



UNA SOCIEDAD DEVASTADA A TRAVÉS DE LOS OJOS DEL PERSONAJE
PROTAGÓNICO EN EL “CINE DE LA TRANSICIÓN”

**Análisis de la representación audiovisual de Chile los años siguientes al término de la
dictadura**

POR: FELIPE IGNACIO SIGALA DONOSO

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para
optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales

PROFESOR GUÍA: SR. MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE

Marzo, 2021
Santiago de Chile

AGRADECIMIENTOS

A mis padres María Eugenia y Ronald, por el apoyo incondicional, el cariño, los valores y las herramientas con las que me enfrento al mundo hoy en día.

A mi hermana Fernanda, por su preocupación y por entregarme el consejo más certero, empático y racional que he recibido.

A mi hermano Mathias, por ayudarme a conocerme a mí mismo, por incentivarne a seguir mi pasión, por darme fe por quién soy, y por guiarme y enseñarme a cómo vivir en el mundo que nos tocó.

A Constanza, por la incondicionalidad, por ser un pilar y un soporte emocional fundamental, por saber cómo tratarme y qué decirme, por compartir metas y estar siempre ahí para levantarme cuando tropiezo, y por ser mi persona favorita.

A todos quienes aportaron de alguna forma u otra a que finalizara este proceso, y que fueron partícipes en mi educación. A quienes compartieron una risa conmigo, un cigarro, una anécdota, un dato útil, una historia. Están en mi corazón, y por ende, plasmados en estas páginas.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	ii
Índice	iii
I. Introducción	1
1.- Antecedentes e hipótesis	3
2.- Objetivos	5
3.- Metodología	6
II. Marco Teórico	9
1.- Período de la Transición a la democracia en Chile	9
1.1 Contextualización del periodo histórico	9
1.2 Consecuencias de la dictadura en la sociedad	12
1.3 Construcción de la nueva identidad chilena y sus valores	16
2.- El cine de la Transición	20
2.1 Estado del cine en este periodo	20
2.2 Filmografía de la década de los 90´	22
2.3 Influencias y diversidad del cine de este periodo	29

3.- Construcción de personaje	34
3.1 Definición de personaje.....	34
3.2 Modelos de construcción de personajes	36
3.3 Carácter del personaje y características psicológicas	43
4.- Iconología de las características de los personajes	47
III. Desarrollo	53
Fichas técnicas	54
1.- Iconología	61
1.1 Paisaje por la ventana	61
1.2 El camino	63
1.3 La cama	67
1.4 La casa	69
1.5 El espejo	70
1.6 La montaña	71
1.7 La ruina	73
1.8 La carta	76
1.9 Ante la tumba	79
1.10 Fantasma	81
1.11 El horizonte	82

2.- Características psicológicas	84
2.1 Melancolía	84
2.1 Depresión	86
2.3 Trastorno Post traumático	87
3.- Estructuras narrativas	89
3.1 Vogler	89
3.2 Balló y Pérez	90
3.2.1 Pacto con el demonio	91
3.2.2 El ser desdoblado	91
3.2.3 El conocimiento de uno mismo	92
4.- Robert McKee	92
5.- Identidad chilena	94
5.1 Caluga o Menta	94
5.2 Imagen Latente	95
5.3 La Frontera	96
5.4 Johnny Cien Pesos	97
5.5 Valparaíso	98
5.6 Los Náufragos	99
6.- Impacto de la dictadura en la sociedad	100
Biografías	101
IV. Conclusiones	106
Bibliografía	111

INTRODUCCIÓN

El siglo XX fue demarcado por el gran número de dictaduras que se instauraron a lo largo de todo el mundo. Gobiernos totalitarios que principalmente por intereses políticos, persiguieron, torturaron y asesinaron a su propia gente. Chile no es la excepción, siendo considerada como una de las dictaduras más nocivas de Latinoamérica, entre los años 1973 y 1990, Pinochet estableció un régimen dictatorial que comenzó con un golpe de estado realizado en contra del presidente electo de ese entonces, Salvador Allende. Durante este periodo, fueron miles las personas asesinadas y desaparecidas, generando una profunda herida en la población chilena que hasta el día de hoy se manifiesta. Durante este régimen, hubo un estancamiento cultural radical. La censura y la persecución a los artistas impidió que el arte creciera, y disminuyó considerablemente el número de obras exhibidas, de diversas disciplinas, incluyendo el cine. Una vez de vuelta la democracia al país comenzó un proceso de reconstrucción en todo ámbito. Los cineastas comenzaron a resurgir, algunos que optaron por mantener un perfil bajo y otros que retornaron al país, y con la clara misión de resucitar el cine y plasmar en su obra la tragedia que significaron esos 17 años. Este periodo en la historia del cine nacional se le conoce como el “Cine de la transición”, que se caracteriza por representar el dolor vivido, tanto en personajes como en el espacio en el que se desenvuelven. Posee influencias extranjeras y escasos recursos técnicos, y contiene un trabajo importante de metáfora, tanto en lo visual como en el texto. Independiente de que la fuente de movimiento cinematográfico sea la misma, las obras también se caracterizan por su alto nivel de autoría, producto de la subjetividad que conlleva inherentemente la reinterpretación y el lenguaje figurativo, pero es inevitable hallar ciertas similitudes en los mundos ficticios

retratados, en sus protagonistas, sus personajes secundarios, los objetivos de cada uno, sus personalidades, sus carencias, conflictos, formas de relacionarse y valores.

