

Chile en el imaginario cinematográfico del boom (1997-2004)¹
Chile in the imaginary cinema of the boom (1997-2004)

María Paz Peirano Olate²

Resumen

Las producciones cinematográficas nacionales reconstruyen imágenes de los países a los que pertenecen, interpelando al público masivo y posibilitándole el reconocimiento y proyección en dichas imágenes, así como la conformación imaginaria de un “nosotros”. Considerando el auge que ha experimentado el cine chileno en los últimos años, se hace necesario reflexionar sobre cómo se manifiesta y se reinterpreta la imagen del país en algunas películas de este “boom” nacional, en que el aumento de producción y consumo de cine chileno, cuenta a su vez con el apoyo del Estado. Las películas han adquirido mayor relevancia en tanto (re)presentación de algunas versiones específicas de Nación, particularmente aquellas que vinculan “lo chileno”, a la cultura popular del país, haciendo referencia a ciertos íconos del mundo rural y del mestizaje, propios de formas tradicionales de su representación. Lo popular se expresa como el referente central de la mayoría de las películas con más éxito comercial y de crítica en los últimos años, configurando lo visible de nuestro entorno sociocultural y la principal imagen cinematográfica de la Nación del periodo.

Palabras claves: *Cine; nación; identidad; representación; cultura popular.*

Abstract

National cinema is a particular resource of reconstructed images from the countries where they belong. It appeals to massive public in order to enable the watching and recognition of themselves in it, and the imaginary conformation of ‘us’. The reflection focuses on how the image of the nation is reinterpreted in some of the films that are part of the so called ‘boom’ of Chilean cinema of the last years. This phenomenon is related to a major production and reception of chilean films, and to the new democratic and ‘culture-supporting’ Chilean state. Because of these reasons, Chilean films have become more relevant as a representation of some versions of being Chilean, specially those that link nationhood to popular culture, a traditional way of representation, which is related to certain icons of rural landscape and crossbreeding. This is the main referent of most part of Chilean movies that became a commercial and critical success in this period, conforming the visible elements of our social and cultural environment, and the most important cinematic image of our nation.

Key words: *National cinema; nation; representation; popular culture.*

Recibido: 25 de mayo de 2006

Aceptado: 1° de agosto de 2006

1 Este trabajo ha sido realizado en base al artículo Imágenes de la Nación en el cine chileno actual, publicado en la Revista Chilena de Antropología Visual N° 6 2005.

2 Licenciada Antropología Social, Universidad de Chile, mp.peirano@gmail.com

Este trabajo apunta a la reflexión sobre ciertos contenidos de nuestro imaginario nacional, abordando la manera en cómo éste se manifiesta y se reinterpreta en el cine de ficción chileno 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.

El periodo del cine nacional que se conoce como “boom”, se refiere al que va desde la segunda mitad de la década de los 90, específicamente desde 1997 en adelante, momento en el cual podemos percibir un aumento tanto en la producción como en el consumo de cine a nivel nacional. Este boom se contrapone a un largo periodo de una mínima producción y circulación de cine chileno, asociado a malas críticas, baja asistencia de público y falta de apoyo estatal a las realizaciones cinematográficas. Es durante los gobiernos concertacionistas que el Estado empieza a financiar y apoyar producciones nacionales, mediante la instauración de organismos especializados en ello (Consejo de la Cultura) y fondos específicos (Fondart). Esto es particularmente importante durante el gobierno de Ricardo Lagos (2000-2006), cuando se promulga la Ley N° 19.981, de Fomento Audiovisual, mediante la cual el Estado *"apoya, promueve y fomenta la creación y producción audiovisual"*.

Dentro de este contexto, una película que marca el quiebre con respecto al panorama cinematográfico previo es “Historias de Fútbol” del director Andrés Wood, estrenada precisamente el año 1997. Esta película no sólo renueva por un momento el interés del público por el cine nacional sino que además reactualiza una imagen particular nacional, la del Chile Popular, como la imagen predominante sobre nuestro entorno sociocultural, reconstruida en el cine hasta el año 2004. Esta imagen de chilenidad ya había sido abordada de manera aislada por películas que serían clave para este periodo: “Caluga o Menta” (Justiniano, 1990) y “Johnny Cien Pesos” (Graef-Marino, 1993) y que habían tenido éxito de crítica.

