostíbulo, un salón de pool). En Calama, una casa se empeño revela las necesidades económicas de los personajes. Las casas tienen una decoración escasa y discordante (colores sin combinar, póster en vez de cuadros, utilización de materiales baratos como plástico, madera terciada y algodón).</p> <p><i>Cancha:</i> Es un espacio gravitante de ambas historias, en la primera es una cancha establecida para los partidos de clubes de barrio que incluso entrenan ahí de noche. En Calama es un sitio baldío y desértico que los niños usan como cancha.</p>
	Rural	<p><i>Paisaje turístico:</i> El desierto del norte grande que rodea a Calama (segunda historia) y el paisaje de Chiloé de la tercera.</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Media baja:</i> En la historia 1 y 3, los personajes son trabajadores. En el primer caso, obreros, en el segundo, campesinos y pescadores. Los niños en la historia 2, que no tienen dinero para entrar al Estadio de fútbol. El protagonista debe incluso empeñar sus bienes.</p>
	Femenino	<p><i>Marginal:</i> Las prostitutas, con quienes se celebra el protagonista de la historia 1 luego de su trato con el dueño del club deportivo contrario.</p> <p><i>Media baja:</i> Hay dueñas de casa en las tres historias y también una vendedora en la 1, que es la novia del protagonista.</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> En la historia 1, se ve a los obreros en la construcción, si bien su relación se extiende además a ser amigos, vecinos y del mismo equipo.</p> <p><i>Comercio:</i> Se ve la compraventa y empeño de objetos en la historia 2, y la compra de alcohol en la historia 1, sin que ello implique algo más profundo</p> <p><i>Delincuencia:</i> Los matones del equipo contrario, en la historia 1, actúan con violencia contra el protagonista.</p>

³⁰ Esta es una película mixta, por lo que la ubicamos en este tipo siguiendo la tónica de la mayor parte de la película (2 de las 3 historias son urbanas).

	Relación Afectiva	<p><i>Reunión amistosa:</i> Se observa entre el DT, el protagonista y su amigo en la historia 1, quienes conversan con una cerveza (Escudo) en el bar de la esquina. En la historia 2, los niños se juntan a hablar del partido al que no pueden ir con una coca cola, en un espacio con sombra de la calle.</p> <p><i>Encuentro entre vecinos:</i> En la historia 1, hay un encuentro interbarrial que congrega e identifica a toda la población. En la historia 3, el partido convoca a la reunión de los vecinos del campo, que a la vez son amigos. Esta reunión involucra comida, alcohol y cantos tradicionales en guitarra.</p> <p><i>Sexo:</i> En las historias 1 y 3, las mujeres compiten con el fútbol por el interés de los hombres. Se da entre los protagonistas y su novia (1) y anfitriona (3).</p> <p><i>Partido de Fútbol:</i> Es el eje de las tres historias. Se da entre equipos de barrio en la historia 1, entre 2 grupos de niños del barrio en la historia 2 y televisado (Chile vs Alemania en el mundial) en la historia 3.</p>
Objeto	Vestimenta	<p><i>Sencilla:</i> La de los niños, pobladores, obreros, campesinos y campesinas. Las chilotas de la historia 3 visten ropa tradicional del lugar (vestido y chal negro) y los hombres, sombrero y chaqueta de telas naturales. El único que viste de color y de tela sintética es el santiaguino.</p>
	Hitos	<p><i>Bar:</i> Es el lugar de reunión entre los amigos de la historia 1, donde se vende vino y cerveza y hay una relación de cercanía con la dueña.</p>
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Se ven las micros amarillas frente al estadio Nacional en Santiago (Historia 1)</p> <p><i>Televisión:</i> Se ve encendida en el bar, mostrando a Zamorano, en la historia 1; es el centro de atención de los reunidos en las historia 3, puesto que funciona como el contacto del lugar aislado con el resto del país.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> Se ve una foto de Santa Teresa de los Andes en la habitación de la novia (historia 1); un cuadro de la última cena y una reliquia de la familia similar que debe ser empeñada (historia 2).</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se muestran platos chilotes cocinados en comunidad o por las mujeres (curanto en hoyo, chapalele, etc) en la historia 3; también botellas de bebida vacías y reutilizadas con otros contenidos (agua y chicha, historias 1 y 3); la coca cola de dos litros en historia 2; la comida de madre e hijo en la mesa sobre mantel plástico y vajilla barata en historia 2.</p> <p><i>Bandera chilena:</i> Se ve abstraída en la polera de la selección nacional (tv de la historia 1), las banderas de los equipos de fútbol de Chile al llegar al estadio (historia 2) y uno de los vecinos la lleva ondeando en el bote y luego la conserva durante todo el partido (historia 3).</p>

b) Películas centradas en la ruralidad

El Leyton (Gonzalo Justiniano)

Espacio	Urbano	No es un barrio preciso, sino el centro de la ciudad a la que viaja el amigo del Leyton, presentada en oposición al mundo de los personajes. El edificio al que se entra presenta el estilo de los edificios públicos de los años 30-50.
	Rural	<p><i>Pueblo:</i> Es una pequeña caleta, llena de vecinos chismosos, todos se conocen. Es una comunidad armónica con un conflicto subyacente, que Leyton gatilla, operando como elemento disruptor al romper las normas de vecindad y amistad. Las casas son de madera y techo de zinc, decoradas sin un estilo definido, hay vitrinas con artículos de porcelana, colores que no combinan, cortinas, manteles y flores de plástico, fotos de familiares y objetos de hace décadas atrás. La ropa está tendida en el patio y hacia la calle. La película está filmado con estilo realista, cámara en mano y textura de video.</p> <p><i>Paisaje costero:</i> Se muestra el del litoral central, donde se ubica el pueblo.</p> <p><i>Paisaje turístico:</i> Es el potencial del paisaje anterior..</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Media baja:</i> El Leyton, sus amigos y vecinos, todos pescadores. Destaca el sacerdote español como figura de autoridad, que intenta mantener la armonía en la comunidad y es la autoridad moral.</p> <p><i>Alta/Altamedia:</i> El italiano, un empresario modernizador, que quiere comprar las tierras y hacer un balneario.</p>
	Femenino	<p><i>Media baja:</i> Las esposas de los pescadores, entre ellas la esposa del mejor amigo de Leyton. Venden productos del mar o son dueñas de casa. Además está la dueña del restorán.</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> Se observa en la pesca, si bien esta actividad involucra fuertes lazos de amistad.</p> <p><i>Comercio:</i> Se da entre los vecinos e implica relaciones de vecindad y amistosas. Con el extranjero en cambio es una relación estrictamente de negocios, mal vista por el resto de la comunidad.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión amistosa:</i> Se ve en los pescadores que se juntan frecuentemente en el restorán a tomar cerveza, reír y conversar.</p> <p><i>Encuentro entre vecinos:</i> Se muestran los chismes entre las vecinas, así como un Matrimonio al que todo el pueblo está invitado y donde tocan corridos y cumbias. Se ve una procesión en los botes, que es una costumbre tradicional en honor a San Pedro, patrón de los pescadores.</p> <p><i>Sexo:</i> Es el móvil del conflicto (insatisfacción femenina e infidelidad)</p> <p><i>Partido de Fútbol:</i> Se da entre los pescadores un día en que no se puede pescar.</p>

Objeto	Vestimenta	<p><i>Elegante:</i> La de Modesto, que no es propiamente elegante, pero intenta serlo cuando éste va a la ciudad a hablar de negocios. También usa lentes oscuros, lo mismo que el Leyton cuando es rechazado por la comunidad. Es un elemento diferenciador.</p> <p><i>Sencilla:</i> La de los pescadores y sus esposas: camisetas de algodón, vestidos de género y chalecos de lana.</p>
	Hitos	<p><i>Bar:</i> Restorán "Reina Victoria". Es el lugar de reunión del pueblo, alcohol mediante. También es el centro desde donde se cuenta la historia.</p>
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Planos con las Micros amarillas en la ciudad (que se supone San Antonio)</p> <p><i>Televisión:</i> Se ve prendida en el Restorán, así como una muy anticuada y apagada en la casa de Modesto.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> vemos la estatua de San Pedro en primer plano mirando al pueblo y una Gruta de virgen de Lourdes al aire libre. También un calendario de virgen del Carmen en una de las casas, muchos cuadros de pasajes bíblicos en la casa de Modesto, arreglos florales en la procesión y una animita conmemorando la desaparición de los pescadores.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se evidencian pescados y mariscos cocinados por las mujeres, una marraqueta al almuerzo y un caldillo de mariscos con connotación "mágica" que cura problemas sexuales. Todo está servido en loza barata y caldillos en una olla de greda.</p> <p><i>Bandera chilena:</i> Se ve flameando en los botes durante la procesión.</p>

El Desquite (Andrés Wood)

Espacio	Rural	<p>Campo Chileno: Es el escenario único de la película. Contempla la casona del hacendado, así como la casa de los inquilinos que alojan a la protagonista Anita. Se observan paisajes verdes, húmedos, arreos de ganado, una catástrofe natural (desbordamiento del río), carreras de caballos y grandes planos generales de cabalgatas y puestas de sol en el horizonte y los cerros.</p>
Personaje	Mascul.	<p>Media baja: Los campesinos del Valle Central (Chillán-Ñuble)</p> <p>Alta/Altamedia: Los Hacendados del Valle central.</p>
	Femenino	<p>Media baja: Las campesinas del Valle Central</p> <p>Alta/Altamedia: La esposa del hacendado antagonista.</p>

Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> Se da una relación asimétrica entre el hacendado y sus trabajadores, que obedecen todas sus órdenes. Algunas veces esta relación raya en lo afectivo, como la del dueño de los caballos con su inquilino, o lo que cree Anita de su relación con el patrón, que da cuenta de un afecto prohibido entre distintas clases sociales.</p> <p><i>Delincuencia:</i> Hay una trata de blancas que intenta hacer el padre de la familia de inquilinas con su hija, y que ya había hecho con su esposa, cuyo móvil es la ambición de dinero.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Se da durante las comidas en que se reúne toda la familia que acoge a Anita. Nunca se muestra una reunión entre los personajes ricos, que además no tienen hijos.</p> <p><i>Reunión amistosa:</i> Se muestra entre los campesinos en la posada, con mucha alegrías y música acompañado de vino tinto y chicha.</p> <p><i>Encuentro de vecinos:</i> Se ve en la Carrera de caballos, una competencia festiva tradicional; también se ve en la acogida que le dan a Anita.</p> <p><i>Sexo:</i> Se da entre el hacendado y las chinas, dando origen a niños "guachos" y a un mestizaje entre clases sociales.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Lujosa:</i> La del hacendado y su esposa enferma, elaborada y de telas finas.</p> <p><i>Sencilla:</i> La vestimenta típica de los campesinos de la época: ponchos y gorros, vestidos y chales.</p>
	Hitos	<i>Bar:</i> Funciona en la posada que tiene la casa de los inquilinos.
	Instrumentos	<p><i>Objetos religiosos:</i> Se ven cuadros y crucifijos en las casas.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se muestra en detalle la gran cocina a leña en la casa del hacendado, donde los utensilios se utilizan como decoración, colgando, lo mismo que los alimentos que se están secando (hierbas, cebollas, ají). Las mujeres cocinan platos tradicionales.</p>

La Fiebre del Loco (Andrés Wood)

Espacio	Urbano	<i>Barrio Clase alta:</i> Sólo se ve desde el edificio en construcción donde trabaja el protagonista que luego se irá al sur.
	Rural	<p><i>Pueblo:</i> Es una caleta de pescadores aislada, con casas de madera, papel mural de rosas, palafitos y techas de zinc. Parte de la vida se desarrolla sobre los botes, se comunican con los demás pueblos por radio y hay campamentos de los pescadores hechos de nylon en las orillas del canal.</p> <p><i>Paisaje costero:</i> Se ve un paisaje de canales del sur de Chile (X-XI regiones).</p> <p><i>Paisaje turístico:</i> Se muestra el campo, los bosques y los canales del sur, cerca de Chiloé, atravesados por caminos de tierra.</p>

Personaje	Mascul.	<p><i>Marginal:</i> Canuto, ex buzo y estafador.</p> <p><i>Media baja:</i> El protagonista, Jorge, es un buzo del sur que ahora trabaja como obrero de la construcción; la gente del pueblo (pescadores y buzos); el padre Luis (sacerdote de la caleta)</p> <p><i>Alta:</i> El Japonés que supuestamente quiere comprar los locos.</p>
	Femenino	<p><i>Marginal:</i> Las Prostitutas que llegan a la caleta.</p> <p><i>Media baja:</i> Las mujeres de la caleta, que son dueñas de casa y artesanas; la dueña del restaurante (Sonia) y la mesera (Nelly). Entran en conflicto con las prostitutas.</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> La pesca y el buceo, que implican relaciones de amistad, compadrazgo y competencia.</p> <p><i>Comercio:</i> La gente del pueblo intenta hacer un negocio de locos, que resulta fallido, con el comprador extranjero. También se ve un comerciante ambulante que llega con el levantamiento de la veda</p> <p><i>Delincuencia:</i> Se muestra la estafa del argentino al pueblo, la prostitución que llega con el levantamiento de la veda y el homicidio de Jorge.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Se ve un funeral que reúne a los familiares en los botes, donde un hombre toca el acordeón.</p> <p><i>Reunión amistosa:</i> Le da entre los hombres en el restaurante, alcohol mediante, y con las prostitutas en el mismo lugar.</p> <p><i>Encuentro entre vecinos:</i> Se da una reunión de los negociantes, algunos vecinos y la autoridad del pueblo (el sacerdote) compartiendo un licor fuerte en la casa de éste último.</p> <p><i>Sexo:</i> Se da entre Canuto y Sonia, Jorge y Nelly, y con las prostitutas.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Sencilla:</i> La de los buzos y pescadores, que usan poleras deportivas, chalecos y gorros de lana natural, botas, ponchos. Utilizan colores fríos y oscuros, y tienen escopetas y pistolas.</p> <p><i>Marginal:</i> La del estafador, que usa chaqueta de cuero y una cadena de oro, llevando una pistola. La de las Prostitutas, con un estilo kitsch, usando objetos de plástico y colores fuertes que resaltan en ese ambiente sobrio.</p>
	Hitos	<p><i>Bar:</i> El restorán “La Pincoya”, de madera, muy cuidado, con cortinas estampadas, donde atienden las mujeres. Tiene mesas de plástico y restos de la decoración del 18. Las celebraciones con alcohol se dan ahí.</p>

	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Los Botes cumplen esa función, junto con el "ferry" de madera con el cual se traslada la Micro destartalada de las prostitutas.</p> <p><i>Televisión:</i> Aparece a la venta como el objeto más importante y codiciado del comercio ambulante.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> Se ve un Calendario virgen del Carmen en el restaurante, un mural en la radio de "La divina providencia", así como un póster de Cristo; también cuadros y crucifijos en la oficina del cura y grabados de Cristo en los vales por dinero que éste reparte. Un bote se usa como carro funerario con cruz y flores y hay una Cruz en la bendición de los botes antes de pescar.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se muestra un mate y pan amasado en el bote. Se muestra con detalle la Cocina del restaurante, que tiene una cocina a leña y los utensilios se utilizan como decoración, colgando, lo mismo que los alimentos que se están secando (hierbas, cebollas, ají). Ahí se ven también mariscos, mate y pan de marraqueta.</p> <p><i>Bandera chilena:</i> Aparece en los botes y en las guirnaldas dieciocheras todavía puestas en el restaurante.</p>
--	--------------	---

Negocio redondo (Ricardo Carrasco)

Espacio	Rural	<p><i>Pueblo:</i> La película comienza en Cunco, pueblo de la IX región, cerca de Temuco. Presenta casas bajas, con tablas de madera y techos de zinc, al natural y de colores, ventanas tapadas con plástico, calles húmedas y muchos árboles</p> <p><i>Campo Chileno:</i> Se muestra el paisaje campesino de la cordillera a la costa de la región, cerros, caminos de tierra, mucha vegetación y árboles, la cordillera de la costa, ganado y un ambiente silencioso sólo interrumpido por la carretera moderna.</p> <p><i>Paisaje costero:</i> La costa del sur es donde llegan a comprar los mariscos para semana santa. Es una caleta de pescadores, con un muelle, botes, un gran galpón y redes de pescar en el piso.</p> <p><i>Paisaje turístico:</i> Los paisajes anteriores están filmados en largas tomas y planos generales que los muestran atractivos.</p>
---------	-------	---

Personaje	Mascul.	<i>Media baja:</i> Todos los personajes principales, el Negro, chico Mario y guatón Molina, amigos de infancia. Son Trabajadores del pueblo, salvo el negro que se ha ido a Santiago, por lo que sabe más de negocios y quiere ser microempresario; también está don Chicho, que es el dueño del restaurante y tiene más dinero, pero no se ve distinto al resto; además los pescadores de la caleta, el carabinero que los para en el camino y los jugadores de fútbol del pueblo.
	Femenino	<i>Marginal:</i> Las Prostitutas del "Paraíso perdido", que están integradas al resto del pueblo, son amigas de hombres y mujeres, y establecen una relación afectiva y de ayuda mutua con ellos. <i>Media baja:</i> Las mujeres del pueblo; la esposa del guatón Molina, que es dueña de casa; Amanda, la mecánica que vive en el campo y que empieza una relación amorosa con el Negro.
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<i>Trabajo:</i> Se observa el de la pesca y el intento de microempresa fallida entre los amigos. Ambos trabajos implican amistad y compañerismo. <i>Comercio:</i> Se da en la compraventa de mariscos en la caleta, que es una relación que no implica afectos. También en el negocio de los mariscos con la dueña del prostíbulo y don Chicho, que implica afectos y que por ello termina no siendo eficiente.
	Relación Afectiva	<i>Reunión amistosa:</i> Es el núcleo de la acción, pues la amistad une a los tres protagonistas. Se reúnen a la llegada del Negro a tomar un vino en el restaurante, durante el viaje en el mismo asiento del auto y en el Almuerzo en la casa de Amanda. También festejan su negocio en el prostíbulo y celebran el matrimonio del Chico Mario con los mariscos que compraron. <i>Encuentro entre vecinos:</i> Se muestra en el velorio y funeral de la madre del Negro, además es una vecina quien da la noticia al negro de su herencia. <i>Sexo:</i> Se da entre el negro y Amanda, el chico Mario y la Rosa María (novia y prostituta, pues su relación amorosa trasciende la instrumental del caso.)
Objetos	Vestimenta	<i>Sencilla:</i> La de todos los personajes, quienes visten camisas y chaquetas usadas, vestidos con estampado y chalecos de lana. <i>Marginal:</i> Las prostitutas visten ropa de colores más fuertes, escotes y mucho brillo, pero no demasiado exagerados.
	Hitos	<i>Ba:</i> El Restorán de don Chicho, tiene una mesa con mantel floreado y un cenicero de concha de loco. También hay uno en el prostíbulo.