El cine es reflejo fehaciente del contexto social en el cual se realiza. Tiene un carácter político inherente que consciente o inconscientemente plasma la realidad del lugar donde se lleva a cabo, o de donde proviene su realizador, por lo que también puede llegar a percibirse como documento histórico, incluso en el cine de ficción. Este posee la particularidad de moldear a completa disposición del realizador el mundo retratado, independiente de lo fiel que busque ser al mundo real, y de contener personajes que plantean un punto de vista para acotar la mirada y direccionar al espectador a percibir dicho mundo de la forma que su creador decida. Es que los personajes son el elemento fundamental e indispensable del cine de ficción, pues es el que genera la empatía, y a través de esta es que se adentra en el universo propuesto.

Es por eso por lo que, para comprender a cabalidad el cine de la transición, su fundamento, propósito, urgencia e intención, debemos centrarnos en sus personajes, entonces nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Cuáles son, y de dónde vienen las características comunes entre los protagonistas de los filmes de la transición, que permitan vislumbrar el contexto sociopolítico de la época? ¿Cómo se manifiestan e identifican, y qué características de la sociedad chilena de esta época encarnan?

Algunas de las fuentes principales del cine a lo largo de la historia han sido la incomodidad y el dolor, entonces planteamos la siguiente hipótesis: Los personajes de las películas pertenecientes al “cine de la transición” están inherentemente relacionados al contexto histórico y social dentro de la obra y el de la obra en sí, por lo que, atendiendo a los sucesos

históricos ocurridos con anterioridad, representan las heridas y carencias de esta sociedad. Las características que poseen provienen de los contravalores impuestos por la dictadura, como el miedo, la desconfianza, el individualismo, el pesimismo, el desanhelo y la melancolía. Estas se manifiestan en la lucha personal de cada uno de ellos, en sus personalidades y en sus objetivos primordiales.

El propósito de esta tesis es vislumbrar cuáles son los valores fundacionales del cine en este periodo, qué sentimientos lo impulsan y cómo se percibe Chile a través del cine, pero no desde la mirada del realizador directamente, sino desde su misma creación, desde los ojos ficticios en los cuales como espectadores debemos situarnos para comprender esa realidad.

Chile, 30 años después, ha repetido parte de esta historia, no en la misma escala, pero sí con aires de este oscuro periodo, con abusos, agresiones, excesos de poder y caprichos por parte de quienes gobiernan en detrimento de la población. Responder las preguntas planteadas en esta tesis permitirán crear un panorama de cómo se construirá el cine que viene ahora, que retomará los valores del cine de la transición, pero plasmados con una mirada nueva. El dolor vendría a ser el mismo, pero la postura frente a este cambiará, pues la sociedad chilena ha cambiado, ha tomado mayor fuerza y ha perdido parte de ese miedo de expresarse y demostrar su descontento. Con los eventos ocurridos en el último año hasta hoy, esto queda en manifiesto.

Analizaremos una amplia selección de secuencias de películas que pertenezcan a este periodo, que respondan a una serie de criterios, para asegurarnos de que brinden luz a esta investigación. Estos criterios son:

- Por temática, deben estar en películas que pertenecen al periodo catalogado como “Cine de la transición”.
- Cronológicamente, las películas que contienen las secuencias deben haber sido estrenadas en la primera mitad de los 1990.
- Deben centrarse en el personaje, ya sea en su construcción, su desarrollo, una acción que lleve a cabo, deben ser secuencias que den información del personaje.

Objetivos

General

Identificar las características esenciales que constituyen a los personajes de los filmes del cine de la transición.

Específicos

- Investigar el llamado cine chileno de la transición y sus características.
- Construir un paralelo entre las características de la sociedad chilena y el contexto histórico de la transición con la construcción de los personajes en los filmes.
- Identificar las características definitorias de la sociedad chilena, su identidad post dictadura, y cómo este periodo influyó en esta construcción.
- Analizar el estado de la industria cinematográfica chilena en este contexto sociopolítico y sus influencias.
- Recopilar diferentes métodos para analizar a un personaje cinematográfico.
- Confeccionar una matriz sobre la construcción de personajes, centrándonos en su relación con su entorno, su viaje y sus características psicológicas.
- Estudiar imágenes icónicas que reflejen la psicología de la sociedad chilena de este período.

Metodología

Marco teórico

Estudio, análisis y lectura sobre los conceptos, definiciones, y acercamientos a los temas a tratar en esta investigación. En primera instancia, se contextualizará sobre la dictadura en Chile que abarca del 1973 al 1990, y se analizará enfocándonos en su repercusión en lo que se entiende por identidad chilena y en el ámbito cultural del país. En segunda instancia, se investigará sobre el llamado “Cine de la Transición”, correspondiente al tipo de cine que se realiza una vez reinstaurada la democracia en Chile, sus aspectos comunes y definitorios, además de sus máximos exponentes e influencias. En tercera instancia, se investigará y estudiará sobre las fuentes del cine, y cómo se traducen en el punto de vista y la autoría. Finalmente, se estudiarán textos relacionados a la construcción de personajes, y se armará una matriz al comparar la propuesta de diversos autores.

