

**Imágenes de la nación en el cine chileno actual:
la representación de “lo chileno” como cultura popular.**

María Paz Peirano Olate

El siguiente trabajo consiste en una aproximación al cine comercial nacional como una fuente de imágenes construidas sobre la realidad sociocultural chilena, estas imágenes constituyen una manera de narrar lo nacional, mediante representaciones que interpelan al público masivo, posibilitándoles el reconocimiento y su proyección. Me referiré al cine chileno del “boom” de los últimos años, donde poco a poco se ha ido revirtiendo el miedo a pagar una entrada para ver un “producto nacional”. El cada vez mayor consumo masivo del cine chileno, junto con las 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, digno de análisis antropológico.

1. Cine y Nación

Al hablar de la imagen cinematográfica, hablamos tanto de un producto cultural y una fuente de producción simbólica: un dispositivo para la creación de realidades – ficciones, mediante las cuales no se representa tanto la realidad concreta, como las propias representaciones de los realizadores o la “lectura” que hacen sobre esa 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. Como propone Barthes (1970) la lectura de la imagen es siempre histórica, puesto que sólo es ininteligible si se conocen sus signos, exigiendo para su lectura un saber cultural y remitiendo a significados globales penetrados de valores.

En este sentido, las imágenes cinematográficas no revelan al mundo como es, sino como se le corta y como se le comprende en una época y un contexto cultural determinados (Sorlin, 1985). Así, la cámara busca lo que parece importante para todos y descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la

profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada. El filme no convence entonces porque haga o reproduzca “la realidad”, sino que persuade porque se conforma a una saber anterior, 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 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” (Sorlin, 1985:170)

Uno de estos mundos proyectados posibles, es el mundo de lo nacional. Abordaré la nación como una construcción social y simbólica moderna, que implica una determinada manera de organizar y construir sentidos, coherentes con la experiencia colectiva. El discurso nacional existe en la esfera pública como un discurso articulado altamente selectivo, construido por una variedad de instituciones y agentes culturales.. Benedict Anderson (1993) ha llamado a las naciones “comunidades imaginadas” sosteniendo que la narración está en la base de los relatos cohesionantes de la nación moderna, puesto que proporciona los medios para representar estas comunidades, y permitir la identificación con un grupo de personas con la que es imposible relacionarse directamente en lo cotidiano. La narración permite entonces construir la metáfora de la cohesión social moderna, vale decir, una experiencia colectiva unitaria bajo la imagen de “los muchos como uno”.

Las películas participan, como imágenes narrativas, de un proceso de resignificación cultural. Se dirigen para el imaginario de quien los ve, desencadenando una relación entre tiempo y memoria y dando un nuevo significado a la experiencia presente. Vale decir, las películas permiten “vivenciar” mediante la imagen la pertenencia a un colectivo no por el encuentro cara a cara o la acción colectiva, sino mediante la identificación y proyección en la imagen representativa. Esto se ve facilitado gracias al acto ritual de asistir a la sala de cine, donde se establece una

relación precaria e identificación momentánea con los otros, pero sobre todo su fuerza radica en la comprensión del si mismo mediante esa imagen de “nosotros” que va a mirarse en la pantalla.

A este efecto alude Anthony Smith (2000) al referirse al poder de las comunicaciones audiovisuales del siglo XX, destacando el papel de los intelectuales en la reafirmación y la legitimación de memorias y mitos existentes, que permiten la identificación y proyección masiva. La intelectualidad selecciona ciertos rasgos considerados fundamentales, que en sí mismos pueden carecer de significados intrínsecamente “nacionales”, pero que parecen representar un modo de vida nacional. Así pues, se excluyen otros rasgos, símbolos, valorizaciones o experiencias grupales que no se consideran representativos. Los cineastas, entonces, producen ciertas imágenes de nación que recogen imaginarios nacionales previos y que son resignificados. De esta manera, el cine se encuentra en el cruce entre la reproducción – producción – reelaboración del imaginario sobre la identidad cultural y la reactualización y producción de discursos públicos sobre la identidad nacional.

2. Chile en el cine chileno contemporáneo

La forma Estado-Nación como forma jurídica, territorialización del poder y discurso ideológico de integración, 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 su más relevado origen, el pueblo mapuche. A medida que avanza el siglo, se va instalando como relato hegemónico de lo nacional la versión liberal republicana de la nación, 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 las 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 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 de la nación.