	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Se ve el bus rural que transporta al equipo de jugadores de fútbol, quienes ayudan a los protagonistas en el camino.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> Se ve un crucifijo y ofrendas de flores en el velorio y el funeral, así como un cuadro en la casa de Amanda.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Vemos el cocimiento de mariscos en la celebración final en el prostíbulo, a modo de consumo festivo; además pan marraqueta y guiso en la casa de Amanda, donde se observa su trabajo preparándolo en la cocina y lavando los platos.</p>
--	--------------	---

B-Happy (Gonzalo Justiniano)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase baja:</i> Se ven barrios de Valparaíso: la cárcel, un hospital, el correccional de menores, la caleta, el paseo 21 de Mayo, el Edificio de la armada en el muelle Prat, el mercado y una feria de juegos mecánicos</p>
	Rural	<p><i>Pueblo:</i> Se ve un pueblo al interior de la V región, con casas bajas, calles de tierra y una escuela donde va Katty.</p> <p><i>Campo Chileno:</i> Se muestra un caserío en lomas verdes de la V región, cerca del pueblo y una carretera. Hay una Casa colonial de adobe que funciona como la vega chica, decorada con un póster de Zamorano y <i>Colo Colo</i>. Las casas del resto del caserío son de tabla y zinc con colores pasteles. Afuera de la vegachica y las casas se instalan sillones para conversar y leer el diario.</p> <p><i>Paisaje costero:</i> Se ve el Puerto de Valparaíso.</p> <p><i>Paisaje turístico:</i> La ciudad de Valparaíso y el campo.</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Marginal:</i> Radomiro, el padre de Katty, que es un ladrón y ex presidiario; el amigo travesti de Katty en Valparaíso.</p> <p><i>Media baja:</i> Franco, dueño de la vega chica; Danilo, el Hermano de Katty; Chemo el pololo de Katty y el pololo de Danilo, cantante homosexual de música sound .</p> <p><i>Alta/alta media:</i> Un cliente de Katty al prostituirse.</p>
	Femenino	<p><i>Marginal:</i> La prostitutas de Valparaíso; la niña delincuente de la correccional que se hace amiga de Katty.</p> <p><i>Media baja:</i> Katty, es una escolar; la Madre de Katty, que es vendedora en la vega chica y amante del dueño; la profesora del pueblo y la directora del correccional de Valparaíso.</p>

Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> El trabajo de la mamá es de dependiente pero además implica una relación sexual con el dueño de Vega chica</p> <p><i>Comercio:</i> Se observa cuando Katty recorre el Mercado en Valparaíso con su amigo travesti y acarrea cajones en la Vega con Franco. Ambos implican relaciones cercanas con los "caseros" (comerciantes conocidos) y modos tradicionales de intercambio.</p> <p><i>Delincuencia:</i> La practica el padre Katty, robando, y las amigas de Katty junto a ella, prostituyéndose en Valparaíso.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Se ve en el cumpleaños en casa de Katty, con regalos y torta y música sound. También en la celebración libertad del padre en fuente de soda, con cerveza, música y baile.</p> <p><i>Encuentro entre vecinos:</i> Se observa ayuda mutua entre los vecinos, se prestan el auto, comida y remedios.</p> <p><i>Sexo:</i> Se da entre Katty y su pololo, entre la Mamá de Katty y Franco, entre la Mamá de Katty y Rodomiro, y se insinúa entre Katty y Franco.</p> <p><i>Partido de Fútbol:</i> Se ve jugando a los niños en la calle del pueblo.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Sencilla:</i> Las vestimentas de todos los personajes son de telas baratas, usan chalecos de lana y ropa de invierno.</p> <p><i>Marginal:</i> La que usan las Prostitutas y travesti, minis y exceso de maquillaje.</p>
	Hitos	<p><i>Bar:</i> Es la Fuente de soda y el bar en la Vega con guirnalda dieciochera (de papel blanco, azul y rojo).</p>
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Se ve el bus rural, los ascensores de Valparaíso, y un bus al norte.</p> <p><i>Televisión:</i> Se muestra prendida en la casa de Katty, donde se ven las noticias y la teleserie.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> En la casa de Katty hay virgen de yeso, un póster de la virgen, una miniatura en su pieza y un cristo de yeso en la pieza de Danilo.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se ve un pan marraqueta con mantequilla, una ensalada chilena (tomate con cebolla) y cazuela, todo en la casa de Katty, donde se los ve con frecuencia cocinando o comiendo; también se ven shop, completos y bilz en Fuente de soda.</p> <p><i>Bandera chilena:</i> Se ve en la comisaría, ondeando en el muelle Prat de Valparaíso, y en la cárcel.</p>

c) Películas Marginal-delictuales:

Paraíso B (Nicolás Acuña)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase alta:</i> Se muestran los de los clientes de las apuestas hípicas, así como la oficina y la casona del viejo.</p> <p><i>Barrio Clase Baja:</i> El barrio del Hipódromo, su plaza y casas descuidadas de madera, con una decoración sin un estilo definido, de materiales baratos. Se ven rincones abandonados donde se juntan los jóvenes en la noche a tomar alcohol.</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Marginal:</i> El hampa de apostadores y sus redes de mafia.</p> <p><i>Media baja:</i> Leo y sus amigos; Pedro, que maneja una oficina de apuestas.</p> <p><i>Alta/Altamedia:</i> El Viejo, jefe de la oficina de apuestas.</p>
	Femenino	<p><i>Marginal:</i> Las prostitutas contratadas por el viejo.</p> <p><i>Media baja:</i> Gloria, la hermana de Pedro que llega de EEUU, donde trabajaba como empleada.</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> Se muestra el de Leo como recadero de su amigo Pedro y la de Pedro con el viejo; También la del Amigo de Leo en el video club de su Papá, lo que implica la venta de películas pornográficas.</p> <p><i>Comercio:</i> Se da en el comercio de videos porno y en la botillería</p> <p><i>Delincuencia:</i> Se ve el hampa de las carreras, prostitución y asesinato.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Se evidencia en el funeral madre de Pedro, y en la comida entre Pedro y su hermana Gloria.</p> <p><i>Reunión amistosa:</i> Se da entre leo y sus amigos, tomando cerveza en la calle (Botellas de Escudo y Cristal).</p> <p><i>Sexo:</i> Se muestra entre Gloria y Leo, y de Gloria a la fuerza con el Viejo.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Lujosa:</i> La del viejo, quien usa chaqueta y corbata, en menor medida la de Pedro.</p> <p><i>Sencilla:</i> Los protagonistas usan poleras de algodón y deportivas, además de buzos cortados.</p> <p><i>Marginal:</i> Lo mafiosos usan chaquetas y pistolas.</p>
	Hitos	<p><i>Bar:</i> Hay una schopería donde conversan de negocios el viejo y Pedro, es color naranja, con una estética propia de los años 70.</p>
	Instrumentos	<p><i>Objetos religiosos:</i> Se muestran en primer plano unos crucifijos en el funeral. También se ve uno en la oficina de Pedro, junto a un reloj con un cristo estampado. En su casa hay además un cuadro de la virgen.</p>

Los debutantes (Andrés Weissbluth)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase alta:</i> Se muestra la casona del jefe, que tiene portón eléctrico y piscina, en un sector urbanizado, limpio, con áreas verdes y flores.</p> <p><i>Barrio Clase Baja:</i> Se ve el de los hermanos Silvio y Víctor en Santiago poniente. Su casa es estrecha, oscura, con paredes resquebrajadas. En su decoración hay un calendario con paisaje sureño y un banderín de deportes Temuco. Se ve también el centro de Santiago (la Boite, la Plaza de Armas y un cine porno), el Barrio de blocks de Gracia, cuya casa está decorada con desorden y de manera kitsch: con rosas plásticas, peluches, muñecos, y el Liceo de Víctor en evidente deterioro.</p> <p><i>Sitio Baldío:</i> Se muestra uno detrás del liceo de Víctor y tras el jardín infantil del hijo de Gracia, áridos ambos, con pasto seco y un auto abandonado.</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Marginal:</i> La red de mafiosos que trabajan en la boite.</p> <p><i>Medía baja:</i> Los hermanos protagonistas, quienes son inmigrantes del sur (Padre de las casas, Temuco)</p> <p><i>Alta/Altamedia</i> El jefe, si bien sus actividades son marginales.</p>
	Femenino	<p><i>Marginal:</i> Gracia, desnudista amante del jefe; una prostituta que atiende a Víctor (La Geisha chilena).</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Trabajo:</i> Se muestra el realizado por los trabajadores de la boite, al margen de la ley, que implica redes de fidelidad y confianza entre ellos y el jefe.</p> <p><i>Delincuencia:</i> Se evidencia tráfico de pornografía y consumo de drogas.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Sexo:</i> Se da entre Gracia y Silvio, Víctor y el Jefe.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Lujosa:</i> La del jefe, la que éste le compra a sus empleados y a Gracia.</p> <p><i>Sencilla:</i> La de Víctor, que ocupa uniforme de colegio, poleras y buzo.</p> <p><i>Marginal:</i> La de los mafiosos y el guardaespaldas, quienes usan chaqueta cuero, lentes oscuros y cadenas de oro; la de las desnudistas de la boite.</p>
	Hitos	<p><i>Bar:</i> Se muestra la Boite y los pubs a los que van Gracia y el jefe.</p> <p><i>Copa:</i> No se ve, pero sí las Torres de Gasco y torres de Alta tensión, al fondo de los sitios baldíos.</p>
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública:</i> Se ven las micros amarillas de Santiago.</p> <p><i>Objetos religiosos:</i> Hay un lienzo de Cristo en primer plano, así como uno de la última cena, en la casa de los hermanos.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se muestra una parrillada con show en vivo, a la que van Gracia y Silvio.</p>

Mala leche (León Errázuriz)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase alta:</i> Providencia, donde Pedro y Carlos van a robar de noche a los autos y a pubs.</p> <p><i>Barrio Clase Baja:</i> Se muestra en la primera escena, con un edificio abandonado en un sitio baldío y las paredes pintadas con graffiti. Luego se muestran largos recorridos por calles con graffiti y pasto seco. Se ve también el persa y la población marginal de Puente Alto en la que viven los protagonistas: sus calles son de tierra, estrechas y oscuras, llenas de basura (una lavadora vieja, un auto abandonado), sus casas de madera, cartón y malla kiwi, pero que son cuidadas, pintadas de colores (celeste, verde), soleadas, con jardines pequeños o con flores. La decoración muestra posters, flores de plástico, peluches y un banderín de Colo Colo. Todo ello utilizando filtro amarillo, lo que le da una atmósfera nostálgica.</p> <p><i>Sitio Baldío/Cancha:</i> Se ve una amplia cancha de tierra con arcos de fierro, pero sin graderías. La población y la cordillera se ven al fondo. Es el lugar de conversación para los protagonistas, y en flashback, para el hermano muerto de Carlos y él.</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Marginal:</i> Pedro y Carlos, ladrones y traficantes; la pandilla del Llao, mafia marginal de la población; Marmota, traficante de armas y ladrón.</p> <p><i>Baja:</i> Padre de Carlos, lo expulsa por pillarlo robando; un taxista.</p>
	Femenino	<p><i>Baja:</i> Paula, escolar polola de Carlos; madres de Paula, que trabaja en un hospital; madre de Carlos y abuela de Pedro, dueñas de casa.</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Delincuencia:</i> Todo trabajo que se muestra está vinculado al robo, reventa, narcotráfico y asesinato.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Reunión familiar:</i> Se ve en el muerzo entre Pedro y su Abuela, al cual se invita a Carlos, alrededor de una mesa en la cocina.</p> <p><i>Reunión amistosa:</i> Se da entre los niños que se bañan con el agua del grifo en la calle; en la reunión entre los protagonistas con un vino en jarra, así como con marmota con cerveza (escudo), ambas para planear negocios.</p> <p><i>Sexo:</i> Se da entre Carlos y Paula.</p> <p><i>Partido de fútbol:</i> Se ve entre los niños de la población en la calle, y entre vecinos en una cancha de cemento enrejada, donde ocurre un tiroteo.</p>
Objetos	Vestimenta	<p><i>Sencilla:</i> La de los familiares de los protagonistas, que usan telas simples, estampadas y de algodón. La abuela usa chales y tejidos a crochet.</p> <p><i>Marginal:</i> Las camisetas deportivas y estética <i>neopunk</i> de Carlos, el uso de pistolas y cuchillos de los personajes masculinos; las camisas abiertas y pantalones cortados del Marmota y de la banda del Llao.</p>

	Hitos	<p><i>Copa de agua:</i> Se ve al fondo de la cancha y detrás de una pandereta con graffiti.</p> <p><i>Bar:</i> El Wonder bar, con muebles de los años 40 y un mantel a cuadros plástico, donde se sirve vino en jarra.</p>
	Instrumentos	<p><i>Movillización Pública:</i> Se ven las micros Amarillas de Santiago.</p> <p><i>Objeto religioso:</i> Se ve una virgen de Lourdes de yeso en el patio de Pedro.</p> <p><i>Comida Típica:</i> Se muestra la cocina de las casas de los protagonistas con los utensilios decorando, donde se preparan tomates y porotos granados. La cámara se detiene en la preparación de estos últimos, hay pan marraqueta colgando de una bolsa y con la comida. Sobre la mesa hay un mantel plástico.</p>

Azul y Blanco (Sebastián Araya)

Espacio	Urbano	<p><i>Barrio Clase Baja:</i> Las poblaciones marginales, con casas de madera, calles de barro, una línea del tren. También se recorre el Centro de Santiago de noche: el Barrio Concha y Toro, la Discoteca Alameda, el cerro Santa Lucía. Se ven también los blocks de la Villa Portales y una comisaría de Santiago poniente</p> <p><i>Sitio Baldío:</i> Se observan basurales en las faldas del Cerro San Cristóbal; sitios baldíos en las poblaciones con basura y autos abandonados; y un sitio amplio seco y desértico, rodeado de panderetas y algunos árboles, donde ocurre el enfrentamiento final entre "indios" y "leones".</p> <p><i>Cancha:</i> Vemos la del Estadio nacional y otra pavimentada, enrejada, en la Villa Portales.</p>
	Rural	<p><i>Paisaje costero:</i> Se muestran las y playas del norte de Chile, donde vive Paloma y vivía Lautaro (el líder de los Indios)</p>
Personaje	Mascul.	<p><i>Marginal:</i> Los integrantes de ambas barras, indios y leones.</p>
	Femenino	<p><i>Marginal:</i> Loba, integrante de la barra india, tildada de "marimacho".</p> <p><i>Media baja:</i> Paloma, chica de provincia que llega a Santiago a probar suerte</p>
Práctica Social Cotidiana	Relación Instrumental	<p><i>Delincuencia:</i> Se evidencia en la violencia desatada entre las dos barras, mediante asesinatos, enfrentamientos callejeros y enfrentamiento con carabineros.</p>
	Relación Afectiva	<p><i>Sexo:</i> Se da entre Paloma y Azul</p> <p><i>Partido de Fútbol:</i> Se ve el partido en el Estadio (Leones v/s Indios). También se ve entre los Indios en la cancha de su población, de noche, cuando son interrumpidos por los indios.</p>

Objetos	Vestimenta	<p><i>Sencilla</i>: La de Paloma, usa jeans y polera de algodón</p> <p><i>Marginal</i>: La de ambos bandos de barristas, usan poleras deportivas, pañuelos en la cabeza, pantalones de cuero, chaquetas de jeans, caras pintadas, botas y cuchillos.</p>
	Hitos	<p><i>Copa</i>: No se muestra, pero si las torres de Gasco y torres de Alta Tensión</p> <p><i>Bar</i>: Se ve donde se juntan los indios a tomar cerveza (escudo y cristal), y la Fuente de soda donde Lautaro encuentra a Paloma con Azul.</p>
	Instrumentos	<p><i>Movilización Pública</i>: Se ve un Bus regional Santiago-Norte</p> <p><i>Televisión</i>: Se muestra una prendida en el bar</p> <p><i>Objetos religiosos</i>: Observamos la pluma de los indios y el caballo donde la "ñora", que es adivina de ascendencia indígena y se llama Quintrala.</p> <p><i>Comida Típica</i>: Vemos el mate que toma la ñora y los completos que se comen Azul y Paloma</p> <p><i>Bandera chilena</i>: Se la ve flameando en la puerta de la Comisaría.</p>

5.2.2 Iconos del mundo popular

Los principales elementos visuales de las películas descritos anteriormente, asociados entre sí, conforman mundos visuales recurrentes en las películas analizadas, en los que actualizan su potencial icónico dentro del imaginario de la chilenidad, cuyo eje es el discurso sobre el Chile popular.

Hombres y Mujeres populares

Un aspecto que resalta a primera vista en las películas analizadas es la marcada presencia de personajes de extracción popular, esto es, personajes que pertenecen a las clases bajas o medias-bajas de nuestra sociedad. La posición social de estos personajes se define, tanto para hombres como para mujeres, por su pertenencia a la clase trabajadora, por una estética asociada al esfuerzo y la pobreza, y por un estilo de vida y una forma de relacionarse con los demás que se presenta como propia de este grupo social.