Se revisarán entrevistas a los directores y guionistas de las películas a analizar durante la década de su estreno que vislumbren su perspectiva sobre el cine que realizan en este periodo y cómo se construye.

Desarrollo

Para estructurar el desarrollo visitaremos cada tópico estudiado en el marco teórico y lo complementaremos con secuencias de las películas seleccionadas para analizar. Los criterios de selección de las secuencias son:

- Que pertenezcan a películas chilenas estrenadas entre los años 1990 y 1995.

- Directores y guionistas son la misma persona, aunque compartan el cargo con otra persona.
- Que los autores se hayan visto afectados directamente por la dictadura.
- Que las películas hayan tenido un impacto considerable en la sociedad o en la industria después de su estreno.

Comenzaremos con una ficha técnica de las películas y una breve sinopsis para entender de qué tratan las películas y presentar de manera simple a los protagonistas. De esta forma, podemos referirnos a ellos por su nombre a lo largo del desarrollo de esta tesis y en el análisis iconológico de las obras se puede comprender el significado intrínseco de la iconología presente en estas películas. Con las iconografías seleccionadas, revisaremos qué imágenes o símbolos se reiteran entre obras, para comprender desde la estética las tendencias en el cine de esta época y reconocer qué es lo que buscan evocar los directores. Luego, pasaremos a analizar las características psicológicas de los personajes de estas películas para entenderlos a cabalidad, desentrañar su personalidad para tener un punto de referencia sólido para comprenderlo desde su entorno. Posteriormente, analizaremos a los personajes según las teorías de los autores revisados respecto a construcción de personajes y a estructura cuando es en relación con un personaje, para así comprender el rol de ellos dentro de sus respectivas películas. Se observará su costumbre para identificarlo como un personaje perteneciente a la sociedad chilena y representativo de ella.

Para cerrar, se realizarán breves biografías de los autores, para comprender con mayor detalle porqué los personajes de las obras fueron hechos de esta forma y generar un nexo tangible entre la creación y la realidad. Cerraremos con las conclusiones obtenidas de este análisis.

Conclusiones

Síntesis del trabajo realizado en la tesis. Formulación de las conclusiones respecto a la construcción del marco teórico, y el análisis de las secuencias fílmicas, en donde se determinará si la hipótesis propuesta es correcta o incorrecta, además de dar a entender la importancia de la investigación, y las posibles interrogantes que surgieron, que podrían dar paso a futuras investigaciones.

MARCO TEÓRICO

1. Periodo de la Transición a la democracia en Chile

1.1. Contextualización del periodo histórico y conceptos

1.1.1 Aclaración de conceptos

Para comenzar con el marco teórico de esta tesis, dilucidaremos ciertos conceptos que son esenciales para comprender lo ocurrido en el periodo delimitado, sus implicancias y finalmente cómo estas consecuencias pudieron afectar a la población, porqué y entender cómo esto se transmite en los personajes de las películas seleccionadas para el análisis.

Lo primero es definir lo que es “sociedad”, pues según nuestra hipótesis es esta la afectada principalmente, y a través de ella existe un impacto en cada individuo. La Real Academia Española la define como:

1. f. Conjunto de personas, pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes.
2. f. Agrupación natural o pactada de personas, organizada para cooperar en la consecución de determinados fines. (2018, <https://dle.rae.es/sociedad>)

Esta primera aproximación da un acercamiento esencial, que demuestra la implicancia de una colectividad con elementos compartidos, y regidos equitativamente por un grupo de normas. Esto les permitiría un primer sentido común de identidad. Según María Elena Moreira (2003), doctora experta en derechos humanos, la sociedad: “Es un conjunto de seres humanos, unidos moral, material, espiritual y culturalmente, para la satisfacción de comunes necesidades,

recíprocos beneficios, aspiraciones semejantes y fines iguales.” (p.2). El doctor en filosofía Sergio Rojas (2020) complementa la idea de sociedad con la idea del *acuerdo-con* (p. 29), que está en la base del teorema. La mutua colaboración supone un entendimiento sobre la división del trabajo, un gobierno. En ausencia de norma, el conflicto no es simplemente el choque de intereses y pasiones -que sobrevive en sociedad-, sino la incapacidad de conseguir los beneficios. Es esta norma *básica* lo que da al ser humano el estatuto de ciudadano, porque vive en organización (*civitas, societas*) y a la vez produce una concesión, la sumisión al gobierno (*potestas*) por la cual la norma garantiza la ayuda mutua. La utilidad en esa mutua ayuda humana se acrecienta si el ser humano “vive bajo la guía de la razón” (Rojas, 2020, p.505). Entonces la convivencia de este grupo de personas debe ser colaborativo, cooperativo y moderado por normas, que debe ir en pos del bienestar comunitario, coherente a la conciencia de dicho grupo.

Definiremos sociedad como la colectividad con la que se comparten rasgos culturales, experiencias históricas, tradiciones y objetivos, con quienes se busca una relación armónica y que se rigen bajo los mismos fundamentos morales y normativos.