Luego de “Historias de Fútbol”, nos encontramos con diversas películas que tendieron a revertir la pesada imagen del cine chileno como un cine poco comercial, así por ejemplo “El Chacotero Sentimental” (Galaz, 1999), “Taxi para Tres” (Lübert, 2001), “Mala Leche” (Errázuriz, 2004) o “Sexo con Amor” (Quercia, 2003).

Las películas mencionadas tienen como denominador común: la proyección de un Chile de menor estrato socioeconómico. Algunas de ellas se refieren específicamente al mundo marginal, a la delincuencia, las drogas, la prostitución, como “Mala Leche” o “Los debutantes” (Waissbluth, 2003). Otras muestran a un Chile que pretende ser masivo, “normal”, enfocándose en la cotidianidad de los sujetos: “Sexo con Amor”, “El Chacotero Sentimental”.

El contenido visual de las películas chilenas del periodo clave del boom, nos remite a una serie de íconos sobre lo chileno actualizados en la imagen cinematográfica. Debemos señalar que abordar desde esta perspectiva el cine nacional, implica una aproximación que asume el carácter discursivo de la nacionalidad. Así pues, se entendió la Nación como una construcción simbólica cuyos referentes corresponden a tradiciones intelectuales anteriores, que han interpretado el ser nacional y que aún están presentes en el imaginario colectivo.

En esta línea, se asume que las imágenes cinematográficas son artefactos culturales que suponen 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 de 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 entraman 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 (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, es posible caracterizar esa cultura popular cinematográfica, los *mundos visibles* de las películas gravitantes de este período, identificando y analizando los elementos visuales recurrentes que se refieren al entorno popular-nacional. Estos definen una visualidad particular, mediante el establecimiento de íconos que se pueden vincular con los discursos preexistentes sobre la chilenidad popular.

Pudimos observar 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".

Lo popular 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. De ahí que las películas o bien estén ambientadas en el campo o nos refieran a los paisajes naturales del país o bien muestren la ciudad desde sus márgenes, mediante espacios urbanos des-urbanizados, con calles de tierra, áridas canchas de fútbol y liminales torres de alta tensión. Una ciudad que se refiere constantemente al campo, en términos visuales.

El paisaje chileno se presenta 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, 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.

Lo chileno se asocia además a formas de sociabilidad propias de la tradición rural, como las fuertes relaciones de compadrazgo y parentesco, con lo íntimo y lo simple, 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.

Así pues, los protagonistas de estas películas no pueden ser sino los que viven excluidos de la supuesta modernización nacional y que escapan de la racionalidad anglosajona que supone ésta. El Roto es un ícono clave reactualizado en la figura de obreros, taxistas o delincuentes. Los personajes nos recuerdan al tradicional “roto chileno”, con su fuerza, su empuje, su violencia y agresividad. Pero también al roto pillo, con la famosa “picardía del chileno”, el ingenio para engañar “al Malo” (antes, el Diablo), la búsqueda de los intersticios en la normativa social y la manipulación de las normas “por lo bajo”, eludiendo el enfrentamiento directo. Por otra parte, los personajes femeninos suelen referirse a la prostituta, que acoge la soledad del roto y que encarna la sexualidad liberada propia (se asume) del mundo popular. Los actores y las actrices que encarnan a estos personajes son en sí mismos íconos de chilenidad, al encarnar una y otra vez a estos personajes. Ejemplo de ello son: Tamara Acosta y Daniel Muñoz.

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. Las reuniones familiares, los ritos en torno a la comida y las figuras religiosas presentes en cada una de estas películas expresan en imágenes estas concepciones.



Galaz, C. *El Chacotero Sentimental*. 1999.



Galaz, C. *El Chacotero Sentimental*. 1999.



Wood, A. *La Fiebre del Loco*. 2001.



Lübbert, O. *Taxi Para Tres*. 2001.



Acuña, N. *Paraíso B*. 2002.



Araya, S. *Azul y Blanco*. 2004.



Wood, A. *La Fiebre del Loco*. 2001.

Justiniano, G. *B-Happy*. 2004.

Waissbluth, A. *Los debutantes*. 2003.

Así pues, las películas se refieren a una serie de *prácticas cotidianas* como el trabajo, el partido de fútbol, los encuentros con los vecinos, las compras, las *schoperías*³; las instancias familiares en torno a la mesa (desayunos, almuerzos y onces⁴). Todo aquello está rodeado de un mundo de objetos particularmente reconocible, como las vestimentas, las micros amarillas de Santiago, la vajilla barata, la *marraqueta*⁵, la televisión constantemente encendida o los cuadros religiosos en las paredes de las casas. Cabe aquí observar la importancia asignada al fútbol (como tema, en la vestimenta, y como instancia de reunión), de la televisión y los medios de comunicación.