De esta manera, y según podemos apreciar en el análisis anterior, los *hombres* ejercen labores vinculadas al trabajo manual o servicios. Son obreros, jornaleros, feriantes, pescadores, vendedores, taxistas, mecánicos, que se esfuerzan por ganar dinero para su familia. Esto es especialmente aplicable a las películas que hemos clasificado como

urbano-populares y rurales, que se sitúan en un contexto cotidiano y costumbrista, relacionando lo popular con un estilo de vida propio. Este tipo de personaje tiene características que recuerdan al tradicional "roto chileno". Se destacan por su fuerza, su empuje, su violencia y agresividad. El personaje masculino popular es también un personaje que suele cargar con la fatalidad y la soledad que se le atribuye a este sujeto en la tradición discursiva.



Azul y blanco



Taxi Para Tres

Los personajes también recuerdan al roto pillo, humorista, con la famosa "picardía del chileno", el ingenio para engañar "al Malo" (es decir, el diablo, ahora personificado en los antagonistas), la búsqueda de los intersticios en la normativa social y la manipulación de las normas "por lo bajo", eludiendo el enfrentamiento directo. Las pillerías de este tipo se encuentran tanto en los protagonistas de "Negocio Redondo", como en la traición a los delincuentes en "Taxi para Tres", en el juego doble "Historias de Fútbol" (Historia 1), en los amoríos de "El Chacotero", en las ganas de surgir y la violencia de "Mala Leche" o el engaño a la policía de "Azul y Blanco", entre otros.

En el caso de las películas que hemos denominado como "marginal-delictual" la figura masculina es predominantemente el delincuente, quien representa la exacerbación de las cualidades negativas del roto (violencia, alcoholismo, fatalidad). El "bajo pueblo" está vinculado entonces con actividades delictuales altamente violentas, al robo, el homicidio, las apuestas, el narcotráfico o la prostitución. Estas películas se refieren específicamente a lo más marginal dentro de este mundo popular y que constituye un riesgo permanente al que se ve enfrentado el "pueblo", en todas las películas. De esta manera, el sub-tipo "delincuente" no es una figura ausente de las películas que consideramos anteriormente, sino que no tienen una posición protagónica. La articulación de ambas figuras, la de un sujeto popular "bueno" y uno "malo" en la misma propuesta sucede por ejemplo en los casos de "Taxi para Tres" o de la

"Fiebre del Loco", donde el escenario cotidiano popular se ve atravesado por la violencia o la delincuencia, presentando un límite sutil entre lo popular y lo marginal, es decir, una relación de cercanía entre la comunidad y sus factores disgregadores.



La fiebre del loco

El tipo masculina presentado en las películas muestra fuertes rasgos de ese machismo popular presente en el imaginario sobre lo chileno. Sobretudo quienes encarnan al tipo delictual representan sujetos dolidos, abandonados, en busca de una seguridad material y emocional que parece incompatible con su historia y su entorno, en conflicto permanente con sus padres, en tensión con los afectos. Son imágenes coherentes con "guacho" referido por Montecino: vagos irresponsables como Rodomiro en "B-happy", vagos en perdidos en busca de un padre como los ladrones de "Taxi para Tres", vagos que buscan refugio en el alcohol y en su grupo de pares, como los amigos de "Mala leche", "Paraíso B", "Azul y Blanco" o "Historias de Fútbol".

Por otra parte, las **mujeres** tienen el rol de dueñas de casa o bien de trabajadoras asalariadas, como vendedoras o cajeras. Las mujeres de estas películas actúan en su gran mayoría subordinadas a un hombre, o bien su rol está vinculado directamente con uno. Con la excepción de "El Desquite" y "B-happy", en que los personajes femeninos son los centrales, lo habitual es que, si bien las mujeres dentro de la historia pueden funcionar como una motivación a la acción, como centro del conflicto o como piezas clave para los giros del film, a éstas se las relega a papeles secundarios como "parejas de", "hijas de", "madres de" o "sexo de" los personajes masculinos protagónicos. Las mujeres representan de esta manera estereotipos sobre lo femenino que corresponden al imaginario tradicional: las grandes figuras son las mujeres – madres, encarnadas en las dueñas de casa de las películas, o bien las féminas seductoras, destinadas a ser objeto de deseo y servidumbre.



Taxi Para Tres

No cabe duda que la imagen que se construye es la de una nación masculina y machista, lo cual se ve reforzado con la alta presencia de agresividad, violencia y autoritarismo, características atribuidas tradicionalmente al género masculino. Esta imagen corresponde evidentemente al imaginario sobre la chilenidad que estamos analizando, pero no por ello deja de ser una lectura potenciada además por el carácter de los realizadores... todos hombres.



Historias de Fútbol



Mala Leche



La fiebre del Loco

Probablemente sea esta mirada masculina una de las explicaciones para que el segundo rol preponderante de la mujer en estas películas sea el de Prostituta, presentada generalmente en un estilo voyerista. Prostitutas crudas, dolidas, prostitutas chistosas, buenas y salvadoras... parecen una presencia ineludible en este cine. Ello puede explicarse además por el hecho de que el acercamiento al mundo del prostíbulo sea propio de la tradición costumbrista y realista del mundo artístico y bohemio, que liga la imagen de la prostituta a la supuesta sexualidad liberada del mundo popular, a la fiesta, el desenfreno, el alcohol y la "realidad". De esta manera, la prostituta surge como un icono recurrente no sólo en las películas cuyo tema es la marginalidad, sino que de manera extendida en todas las películas referidas al mundo popular. Son entre todas las mujeres las más expresivas, las más cariñosas, las más coloridas y las menos silenciosas. Son las únicas mujeres que entran efectivamente en el mundo masculino que a las otras les aparece oculto o silenciado.

Cabe notar que, aún cuando en las películas no aparezcan prostitutas de oficio, igualmente se hacen visibles mujeres de comportamientos liberales que las vinculan imaginariamente a este icono. No son necesariamente malas mujeres, pero sí al menos mujeres cuestionadas, que aparecen como demasiado independientes o demasiado sexuales (la "calentona", la "fresca", la "trepadora"). Estas mujeres se asemejan estéticamente a las prostitutas de oficio, en tanto ocupan un vestuario que contrasta con el del resto de los actores, como minifaldas, ropa ajustada y colores fuertes. Tanto las Amantes ("Taxi para tres", "Chacotero sentimental"), como las dueñas de bar (La fiebre

del loco) o las mujeres masculinizadas (“Azul y blanco”), son cuestionadas moralmente por el grupo social al que pertenecen. Sumado a ello, nos encontramos con que en algunas películas aparecen referentes femeninos negativizados propios de las leyendas populares chilenas, y que son parte del imaginario del “nosotros”, como la Quintrala (“Gringuito”, “Azul y Blanco”) o la Pincoya (el bar de “La fiebre del Loco”).

Por otra parte, cabe señalar que no sólo los roles definen a los personajes. Su *estética* también aparece continua en las películas analizadas, evocando una visualidad formal de lo popular. El vestuario elegido para los actores es de preferencia ropas de corte simple, un poco pasada de moda y de manufactura barata. Se utilizan telas naturales como algodón o lana. Los hombres utilizan muchas ropa deportiva, poleras de equipos de fútbol y camisas a medio desabrochar. Las mujeres, sencillos vestidos de tela, preferentemente estampados con flores. La ropa de materiales plásticos y artificiales, o de tendencia kitsch, se reserva para las prostitutas o desnudistas, y como ya mencionamos, contrasta con el vestuario del resto de las mujeres (“Los debutantes”, “Gringuito”, “B-Happy”, “La fiebre del loco”, “Negocio Redondo”). En general la ropa está gastada y los zapatos sucios y viejos.



Paraíso B

Además del vestuario, la estética de estos personajes populares está mediada por su apariencia física. Los personajes tienen rasgos mestizos, son en gran parte morenos y no demasiado altos. Tiene especial relevancia la elección de actores o *casting* que se realiza para estas películas. Muchos no son actores, sino gente que vive en el lugar de filmación, al estilo del neorrealismo. Otros, como los protagonistas, son actores conocidos en el medio audiovisual. Estos además de cumplir las características físicas mencionadas, cuentan con una aparición recurrente en las películas chilenas, con lo cual se convierten en referentes accesibles, en imágenes reconocidas y aceptadas como pertenecientes al mundo popular. Daniel Muñoz, Tamara Acosta, Lorene Prieto, Manuela Martelli, Alejandro Trejo, Luis Dubó y Juan Pablo Ogalde pueden pensarse como actores-íconos del mundo popular chileno en el cine contemporáneo.

Cabe destacar además la estética sonora de estos personajes. Ellos se caracterizan por utilizar un elemento que en el cine chileno es clave y que es la presencia

de lo "shileno" con "sh": es decir, el habla popular. La forma de hablar cotidiana y los códigos utilizados en la marginalidad, así como las expresiones particularísimas de nuestro contexto sociocultural se convierten en sonidos icónicos que permiten diferenciar e identificar a la nación como tal.³¹

Por otra parte, las *relaciones sociales* que establecen estos personajes corresponden a un estilo de vida muy definido y que encuentra correlato en las distintas películas analizadas. El estilo de vida de nuestros personajes está centrado en las *relaciones sociales primarias y afectivas*, por lo que la amistad, el sexo y la vida en familia son elementos claves. Como imagen, esto se expresa en la superabundancia de escenas de sexo en el cine contemporáneo, posiblemente relacionada con la idea de sexualidad liberada que mencionábamos anteriormente; y la centralidad de las reuniones familiares y de las reuniones amistosas, profundamente vinculadas al comensalismo.

Así pues, la imagen más estable de la familia reunida se construye alrededor de una mesa, que puede ser en el comedor o en el patio de la casa de dicha familia. En este lugar comúnmente salen a flote los conflictos subyacentes entre los personajes. La reunión está mediada por ciertos objetos fácilmente reconocibles, como un mantel a cuadros o estampado, loza barata, jarros de agua, pan marraqueta, y algo para beber como vino, cerveza en botella nacional (la de un litro de color café, Escudo o Cristal), agua, o Coca Cola³². Además, se comen alimentos preparados principalmente por las mujeres, y estos



El Chacotero Sentimental

son parte de la cocina tradicional: porotos, mariscos, pebre, ensalada chilena (tomate con cebolla) etc. En su defecto, cualquier otra reunión familiar se acompaña visualmente de una mesa en un local donde se sirve algún alimento rápido, por ejemplo, completos, sándwich, pan con mantequilla o bebida.

Por su parte, la imagen de la reunión amistosa se da también mediada preferentemente por la comida o por alguna actividad lúdica compartida. La imagen de amistad más

³¹ Identificar y analizar estas formas de habla es un tema sobre el cual cabría realizar otro estudio, vinculado a la sonoridad y no sólo a las imágenes visuales de nuestro cine.

³² Recordemos que según el imaginario mítico del consumo chileno, somos uno de los países que más consume Coca-Cola en el mundo.

recurrente es aquélla que se da dentro de un bar, tomando alguna bebida alcohólica alrededor de una mesa (especialmente Schop, vino en botella o jarra). El consumo de alcohol es altamente relevante, llegando a aparecer en la mayoría de las películas analizadas. Éste también puede darse en la casa o en la calle. En caso de no existir consumo de alcohol, se comparte una comida tradicional como un mote con huesillos o un mate, en el caso del mundo rural. Las actividades recreativas suelen asociarse a juegos en al agua, ferias de entretenición, o al fútbol. Este elemento lo analizaremos con detalle más adelante.



Historias de Fútbol

En contraste con lo anterior, las *relaciones instrumentales* no están trabajadas en profundidad, sino que son sólo funcionales a la historia como vehículos de las relaciones afectivas. El trabajo es expresado como una vía para sobrevivir y para dar a los hijos una situación más cómoda que la propia. En la misma lógica, el dinero se muestra concebido como un medio para surgir, “para salir del hoyo” en los casos de mayor pobreza. Esto quiere decir que, si bien aparecen situaciones de trabajo o de comercio, lo que cobra importancia al interior del film son las relaciones personales que se dan a partir de ellas. Las imágenes y las historias de estas películas denotan que para los personajes los lazos de amistad y compadrazgo, así como las relaciones de parentesco, priman por sobre cualquier racionalidad económica o ambiciones personales de éstos. De no ser así, esta ambición de valoriza negativamente a lo largo de la historia y se vuelve en su contra, convirtiéndose en el nudo del conflicto que el personaje debe resolver. Así, el tema de la corrupción por causa de la ambición, del exceso de poder y dinero, es altamente relevante en estas películas, sobretodo en aquellas que hablan de la marginalidad (“Mala Leche”, “Paraíso B” y “Los Debutantes”, pero también en “Taxi para tres”, “La fiebre del Loco” y “El desquite”).

Fragmentos del mundo Rural

Costumbres tradicionales

Las películas que muestran el mundo rural se refieren a este espacio como un lugar eminentemente popular, mostrando sus tradiciones y su particular modo de vida, que destaca por la persistencia de ciertas costumbres y cierta forma de ver al mundo. Las relaciones sociales cercanas que mencionamos recientemente sobre los personajes de las películas, encuentran aquí un sitio privilegiado y mucho más claro que en el mundo urbano.



B-Happy



La fiebre del Loco

El *medio ambiente construido* del campo presenta una estética simple e íntimamente ligada con la naturaleza. Las construcciones son de madera y tienden a fundirse en color y forma con el paisaje que los rodea. Al interior de las casas la decoración es sencilla y rústica. Los objetos se encuentran en un relativo desorden y hay elementos constantes en las distintas películas, como los póster de artistas del espectáculo y de futbolistas, los banderines de clubes deportivos y de equipos de fútbol, las fotos de familiares, las figuras de yeso, porcelana, peluches y objetos electrónicos anticuados.

Además, como un espacio dentro de la casa destaca la *cocina*, centro de la vida familiar y social, que se presenta visualmente de manera muy detallada. Se puede ver de cerca la cocina a leña, junto con las costumbres en la manera de cocinar, de servir la mesa y los utensilios y alimentos utilizados. Todo ello es relevado por medio de largas tomas, primeros planos y planos detalle de este espacio. Esta visualidad también se traspasa, aun cuando con menos pureza, al mundo urbano.

Dentro del mundo de los objetos, un lugar especialmente relevante lo ocupan las *figuras religiosas*, que han sido escogidas por los realizadores como elementos centrales de la decoración en gran parte de las películas que caben en este análisis, evocando elementos visuales de la religiosidad popular. Estos elementos pueden ser cuadros de la Virgen, de Jesús, de Ángeles o Santos. Entre ellos se destaca la presencia de la Virgen del Carmen, patrona de Chile. También destaca la figura San Pedro, patrón de los Pescadores, en las películas sobre caletas y pueblos costeros. Así sucede, por ejemplo, en "El Leyton", donde se nos introduce al pueblo del film mediante la aparición de la estatua de San Pedro en un primer plano, de espaldas al espectador y observando desde la cima de un cerro a la comunidad en conflicto que describe la historia.

Historias de Fútbol



También resalta como imagen religiosa la escena de la Última Cena, que es el elemento decorativo central en varias de las películas. La Última Cena ha sido graficada como el momento clave de la historia de Cristo y sus amigos, en que comparten alrededor de la mesa y celebran la pascua judía, afiando sus lazos tanto con la historia comunitaria como entre sí. Es también la institución del sacrificio eucarístico y un anuncio de la traición y la fatalidad de la muerte de Cristo. Es notable cómo los significados de este icono se pueden asociar con el imaginario de la cultura popular que hemos estado tratando, y cómo además se articulan con los destinos de los personajes que tienen esta imagen en sus habitaciones.

En "Historias de fútbol", por ejemplo, el cuadro de la última cena es el objeto empeñado como sacrificio para poder tener dinero. En "Los debutantes", el cuadro de la Última Cena está en la casa de los dos hermanos inmigrantes de la IX región (Padre de las Casas). Luego del desarraigo, estos se ven arrastrados por el mundo del hampa de la ciudad, hasta el extremo del sacrificio de uno de ellos, cuya muerte redentora salva la vida del inocente. Por otra parte, en "El Leyton", la imagen de la Última Cena presencia la traición de un amigo a otro, que luego será expiada por la expulsión del traidor de la

comunidad y por la muerte del traicionado, quien juega tanto el rol de víctima como el de victimario.

La presencia y actualidad de iconos religiosos hasta en los ambientes de personajes más marginales, y que se traspasa también al mundo urbano, sugiere la insistencia en la representación de un grupo social en que persisten rasgos de religiosidad popular, vinculada al culto de las imágenes y la devoción ritual. Esto se ve reforzado por la visualización de eventos religiosos y rituales eclesiásticos como funerales, procesiones y misas. Ello se da en directa relación con la figura de un sacerdote como autoridad local indiscutida, cuyas funciones de sacerdocio y rol espiritual se mezclan con funciones mundanas como dirigentes y organizadores de los pequeños poblados rurales ("El Leyton", "La fiebre del Loco").

Por otra parte, la visualidad del mundo rural otorga especial énfasis a las *relaciones vecinales y en la vida familiar y comunitaria*, lo que sugiere una posición relevante de este tipo de relaciones dentro del imaginario de la cultura popular chilena. Así pues las imágenes de encuentro social son persistentes, muy detalladas y centrales dentro de las películas rurales. Entre ellas, la imagen de la *celebración* es especialmente notoria. La fiesta incluye invariablemente música popular (corridos, cumbia, valeses tradicionales) que se escucha desde la radio o se canta por los mismos personajes mediante instrumentos tradicionales como la guitarra o el acordeón. También incluye alcohol, comida en abundancia, y en algunos casos, baile. El motivo de la fiesta es cualquier evento que implique la unión a la comunidad, como el matrimonio en "El Leyton" y "Negocio Redondo", o el curanto para el partido de fútbol en la Historia 3 de "Historias de Fútbol". También puede deberse a un simple encuentro entre amigos festejando la abundancia, como en el caso de "La fiebre del Loco" y "El Desquite". Estas imágenes muestran alegría, humor y despilfarro, todo lo cual se asocia a las características del mundo popular, y que, como el resto del imaginario sobre el mundo rural, se traspasa a las imágenes del mundo urbano.