En el periodo al que nos remitimos es característica la violencia hacia estos principios, donde la sociedad fue regida por un conjunto de normas que no buscaban el *bien común*, sino que reprimir y controlar a la sociedad.

El psicólogo y académico Antonio Manzanero (2016) conceptualiza la violencia política como:

un fenómeno que implica el uso de medios violentos (por ejemplo, la supresión de motines, bombardeos, fusilamientos, torturas públicas y/o privadas y las ejecuciones, detención forzosa, desprecio por los derechos humanos básicos) por entidades políticas para lograr ciertos objetivos. Este tipo de violencia se inflige a una población por parte del Estado de una forma más o menos encubierta. (p. 105)

Bajo esta definición, evidentemente, Chile fue víctima de violencia política.

Es relevante comprender el tipo de régimen que se busca posterior a la dictadura, para esto, utilizaremos la definición del cientista político y doctor en filosofía Oscar Godoy (1999), que define la democracia como “un conjunto de instituciones que permiten al total de la población adulta actuar como ciudadana, al escoger a sus dirigentes políticos en elecciones competitivas, justas y efectuadas con regularidad, que se llevan a cabo en un contexto de apego a la legalidad, con garantías de libertad política y prerrogativas militares limitadas.” (p. 83)

1.1.2 Periodo histórico

Este periodo en la historia de Chile, posterior a la dictadura, se le conoce como la “transición”, que abarca desde el 11 de marzo de 1990, fecha en que asume Patricio Aylwin Azócar, primer presidente democrático luego del régimen militar, y según Godoy (1999), hasta nuestros días (p. 84). Cada autor propone una fecha distinta para determinar el fin de este periodo. Para fines de esta tesis, demarcaremos el fin de la transición en el año 2000,

cuando por primera vez se reconoció públicamente la responsabilidad del dictador en el asesinato y tortura de miles de ciudadanos chilenos, y la sociedad exigió abiertamente una condena.

El sociólogo Manuel Antonio Garretón (1999), citado en el ensayo de Godoy, agrega que en este periodo se cancela “definitivamente toda posibilidad de regresión autoritaria pese a las intenciones claramente no democráticas del pinochetismo civil y militar” (p.2).

La historiadora Luna Follegati (2006), establece que el golpe militar de 1973 fue para la sociedad un abrupto cambio en todo aspecto, proyectos de vida, visión del mundo, en la forma de convivir y hacer política. Establece que “el golpe, a través de una abrupta irrupción, rompería profundamente los ideales que hasta ese entonces se manifestaban y desarrollaban libremente.” (p. 6)

1.2 Consecuencias de la dictadura en la sociedad chilena

Ximena Faúndez, (2014) sicóloga experta en post trauma como consecuencia de la dictadura, establece que:

La práctica sistemática de torturas tuvo consecuencias devastadoras sobre los afectados, sus familiares, las organizaciones políticas y la sociedad. La tortura, mediante ataques de naturaleza física y psíquica, intentaba principalmente la destrucción de la identidad política y psicológica de los sujetos. El carácter traumático de estas prácticas hace que sus consecuencias se prolonguen en la vida de los individuos

y de sus familias mucho más allá del fin de la tortura misma y tengan relación directa con los procesos sociales de reparación, verdad y justicia. (p. 2).

A pesar de que el periodo dictatorial abarca 17 años, sus consecuencias se vislumbran hasta el día de hoy, se integró en la genética de quienes vivieron esa etapa y las generaciones siguientes también padecen de los mismos síntomas, debido a que el daño provocado no fue solo físico, sino que primordialmente psicológico.

En este contexto, las enfermedades mentales incrementan sustancialmente, especialmente la depresión que, según la OMS, en 1996 alcanzaba el 56% de la población adulta- para algunos especialistas esto debía asumirse como uno de los tantos “costos de la modernidad”. La precariedad del trabajo, la mala calidad de vida, la ausencia de tiempo de esparcimiento, y uno de los más importantes, la profunda sensación de aislamiento y vacío emocional se presentan como los principales factores que causan cuadros de ansiedad severos (Estévez, 2014).

La raigambre dictatorial se hallaba en los mismos sujetos, en la sociedad. La incapacidad de tratarlo socialmente y la actitud estatal frente a dichas temáticas hacían que las dinámicas provenientes de la dictadura continuaran expresándose en la actualidad. El no reconocimiento de un trauma comunitario generado por la dictadura serían formas dañinas para llevar a cabo y construir una democracia libre y sin vestigios autoritario. En este sentido, una de las problemáticas que dificulta la superación del ‘trauma social’ es la impulsión por el olvido, la falta de memoria (Follegati, 2006).

Chile fue el último de los países de América del Sur en salir de un régimen militar. Todos los demás realizaron el tránsito a la democracia a lo largo de los años 80, poniendo fin al ciclo burocrático-autoritario que recorrió el continente en los 70. Al mismo tiempo, la dictadura chilena fue la única de la región que adoptó un modelo económico libremercadista y una estrategia de desarrollo basada en el comercio exterior, lo que según los periodistas Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez (1999), da origen a un híbrido ligeramente incoherente, un liberalismo económico, un autoritarismo político y un conservadurismo cultural. La doctora en historia Francisca Carreño (2010), añade a esta idea señalando que “comienza a manifestarse un “exitismo”, caracterizado por una mirada centrada en el futuro y un exacerbado consumismo. Todo lo anterior produce un clima considerablemente distinto al existente durante la dictadura” (p. 73).