Dentro del universo de objetos cotidianos, se destaca la presencia de la *bandera* nacional, tanto en su forma tradicional, como en la vestimenta de los personajes (poleras, parches, etc.). Este elemento, es una imagen fuerte y altamente persistente, sobretodo de la manera como se muestra en estas películas: sacada del contexto institucional y resignificada mediante su uso cotidiano y su instalación en el mundo popular.

A partir del modelo presentado, se muestra una sociabilidad chilena tanto rural como urbana que se ha guiado por pautas tradicionales, superpuestas a las modernizaciones aparentes.

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. Las versiones culturalistas se oponen a la universalidad ilustrada y abstracta del relato liberal y surgen hacia finales del siglo XIX, influidas por el romanticismo alemán, destacando 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.

³ *Schopería*: Local dedicado al expendio y consumo de cerveza.

⁴ *Once*: Comida similar al desayuno que se sirve a media tarde.

⁵ *Marraqueta*: Pan típico de Chile, creado por inmigrantes franceses del puerto de Valparaíso.



Errázuriz, L. *Mala Leche*. 2004.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Lübbert, O. *Taxi Para Tres*. 2001.



Wood, A. *La Fiebre del Loco*. 2001.



Galaz, C. *El Chacotero Sentimental*. 1999.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Galaz, C. *El Chacotero Sentimental*. 1999.

Esta imagen de chilenidad nos remite a íconos que podemos encontrar en películas anteriores de la historia del cine chileno, sobretodo aquellas propias del Nuevo Cine de los años '60, el que intentaba reposicionar al sujeto popular en las imágenes cinematográficas, pretendiendo dar cuenta de la realidad del país y no de los estereotipos que se difundían en las películas y que predominaban en la década anterior. La idea del Nuevo Cine era entonces 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 cuyas temáticas se vinculan a la pobreza, marginalidad y delincuencia.

La propuesta del cine chileno contemporáneo se construye, por lo tanto, de manera acorde a su tradicional vocación realista, 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, 1987). Es un cine que vuelve una y otra vez a referirse al *homeland* (Smith, 2000), 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, que determinan la frustración y pérdida fatal de sus personajes.

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 este sea el imaginario privilegiado. Qué es lo que lleva a los realizadores a querer buscar lo auténtico en el cine chileno y por qué, además, son estas 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.



Errázuriz, L. *Mala Leche*. 2004.



Galaz, C. *El Chacotero Sentimental*. 1999.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Errázuriz, L. *Mala Leche*. 2004.



Errázuriz, L. *Mala Leche*. 2004.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Galaz, C. *El Chacotero Sentimental*. 1999.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.

Tenemos algunos elementos que podemos considerar como respuestas posibles a estas preguntas. El primero, es la búsqueda de los realizadores cinematográficos nacionales 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 vérité*).

Ello tiene implicancias temáticas y estéticas en las películas chilenas. La utilización de la iconografía recurrente que hemos señalado, 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 encuentra 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, 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.



Lübbert, O. *Taxi Para Tres*. 2001.



Lübbert, O. *Taxi Para Tres*. 2001.



Galaz, C. *El Chacotero Sentimental*. 1999.



Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.

Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.

Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.



Wood, A. *La Fiebre del Loco*. 2001.

Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.

Wood, A. *Historias de Fútbol*. 1997.

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 íconos, 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.

Bibliografía

Anderson Benedict. 1993. **Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

Barbero, Jesús Martín. 1987. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. Editorial Gili, Barcelona.

Barthes, Roland. et. al 1970. **Semiología**. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

Bhabha, Homi. 2002. **El lugar de la cultura**. Editorial Manantial, Buenos Aires.

García Canclini, N. 2001. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Editorial Paidós, Barcelona.

Godoy, Mario. 1966. **Historia del cine chileno**. Editorial Zig Zag, Santiago.

Hjort, M, S. Mackenzie (ed.) 2000. **Cinema and nation**. Editorial Routledge, London.

Hobsbawm, Eric. 2000. **Naciones y nacionalismo. Desde 1780**. Editorial Crítica, Barcelona.

Larraín, Jorge. 1996. **Modernidad, razón e identidad en América Latina**. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

Larraín, Jorge. 2001. **Identidad chilena**, Editorial LOM, Santiago de Chile.