Las celebraciones muestran también la lógica del gasto festivo en contraposición al ahorro ascético y la previsión de futuro. Esto puede producir conflictos cuando la celebración no es incluyente y el excedente no es consumido por toda la comunidad, como sucede con las mujeres en "La Fiebre del Loco". O bien puede ser el evento que fortalezca los lazos de amistad, como sucede en "Negocio Redondo". En esta película se

visualiza claramente cómo la celebración y los lazos de amistad prevalecen por sobre cualquier tipo de negocio, cuando el proyecto microempresarial del Negro y sus amigos fracasa ante el consumo festivo de los mariscos que iban a vender.

Las figuras descritas anteriormente connotan la ruralidad como el centro de las formas de convivencia propias del mundo popular, refiriéndose de esta manera a la identidad colectiva de la nación: la chilenidad viene del campo y también los chilenos. El origen del pueblo chileno en el mundo rural también está presente en el imaginario cinematográfico, lo que incluye la imagen del *mestizaje*.

“El Desquite” es en este sentido la expresión más clara del imaginario sobre nuestro origen mestizo, en tanto su historia gira alrededor de la relación entre el patrón y la china, y la presencia del niño guacho como fruto de esa relación. La negación de la cultura de la elite se grafica en esta película mediante el tratamiento sombrío y distante de este grupo social, donde prevalecen los colores oscuros, los días nublados y los planos poco comprometidos con los personajes. Por su parte, la china y su mestizo expulsados de la casa del hacendado se insertan en un mundo popular cálido, alegre y creativo que los acoge sin preguntas. Abundan aquí la música, el humor, los días soleados y una mayor cantidad de primeros planos. El lugar propio se convierte en la cultura propia, la del inquilino y el trabajador asalariado, desarrollada al margen de la hipocresía de la elite.

El tratamiento que se le da al mundo popular, así como la historia y la negación del padre, nos recuerdan a la imaginaria ya desarrollada en el cine chileno, en películas como “Julio comienza en Julio” (1979) o el “Chacal de Nahueltoro” (1963).

El origen imaginario del mestizaje chileno implica, como insinuábamos anteriormente, el desarrollo de una relación negativa con la figura paterna, que involucra temor, distancia, la sensación de desprotección y la búsqueda del padre perdido, como un tema muy presente en la literatura y el cine chileno, la cual a veces se extiende imaginariamente a una relación conflictiva y ambivalente con toda autoridad, asociada a la paternidad.

En varias de las películas analizadas podemos identificar la figura del padre ausente: en “Historias de Fútbol” y “Negocio redondo” los padres han fallecido, en “Paraíso B”, “Mala Leche” y “Los Debutantes” los padres de los protagonistas nunca

parecen haber existido o bien se han peleado con ellos (Mala leche). En "Los Debutantes" además el protagonista construye una relación de padre-hijo con su jefe, a quien finalmente traiciona. Esta negación y búsqueda de un padre aparece también en "B-Happy", donde Katty niega y se reencuentra oscilantemente con su padre delincuente; en "Gringuito", en tanto el niño se escapa de su casa a raíz de una serie de conflictos con su padre y busca refugio en un padre postizo del mundo popular, el Flaco; o en "Taxi para Tres", donde es uno de los asaltantes quien adopta como figura paterna al taxista y termina siendo traicionado por éste.

A partir de lo expuesto podemos decir que la imagen de ruralidad de las películas contemporáneas analizadas se asocia directamente con la imagen de la chilenidad popular. Sumado a ello, el campo es expresado en contraposición a la modernidad del mundo urbano, lo que se representa visualmente mediante el material de las construcciones (madera vs. cemento), la morfología (caminos de tierra y naturaleza vs. carreteras y pavimento) y los vestuarios (material natural y colores suaves vs. material sintético y colores fuertes). En la confrontación de estos dos mundos, al interior de los relatos cinematográficos se plantea la pregunta por la continuidad y el cambio, donde este último se valora negativamente ("*las inversiones económicas traen beneficios pa' los de afuera no más, no para nosotros*" se conversa en el restaurante del Leyton). De hecho, los elementos de fuera de la comunidad, aquellos asociados con la modernización, son mostrados como los agentes del conflicto o bien anuncian la tragedia que se avecina, como es el caso de los negocios que se planean con el japonés en "La fiebre del Loco" y con el italiano en "El Leyton".

Los mundos rurales se plantean como un refugio frente a la modernización y un espacio donde las cosas son como siempre han sido, si bien esta visión no implica necesariamente una construcción plenamente romántica del espacio rural, con la excepción de "Negocio Redondo". Por extensión entonces, la amenaza de la modernización al campo es la amenaza de lo extranjero a lo nuestro, la amenaza a la particularidad cultural nacional.

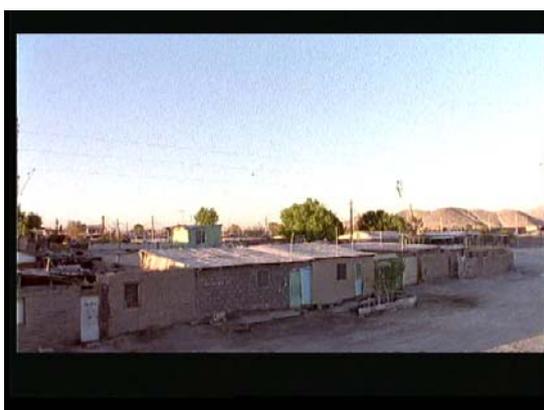
Postales del país

En las películas analizadas, locaciones recurrentes son aquéllas que se sitúan en paisajes de belleza destacada de los sectores rurales del país. El *paisaje chileno* se

enmarca en una larga tradición de valoración a nuestras bellezas naturales y se presenta aquí como un topos habitual, como la “loca geografía” que enmarca las prácticas cotidianas de los chilenos protagonistas. El campo, la cordillera, el mar, el desierto del norte grande y los bosques y canales del sur, son referentes clásicos al describir nuestro país. Son las imágenes turísticas con que Chile se ha hablado y visto a sí mismo, y con que le ha otorgado cierta continuidad a la diversidad social de tan largo país. El paisaje geográfico, permanente, fotografiado y renombrado, le da cierto sentido de trascendencia a la nación, con lo cual le permite no desarmarse como discurso al evidenciar su contingencia histórica.

Cabe notar que este paisaje imaginario se encuentra en las películas igualmente asociado a lo popular, en tanto no se distingue de ese mundo rural que es refugio de la tradición, de la comunidad perdida, de la particularidad cultural. Es como si el paisaje hubiera naturalizado los pueblos que lo cruzan, otorgándoles también cierta eternidad o cierta esencialidad que los hace imaginariamente un sustrato identitario único. Tal vez sea por eso que en aquellas películas en que aparece un paisaje natural, éste se plantea además como un escape y un goce de los estreñimientos cotidianos, tal como ocurre con el mar en el “Chacotero” o en “B-Happy”.

La continuidad nacional asociada al paisaje es especialmente clara en el caso de “Historias de Fútbol”, caso que detallaremos a manera de ejemplo. Esta película se construye bajo la forma de tres historias sin conexión entre sí, salvo por la referencia al fútbol como temática central. Cada una de estas historias está situada en un paisaje-tipo



Historias de Fútbol

del imaginario de nuestro país: el valle central en que se inserta la ciudad de Santiago, el enclave de Calama en el desierto del Norte y el bosque lluvioso de la Isla de Chiloé en el Sur del país. Los tres son lugares clave, esto es, referentes geográficos y folclóricos del imaginario nacional. Son las grandes regiones enseñadas en las escuelas como locus representativos de lo nacional.

Por una parte, el acercamiento a Calama muestra la cordillera y la inmensidad del desierto, el silencio del viento y la melancolía que se le atribuye al sector. El partido al que asistimos ahí es además el de Cobreloa: dos referentes en una sola palabra, el río más largo de Chile y la principal materia prima de exportación, cuyo color se derrama en toda la visualidad de este "segundo tiempo". Por otro lado, Santiago se muestra como centro y primera historia, referente en *off* de las otras dos. Aquí también se nos muestra una ciudad seca, polvorienta y en medio de las montañas, manifiesta de manera central en la escena final. Finalmente, Chiloé es también en sí mismo un referente como el destino privilegiado del turismo, un pueblo físico y humano de densidad costumbrista y profundidad mítica. El relato de cultura popular más tradicionalista es éste, donde se hace referencia al aislamiento y a las costumbres más típicas de la isla: el curanto, la vestimenta, las canciones en guitarra, etc.

Espacios Urbanos Populares

La conformación de la imagen del mundo urbano en las películas es quizás la más persistente de todas las que analizamos, cuyos atributos corresponden a barrios medios bajos y poblaciones marginales de la ciudad de Santiago. Es relevante el hecho de que Santiago se constituya como EL icono de ciudad por excelencia, en tanto su sequedad, sus montañas, su smog, sus micros amarillos y sus lugares más representativos, como la Plaza de Armas o el Cerro Santa Lucía, conforman la visualidad urbana generalizada del cine chileno actual.

El mundo barrial y las formas de vida de **barrio tradicional** son las imágenes privilegiadas de nuestro cine. En él se llevan a cabo formas de relación que recrean la vida comunitaria dentro de la ciudad moderna y que nos recuerdan a las imágenes presentadas en las películas rurales. Dentro de la ciudad, las locaciones más frecuentes son los barrios y poblaciones que corresponden a los grupos socioeconómicos C3 y D, los que implican una estructura urbana más o menos similar. Las construcciones se asocian a una estética de lo frágil, lo precario y también lo natural. Se evidencian las casas de familia de material ligero o de construcción antigua, así como los blocks de vivienda social. Estas casas son preferentemente de madera y de colores pastel (verde, celeste, amarillo). Los barrios se encuentran sólo parcialmente urbanizados y sus calles suelen ser de tierra. Los barrios más marginales presentan espacios llenos de basura, donde

destacan los artefactos domésticos en desuso, como refrigeradores o cocinas, así como los autos abandonados. Una tecnología (una modernidad) carcomida por el polvo.

El mundo de objetos dentro de las casas es particularmente reconocible. Se muestra una decoración dispar, sin un estilo planificado, con elementos baratos y significativos para sus habitantes. Es una decoración que denota una *estética* más sensual que racional, en el sentido que las decisiones sobre la forma se han tomado por criterios afectivos y no de orden o elegancia. Como vimos en el análisis anterior, destacan la televisión usualmente encendida y mostrando programas de alto *rating*, como el noticiarios, las teleseries, los matinales. También abundan los objetos que recuerdan a aquellos presentes en las casas del mundo rural, que describimos anteriormente. Estas casas, de hecho, se parecen mucho a las casas de campo y las casas del sur.

Otro elemento visual de la ciudad altamente destacable son las canchas de fútbol barriales y los *sitios baldíos*, que funcionan como íconos del mundo popular urbano. En la presencia de estos espacios se nota la marca visiva de "Caluga o Menta", película que abrió las referencias sobre la marginalidad y la delincuencia del cine de los '90. En esta película se materializa la desesperanza en el espacio vacío y desértico del terreno baldío y la cancha de tierra, agobiada bajo un desbordante sol. La cancha del barrio popular de "Caluga o Menta" la volvemos a ver ya en "Johny Cien Pesos" y luego tanto en "Historias de Fútbol", como en "El Chacotero Sentimental", "Taxi para Tres", "Mala Leche", "Azul y Blanco" y hasta en "Machuca", mientras otro tipo de espacios baldíos se ven también en películas como "Gringuito" o "El Leyton".



Los Debutantes



Mala Leche



Azul y Blanco

La marginalidad asociada a estos espacios se ve acentuada por la presencia constante de las *Torres de agua* de la periferia de Santiago vinculadas a estas imágenes, así como de Torres de alta tensión, de las copas de Gasco, de grandes estructuras de

cemento abandonadas y de panderetas llenas de graffiti. Todo ello nos remite a un espacio urbano liminal y contradictorio, puesto que constituye un vacío al interior de la ciudad, una anti – ciudad que no pertenece a nadie y que sólo es utilizado sólo por los más excluidos, los que en la práctica no son ciudadanos. Es por ello que en estos espacios es posible la sociabilidad de los personajes marginales (“Mala Leche”) o los actos delictuales (“Taxi para Tres”, “Azul y Blanco”).

Resulta interesante preguntarse que puede implicar además la presencia dominante de los espacios desérticos en la visualidad urbana de estas películas. Generalmente estas planicies desérticas aparecen relacionadas con la falta de expectativas de los personajes, con la inmovilidad y la soledad. Se contraponen a ello el verdor del campo y de los jardines, tanto de la clase alta como los de sus propias casas, cuando existe en ellas una familia preocupada de arregladas y cuidarlas. Pareciera como si el espacio seco reflejara visualmente la amenaza y el anonimato que le implica la ciudad moderna a los personajes de estas películas, mientras sus vecinos, sus casas y sus familias se constituyen como un refugio, un reservorio de la comunidad y del estilo de vida tradicional, que como hemos dicho, se vincula a la ruralidad.

“La Roja”: el Fútbol y la Bandera

El fútbol

El fútbol se entiende habitualmente en Chile como el deporte popular por excelencia. Es “para lo único que se juntan los chilenos”, según el imaginario del sentido común nacional. En las películas analizadas es especialmente relevante la referencia persistente a una de las formas de representación de más fuerza simbólica en Chile, puesto se asocia a una práctica masiva con la cual los chilenos se relacionan de manera experiencial y mediática.

La identidad nacional es continuamente actualizada por medio de este deporte, así como la sociabilidad vecinal y comunitaria. Esta competencia deportiva es vivida en la experiencia cotidiana por la mayor parte de la población, sobretudo la masculina. Además enfrenta al conjunto nacional con “otro” en un contexto de competencia internacional, presentando la instancia clave de “ponerse la camiseta”, esto es,

identificarse con la comunidad imaginada y con sus símbolos visuales (bandera, vestimenta del equipo, colores patrios) y sonoros (himno, gritos, cantos).

El Fútbol se transforma en estas películas en una clave fundamental para la identificación. Es un icono de la comunidad, del nosotros compartido y unido a pesar de las distancias o las diferencias. El equipo representa y afirma la integración social en los barrios o en los pueblos visualizados, a la vez que el partido y la selección (la Roja), son un referente imaginario común a los chilenos de estas películas. En *Historias de Fútbol* por ejemplo, uno de los chilotes grita "*Viva Chile*" y alza la bandera en medio de un canal despoblado. "*Quién te va a escuchar*" le dice su compañero. Él responde que no es para que lo escuchen, que "es para apoyar a la selección"... apoyo simbólico desde el fin del mundo, (re)construcción de comunidad imaginada en medio y a pesar del aislamiento.

La presencia de fútbol en las películas se expresa en diversas instancias. Por una parte, está el partido de fútbol propiamente tal, que muestra tanto los lazos de amistad como el momento en que la comunidad efectivamente comparte y es una sola. Por otra parte, se presentan abundantes signos referentes a este deporte en gran parte de las películas. El fútbol aparece de manera desbordante en la decoración de las casas, mediante las fotos de los ídolos y banderines de los equipos en las paredes, la televisión encendida dando los partidos. También aparece en la ropa de los personajes. En el mundo visual del cine chileno tiene presencia hasta en el propio Zamorano ("*Historias de Fútbol*", "*Azul y Blanco*", "*B-Happy*").

Además, los códigos del fútbol, dichos, gritos, prácticas populares y "chilenismos" asociadas a él, producen también la posibilidad de identificación que alude a las experiencias vividas de los espectadores con respecto a fútbol, y no sólo a los más fanáticos, sino a todos los que lo han vivido en su cotidianeidad, ya sea en las pichangas de barrio o en los partidos del colegio, ya sea en el estadio o por su omnipresencia en la tele del living.

Por otra parte, el fútbol se presenta como una actividad masculina por excelencia, donde las mujeres sólo participan como espectadoras. Es más, se muestra esta instancia vinculada a la construcción de masculinidad a través de la competencia y la afirmación en el grupo de pares, y por oposición a lo simbólicamente femenino. Vale decir, se presenta como la instancia para "hacerse hombre" y (de)mostrarse como tal. Y si el fútbol

representa a la nación, no deja de ser notorio una nueva representación de Chile como país simbólicamente masculino.

La bandera

Dentro del universo visual de objetos cotidianos, se destaca la presencia de la bandera nacional en la cinematografía analizada. Este elemento es un icono explícito de la nación, y es una imagen fuerte y altamente persistente en estas películas. Es un elemento visual de peso, además, puesto que le fortalece el significado del resto de los elementos visuales presentes en el plano en que aparece, los cuales, al relacionarse con ese símbolo, se vinculan imaginariamente con el “nosotros” nacional.

La bandera aparece de diversas maneras dentro del cine contemporáneo chileno. Por una parte, se presenta como imagen en su formato tradicional y en instancias esperable y formales, como sucede en los edificios públicos (por ejemplo, en “Azul y Blanco” y “B-Happy”). Por otra parte, y más frecuentemente, aparece utilizada por los personajes del mundo popular que se desarrollan en estas películas. La bandera chilena está presente en sus casas, en sus lugares de trabajo o bien en la vestimenta de los personajes, bajo la forma de poleras, parches o estampados, como ocurre en “El Chacotero”, en “Gringuito”, en “Historias de Fútbol” o en “Taxi para Tres”.