José Joaquín Brunner señala que vivimos en un mundo dominado por el miedo en donde el avance de la ciencia y del conocimiento no nos da seguridad, al contrario, vuelve nuestra realidad cada vez más opaca e incomprensible. A esto se suma la inquietud que producen los cambios que experimentan las estructuras soportantes de la vida personal, en particular, la familia y la comunidad. La desintegración de esas estructuras para dar paso a relaciones mucho más abstractas, voluntarias, de tipo contractual. Esto crea sociedades frágiles, angustiadas por la soledad, asustadas frente a la vejez y la muerte, inhóspitas y frías (Brünner, 2002).

Además de la dirección que toma la sociedad en este periodo, una basada en el consenso y la no-emocionalidad y que apunta a seguir hacia adelante sin rememorar los sucesos ocurridos en dictadura, diversos autores apuntan a que en ella también destaca un sentimiento de

melancolía social, generado justamente por esto, pues se define como la sensación de vacío ante la pérdida de súbita e inexplicable de un objeto, que puede ser una abstracción, como un ideal (Freud, 1916). Para la sociedad chilena esta acepción encaja tanto con los detenidos-desaparecidos como con el sentimiento de cooperación de la sociedad.

La periodista y destacada académica Antonella Estévez (2014), postula que, crecer y desarrollarse en un país que ha vivido una experiencia política y social extrema y que ha escogido relacionarse con esa memoria desde el consenso político y la no emotividad, podría producir en la sociedad un sentido de “deuda no saldada”, de incomodidad frente a un pasado cuya violencia se le niega generando una angustia solapada que se manifestaría en melancolía.

Para cerrar este tema, nos remitiremos a una clasificación tripartita realizada por Follegati (2006, pp.99-101) (Ver *Figura 1*) de la manifestación de la dictadura hasta el día de hoy en nuestra sociedad, y al daño generado por esta en distintas escalas.

Nivel Estructural	Nivel Social	Nivel Individual
<p>La asimilación y confirmación de parte de los gobiernos democráticos de dichas formas asimilaban también un sistema que había nacido fruto de la represión. A través de la política económica del país los sujetos podían reconocer la permanencia de la dictadura, donde el gobierno confirmaba y se amparaba un sistema que desarrollaba las desigualdades, la brecha económica entre los más ricos y pobres, la mercantilización de la fuerza del trabajo (y de la vida en general) y resituando a Chile dentro de un marco económico mundial por medio de la globalización.</p>	<p>El miedo como herramienta represiva y el trauma social como consecuencia del miedo, fue continuado por el no trato social, por el no reconocimiento en democracia de que era necesario reparar, no sólo las víctimas directas de la dictadura militar y su represión, sino que a una sociedad en su conjunto.</p>	<p>Se ha tenido que lidiar con fuertes historias, con una experiencia que atenta contra todos los parámetros que como ser humano poseemos. La tortura, las ejecuciones, las desapariciones, los allanamientos, el exilio y la pérdida de un familiar o de un amigo, son huellas, marcas que nunca se podrán olvidar, que conviven con los sujetos en lo más profundo de sus individualidades.</p>

*Figura 1

1.3 Construcción de la nueva identidad chilena y sus valores

1.3.1 Identidad

La identidad, su definición y alcance, es un tema que se ha discutido desde la Grecia Clásica hasta el día de hoy, siempre incrementando las variables que influyen en la capacidad del ser de identificarse de cierta forma. En un comienzo, como uno de los principios fundamentales de la filosofía, se establecía que toda entidad es idéntica a sí misma, entonces yo siempre seré yo. La filosofía moderna arremetió duramente contra esta aseveración, planteando que el yo está en constante cambio, entonces no seré idéntico si mis células se van renovando, o si cambio el lugar donde vivo y con ello mi forma de vida, lo que destacó la importancia de la conciencia en la identificación de uno mismo. John Locke dijo que “Cuando vemos una cosa en un lugar dado, en un instante de tiempo, tenemos la certeza de que es la misma cosa que vemos, y no otra que, al mismo tiempo, exista en otro lugar, por más semejante e indistinguible que pueda ser en todos los demás aspectos, nos referimos a la identidad” (Locke, 2005, p. 112).

En la filosofía contemporánea entró al debate la existencia del entorno, debido a que, para reconocerse de una forma, se debe observar y decidir qué no se es, también hay que considerar cómo identifica el entorno y qué perdura en sí de ese punto de vista. Son tres los elementos fundamentales para construir la identidad: Primero, los individuos se definen a sí mismos respecto a **la identidad de los grupos que observen a su alrededor** con los que comparte similitudes, y conlleva un grado de lealtad hacia ellos. Luego, está el **elemento material del individuo** que le permite decir “mí y mío”, elementos corporales a los que se les pueden proyectar cualidades propias de su dueño, y a las que de forma solidaria por cuenta

propia le asigna un valor. Finalmente, está la **existencia de terceros, con los que uno puede obtener una percepción externa de sí mismo**, características que otros ven en uno que luego se internalizan. (Larraín, 2001).