Una de las formas que toma la versión “culturalista”, principalmente a partir de los años ‘60, es la que releva las prácticas culturales de los sectores subalternos de la sociedad chilena o el “bajo pueblo”, como la “auténtica” chileneidad. Vale decir, reivindica como especificidad cultural chilena los modos de vida, el habla, las formas de verse y relacionarse, en fin, las prácticas cotidianas y la estética propia de los sectores populares de la nación. Esta versión, como comenta Jorge Larraín (2001:173), considera al bajo pueblo como el baluarte de una chileneidad 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.

Ahora bien, volvamos nuestra mirada al Cine Chileno, y específicamente, el cine chileno del “boom” contemporáneo. Es notable la tendencia, por parte de los realizadores de películas de consumo masivo, a representar mediante la imagen movimiento ese “pueblo” de las versiones culturalistas de la nación. No es mi intención aquí analizar cuán concordantes son las imágenes presentadas en el cine chileno contemporáneo y las prácticas reales de este sector del país. Por supuesto, no es un tema menor, en cuanto nos conduce a la problemática del reconocimiento efectivo del grupo con la representación (“según el Cine Chileno” - me comentaba un viejo amigo- “todos somos delincuentes”). Sin embargo, lo que quiero abordar es justamente la elección por parte de los directores de estas imágenes, su presencia insistente en cada nueva obra que aparece, por más que ninguno de ellos pertenezca realmente al mundo popular, sino a la elite económica e intelectual de este país.

¿En qué consiste esa representación? No cabe aquí detallar la iconografía presente en todas las películas destacadas de este período, pero si intentaremos hacer una síntesis de los contenidos recurrentes del cine post “Caluga o Menta” (Justiniano,

1990), o más concretamente post “Historias de Fútbol” (Wood, 1997), películas que enfocan la mirada francamente en el mundo popular, contienen varios elementos presentes en las películas posteriores, e influyen en la visualidad de varias de las películas de acogida comercial de este período como “El Chacotero Sentimental” (Galaz, 1999), “Taxi para Tres” (Lübert, 2001), “Mala leche” (Errázuriz, 2004) o “Azul y Blanco” (Araya, 2004).

He detectado principalmente dos formas de mirar lo popular desde el cine contemporáneo. Una, que sitúa el mundo de lo popular en un contexto cotidiano y lo releva como un estilo de vida propio y notable. La otra se refiere en específico a lo más marginal dentro de este mundo popular, al “bajo pueblo” vinculado con la delincuencia, la violencia, el narcotráfico o la prostitución. Si bien en las películas se puede optar por una u otra, también es frecuente que ambas se articulen dentro de la misma propuesta, como sucede en el caso de “Taxi para Tres” o de la “Fiebre del Loco” (Wood, 2001): el cotidiano popular atravesado por la violencia o la delincuencia, presentando un límite sutil entre lo popular y lo marginal.

En el primer caso, las películas presentan personajes que pertenecen en su mayoría a las clases bajas o medias-bajas, hombres trabajadores (obreros, jornaleros, feriantes, pescadores, taxistas, mecánicos), mujeres dueñas de casa o asalariadas (vendedoras, cajeras). La aparición de las mujeres merecería un tratamiento especial. Por el momento, baste señalar que la mirada del cine chileno actual es una mirada principalmente masculina: a las mujeres se les asigna, generalmente, roles secundarios como “parejas de”, “hijas de”, “madres de” o “sexo de”. En el segundo caso, los personajes se dedican principalmente a la delincuencia en variadas formas (narcotráfico, robos, apuestas o mundo del hampa en general) y en el caso de las mujeres, a la prostitución o mundos relacionados, como las bailarinas de boite en “Los debutantes” (Waissbluth, 2003).

Desde las dos perspectivas, los personajes nos recuerdan a los diversos aspectos del tradicional “roto chileno”: la fuerza, el empuje, la violencia y la agresividad, pero también la “picardía del chileno”, el ingenio para engañar “al Malo”, la búsqueda de los intersticios en la normativa social y la manipulación de las normas “por lo bajo”, eludiendo el enfrentamiento directo.

Las relaciones entre estos personajes, decíamos, se dan en prácticas cotidianas como el trabajo, el partido de fútbol, los encuentros con los vecinos, las compras, las instancias familiares en torno a la mesa (desayunos, almuerzos y onces). Todo aquello está rodeado de un mundo de objetos particularmente reconocible, como las vestimentas, las micros amarillas de Santiago, la vajilla barata, la marraqueta de la once o los cuadros religiosos en las paredes de las casas. En este punto cabe destacar que las relaciones familiares, barriales o entre los grupos de pares, están mediadas asimismo por un elemento que en el cine chileno es clave y es la presencia de lo “shileno” con “sh”: 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.