Latorre, Remberto. 2002. **Cien años del cine chileno (1902-2002)** Publicación Escuela de Teatro Universidad de Chile, Santiago.

Lotman, Yuri 1979. **Estética y semiótica del cine**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Mouesca, Jacqueline. 1992. **Cine chileno: 20 años**. Mineduc, Santiago.

Ossa, Carlos. 1971. **Historia del cine chileno**. Editorial Quimantú, colección “Nosotros los chilenos”, Santiago.

Shohat, Ella y Robert Stam 2002. **Multiculturalismo cine y medios de comunicación**. Editorial Paidós, Barcelona.

Smith, Anthony. 2000. *Images of the nation: Cinema, art and national identity*. En: **Cinema and nation** Hjort, M., MacKenzie, S (ed). Editorial Routledge, Londres.

Sorlin, Pierre. 1985. **Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana**. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

Worth, Sol. 1981. **Studying visual communication**. University of Pennsylvania Press.

Zunzunegui, Santos. 1992. **Pensar la imagen**. Editorial Cátedra, Madrid,

Revista Cadernos de Antropologia e Imagen N° 10, **Campo da imagen**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo Antropología e Imagem, 2000.

Revista Iberoamericana, Vol. LXVIII, N° 199, Abril-Junio 2002.

Videografía

- Acuña, Nicolás. 2002. **Paraíso B**. [35 mm] 89 minutos. Promocine / Nueva Imagen Producciones. Chile.
- Araya, Sebastián. 2004. **Azul y Blanco**. [35 mm] 85 minutos. Afro Films. Chile.
- Caiozzi, Silvio. 2000. **Coronación**. [35 mm] 140 minutos. Andrea Films. Chile.
- Carrasco, Ricardo. 2002. **Negocio redondo**. [35 mm] 95 minutos. Roos Films. Chile.
- Castilla, Sergio. 2000. **Gringuito**. [35 mm] 90 minutos. Amor en el Sur Films. Chile.
- Castilla, Sergio. 2001. **Te Amo (Made in Chile)**. [35 mm] 102 minutos. Amor en el Sur Films. Chile.
- Errázuriz, León. 2004. **Mala Leche**. [35 mm] 90 minutos. FX Limitada. Chile.
- Ferrari, Marcelo. 2003. **Sub -Terra**. [35 mm] 105 minutos. Nueva Imagen. Chile.
- Galaz, Cristian. 1999. **El Chacotero Sentimental**. [35 mm] 87 minutos. Cebra Producciones. Chile.
- Graef-Marino, Gustavo. 1993. **Johnny Cien Pesos**. [35 mm] 90 minutos. Catalina Cinema / Arauco Films / Visión Comunicaciones / CineChile. Chile.
- Justiniano, Gonzalo. 1990. **Caluga o Menta**. [35 mm] 100 minutos. Arca / Filmocentro / TVE S.A. Chile-España.
- Justiniano, Gonzalo. 2001. **El Leyton**. [35 mm] 90 minutos. Inecorp Ltda. Chile.
- Justiniano, Gonzalo. 2004. **B-Happy**. [35 mm] 90 minutos. Sahara Films S.A. / Cinecorp / Igeldo Komunikazioa / Joel Films. Chile.
- Lübbert, Orlando. 2001. **Taxi para Tres**. [35 mm] 100 minutos. Cormorán Producciones. Chile.
- Quercia, Boris. 2003. **Sexo con Amor**. [35 mm] 95 minutos. Chile Chitá. Chile.
- Waissbluth, Andrés. 2003. **Los Debutantes**. [35 mm] 116 minutos. Zoo Film & Audio / Retaguardia Films. Chile.
- Wood, Andrés. 1997. **Historias de Fútbol**. [35 mm] 95 minutos. Wood Producciones / Paraíso Production / Roos Films. Francia-Chile.
- Wood, Andrés. 1999. **El Desquite**. [35 mm]. Wood Producciones / Sombrero Verde / Arauco Films. Chile
- Wood, Andrés. 2001. **La Fiebre del Loco**. [35 mm] 94 minutos. Wood Producciones / El Deseo S.A. / Alta Vista Films / Tequila Gang. Chile – España – México.
- Wood, Andrés. 2004. **Machuca**. [35 mm] 121 minutos. Wood Producciones / Tornasol Films / Mamoun Hassam / Paraíso Production / ChileFilms. Chile-España-Inglaterra-Francia.