Entonces, para resumir, podemos decir que la identidad es todo rasgo reconocible por el individuo y su entorno sobre él, de carácter inmutable respecto a su origen. Cabe destacar que, a pesar de estar estrictamente correlacionadas, es necesario hacer la distinción entre identidad individual y colectiva, no es prudente mantener solamente esta relación, pues sería equívoco adjudicarle la psicología o tendencias de una colectividad a un individuo como absoluta, hay distintos otros factores que alteran la identidad del individuo sin detrimento de la colectividad con la que se identifica. Las identidades culturales, a diferencia de las individuales, pueden ir mutando. Existen otros factores sociales que las alteran, y que pueden paulatinamente segregar a individuos que se identificaban con ellas.

Finalmente, está la identidad nacional, que es un conjunto de identidades colectivas a las que pertenece un individuo. Esta identidad se asocia al concepto antes tratado de sociedad, en que además de ser un conjunto de características comunes provenientes de la cultura y la tradición, propone un futuro común beneficioso para todos quienes se identifiquen con la nación. A través de simbología (como símbolos patrios) y la tradición (gastronomía, arte, cultura) se mantiene vigente en los individuos el sentido de identidad nacional. Son tres los componentes indispensables para originar la identidad nacional, estos son: Una nación en particular, un territorio geográfico determinado y un sistema gubernamental que rija la zona. (Cuevas, 2008)

1.3.2 Características de la Identidad chilena

Acorde a la definición que pudimos obtener de identidad, esta está ligada inherentemente a los eventos externos que ocurran e influyeran directa e indirectamente al individuo. En la cronología de la historia de Chile se pueden observar algunas tendencias que se van repitiendo constantemente, un estado impositivo, una oposición radical, la clase obrera como la más perjudicada y movimientos telúricos (Miño y Guerrero, 2010). Se percibe una falta de unidad global, el país funciona a través de colectivos con identidad y fines propios, que rara vez alcanzan a unificarse. La característica esencial de la identidad chilena entonces es su disociación del concepto de sociedad, donde lo político y lo social divergen (Iglesias, 2015).

Jorge Larraín (2001) propone una clasificación de las versiones de la identidad chilena, subclasificándolas en específicas y tradicionalistas. De estas, nos remitiremos a las específicas, que competen para esta investigación (*Figura 2*):

Militar-racial	Surge por la sucesión de guerras a las que Chile se ha visto expuesto, tanto civiles como externas. Esta la considera la base étnica de la chilenidad, y de donde se desprenden virtudes y defectos. Patriota, egoísta, hospitalario, duro, hostil, fraternal, agresivo; religioso y fatalista, sufrido, porfiado e inconstante, resignado con su suerte, violento con los hombres; triste, pesimista, callado.
Psico-social	Corresponde al carácter del chileno. Éste deriva de factores como la ubicación geográfica, el temprano mestizaje por falta de mujeres españolas, y el constante estado de guerra. Las características que se desprenden de esto son: inclinado al orden y a lo establecido, sociable y dependiente afectivamente de los demás, cálido, cordial, con sentido del humor, hospitalario, generoso, comprensivo, dependiente de la opinión ajena, inseguro, susceptible, sobrio y moderado, inhibidos.

Empresarial Postmodernista	Se refiere a la versión consumista del chileno, la que vive la modernidad exclusivamente en torno al poder adquisitivo y el crecimiento económico, obviando el aspecto cultural. Esta faceta genera una sensación de ser ganadores respecto a algunos países vecinos, lo que conlleva un sentimiento de orgullo por la nación.
Cultura popular	Se desprende principalmente de la clase obrera que, a su vez, proviene de la clase baja de los colonizadores. Se caracteriza por una constante represión y abuso, lo que la llevó a actitudes impulsivas. Viven la religiosidad como festividades, de esta provienen La Tirana, San Sebastián, Lo Vásquez. Viene a contradecir las otras versiones de identidad, y funciona como una síntesis de la historia y la identidad nacional, por lo que debe ser la más analizada.

**Figura 2*

Estas versiones, influenciadas por la dictadura, han creado una serie de características con las que podríamos definir a la sociedad chilena actual. Primero, podemos decir que Chile tiene una **sociedad civil débil**, basándonos en la dependencia a lo largo de nuestra historia respecto al gobierno. Se facilita el adoctrinamiento. Segundo, podemos decir que hoy en día, **Chile es despolitizado**, aunque ferviente con la exigencia del fiel funcionamiento de la democracia y los derechos humanos. Esto tiene que ver con la globalización, la conexión con otras culturas ha podido abrir los ojos a la sociedad chilena respecto a cuáles son sus derechos y qué es lo que puede exigir a su estado. Pero en los últimos años, la participación política ha sido cada vez más baja, lo que tiene que ver con el modelo oligárquico implícito que ha regido durante toda su historia. También existe un **carácter autoritario, machista y oculto racismo**, que tiene relación con la subagrupación que ha definido las diferencias y tradición y pensamiento dentro de la sociedad chilena. Ha perdurado la costumbre de segregar al otro, y de imponerse a la fuerza, tal como lo ha hecho el estado. Existe una **actitud fatalista**, las desgracias ocurridas en el territorio nacional han aplastado la moral del pueblo chileno, entonces siempre ha tenido una predisposición a la tragedia, que va acompañada de resignación y represión emocional. Aunque existe un grado de solidaridad entre la gente,