El Chacotero Sentimental

Lo que resulta particularmente interesante de este hecho, es que este es un símbolo asociado tradicionalmente al Estado - Nación, entendido en su forma liberal y abstracta, más que a la versión popular de nacionalidad. Ello es especialmente cierto debido a lo ocurrido en el período del gobierno militar, en tanto el ejército intentó monopolizar este referente simbólico. Así pues, es relevante el modo en que aparece la bandera chilena en estas películas, puesto que la muestra sacada de su contexto institucional y resignificada mediante su uso cotidiano y su instalación en el mundo popular, lo que la transforma también en un signo representativo de este mundo popular. Esta reapropiación de la bandera se expresa claramente en una escena de "Gringuito", cuando Manuel se ve impelido en la comisaría por un carabinero, dado que utiliza una polera con la bandera de Chile. Él le comenta que la usa para apoyar al país y al equipo de fútbol, ante lo cual el carabinero cede, poniendo como condición para su uso el "llevarla con respeto y orgullo".

5.3 ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

Mediante las entrevistas realizadas a los cineastas de algunas de las películas analizadas, se pudo explorar la visión de estos con respecto al cine y la vinculación que creen que éste tiene con la identidad nacional. Además, se pudo profundizar en su propio imaginario nacional, con el fin de contrastarlo con las imágenes que presentan en sus realizaciones.

De esta manera, nos encontramos con que para la totalidad de los cineastas entrevistados el cine está fuertemente involucrado con la identidad nacional. El cine inevitablemente transmitiría una imagen de la nación, que no depende de sus intenciones a la hora de crear una película. Esto se debería a que los realizadores están inmersos en la cultura chilena y cuentan con un equipo de trabajo compuesto por directores de arte, de fotografía, guionistas, sonidistas, etc., que también es del país y que se halla en la misma situación. En un primer acercamiento, entonces, el cine chileno sería chileno en tanto se produce acá y no necesariamente porque muestre una imagen particular. Así lo expresa claramente Andrés Weissbluth ("Los Debutantes"):

"Las películas son reflejo de la idiosincrasia de los países, son reflejo lineal, directo, exacto de las sociedades, del humor y la madurez de las sociedades, es el todo, es la cultura, es la forma de andar... y cualquier película tu la vez un segundo y esa idiosincrasia brota por los poros, igual que las mexicanas, las argentinas, las gringas o las francesas (...). Hago cine chileno porque no puedo evitarlo".

Cuando los cineastas hablan de su visión particular y lo que ellos quieren mostrar concretamente en sus películas, aparece el hecho de que eso dice relación con sus intereses personales e inquietudes artísticas, si bien igualmente tratan algunos elementos de lo que sucede a su alrededor, vale decir, en la sociedad a la que pertenecen. Esto se refiere a que hay una intencionalidad generalizada de "hablar de Chile", de cómo es o cómo ellos lo ven y lo conocen. Esto nos remite a una tradición vocacional realista en el cine chileno, de la cual ya hemos hablado.

"...yo soy más de la idea del cine real, me identifico mucho más con el nuevo cine iraní por ejemplo... con el realismo de Los Lunes al Sol por ejemplo, al española... cuestiones que se conectan con la realidad, con lo que nos pasa (...)Para mí un cine chileno es un cine que se mira a sí mismo, como Machuca cachai, modestamente

como negocio Redondo... que se pone hablar de lo que nos pasa, de lo que somos "
(Carrasco, "Negocio Redondo")

"(...) el mundo de la pornografía si funcionaba... representaba de alguna forma lo que era Chile, entonces, uno escoge un lugar y para simbolizar algo, y en el caso de Los Debutantes era para representar la sociedad chilena de los '90 (...) En el fondo que es la pérdida de la inocencia, la pérdida de la inocencia es la corrupción de tus ideales y Chile de alguna forma creyó con la llegada de la democracia que éramos un país solidario, democrático, o en vías de democratización dura y que éramos los jaguares, y después no éramos ningún jaguar" (Waissbluth)

Si bien los cineastas coinciden en su intencionalidad de mostrar a Chile, sólo para algunos es algo claro y evidente que existan algunas imágenes propias, específicas de nuestra cultura, que son las que habrían de potenciarse y revitalizarse en el cine chileno. Quienes sostienen esta idea son los realizadores de más edad, aquellos que han estado más involucrados con el cine documental y quienes están influenciados por la tradición cinematográfica de los 60 y 70. En ellos encontramos un compromiso explícito con las clases populares y con las imágenes referidas a sus formas de vida, cotidianidad y particularidad cultural. Al respecto, Orlando Lübbert ("Taxi para Tres"):

"Yo considero que el mundo popular es más entretenido. Yo creo que el gran problema del cuiquerío chileno, de la clase alta chilena es que se aburren como ostras (...) hay que cambiar la mirada, hay que ser consecuente con tu gente... las películas chinas la gente las aprecia porque te hablan mucho de ese país... las iraníes lo mismo... el éxito de todas esas cinematografías se basan en su fuerte identidad del país, son películas altamente reconocidas en sus propios países, por ahí va la cosa (...) No saben que el verdadero valor de una película está justamente en su autenticidad (...) el único capital que nosotros tenemos, el gran capital que nosotros tenemos, en estos momentos, por lo menos para mí, es la identidad de nuestro cine."

Por su parte, los cineastas más jóvenes no contradicen la visión expresada por las generaciones anteriores, sin embargo se focalizan en la violencia y la marginalidad, así como en las implicancias éticas del cambio social del Chile actual. En ambos casos los realizadores intentan representar aquello que a su juicio no está visible o lo que no se expresa en la cultura visual chilena. Esto quiere decir que sus películas se plantean como

un contrapeso a las imágenes reproducidas por los medios de comunicación. La intención es develar mundos ocultos más "reales", en tanto despojados de la ficcionalización mediática. Ello que no implica una falta de conciencia sobre su propia producción de ficciones, sino que la asume como un intento más puro de acercarse a la realidad.

"Bueno, yo he vivido toda mi vida en Chile (...) como que igual siento que conozco a la gente de mi pueblo, y hay un primer acercamiento de ahí, del conocimiento general de la chilenidad (...) Alguna gente me decía oye, pero esta cuestión en Europa van a decir esta cuestión es terrible todo, esto muestra una muy mala imagen de Chile... está bien o sea yo no soy del Ministerio de Turismo y lo que estoy mostrando es una realidad que se vive en nuestro país, que no todos son del Edificio de Telefónica ni las calles bonitas, ni los índices económicos que dicen que estamos también, pero también hay una serie de realidades en Chile que está totalmente marginadas que nadie las quiere ver." (Errázuriz, "Mala Leche")

"Quería hablar de historias que están al margen de los medios de comunicación, historias sin presencia en la TV. El submundo de la marginalidad, me cautivaba porque eran mundos cerrados, con lenguaje y códigos propios...algo distinto a lo que uno puede ver cotidianamente" (Acuña, "Paraíso B")

En cuanto al imaginario sobre la nación, los realizadores expresaron un discurso coherente a la imaginario visual de las películas analizadas, esto es, piensan principalmente en **una chileneidad popular, tradicional, de raigambre rural, mestiza y una forma de pensar muy extraña o distinta a lo que esperaría de una nación moderna**. Esta es una opinión que también apoyan Wood³³ y Galaz.³⁴

Las reflexiones sobre Chile fueron sistematizadas con el fin de realizar un pequeño análisis de discurso sobre su concepción de "lo chileno". Presentamos a continuación algunos textos escogidos de los registros, para luego sintetizar en un cuadro los conceptos utilizados por los realizadores. Su discurso sobre lo nacional se analizó en términos de oposiciones binarias, donde el criterio utilizado fue la *distinción entre lo chileno y lo no chileno*.

³³ Quien reconocidamente habla de este Chile Popular, ver CAVALLO (1999) y ESTÉVEZ (2005).

³⁴ En una entrevista para el making off del "Chacotero Sentimental" (DVD)

a. "Chile es...."

Carrasco	<p>Aquí hay una metáfora del país, eso es lo que me llamó mucho la atención, que (la historia) estaba concentrada una metáfora del experimento que había tenido este país(...), o sea cada chileno un empresario, esta cosa de transformar a este <u>chileno que está acostumbrado al papá Estado</u> en un hombre que se forma a sí mismo "made yourself" y toda esa mierda, que está aquí, <i>pero al peo cachai, julero, con la pata chueca</i>, era como el chicago boys pero en versión chilena, <i>no el exitoso...</i> No el en World Trade Center, sino que en Cunco, <i>donde el diablo perdió en Poncho</i> (...) el chileno es así, tú no podí hacer una revolución si no cambiái la manera de pensar, la base cultural: <u>al chileno le gusta en wevevo cachai, no es previsor, no es anglosajón.</u></p> <p>(Al pensar en Chile) pienso en <i>los amigos que conversan, que pierden el tiempo</i>, que no están guiados sólo por la eficiencia, que pueden estar una tarde conversando <u>tomándose una botella de vino...</u> que se juntan a comerse un asado, que se visitan <u>los hijos, la familia</u>, que no está esta imagen del éxito</p>
Lübbert	<p>Había una cosa del ingenio, <u>del ingenio andaluz, del roto chileno</u>, que se ha hablado mucho de él, pero que siento que sigue siendo la base de <u>nuestro humor, de nuestra comedia</u>, que llega bien y que es algo que lo veo presente en todos lados, y es algo que muchas veces negamos (...) sigue siendo de alguna u otra forma importante, sobre todo en las clases más necesitadas, en las clases populares, que es como un <u>mecanismo de defensa.</u></p>
Weissbluth	<p>Chile <u>es una majamama, una mazamorra de conceptos e ideas</u> y una división permanente, <i>es mapuche.</i></p>
Acuña	<p><i>¿Chile? Es un lugar extraño....</i></p>
Errázuriz	<p>Chile es un país <u>muy violento</u> y la película urge en eso. O sea, por la violencia propia de país, también <u>no reconocida</u>, y por eso la película trata de ser siempre violenta</p> <p>También se me hacía interesante el contraste de esa <u>ciudad, más fría, de cemento</u>, llena de edificios, con este <u>pueblo rural</u> que era de donde ellos (los protagonistas) venías, con la <u>cancha de fútbol</u>, que me parece tan chilena.</p>

b. Cuadro de Categorías Opuestas

<i>Chileno</i>	<i>No chileno</i>
Cálido	Frío
Rural	Urbano
Paisajes naturales	Ciudades
Natural	Artificial
Clase popular	Elite
Comunitario, familiar	Individualista
Disfuncional	Eficiente
Ilógico, irracional	Lógico, racional
Artesanal, hechizo	Industrializado
Apatronado	Independiente
Estatista	Empresario
Perdedor	Exitoso
Aislado, lejano	Centro del Mundo
Picardía, humor	Seriedad
Violento	Asertivo
Mentiroso, turbio	Recto, claro
Informal	Formal
Machista	igualitario
Clasista	igualitario
Festejo	Ahorro
Mezcla	Uniformidad
Latino	Norteamericano
Cultura propia	Cultura ajena

Como podemos ver, lo chileno para los realizadores se asocia con elementos que podríamos llamar *“pre-modernos”* o *“anti-modernos”*, elementos que se construyen en oposición a la cultura dominante mundial. Esta concepción es coherente con la tradición cinematográfica de nuestro país, así como la de la generalidad de los países latinoamericanos. Es también acorde a una tradición artística e intelectual particular, que corresponde al **imaginario de la chileneidad popular** que hemos descrito anteriormente.

VI. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos reflexionado sobre ciertos contenidos de nuestro imaginario nacional, abordando la manera en que éste se manifiesta y se reinterpreta en el cine de ficción nacional contemporáneo, el cual en los últimos años ha tenido amplia difusión comercial y se ha vuelto a posicionar como un producto cultural de consumo masivo.

Se ha procurado describir el contenido visual de las películas chilenas del período clave del Boom, organizando estos contenidos desde la perspectiva de un imaginario nacional que se actualiza en la imagen cinematográfica. Se intentó de esta manera analizar cómo se expresaba uno de los imaginarios colectivos más potentes sobre la nación, en películas chilenas que se han destacado especialmente dentro de la producción nacional del último tiempo.

Este trabajo se planteó como un análisis diferente a los que hasta el momento se habían realizado sobre el cine chileno contemporáneo, puesto que implica por una parte el enfoque antropológico en el análisis del cine y de sus iconos, y por otra, una aproximación que asume el carácter discursivo de la nacionalidad. Así, se entendió la nación como una construcción simbólica cuyos referentes corresponden a tradiciones intelectuales anteriores, que habían interpretado el ser nacional y que aún estaban presentes en el imaginario colectivo.

En esta línea, hemos asumido que las imágenes cinematográficas son un artefacto cultural que supone una creación imaginaria, la cual establece una impresión de realidad mediante la utilización de códigos icónicos descifrables por los espectadores. El cine crea mundos actualizables puesto que se conforma a un conjunto de convenciones sobre lo real, y lo hace mediante la semejanza a un mundo conocido, no sólo vía la experiencia directa, sino sobretodo mediante su relación con un imaginario anterior a la imagen cinematográfica.

En este sentido, las películas reactualizan íconos y textos previos a ellas mismas, por lo que necesariamente se construyen y se interpretan de manera transtextual. Así, las películas se entran en una tradición visual determinada, condicionada por un contexto sociocultural específico. En este caso, nos referimos a la cultura visual que podemos

evidenciar en el cine realizado al interior de la sociedad chilena contemporánea. Fijamos la mirada en "lo visible" de este cine, en los fragmentos de "Chile" que conforman una imagen con que el público está llamado a identificarse, es decir, a saberse espectador de algo propio y a sentirse perteneciente a un colectivo, reconocerse y proyectarse.

Las películas chilenas más importantes del período considerado en la investigación (1997-2004) han reactualizado una imagen nacional que se refiere a versiones de chilenidad vinculadas a la "cultura popular" como eje central de "lo chileno". En función de lo anterior, se llegaron a caracterizar esa **cultura popular cinematográfica**, los ***mundos visibles*** de las películas gravitantes de este período, identificando y analizando los elementos visuales recurrentes que se referían al entorno popular-nacional. Además de ello, se describió la imagen de país que a nivel discursivo tenían los realizadores de estas películas. De esta manera, pudimos reconstruir la imagen de país que se sintetiza en las películas chilenas contemporáneas, definiendo una visualidad particular, mediante el establecimiento íconos que se pueden vincular con los discursos preexistentes sobre la chilenidad popular.

Pudimos observar entonces cómo cada película utiliza las imágenes aceptadas socialmente y a partir de ellas es capaz de crear otras, facilitando la difusión de **estereotipos visuales**: personajes, paisajes, elementos decorativos y rituales. Los íconos escogidos corresponden a figuras que efectivamente pueden encontrarse en la experiencia cotidiana, pero que sobretodo son parte de una cultura visual, la cual se sostiene en un imaginario estético particular, definido como "popular".

Se evidencian así los marcos de sentido, los criterios sobre lo bello y lo propio, sobre lo interesante y lo rescatable del "nosotros" en que se mueven los realizadores y sus obras. La serie de imágenes seleccionadas implica la relevación de la **especificidad del mundo popular como el referente imaginario posible al hablar de lo nacional, y como la estética de un nosotros**. Esto, ya sea mostrando un mundo popular desgarrado, marginal y peligroso, o uno romantizado y opuesto al supuesto vacío e hipocresía de las clases altas.

El cine chileno se ha apropiado de lo que hemos denominado **versiones culturalistas de la nación**, las cuales remiten "lo chileno" a la praxis y el habla popular, en oposición a la idea política-republicana de Nación, que es considerada como vacía de contenido.

El Chile que representan estas películas es el cine de personajes cotidianos, pertenecientes a la clase baja. Dentro este imaginario, el **mundo rural** es un referente central y un eje articulador de la identidad nacional. El campo se relaciona con la **comunidad perdida, el "Chile profundo", el Chile "verdadero"**. Las formas de vida implicadas allí se oponen a los patrones de vida modernizantes y extranjerizantes de la urbe. En este entendido, lo chileno se asocia con las fuertes relaciones de compadrazgo y parentesco, con lo íntimo y lo simple, con el Roto y la Prostituta, con las casas de madera y la naturaleza, con el machismo y la violencia, con el mestizaje, el alcohol y la fatalidad; mientras el discurso del progreso económico, el exitismo, la eficiencia, los grandes edificios, el orden, y, en fin, los ideales del mundo moderno, serían ajenos a nuestra verdadera (esencial) cotidianidad.

De esta manera, la imagen de Chile que se muestra revisa las narraciones que vinculan lo nacional con lo **mestizo**. Las películas tienden a representar la síntesis y la mezcla de lo chileno, su religiosidad popular y su raíz social enmarcada en el mundo de la hacienda, la cual parece haber instalado las lógicas de la reciprocidad, del gasto festivo y el ritualismo, en los chilenos de hoy.

A partir del modelo presentado, se muestra también una sociabilidad chilena urbana que se ha guiado por pautas rurales tradicionales, superpuestas a las modernizaciones aparentes. La ciudad planteada en este imaginario, y que se hace visible en las películas analizadas, es una ciudad social y estéticamente cercana al mundo rural, es la ciudad de la tierra y de los márgenes.

Esta imagen de chilenidad nos remite a iconos que podemos encontrar en películas anteriores de la historia del cine chileno, sobretudo aquellas propias del Nuevo Cine de los años '60. La propuesta del cine chileno contemporáneo se construye, por lo tanto, de manera acorde a la tradicional **vocación realista** del cine chileno, que se inscribe en la tendencia latinoamericana generalizada, donde el cine ha tomado a "la gente" o el "pueblo étnico" como sujeto y materia central, resemantizando "lo popular" (Barbero). Es un cine que vuelve una y otra vez a referirse al **homeland** (Smith), a los paisajes de las prácticas cotidianas. Es el cine de los **ethnoscapes**, de la continua territorialización y reafirmación de la memoria, del protagonismo imaginario del pueblo étnico como fundamento de la nación.