Por lo demás, este mundo de personajes cotidianos y marginales está enmarcado en ciertos espacios recurrentes también. Las locaciones más frecuentes son los barrios C2 y C3, las casas de familia, las canchas de fútbol barriales y los sitios baldíos en el caso de los relatos sobre marginalidad. En la presencia de estos dos últimos espacios se nota la marca de “Caluga o Menta”, película que abrió las referencias sobre la marginalidad y la delincuencia del cine de los '90, y donde se materializa la desesperanza en el espacio vacío y desértico del terreno baldío y la cancha de tierra bajo un desbordante sol. La cancha del barrio popular de “Caluga o Menta” la volveremos a ver ya en “Johny Cien Pesos” (Graef Marino, 1993), y luego de nuevo tanto en “Historias de Fútbol”, como en “El Chacotero Sentimental”, “Taxi para tres”, “Mala Leche”, “Azul y Blanco” y hasta en “Machuca” (Wood, 2004).

Además de los espacios urbanos, locaciones recurrentes son aquéllas que se sitúan en paisajes de belleza destacada en los sectores rurales del país. El paisaje chileno se vuelve a presentar aquí como un topos habitual, como la “loca geografía” que enmarca las prácticas cotidianas de los chilenos protagónicos. El campo, la cordillera, el mar, el desierto del norte grande y los bosques y canales del sur, son las imágenes turísticas con que Chile se ha hablado y visto a sí mismo, otorgándole cierta continuidad a la diversidad social, cierto sentido de lo trascendente que debe tener una nación para no desarmarse como discurso al evidenciar su contingencia histórica. Películas hay varias para citar: “La fiebre del Loco”, “El Leyton” (Justiniano 2001), “Negocio

Redondo” (Carrasco 2002) o B-Happy (Justiniano, 2004), aunque me parece que un caso especialmente claro al respecto es la forma en que se construyen las “Historias de Fútbol”, puesto que cada una está situada en un paisaje-tipo del imaginario de nuestro país, Centro, Norte y Sur, los tres lugares claves del folclor escolar.

Cada película, decíamos en un comienzo, utiliza las imágenes aceptadas socialmente y a partir de ellas es capaz de crear otras, facilitando la difusión de estereotipos visuales propios de una formación social determinada. “Lo visible” de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo, y lo que los espectadores aceptan sin asombro: códigos icónicos descifrables. En función de esto, los realizadores tienden a utilizar distintas estrategias sociales o modelos de clasificación que se adecuen a los requeridos para interpelar al público y llegar a las salas.

Los íconos utilizados en las películas chilenas de este “boom” nos remiten necesariamente, fuera de los criterios económicos (en cuanto “lo visible” es lo susceptible de ser transado en el mercado) a los criterios sobre lo bello y lo propio, sobre lo interesante y lo rescatable del entorno social en que se mueven los realizadores. La serie de imágenes seleccionadas implica cierta valoración y relevación de la especificidad del mundo popular como referente imaginario posible, haciendo eco a las narraciones culturalistas de la nación. Esto ya sea mostrando un mundo popular desgarrado y peligroso, o uno romantizado y opuesto al vacío y la hipocresía de las clases altas.

En las realizaciones nacionales actuales, generalmente está la intención de situar las historias en un contexto propio, tanto para hacer sentido al público local, como para contar con un producto atractivo a los mercados internacionales, ávidos de particularidades culturales y localismos resistentes a la hegemonía Hollywoodense. Para hacer sentido a un público que es parte del “nosotros” de los realizadores, estos han buscado en el imaginario una versión del nosotros que es la que se estima verosímil, “auténtica”. Es la versión “culturalista” sobre lo nacional, que remite lo chileno a la praxis y el habla popular, la versión de la vida cotidiana que resiste a la idea política-republicana de Nación. Qué mejor versión, también, para hacer particularmente atractivo el cine chileno en el circuito de coproductores y de público internacionales.

Por otra parte, no podemos decir que la selección de una estética que refiera a lo popular es algo nuevo en el cine mundial, y menos aún en el latinoamericano y el chileno. El cine no sólo es un medio popular desde un principio, sino que también ha tomado a “la gente” o el “pueblo étnico” como sujeto y materia central, resemantizando así “lo popular”. Jesús Martín Barbero (1986) identifica la fundamentación del cine latinoamericano en el melodrama o espectáculo popular, convertido así en el lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares, y lugar de emergencia de una imagen unificada de la masa como nación, a partir de la posibilidad de experimentar la nación en lo cotidiano. Se han citado además, a partir de las propuestas del Nuevo Cine latinoamericano de los años '60, las posibilidades de resistencia cultural que implicaría el cine por oposición a la hegemonía de Hollywood, por lo cual se han tendido a privilegiar los contenidos culturalistas es las cinematografías regionales.