especialmente en las clases excluidas, donde existe empatía por el dolor ajeno, pues se vive como propio. Hay todavía una **religiosidad implícita**, que se manifiesta como la postura que adopta ante la autoridad divina, la susceptibilidad al castigo y la resignación ante la desgracia. **La cultura se ha mediatizado totalmente**, desde la llegada del televisor a Chile, este ha sido un dispositivo fundamental en el hogar chileno, en el cual gira entorno mucho del cotidiano de la cultura. También ha servido para consumir cultura extranjera, que luego el chileno ha adaptado como propia. Hay un **consumismo adquirido de afuera**, y en general la fascinación por lo extranjero. Esto por el rechazo de la cultura propia al conllevar dolor, el chileno busca el crecimiento con elementos ajenos. Finalmente, hay un **malestar cultural** que proviene de la versión de la identidad del post modernista emprendedor y exitoso, cuya imagen idealizada inquieta a la población por no poder alcanzar el estándar que se está auto imponiendo el país, lo que genera inseguridad en las personas y angustia. Esto es por el acelerado incremento económico que las políticas provenientes de la dictadura instauraron en Chile. (Larraín, 2001).

2.- El cine en la *Transición*

2.1 Estado del cine en este periodo

El cine en Chile resintió enormemente la dictadura militar iniciada en 1973. En 1990, una vez que este país recupera la democracia, debió asumir una nueva realidad y, con ella, cambios y desafíos (Carreño, 2010). La restauración de la democracia significó un cambio cualitativo en las condiciones de desarrollo del cine chileno, aun entendiendo que su expansión fue progresiva y no fulminante, como por lo demás lo fueron las que vivieron otras

instituciones, disciplinas y expresiones artísticas. Tal cambio hace posible hablar de un cine post-autoritario, un cine "de la transición" (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 1999, p. 23).

El nuevo gobierno, electo democráticamente asume un rol protagónico en la restauración de la cultura en el país. Decide invertir en los artistas y en el cine, siguiendo en parte la línea del gobierno anterior, para transformarlo en una industria cuyo referente es la norteamericana. Primero, se propuso un sistema de "créditos blandos", auspiciado por la Corporación de Fomento (CORFO) y administrado por el Banco del Estado, lo que permite la realización de una serie de proyectos y el estreno de seis largometrajes en 1990, tres en 1991 y dos en 1992. Aun así, el número de estrenos es escaso, muy deficiente para la expectativa depositada en el proyecto. Estévez declara que esto se debe a dos motivos principales. Primero, falta de canales de distribución para la exhibición de obras cinematográficas. Segundo, por políticas de marketing muy insuficientes. Esto significa el fracaso de este proyecto (Estévez, 2005).

Señala que:

al parecer, las películas que logran llevar público a las salas y permanecen en la memoria de las personas son aquellas que sintonizan con el momento anímico de la sociedad. Siguiendo esa lógica, se podría decir que a principios de los 90 la sociedad chilena estaba interesada en los dramas de corte social, historias a las que se les pudiera dar una lectura que concordara con la de un país que acaba de salir de una larga y dolorosa dictadura. De allí que, por ejemplo, las películas más exitosas y recordadas de esos años sean "La Frontera" y "La luna en el espejo" que, siendo cintas con un carácter más bien autoral (y no directamente político), supieron representar el sentir de su época. Se realizaron algunas comedias en estos primeros años, pero no tuvieron la misma

recepción que las películas que trataban directamente sobre el periodo histórico previo, debido a que no estaba la disposición del espectador para verlas. (Estévez, 2005, p. 17)

En el mismo texto, Estévez (2005) cita al crítico y guionista José Román, que se refiere a esto como la necesidad de la gente de ver obras que retrataran su herida, que no podían verse antes por la censura que existía. Había que aprovechar la posibilidad de expresarse realmente.

Lo principal de este período se reconoce entonces como la transformación de un estado agresor en uno participativo, poniendo énfasis en el término de las condiciones de vigilancia y censura impuestas por el régimen militar. Esto no significaría la recuperación automática de la libertad para desarrollar formas y temas nuevos, sino solamente la disminución del ambiente represivo en la creación artística. Disminución y no anulación: la compleja trama social del período imponía a los cineastas una prudencia similar a la que llevaba la transición política (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 1999).