La versión de lo chileno adoptada corresponde no sólo a una tradición estilística del mundo del cine, sino que se refiere a un imaginario nacional propio del mundo intelectual y artístico de nuestro país, que forma parte de una especie de "elite ilustrada". Los realizadores cinematográficos que siguen esta línea, suponen que las clases privilegiadas del Chile actual, tenderían a copiar los modelos de modernización de los EEUU, su estilo de vida y sus valores, los cuales no tendrían nada que ver con lo que es realmente Chile. Se tiende a negativizar estos modelos, proponiendo sus valores como antivalores, y transformándolos en las motivaciones que gatillan los principales conflictos de sus películas. Así, la ambición, el individualismo o el exitismo económico, son los fundamentos que llevan a la corrupción, la pérdida del sentido o la delincuencia, y que determinan la frustración y pérdida fatal de sus personajes.

Así pues, hemos descrito el cómo del Chile del cine contemporáneo. La versión sobre el "pueblo" es la versión de Chile que los realizadores asumen como propia, aunque ellos no pertenezcan realmente a la clase popular a la que se refieren en sus películas. Nos preguntamos entonces qué es lo que hace que esta versión de Chile sea la escogida una y otra vez, que éste sea el imaginario privilegiado. Qué es lo que lleva a los realizadores a querer buscar lo auténtico en el cine chileno y porqué además, como hemos podido ver en este trabajo, son éstas las iconografías premiadas con el financiamiento del Estado y que han vuelto a aproximar al cine chileno a un cine que pretende industrializarse, o al menos, acercarse a ser rentable.

Tenemos algunos elementos que podemos considerar como respuestas posibles a estas preguntas. El primero es la búsqueda de los realizadores cinematográficos nacionales es hacia la **revelación**. Está presente, como estuvo en los años '60, la intención de mostrar la "verdadera realidad" nacional, aquella imagen que no sale en la televisión. Ello ha conllevado históricamente una postura política particular de los realizadores, que intentan dar cuenta de las vivencias de sus pueblos sin las "iluminaciones estéticas" de Hollywood (una herencia del neorrealismo y el cinema verité).

Ello tiene implicancias temáticas y estéticas en las películas chilenas. La utilización de la iconografía recurrente que hemos señalado en el análisis, es central, el acercamiento a lo cotidiano, lo reconocible. Reconocible porque se ha vivido, pero sobretodo porque hace eco en un imaginario extendido y persistente. También es

relevante el uso de una estética realista, de espacios concretos y de hechos puntuales. Una ficción que pretende acercarse a lo documental para validarse, historias apegadas al comportamiento, poco reflexivas, sin una exploración intensiva de las interioridades de los personajes.

En el cine contemporáneo nacional hay algo además que lo diferencia de la cinematografía producida antes del golpe militar. Y es que el cine de "denuncia" no es parte de un proyecto político claro de parte de los directores, sobretodo en el caso de los más jóvenes. La revelación es sobretodo estética, pues no existe la intención de crítica profunda en las películas. El "pueblo" es un **recurso estético** que se expresa en la iconografía de los filmes, pero no en el fondo de sus problemáticas (a excepción, quizá, de las intenciones de "Taxi para Tres" o "Mala Leche"). El resultado, irónicamente, es un mundo popular poco verosímil, o bien un mundo popular estereotipado, caricaturizado, gracioso. Un mundo popular que de base recuerda más al cine de los años '50: a un Circo Chamorro, a una violencia estetizada, a una postal del país.

El otro elemento a considerar es la coyuntura en que se halla Chile actualmente, que ha incentivado al cine nacional a mostrar una particularidad dentro de un mundo globalizado, intentando marcar las **diferencias culturales** con respecto al resto de las cinematografías mundiales. Ello entra en sintonía con la política cultural del Estado chileno, durante los gobiernos de la Concertación y, particularmente, desde 1999, puesto que se busca el rescate, la reinterpretación y la relevación de nuestras particularidades culturales en el contexto mundial. Luego de la dictadura militar, el cine vuelve a ser considerado parte del patrimonio fundamental de la nación y un medio para fortalecer la identidad nacional a través de la difusión de sus imágenes.

En este contexto, la versión culturalista hace sentido pues se centra justamente en lo particular y reelabora una sensación de unidad y de pertenencia a una comunidad. Es una versión de la nación que no está cargada de la simbología utilizada en el régimen militar y que podía llevar a muchos a posicionarse fuera de esa narración. Se utiliza un imaginario con el que se intenta recomponer la unidad luego de un quiebre importante, expresado, dicho sea de paso, en el cine del exilio de los años '80.

Sumado a ello, cabe considerar que escoger una versión culturalista de nación puede ser utilizada tanto para hacer sentido al público local, como para contar con un

producto atractivo para el mercado internacional, puesto este mercado se encuentra ávido de particularidades culturales y de localismos que se muestren resistentes a la hegemonía de la cinematografía norteamericana. Se ha utilizado, por lo tanto, todo el conjunto de recursos propios del realismo, al igual como lo han hecho la mayoría de las cinematografías nacionales del Tercer Mundo, ya sean películas latinoamericanas, africanas o del medio oriente.

Para finalizar, quiero puntualizar que éste me parece sólo un primer paso para acercarse desde la antropología al cine comercial y a sus posibilidades como dispositivo para reelaborar identidades colectivas, así como para potenciar ciertos imaginarios sociales específicos.

Tengo el convencimiento de que resulta relevante explorar, como hemos hecho, los contenidos de las imágenes presentadas en el cine contemporáneo, puesto que a partir de ello podemos también ir desarrollando una reflexión sobre Chile y sus iconos, y dar una mirada antropológica sobre el imaginario nacional presente en las creaciones artísticas, entendidas como dispositivos culturales.

Siempre consciente de que este trabajo nos lleva a la formulación de nuevas preguntas e hipótesis que han quedado abiertas, creo que nos hemos acercado a una forma de abordar temas nuevos que no pueden estar excluidos de nuestra disciplina: desarrollar una reflexión sobre los medios de comunicación, nuestra cultura y sus imágenes.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan: 1994 *"Las culturas estéticas de América Latina"*, Editorial Universidad Autónoma de México, 1ª edición, México D.F.
- ANDERSON, Benedict: 1993 *"Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo"*; editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- ARNHEIM, Rudolf: 1990 *"El cine como arte"*, Editorial Paidós, Buenos Aires.
- BARBERO, Jesús Martín: 1987 *"De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía"*; Editorial Gili, Barcelona.
- BARTHES, Roland et. al: 1970 1º ed. Francés 1964) *"Semiología"*; editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- BHABHA; Homi: 2002 *"El lugar de la cultura"*, editorial Manantial, Buenos Aires.
- BAUMAN, Zigmundt: 2001 *"En busca de la Política"*; Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BAZIN, André: 1990 *"¿Qué es el cine?"*, Editorial Rialp, Madrid.
- BENGGOA, José: agosto 1994 *"La comunidad perdida"* en revista *Proposiciones N° 24*, ediciones Sur, Santiago de Chile.
- BENJAMIN, Walter: 1973 *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* en *Discursos Interrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid.
- BORDWELL, David: 1996 *"La narración en el cine de ficción"* Editorial Paidós, Barcelona.
- CÁCERES, Susana et. al: 2002 *"Una década de cine chileno (1980-1990) una perspectiva de análisis"*; Tesis para Licenciatura en Comunicación social, Universidad de Chile. Santiago de Chile.

- CARREÑO, Gastón: 2002 *"Entre el ojo y el espejo : la imagen mapuche en cine y video"*, Tesis para el grado de Antropólogo social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- CASTORIADIS, Cornelius: 1998 *"Hecho y por hacer. Pensar la imaginación"*, editorial Eudeba, Buenos Aires.
- CASTILLO, Gabriel: 1998 *"América Latina como aporía: las estéticas nocturnas"* en revista *Aisthesis N°31*, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CAVALLO, Ascanio et al.: 1999 *"Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición"*, editorial Grijalbo, 1ª edición, Santiago de Chile.
- COHEN-SEÁT: 1967 *"La influencia del cine y la televisión"*; Editorial Fondo de Cultura Económica, México,.
- COLOMBO, Eduardo (compl.): 1993 *"El imaginario social"*; Editorial Nordan-Comunidad (Altamira), 3ª edición, Montevideo.
- COUSIÑO, Carlos 1990 *"Razón y ofrenda"*, Cuadernos del Instituto de Sociología, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- DELEUZE, Gilles: 1984 *"La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1"*; Editorial Paidós, Barcelona.
- EDWARDS BELLO, Joaquín: 1989 *"El Roto"*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile (publicación original 1920)
- ESTÉVEZ, Antonella: 2005 *"Luz, Cámara, Transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003"*, Ediciones Crónica, Radio Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- EWEN, Stuart: 1991 *"Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea"*; Editorial Grijalbo, México.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor: 2001 *"Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad"* Editorial Paidós, Barcelona.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo: 1998 *"La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia"*, CESO/Plural editores, La Paz.
- GELLNER, Ernest: 1991(1ª ed. Inglés 1983) *"Naciones y Nacionalismo"*; Alianza, Buenos Aires.
- GODOY, Hernán: 1976 *"El carácter chileno"*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- GODOY, Mario : 1966 *"Historia del cine chileno"*; Zigzag, Santiago.
- GUBERN, Román, 1996: *"Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto"*, Editorial Anagrama, 3ª edición, Barcelona.
- HJORT, Mette and MACKENZIE, Scott (ed.): 2000 *"Cinema and Nation"*; Ed. Routledge, London:
 - CHAKRAVARTY, Sumita: *"Fragmenting the Nation"*.
 - HAYWARD, Susan: *"Framing national cinemas"*
 - HJORT, Mette: *"Themes of nation"*
 - HIGSON, Andrew: *"The limiting imagination of national cinema"*
 - JARVIE, Ian: *"National cinema: a theoretical assessment"*
 - SCHLESINGER, Philip: *"The sociological scope of `national cinema`"*
 - SMITH, Anthony: *"Images of a nation: cinema, art, and national identity"*
- HOBBSBAWM, Eric, 2002 *"Historia del siglo XX"*, 3ª editorial Crítica Buenos Aires.

- HOBBSAWM, Eric 2000 *"Naciones y nacionalismo. Desde 1780"*, Editorial Crítica, Barcelona.
- HURTADO, María de la Luz: 1986 *"La industria cinematográfica en Chile. Límites y posibilidades de su democratización"*, Ceneqa, 2ª ed., Santiago de Chile.
- JOCELYN-HOLT, Alfredo: agosto 1994 *"Chile, fértil provincia y señalada en...su refundación posmodernista"* en revista *Proposiciones N°24*, ediciones Sur, Santiago de Chile.
- LARRAÍN, Jorge: , 1996 *"Modernidad, Razón e identidad en América latina"* Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.
- LARRAÍN; Jorge: 2001 *"Identidad chilena"*, LOM, Santiago de Chile,
- LATORRE, Remberto: 2002. *"Cien años de Cine Chileno (1902-2002)"* Publicación Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago,
- LOTMAN, Yuri: 1979 *"Estética y Semiótica del Cine"*; Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- MARTINE, Joly:2003 *"La interpretación de la Imagen: entre memoria, estereotipo y seducción"*, Paidós, Barcelona.
- METZ, Cristian: 2001 (1ª ed. París 1977) *"El significante Imaginario"*, Editorial Paidós, Barcelona.
- MONTECINO, Sonia: 1993 *"Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno"* Editorial Cuarto propio, Santiago de Chile.
- MORANDÉ, Pedro: 1984 *"Cultura y modernización en América Latina. Hacia una caracterización del ethos cultural latinoamericano"*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

- MORIN, Edgar: 1961 *"El cine, o, El hombre imaginario : ensayo de antropología"*; editorial Seix Barral, Barcelona.
- MOUESCA, Jaqueline: 1992 *"Cine chileno: 20 años"*, Mineduc, Santiago.
- MOUESCA, Jaqueline y ORELLANA, Carlos: 1998 *"Cine y memoria del siglo XX"*, LOM, Santiago de Chile.
- OSSA, Carlos: 1971 *"Historia del cine chileno"*, Editorial Quimantu, colección "nosotros los chilenos", Santiago.
- PALACIOS, Alain: , 2003 *"Impacto de las Políticas de Fomento Audiovisual en el Desarrollo de la Industria Cinematográfica en Chile. Un diagnóstico económico del sector durante el periodo 1992-2002"*, Tesis para optar al título de Ingeniero Comercial, Mención Economía, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Universidad de Chile, Santiago.
- PALACIOS, Nicolás: 1988 *"La raza chilena"* Ediciones Colchagua, Santiago de Chile (publicación original 1904)
- PEMJEAN, Lorena y DEL RÍO, Felipe: 2001 *"Identidad y Cine"* Tesis de licenciatura en comunicación social, Universidad de Chile.
- PIAULT, Marc Henri: 2002. *"Antropología y Cine"*, editorial Cátedra 1ª edición, Madrid,
- PNUD, Informe de Desarrollo Humano 2002. *"Nosotros los chilenos: un desafío cultural"*, Santiago de Chile.
- POWDERMAKER, Hortense: 1955 (1 ed. en inglés 1950) *"Hollywood: el mundo del cine visto por una antropóloga"* Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- RENAN, Ernest: , 1987 *"¿Qué es una nación?"*, Editorial Alianza, Madrid.

- RUSOWSKY, Daniela: 2002 *"Atacameños en luz y sombra: reflejos entre una aproximación televisiva y la mirada de un video comunitario"*; Tesis Magister Antropología y desarrollo, Universidad de Chile.
- SALAZAR, Gabriel: 1985 *"Labradores, peones y proletarios"*, editorial Sur, Santiago de Chile.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert: 2002. *"Multiculturalismo cine y medios de comunicación"*, editorial Paidós, Barcelona.
- SORLIN, Pierre: 1985. (1ª edición francesa 1977) *"Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana"*, editorial FCE, México.
- SUBERCASEAUX, Bernardo: 1999 *"Chile o una loca historia"*, editorial LOM, primera edición, Santiago de Chile.
- WILLIAMS; Raymond: 1997 (Londres 1989) *"La política del modernismo"* , Manantial, Buenos Aires.
- WORTH, Sol: 1981 *"Studyng visual communication"* University of Pannsylvania Press.
- ZIZEK, Slavoj: 1999. *"El acoso de las fantasías"*; Siglo XXI, 1ª edición en español, México.
- ZUNZUNEGUI, Santos: 1992 *"Pensar la Imagen"*, Editorial Cátedra, 2ª ed, Madrid.
- Revista Cadernos de Antropologia e Imagen nº 10, 2000 *"Campo da Imagen"*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo Antropología e Imagem:
 - CARVALHO da ROCHA, Ana Luiza y ECKERT, Cornelio: "Filmes de memórias: do ato relexivo ao gesto criador.
 - GOMES PEREIRA, Pedro Paulo: *"Cinema e Antropología: um esboço cartográfico em três movimentos"*

- MARQUES BARBOSA, Andréa: *"Boca de Ouro: um olhar sobre o suburbio carioca e seus personagens"*
- Revista Iberoamericana, Abril-Junio 2002 Vol. LXVIII, N° 199:
 - AGUILERA, Néstor y GAZZERA, Carlos: *"Cine y representación: Políticas de la versión cinematográfica. Cine/Realidad/Literatura (El caso del policial literario argentino)"*
 - D'LUGO, Marvin: *"Carlos Monsiváis. Escritos sobre el cine y el imaginario cinematográfico"*
 - LOURENCO, Cileine de: *"Representación racial y ambigüedad en la narrativa fundacional"*
 - PARRANGUÁ, Paulo: *"Populismo e hibridación: 'Dios se lo pague' textos y contexto"*
 - JAUREGUI, Carlos y SUÁREZ, Juana: *"Prolifaxis, traducción y ética: la humanidad desechable en 'Rodrigo D', 'No futuro', 'La vendedora de Rosas' y 'La virgen de los sicarios'"*
- Revista Patrimonio Cultural nº 25, 2002 *"¿Cuál Cine Chileno?"*, DIBAM, Otoño/Invierno.