En el caso de la industria chilena, aún cuando pequeña e históricamente cuestionada por su baja calidad, podemos hablar igualmente de una tradición de imágenes referidas al mundo popular: Esta línea particular que tiene sus raíces ya en las primeras filmaciones de cine mudo sobre las costumbres populares, pero sobretudo en el Nuevo Cine de los años '60. El rescate de la cultura popular en los diversos campos artísticos de la época (como la Nueva Canción Chilena), sumada a la influencia del neorrealismo italiano, implican la incorporación a la imagen de la cotidianeidad y de los personajes comunes de la calle, que conforman en conjunto los referentes visuales de corte “realista” del cine nacional: las referencias populares ya estaban en “Largo Viaje” (Kaulen, 1969) “Valparaíso, mi amor” (Francia, 1969) y “El chacal de Nahueltoro” (Littin, 1968), también en cierta medida en “Julio comienza en Julio” (Caiozzi, 1979) y como hemos visto, en “Caluga o Menta”.

En el cine chileno contemporáneo lo presencia visual de lo popular ha ido perdiendo su connotación política, si bien a pasado a ser una forma de representación del “nosotros” privilegiada frente a la crisis o vacío de sentidos sobre lo nacional que se ha constatado en el último tiempo. A este respecto, es destacable el hecho de que dos de las películas más exitosas de este período, “Historias de fútbol” y “El Chacotero sentimental” hagan referencia a dos formas de representación de las que tienen mayor fuerza y persistencia simbólica actualmente en Chile, es decir, las que se construyen en

torno a las competencias deportivas (el fútbol) o las que se constituyen mediante los medios de comunicación masivos, los programas de radio y de televisión (el Chacotero).

A modo de conclusión

Al procurar comprender una sociedad, o una parcela de esa sociedad, un antropólogo debe considerar las formas como ella se representa, buscando verificar un núcleo de preocupaciones o temas en torno a los cuales son construidas partes significativas de sus sistemas simbólicos. Esto equivale a preguntarse por las formas prioritarias que las sociedades eligen para representarse, los modos que establecen para hablar de sí mismas.

El cine comercial nacional construye y comunica distintas representaciones sobre la realidad sociocultural del país y que forman parte del imaginario colectivo nacional, las cuales pretenden interpelar al público y permitirle identificarse y proyectarse en ellas, dando a su vez forma y sentido a la experiencia colectiva. Si bien la nación siempre está mediada por fragmentos, individuos cuyas particularidades en el vestir, en el habla y estilo de vida localiza al espectador en especificidades regionales y sociales, la imagen cinematográfica también posibilita la construcción de la ficción de un colectivo unitario, que permite reinterpretar la experiencia cotidiana como parte de un conjunto social mayor, que hemos denominado “nación”.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict: "Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo" ; ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- BARBERO, Jesús Martín: "De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía"; Ed. Gili, Barcelona, 1987
- BARTHES, Roland et. al: "Semiología" ; ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1970 (1° ed. Francés 1964)
- BHABHA, Homi: "El lugar de la cultura", ed. Manantial, Buenos Aires, 2002.
- GODOY, Mario : "Historia del cine chileno"; Zigzag, Santiago, 1966
- LARRAÍN, Jorge: "Modernidad, Razón e identidad en América latina" Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996.
- LARRAÍN; Jorge: "Identidad chilena", LOM, Santiago de Chile, 2001
- LATORRE, Remberto: "Cien años de Cine Chileno (1902-2002)" Publicación Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago, 2002.
- MOUESCA, Jaqueline: "Cine chileno: 20 años", Mineduc, Santiago, 1992
- OSSA, Carlos: "Historia del cine chileno", Ed. Quimantu, colección "nosotros los chilenos", Santiago, 1971
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert: "Multiculturalismo cine y medios de comunicación", ed. Paidòs, Barcelona, 2002.
- SORLIN, Pierre: "Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana", ed. FCE, México, 1985. (1ª edición francesa 1977)

- WORTH, Sol: "Studyng visual communication" University of Pannsylvania Press, 1981.
- Revista Iberoamericana, Vol. LXVIII, N° 199, Abril-Junio 2002:

Videografía

- Caluga o menta: Gonzalo Justiniano (1990)
- 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)
- 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)