Web:

- CHILEREPORTAJES nº 5, 31 de Julio 2002 *"Política Cultural: Apertura y participación"*, Secretaria de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaria General de Gobierno, , <http://www.segegob.cl>
- INDUSTRIA AUDIOVISUAL EN CHILE, 6 al 1 de abril de 2000 *Antecedentes - Políticas Públicas, Datos y Cifras*, Presentación de Ignacio Aliaga, Coordinador Área de Cine y Artes Audiovisuales, División de Cultura, Ministerio de Educación. "Los Que No Somos Hollywood", Buenos Aires, Argentina. <http://www.chileaudiovisual.cl>
- GROSS, Larry: 1985 *"Life vs. Art: The Interpretation of Visual Narratives"* <http://www.temple.edu/anthro/worth/gross.html>

- OSORIO, Francisco: Marzo 2002 "*Propuesta para una Antropología de los Mass Media*" Cinta de Moebio No. 13.. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. <http://www.moebio.uchile.cl/13/frames09.html>
- PARICIO, Gemma: "*La construcción de la identidad nacional a través de las ficciones cinematográficas*", <http://www.interculturalcommunication.org/paricio.html>
- Revista Chilena de Antropología Visual n° 1, 2 y 3, <http://www.antropologiavisual.cl>

Videografía

- El chacal de nahueltoro: Miguel Littin (1963)
- Julio comienza en Julio: Silvio Caiozzi (1979)
- Caluga o menta: Gonzalo Justiniano (1990)
- La Luna en el Espejo: Silvio Caiozzi (1990)
- La Frontera: Ricardo Larraín (1991)
- Johnny Cien Pesos: Gustavo Graef-Marino (1993)
- Historias de fútbol: Andrés Wood (1997)
- El Desquite: Andrés Wood (1999)
- El chacotero sentimental: Cristian Galaz (1999)
- Coronación: Silvio Caiozzi (2000)
- Gringuito: Sergio Castilla (2000)
- Te Amo (Made in Chile): Sergio Castilla (2001)
- El Leyton: Gonzalo Justiniano (2001)
- Taxi para tres: Orlando Lübbert (2001)
- La Fiebre del Loco: Andrés Wood (2001)
- Paraíso B: Nicolás Acuña (2002)
- Negocio redondo: Ricardo Carrasco (2002)
- Sangre eterna: Jorge Olguín (2002)
- Los debutantes: Andrés Waissbluth (2003)
- Sexo con Amor: Boris Quercia (2003)
- Sub -Terra: Marcelo Ferrari (2003)
- Y las vacas vuelan: (Fernando Lavanderos, 2003)

- B-Happy: Gonzalo Justiniano (2004)
- Mala leche: León Errázuriz (2004)
- Azul y Blanco: Sebastián Araya (2004)
- Machuca: Andrés Wood (2004)

ANEXOS

**“Imágenes de la nación en el cine chileno 1997-2004:
La representación de ‘lo chileno’ como cultura popular”**

ANEXO 1: ANÁLISIS NUMÉRICO DE CATEGORÍAS VISUALES

	VARIABLE	FIGURA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	Presencia Item		
Espacio	Urbano	Barrio Clase Alta		1			1		1	1	1	1	1			1	1		1		1	1	1			13		
		Barrio clase baja	1	1	1		1	1			1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	17	
		Sitio Baldío/ Cancha	1	1	1			1	1			1					1			1	1	1			1		1	12
	Rural	Pueblo			1			1		1					1			1	1						1		7	
		Campo chileno	1			1									1				1						1		5	
		Paisaje costero	1		1			1		1					1	1		1	1		1				1		10	
		Paisaje turístico	1			1		1		1					1	1		1	1					1	1		10	
	Personaje	Masculino	Marginal	1	1			1			1	1	1	1			1		1	1	1	1		1	1	1	14	
			Media baja	1	1	1	1	1	1		1	1	1			1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	20
			Alta/Media Alta		1	1	1	1	1	1				1	1			1	1				1	1			1	13
Femenino		Marginal/prostituta	1	1						1		1	1	1			1	1	1		1	1		1			12	
		Media baja	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	
		Alta/Media Alta		1		1	1		1					1			1					1	1	1			9	
Práctica Social Cotidiana	Relaciones Instrumentales	Trabajo	1		1	1	1	1		1	1	1		1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	18		
		Comercio	1	1	1			1			1				1			1	1			1	1		1		11	
		Delincuencia	1	1			1			1	1	1				1		1	1	1				1		1	12	
	Relaciones afectivas	Reunión familiar	1	1	1	1	1				1	1			1			1	1		1	1		1			13	
		Reunión Amistosa	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	20	
		Encuentro entre vecinos	1		1	1		1		1	1				1	1		1	1			1		1	1		13	
		Sexo	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	
		Partido de fútbol	1		1			1											1	1	1	1					7	
Objetos	Vestimenta	Elegante		1		1	1	1	1			1	1		1	1	1				1	1	1		1	14		
		Sencilla	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	23	
		Marginal		1						1	1	1	1	1		1		1	1	1	1			1			12	
	Hitos	Copa de Agua									1					1				1	1			1			5	
Bar		1	1		1		1		1		1		1		1	1	1	1	1	1		1		1		14		

	Instrumentos	Movilización Pública	1	1	1			1			1				1		1		1	1	1	1			1	1	13	
		Televisión	1	1	1			1	1	1	1							1		1	1	1	1	1	1	1	1	14
		Objetos religiosos	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	20
		Comida típica	1	1	1	1		1		1	1					1	1		1	1	1	1				1		14
		Bandera chilena	1	1	1			1	1	1	1	1			1		1	1		1	1				1			14
		Presencia Ind	24	22	20	16	15	22	11	20	21	18	12	18	13	17	20	24	18	19	24	16	19	19	13		421	

Presencia de Imágenes en Películas Chilenas

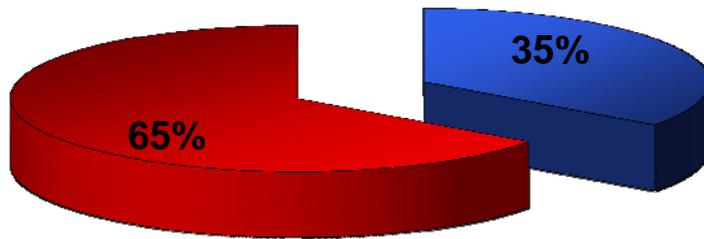
CATEGORÍA	VARIABLE	FIGURA	% Presencia Item
Espacio	Urbano	42	9
	Rural	32	7
Personaje	Masculino	47	10
	Femenino	42	9
Práctica Social Cotidiana	Relaciones Instrumentales	41	8
	Relaciones afectivas	74	15
Objetos	Vestimenta	49	10
	Hitos	19	4
	Instrumentos	140	29
Presencia Ind			100

Ranking de presencia de imágenes en películas Chilenas

FIGURA	Presencia Item	%
Sencilla	23	5
Media baja	21	5
Sexo	21	5
Media baja	20	5
Reunión Amistosa	20	5
Objetos religiosos	20	5
Trabajo	18	4
Barrio clase baja	17	4
Marginal	14	3
Elegante	14	3
Bar	14	3
Televisión	14	3
Comida típica	14	3
Bandera chilena	14	3
Barrio Clase Alta	13	3
Alta/Media Alta	13	3
Reunión familiar	13	3
Encuentro entre vecinos	13	3
Movilización Pública	13	3
Sitio Baldío/ Cancha	12	3
Marginal/prostituta	12	3
Delincuencia	12	3
Marginal	12	3
Comercio	11	3
Paisaje costero	10	2
Paisaje turístico	10	2
Alta/Media Alta	9	2
Pueblo	7	2
Partido de fútbol	7	2
Campo chileno	5	1
Copa de Agua	5	1
Presencia Ind	421	100

VARIABLE
Urbano
Rural
Personaje Masculino
Personaje Femenino
Relaciones instrumentales
Relaciones afectivas
Vestimenta
Hitos
Instrumentos

Presencia de indicadores de Popularidad películas Chilenas



CATEGORÍA	VARIABLE	FIGURA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	Presencia Item			
	Urbano	Barrio clase baja	1	1	1		1	1			1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	17			
		Sitio Baldío/ Cancha	1	1	1			1	1			1					1			1	1	1		1		1	12		
	Rural	Pueblo			1			1		1					1			1	1						1		7		
		Campo chileno	1			1									1				1							1	5		
		Paisaje costero	1		1			1		1					1	1		1	1		1					1	10		
		Paisaje turístico	1			1		1		1					1	1		1	1						1	1	10		
Personaje	Masculino	Marginal	1	1			1			1	1	1	1			1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	14		
		Media baja	1	1	1	1	1	1		1	1	1		1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	20	
	Femenino	Marginal/prostituta	1	1							1		1	1	1		1	1	1		1	1		1				12	
		Media baja	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	21	
	Relac. Inst	Delincuencia	1	1			1				1	1	1			1		1	1	1	1			1		1	12		
	Relaciones afectivas	Reunión familiar	1	1	1	1	1					1	1			1			1	1		1	1		1		13		
		Encuentro entre vecinos	1		1	1		1			1	1			1	1		1	1			1		1	1		13		
		Partido de fútbol	1		1			1											1	1	1	1					7		
			Sencilla	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	23
			Marginal		1							1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	12
Hitos		Copa de Agua									1					1			1	1				1			5		
		Bar	1	1		1		1		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	14	
Instrumentos		Movilización Pública	1	1	1			1			1			1		1		1	1	1	1	1			1	1	13		
		Objetos religiosos	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	20	
		Comida típica	1	1	1	1		1		1	1				1	1			1	1	1	1				1		14	
		Presencia Ind	18	14	13	10	8	14	3	14	14	11	6	14	9	12	11	19	15	15	14	7	12	13	8		274		

Presencia de Imágenes de Cultura Popular en Películas Chilenas

VARIABLE	FIGURA	% Presencia Item
Espacio Urbano	29	11
Espacio Rural	32	12
Personaje Masculino	34	12
Personaje Femenino	33	12
Relaciones Instrumentales	12	4
Relaciones afectivas	33	12
Vestimenta	35	13
Hitos	19	7
Instrumentos	47	17
	Presencia Ind	274

ANEXO 2: FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS (*)

- Caluga o menta: Gonzalo Justiniano (1990)

Año Producción: 1990
Director: Gonzalo Justiniano
Guión: Gonzalo Justiniano y José A. Peña
Productores: Arca-Filmocentro (Chile) / TVE.S.A. (España) (Coproducción)
Intérpretes: Mauricio Vega, Aldo Parodi, Patricia Rivadeneira, Myriam Palacios, Luis Alarcón
Distribuidor: Filmocentro
Fecha estreno: 15 octubre de 1990
Sinopsis: Seres marginales que viven en una población de Santiago, en medio de la miseria, y que oscilan entre el sentido de la existencia y la prostitución.
Formato: 35mm- color
Duración: 100'

- Johnny Cien Pesos: Gustavo Graef-Marino (1993)

Año Producción: 1993
Director: Gustavo Graef Merino
Guión: Gerardo Cáceres y G. Graef-Marino
Productores: Catalina Cinema, Arauco Films, Visión Comunicaciones /Cine Chile
Intérpretes: Aramando Araiza, Patricia Rivera, Willy Semler, Sergio Hernández, Luis Gnecco, Cristián Campos, Patricia Guzmán
Distribuidor: PWI/August Entertainment
Fecha estreno: 14 octubre de 1993
Sinopsis: Basado en un hecho real, es la historia de un asalto a una casa de cambio de dólares clandestina en Santiago; Johnny y su banda quedan atrapados. La TV trasmite en directo el hecho, provocando reacciones en la familia y el gobierno.
Formato: 35mm- color
Duración: 90'

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Rodaje y Postproducción.

- Historias de fútbol: Andrés Wood (1997)

Año Producción: 1997
Director: Andrés Wood
Guión: Andrés Wood y René Arcos
Productores: Kalikrates S.A, Roos Film / apoyo Fond Sud (Francia)
Intérpretes: Daniel Muñoz, Fernando Gallardo, Ximena Rivas, Pedro Villagra, Tichi Lobos, Elsa Poblete, María Izquierdo, Néstor Cantillana, Boris Quercia y otros.
Distribuidor: Roos Film
Fecha estreno: 5 junio
Sinopsis: Tres historias ambientadas a lo largo de Chile. "No le crea" , un joven que sueña con ser profesional es tentado con un soborno; "El último gol gana" un grupo de niños pobres es favorecido por la suerte de recibir un balón; y "Pasión de multitudes" , un joven vive un instante de pasión con una solterona.
Formato: 35mm- color
Duración: 90'

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Rodaje y Postproducción.

- El Desquite: Andrés Wood (1999)

Año Producción: 1999
Director: Andrés Wood
Guión: A. Wood y Boris Quercia
Productores: Wood Producciones, Sombrero Verde, Arauco Films.
Intérpretes: Tamara Acosta, Willy Semler, María Izquierdo, Bélgica Castro, Daniel Muñoz, Aldo Parodi, Patricia López, Boris Quercia, Tichi Lobos, Hugo Medina.
Distribuidor: Wood Producciones
Fecha estreno: 30 de Julio
Sinopsis: Basada en la obra de Roberto Parra, presenta un drama pasional en los campos cercanos a Chillán, a comienzos de siglo. El hacendado Pablo Casas seduce a Anita, joven criada de su fundo. Historia sobre las diferencias sociales y el machismo en el campo chileno.
Formato: 35mm- color
Duración: 120'

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje Corfo-División Cultura)

- El chacotero sentimental: Cristian Galaz (1999)

Año Producción: 1998-1999
Director: Cristián Galáz
Guión: Cristián Galáz, Mateo Iribarren
Productores: Cebra Producciones
Intérpretes: Daniel Muñoz, Tamara Acosta, Claudia Celedón, Lorene Prieto, Pablo Macaya, Ximena Rivas, Patricia Rivadeneira, Mateo Iribarren.
Distribuidor: Cebra Producciones
Fecha estreno: 27 de Octubre de 1999
Sinopsis: Tres historias, que conectadas a través de un popular locutor de radio (en la vida real), presentan una radiografía de la sociedad urbana chilena; una picaresca de amantes, un drama que enfrenta a hermanas víctimas de incesto, y una comedia acerca de las dificultades para amar en una población.
Formato: 35 mm/color
Duración: 90'

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Rodaje y Postproducción.

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje Corfo-División Cultura)

- Coronación: Silvio Caiozzi (2000)

Año Producción: 1999
Director: Silvio Caiozzi
Guión: Basado en la obra de José Donoso
Productores: Andrea Films/ Fondart 99/ Productores Asociados Abdullah Ommidvar- Arya Films

Intérpretes: Julio Jung, María Cánepa, Adela Secall, Jaime Vadell

Distribuidor:

Fecha estreno: 27 abril de 2000

Sinopsis: Don Andrés, último heredero de la acaudalada familia Ávalos, siente que sus 58 años de vida han sido inútilmente dedicados a la lectura y a la búsqueda de una razón por la existencia. Al contratar a una campesina de 17 años para que cuide a su demente abuela, don Andrés no puede evitar sentir con vergüenza los deseos más oscuros por la adolescente. Su derrumbe psicológico será inevitable junto con el deterioro de la gran mansión de los Ávalos.

Formato: 35mm/ color

Duración: 136'

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Rodaje y Postproducción
 (**) Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje Corfo-División Cultura)

- Gringuito: Sergio Castilla (2000)

Año Producción: 1997-1998
Director: Sergio Castilla
Guión: S. Castilla y J.B. Miller
Productores: Amor en el Sur Films, S. Castilla – Abdullah Ommidvar

Intérpretes: Mateo Iribarren, Alejandro Goic, Sebastián Pérez, Tamara Acosta, Catalina Guerra, Liliana Ross.

Distribuidor: Sergio Castilla

Fecha estreno: 1998

Sinopsis: Es la historia de un niño que llega desde Nueva York a Chile contra su voluntad. Desarraigado y celoso de su hermano recién nacido, huye de casa, conoce a El Flaco, un veguino que se hará su protector, amigo y maestro en su proceso de reconocimiento del país y su vuelta a casa.

Formato: 35mm- color

Duración:

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Rodaje y Postproducción.

- Te Amo (Made in Chile): Sergio Castilla (2001)

Año Producción: 2001

Director: Sergio Castilla

Guión: Sergio Castilla

Productores: Amor en el Sur Films, Chile

Intérpretes: Adrián Castilla, Daniela Ropert, Emiliana Araya, Joshua Walker, Tamara Acosta, Cristián Campos, Maricarmen Arrigorriaga, Loreto Valenzuela, Teresita Reyes

Distribuidor:

Fecha estreno: 15 de abril de 2001

Sinopsis: Historia de cuatro adolescentes muy unidos y solitarios, cada uno carga con un drama que no se atreve a contar: Sam (Adrián Castilla) vive desde los ocho años con su nana (Tamara Acosta), la que desde esa edad lo ha violentado sexualmente; Isabel (Emiliana Araya), que no entiende por qué sus padres siempre están enojados y tensos; Daniela (Daniela Ropert), está enamorada de Sam, es hija de un padre alcohólico, su madre murió cuando era muy chica y su hermana carga con todo el peso de la casa y, finalmente, está Mike (Joshua Walker), un estadounidense que vive desadaptado en Chile, hijo de un exportador de cebollas.

Formato: 35 mm.

Duración: 95 minutos

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Postproducción (2000)

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Profo nº5)

- El Leyton: Gonzalo Justiniano (2001)

Año Producción: 2002
Director: Gonzalo Justiniano
Guión: Justiniano, Gonzalo y Aragón, Fernando
Productores: Sahara Films
Intérpretes: Juan Pablo Sáez, Luis Wigdorsky, Siboney Lo, Gabriela Hernández y Carolina Jerez
Distribuidor:
Fecha estreno: 7 de marzo de 2002
Sinopsis: Leyton (Juan Pablo Sáez) y Modesto (Luis Wigdorsky) son dos pescadores amigos de toda la vida. Leyton es un vividor, toma las cosas como vienen y disfruta el momento sin complicaciones, especialmente de las mujeres que han sido "descuidadas" por sus maridos, por lo que es el personaje más amado y odiado de la Caleta. Modesto es su polo opuesto; tranquilo, empeñoso y sin historias de amor. Para sorpresa de todos, Modesto se casa con Marta, una hermosa y tímida muchacha sin mayor experiencia en el amor.
Formato: 35 mm.
Duración: 90 minutos

- Taxi para tres: Orlando Lübbert (2001)

Año Producción: 2000
Director: Orlando Lübbert
Guión: Orlando Lübbert
Productores: Cormoran Producciones, Chile
Intérpretes: Alejandro Trejo, Daniel Muñoz, Fernando Gómez-Rovira, Elsa Poblete, Daniel Alcaíno
Distribuidor: Golden Media, España y Cebra Producciones Audiovisuales Limitada, Chile
Fecha estreno: 2 de agosto de 2001
Sinopsis: Esta comedia narra la odisea del taxista Ulises Morales (Alejandro Trejo) que de asaltado se convierte en asaltante, haciendo de chofer para dos delincuentes que suben a su taxi. Tras varios asaltos fallidos y agobiados por la "Tolerancia Cero", los asaltantes de pacotilla terminan refugiados en la casa de Ulises. Cuando éste quiere dar marcha atrás, comprende qué tan lejos puede llegar.
Formato: 35mm
Duración: 90 minutos

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Postproducción (2000)

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Profo n°5)

- La Fiebre del Loco: Andrés Wood (2001)

Año Producción: 2001
Director: Andrés Wood
Guión: René Arcos y Gilberto Villarroel
Productores: El Deseo SA, España; Wood Producciones, Chile y Tequila Gang, Inglaterra (UK).
Intérpretes: Tamara Acosta, Emilio Bardi, Loreto Moya, Maria Izquierdo, Luis Dubó, Julio Marcone y Luis Margani
Distribuidor: Tequila Gang
Fecha estreno: 15 de mayo de 2001
Sinopsis: La historia comienza con la bella imagen de un loco que va cayendo al fondo del mar en los momentos que en la pantalla se lee que el loco vale su peso en oro en Japón. Ese es sólo el comienzo.
Formato: 35 mm.
Duración: 94 minutos

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Postproducción (2000)

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Profo nº5)

- Paraíso B: Nicolás Acuña (2002)

Año Producción: 2002

Director: Nicolás Acuña

Guión: Luis Emilio Guzmán, Daniel Pizarro, Nicolás Acuña

Productores: Promocine (Chile), Nueva Imagen (Chile), Chilefilms

Intérpretes: Juan Pablo Ogalde, Fernando Gómez Rovira, Nelson Villagra, Leonor Varela, Felipe Hurtado, Benjamin Vicuña

Distribuidor: Cebra Producciones

Fecha estreno: 15 de agosto de 2002

Sinopsis: Leo y Pedro son amigos de la infancia. A sus 27 años, trabajan bajo las órdenes de El Jefe, un hampón, dueño del barrio y de la vida de sus habitantes. Un día cualquiera, Leo recibe la noticia de que Gloria, la hermana de Pedro y el amor de su vida, regresa a la ciudad. Leo y Gloria intentarán recuperar su antiguo amor, mientras Pedro pierde ocho millones de pesos de El Jefe en una gran apuesta. Éste lo amenaza de muerte y le pide algo muy especial a cambio... Gloria deberá escoger entre salvar a su hermano o comenzar una nueva vida con Leo.

Formato: 35mm Color

Duración: 90 minutos

Sitio web (no oficial) <http://www.paraisob.cl>

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Rodaje y Postproducción.

(**) Ayuda CORFO para Desarrollo y Preparación de proyectos, o para Distribución (Programa Fomento al Largometraje Corfo-División Cultura).

(***) Apoyo de Ibermedia

- Negocio redondo: Ricardo Carrasco (2002)

Año Producción: 2001

Director: Ricardo Carrasco Farfán

Guión: Ricardo Carrasco, Gerardo Cáceres

Productores: Roos Film, Chile, y Ricardo Carrasco

Intérpretes: Sergio Hernández, Luis Dubó, Emilio García, Carmen Disa Gutiérrez, Anibal Reyna, Loreto Moya

Distribuidor: Roos Film

Fecha estreno: 18 de abril de 2002

Sinopsis: El Negro Torres vuelve a Cunco después de muchos años, para asistir a los funerales de su madre. Allí se reencuentra con sus dos viejos amigos de juventud: el Guatón Molina y el Chico Mario, quienes le proponen convertirse en socios para comprar mariscos en la costa y venderlos en el pueblo cordillerano, aprovechando que se avecina Semana Santa. El primer aporte es el dinero del Negro Torres. Después de unos improvisados preparativos enfilan hacia la costa, en una vieja camioneta ,dando inicio al viaje por su imaginación y los sueños de cambiar un destino marcado por la falta de futuro y aburrimiento.

Formato: 35 mm

Duración: 95 minutos

Contacto: negredondo@hotmail.com

Sitio web (no oficial) www.roosfilm.com o www.elpaseodigital.cl

(*) Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart) para Rodaje.

(**) Ayuda CORFO para Desarrollo y Preparación de proyectos.

- Los debutantes: Andrés Waissbluth (2003)

Año Producción: 2002

Director: Andrés Waissbluth

Guión: Andrés Waissbluth, Julio Rojas

Productores: Zoo Film & Audio y Retaguardia Films

Intérpretes: Néstor Cantillana, Antonella Ríos, Juan Pablo Miranda, Alejandro Trejo, Eduardo Barril

Distribuidor: Filmocentro Distribuidor

Fecha estreno: 12 de junio de 2003

Sinopsis: Los hermanos Silvio y Víctor llegan a vivir a Santiago, después de la muerte de su madre en su natal Padre Las Casas. A ellos se suman don Pascual, el dueño de un cabaret -entre otros negocios legales e ilegales-, y Gracia, una bailarina exótica del cabaret de Pascual. Cada uno ofrece su punto de vista sobre esta historia, donde todos son debutantes en algún aspecto de sus vidas: amor, sexo, negocios, violencia.

Formato:

Duración: 123 minutos

Contacto:

Sitio web: www.losdebutantes.com

- Sexo con Amor: Boris Quercia (2003)

Año Producción: 2002

Director: Boris Quercia Martinic

Guión: Boris Quercia Martinic

Productores: Cine Cien Ltda., Chilechitá Mu

Intérpretes: Sigrid Alegría, Cecilia Amenábar, María Izquierdo, Berta Lasala, Catalina Guerra, Carolina Oliva, Loreto Valenzuela, Nathalie Sublette, Javiera Díaz de Valdés, Evelyn Armijo, Teresa Munchmayer, Alvaro Rudolphy, Patricio Contreras, Francisco Pérez-Bannen y Boris Quercia

Distribuidor: United International Pictures (UIP)

Fecha estreno: 27 de marzo de 2003

Sinopsis: Un grupo de padres y apoderados de un cuarto básico discuten el modo en que desean que el colegio enfrente la educación sexual de sus hijos. Aunque para muchos de ellos el sexo no es un tema resuelto. "Sexo con Amor" es la historia de tres de estas parejas y de como el instinto erótico y sus emociones pueden más que sus razones.

Formato: 35 mm

Duración: 109 minutos

Contacto: info@sexoconamor.com

Sitio web: www.sexoconamor.com

(**) Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje Corfo-División Cultura) (2001)

- Sub -Terra: Marcelo Ferrari (2003)

Año Producción: 2003
Director: Marcelo Ferrari
Guión: José Manuel Fernández, Carlos Doria, Jaime Sepúlveda
Productores: Nueva Imagen (Chile) e Infinity Films (España)
Intérpretes: Francisco Reyes, Paulina Gálvez, Héctor Noguera, Consuelo Holzapfel, Gabriela Medina, Berta Lasala, Mariana Loyola y Alejandro Trejo, entre otros.
Distribuidor: PWI
Fecha estreno: 2 de octubre de 2003
Sinopsis: Basado en el libro homónimo de Baldomero Lillo, y más específicamente en los cuentos "El chiflón del diablo", "La compuerta número 12", "El día de pago" y "Los inválidos", este filme narra la época de la explotación del carbón en Chile a comienzos de siglo. En este contexto, desarrolla un romance entre un minero y una aristócrata.
Formato: 35mm
Duración: 105 minutos
Contacto:
Sitio web: www.subterra.cl

- B-Happy: Gonzalo Justiniano (2004)

Año Producción: 2003
Director: Gonzalo Justiniano
Guión: Gonzalo Justiniano, Fernando Aragón, Sergio Gómez, Daniela Lillo
Productores: Sahara Films S.A., CineCorp, Igeldo Komunikazioa, Joel Films (+)
Intérpretes: Manuela Martelli, Lorene Prieto, Ricardo Fernández, Felipe Ríos y Eduardo Barril
Distribuidor: PWI
Fecha estreno: 8 de enero de 2004
Sinopsis: La cinta cuenta la vida de Kathy (Manuela Martelli), una adolescente de 15 años que vive en la pobreza de un hogar costero - rural, con su madre y su hermano. Su padre entra en su vida sólo después de salir de la cárcel, pero reincide en sus delitos y vuelve a desaparecer. Como si fuera poco la madre muere y el hermano la deja sola y se va de gira al norte, persiguiendo una supuesta carrera musical. Entonces Kathy se ve enfrentada a la soledad absoluta y debe aprender a lidiar con su nueva vida.
Formato: 35mm- color
Duración: 90 minutos
Contacto: films@sahara.cl

(+) Ayuda IBERMEDIA para la Coproducción, con España y Venezuela

- Mala leche: León Errázuriz (2004)

Año Producción: 2004
Director: León Errázuriz
Guión: Matías Ovalle y León Errázuriz
Productores: Cine FX (*)
Intérpretes: Juan Pablo Ogalde, Mauricio Diocares, Adela Secall, Luis Dubó y Ramón Llao
Distribuidor: Andes Films
Fecha estreno: 15 de abril de 2004
Sinopsis: Carlos y Pedro, alias "el carita de Monkey", son dos jóvenes que por presiones del entorno y por circunstancias específicas, optan por dedicarse a la vida criminal, involucrándose en el oscuro negocio de las drogas.
Formato: 35mm- color
Sitio web: www.malaleche.cl

(*) Obtuvo apoyo de Fondart para la post producción y de Corfo para el financiamiento de las copias

- Azul y Blanco: Sebastián Araya (2004)

Año Producción: 2004
Director: Sebastián Araya
Guión: Sebastián Araya
Intérpretes: Tamara Acosta, Juan Pablo Sáez, Ricardo Robledo, Daniel Muñoz, Luis Dubó, Pablo Macaya
Distribuidor: PWI
Fecha estreno: 22 de abril de 2004
Sinopsis: Paloma, llega desde Copiapó a probar suerte a Santiago, donde la espera su primo Lautaro, quien además fue su primer amor y es jefe de la barra de fútbol "Los Garras". En el Estadio Nacional Paloma conoce a Azul, integrante de la barra enemiga "Los Neptunos". Inician una relación, al estilo de "Romeo y Julieta", que desencadena una mortal cacería por las calles de Santiago.
Formato: 35mm- color
Duración: 85 minutos
Sitio web: www.123.cl/azulyblanco/index.html

- Machuca. Andrés Wood (2004)

Año Producción: 2004

Director: Andrés Wood

Guión: Roberto Brodsky, Mamoun Hassan

Intérpretes: Matias Quer, Ariel Mateluna, Manuela Martelli, Aline Kuppenheim, Ernesto Malbrán, Tamara Acosta, Francisco Reyes, Alejandro Trejo y Federico Luppi, entre otros

Productores: A. Wood Producciones (Chile), Tornasol Films (España)

Distribuidor: Wood Producciones

Fecha estreno: 5 de agosto de 2004

Sinopsis: Ambientada en los meses previos al Golpe de Estado de 1973, narrando desde la perspectiva de dos niños de clases sociales diferentes, que forman parte de una experiencia de vanguardia que se realizó en un colegio privado de Santiago, al incorporar niños de escasos recursos. Todo esto, en un marco de convulsión y radicalización social que cobró protagonismo en todo Chile, dificultando cualquier intento de integración.

Formato: 35mm

Duración: 121 minutos

Contacto: Andrés Wood - awood@woodproducciones.com

Sitio web: www.machucacine.cl

*Con el apoyo de CORFO, Fondart e Ibermedia para las distintas etapas de producción

(*)Fuente www.chileaudiovisual.cl

ANEXO 3: FICHAS DE LOS DIRECTORES

Directores

✓ Gonzalo Justiniano

Fecha de Nac: 20 de diciembre 1955

Estudios básicos/Medios: Colego Saint George

Estudios superiores: Agronomía PUC (1 año)

Psicología PUC (sin terminar)

Cine Universidad de Paris VIII (1976-1979)

Cine Escuela de Cine Louis Lumiere

Filmografía

Hijos de la Guerra Fría, Largometraje, 1985

Sussi, largometraje, 1988

Caluga o Menta, largometraje, 1990

Amnesia, largometraje, 1994

Las Historia de Sussi, Miniserie televisiva, 1997-1998

Tuve un sueño contigo, largometraje, 1999

El Leyton, largometraje, 2002

B-Happy, largometraje, 2003

✓ Andrés Wood

Fecha de Nac: Santiago 1965

Estudios Superiores:

Licenciado en Ciencias Económicas PUC (1988)

Cine Universidad de Nueva York (1990-1991)

Filmografía

Idilio, cortometraje, 1992

Reunión de Familia, cortometraje, 1994

Historias de fútbol, largometraje, 1997

El desquite, largometraje, 1998

La fiebre del loco, largometraje, 2001

Machuca, largometraje, 2004

✓ Cristián Galaz

Fecha de Nac: Santiago de Chile 1958.

Estudios superiores:

Filosofía Universidad de Chile (4 años)

Periodismo PUC (1986)

Editor general y director de documentales Telenálisis
Fundador Cebra producciones (Cine Publicitario)

Filmografía

Hay un hombre en la luna, mediometraje, 1993
El chacotero sentimental: la película, largometraje, 1999

✓ **Orlando Lübbert**

Fecha de Nac: 1945
Estudios superiores:
Arquitectura Universidad de Chile
Cine Talleres de cine de Chile Films
Desde 1972 se dedica paralelamente a la realización de documentales y cine de ficción

Filmografía

Los puños frente al cañon, documental, 1975
El paso, largometraje, 1979
Residencia en la tierra, documental, 1980-1986
Chile, donde comienza el dolor, documental, 1981-1987
La colonia, largometraje, 1985
Chile, la cultura necesaria, documental para TV alemana, 1985-1986
Isabel Allende, documental para la TV alemana, 1985-1986
Chile, cultura contra la junta, documental para la TV alemana. 195-1986
Donde las imágenes van a la escuela, documental para la TV alemana 1989
Correcto, o el alma en tiempos de guerra, documental para la TV alemana, 1992
La herida abierta, documental, 1999
Taxi para tres, largometraje, 2001

✓ **Silvio Caiozzi**

Fecha de Nac: 3 de julio de 1944
Estudios Superiores: <Bachelor of arts especialista en comunicaciones con mención en cine y televisión Columbia College de Chicago

Filmografía

A la sombra del sol, largometraje, 1974
Julio comienza en Julio, largometraje. 1979
Historias de un roble solo, video, 1982

La luna en el espejo, largometraje, 1990

Fernando ha vuelto, documental, 1998

Coronación, largometraje, 2000

Cachimba, largometraje, 2003

✓ **Boris Quercia**

Fecha de Nac: Santiago de Chile 1966

Estudios Superiores: Actuación Teatral Universidad de Chile

Filmografía

Ñoquis, cortometraje, 1995

El lanza, cortometraje, 2000

LSD, largometraje, 2000

Sexo con amor, largometraje, 2003

Geografía del deseo, serie para TV, 2004

✓ **Nicolás Acuña**

Fecha de Nac: Santiago de Chile 1972 exiliado en Suecia hasta 1980

Estudios Superiores: Fotografía escuela Foro Forum (1989-1991)

Dirección en el Instituto de arte cinematográfico de Buenos Aires (1994)

Filmografía

Espejo de barro, cortometraje, 1993

Agüita heladita, cortometraje, 1994

Cielo ciego, largometraje, 1998

La tercera oreja, telefilme, 2000

Paraíso B, largometraje, 2002

✓ **Ricardo Carrasco**

Fecha Nac: Sin Inf

Estudios Superiores: Artes plásticas PUCD, Documentalista Escuela Internacional de Cine y Televisión, en San Antonio de los Baños de Cuba, Dirección de Cine Documental en Ateliers Varan, Francia.

Trabajó en programas como *Al sur del mundo*, *Bajo la Cruz del Sur* y *El hombre al desnudo* y *Patiperros*. También ha realizado programas para la televisión internacional.

Filmografía

Negocio Redondo, largometraje, 2002

Otros

2001 Dirección "Patiperros" - (serie TV, Television Nacional de Chile)

2000 Dirección y cámara "Una Iglesia que se Mueve" (documental, People & Arts)

1996 Dirección "Identidades" (serie TV, Discovery Chanel)

1993-1994 Dirección "El Hombre al Desnudo" (serie, TVN)

1992 Dirección, cámara y montaje "Bajo la Cruz del Sur" (serie TV, Megavisión)

1991-2000 Dirección, cámara y montaje "Al Sur del Mundo" (serie TV, Canal 13 UCTV)

1989 Dirección "De lo Público, Lo Privado" (serie TV, Chilevisión)

1987 Asistencia de Dirección, cámara y montaje "La Cámara de los Comunes" (serie TV, Chilevisión)

✓ **León Errazuriz**

Fecha Nac: Sin Inf

Estudios Superiores: Actuación Teatral Escuela Fernando Gonzáles, Ingeniería Comercial PUC, Cine en Centro de estudios cinematográficos UNAM México

Filmografía

Mala leche, largometraje, 2004

✓ **Sergio Castilla**

Fecha Nac: Sin Inf

Estudios Superiores: Director y guionista (Sin Inf)

Filmografía

La niña en la sandía, largometraje, 1994

Gringuito, largometraje, 1998

Te amo, made in Chile, 2001

✓ **Sebastián Araya**

Fecha Nac: 1971, Lisboa Portugal

Estudios Superiores: Sin Inf

Filmografía

Azul y Blanco, largometraje, 2004

✓ **Andrés Weissbluth**

Fecha de Nac: 1973 Nacido en Wisconsin, EE.UU.,

Estudios Superiores: Ingeniero Comercial, Universidad Católica. Becado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), San Antonio de los Baños (Cuba), titulado en 1996 como Director de Cine y Televisión.

Filmografía

Amen, cortometraje, 1994

Suburbios, cortometraje, 1996

El Príncipe Carlos, documental, 1995

18 en el Parque, documental, 1999

Los Tiranos, documental televisivo, 199-2000

Vidas paralelas, serie de televisión 2000

Los debutantes, largometraje, 2003

ANEXO 4: Pauta de Entrevista en profundidad

Director: _____

Película(s): _____

Temas:

- Descripción de su llegada al cine
- Motivaciones del interés en la realización de la película (temática, locaciones, estética)
- Forma de trabajo
- ¿Qué quiere mostrar con la película? ¿y con el cine en general?
- ¿Cómo se relaciona con el cine chileno?
- ¿Qué opiniones tiene sobre el cine chileno contemporáneo?
- ¿A su juicio, qué hace "chileno" al cine chileno?
- Chile: ¿Qué es para él?, ¿qué es lo primero que se le viene a la cabeza al pensar en Chile?
- Asociación libre de palabras: Ciudad, Campo, Paisaje, Fútbol, Pueblo, Santiago, Nación, Chile (indagar otros de acuerdo a la conversación)