2.2. Filmografía de la década de los 1990

Para indicar de forma detallada la filmografía realizada en Chile en este periodo, nos remitiremos a la cronología realizada por *Cinechile* y al esquema de María Francisca Carreño. (2010, p.17) (Ver *Figura 3*)

Película	Director	Fecha estreno	Duración
<i>La luna en el espejo</i>	Silvio Caiozzi	3 de agosto de 1990	71 min/color
<i>La niña en la palomera</i>	Alfredo Rates	24 de agosto de 1990	95 min/color
<i>¡Viva el Novio!</i>	Gerardo Cáceres	7 de septiembre de 1990	90min/color
<i>Caluga o Menta</i>	Gonzalo Justiniano	15 de octubre de 1990	107 min/color
<i>Hay algo allá afuera</i>	Pepe Maldonado	16 de noviembre de 1990	72 min/color
<i>País de Octubre</i>	Daniel Vega	16 de noviembre de 1990	72 min/color
<i>Amelia Lopes O'Neill</i>	Valeria Sarmiento	20 de octubre de 1991	93 min/color
<i>La Frontera</i>	Ricardo Larraín	25 de octubre de 1991	118 min/color
<i>Farewell...Isla Negra</i>	Hernán Garrido	6 de diciembre de 1991	83 min/color
<i>Los Agentes de la KGB también se enamoran</i>	Sebastián Alarcón	31 de enero de 1992	87 min/color
<i>Archipiélago</i>	Pablo Perelman	2 de octubre de 1992	77 min/color
<i>Johnny Cien Pesos</i>	Gustavo Graef Marino	14 de octubre de 1993	90 min/color
<i>Entrega Total</i>	Leo Kocking	13 de enero de 1994	84 min/color
<i>El cumplimiento del deseo</i>	Cristián Sánchez	20 de enero de 1994	83 min/color
<i>Amnesia</i>	Gonzalo Justiniano	28 de julio de 1994	90 min/color
<i>Valparaíso</i>	Mariano Andrade	15 de septiembre de 1994	78 min/color
<i>Cuídate del Agua Mansa</i>	Cristián Sánchez	27 de septiembre de 1994	93 min/color
<i>Los Náufragos</i>	Miguel Littin	20 de octubre de 1994	123 min/color
<i>Hasta en las mejores familias</i>	Gustavo Letelier	27 de octubre de 1994	79 min/color

<i>En tú casa a las ocho</i>	Christine Lucas	1 de junio de 1995	75 min/color
<i>La rubia de Kennedy</i>	Arnaldo Valsecchi	26 de octubre de 1995	96 min/color
<i>Punto Rojo</i>	Alberto Daiber	8 de mayo de 1996	83 min/color
<i>Mi último hombre</i>	Tatiana Gaviola	18 de mayo de 1996	91 min/color
<i>Bienvenida Casandra</i>	Marco Enríquez	18 de abril de 1997	69 min/color
<i>Historias de Fútbol</i>	Andrés Wood	5 de junio de 1997	82 min/color
<i>Cicatriz</i>	Sebastián Alarcón	27 de octubre de 1997	85 min/color
<i>Takilleitor</i>	Daniel de la Vega	21 de febrero de 1998	60 min/color
<i>Gringuito</i>	Sergio Castilla	9 de abril de 1998	97 min/color
<i>Pasos de Baile</i>	Ricardo Larraín	8 de mayo de 1998	67 min/color
<i>El Hombre que imaginaba</i>	Claudio Sapiaín	15 de octubre de 1998	96 min/color
<i>Cautiverio Feliz</i>	Cristián Sánchez	27 de octubre de 1998	127 min/color
<i>Cielo Ciego</i>	Nicolás Acuña	3 de diciembre de 1998	94 min/color
<i>Last Call</i>	Christine Lucas	17 de diciembre de 1998	95 min/color
<i>El Entusiasmo</i>	Ricardo Larraín	25 de diciembre de 1998	120 min/color
<i>36 veces</i>	Jerónimo Rodríguez	16 de marzo de 1999	75 min/color
<i>El Desquite</i>	Andrés Wood	29 de julio de 1999	120 min/color
<i>No tan lejos de Andrómeda</i>	Juan Vicente Araya	5 de agosto de 1999	131 min/color
<i>Tuve un sueño contigo</i>	Gonzalo Justiniano	20 de agosto de 1999	90 min/color

*Figura 3

Durante el periodo en estudio, se puede establecer según la información proporcionada por *CineChile* (2020, <https://cinechile.cl/cronologia-del-cine-chileno/#tabscronologia|9>) la siguiente cronología que permitirá complementar el trabajo desplegado hasta este momento.

Así pues, se registra desde:

- 1990: La nueva época llega con una reactivación de la producción. Se estrenan 9 largometrajes de ficción. Destaca “Caluga o Menta”, el primer retrato sobre la juventud post dictadura. Crea polémicas por desnudos y llega a ser nominada a los Premios Goya como mejor película latinoamericana. Otra que destaca es “La luna en el espejo” de Silvio Caiozzi, muy bien acogida por la crítica y que confirma a Caiozzi como uno de los nombres importantes del cine chileno. La película, además, logra uno de los premios más importantes que ha alcanzado un filme chileno: Mejor Actriz (Gloria Münchmeyer) en el Festival Internacional de Cine de Venecia. Este año, también, varios directores de la época logran reeditar el Festival de Cine de Viña del Mar, con la exhibición de la película de Caiozzi, “Imagen Latente”, “Caluga o menta”, “Cien niños esperando el tren” y otras más, se da cuenta del nuevo momento del cine chileno. Se forma en el Ministerio de Educación una comisión encargada de estudiar las bases para la formación de una Cinoteca Chilena.
- 1991: Se estrena la multipremiada “La Frontera” de Ricardo Larraín. Recibe el apoyo total de la crítica y del público también. Obtiene dos premios históricos para el cine chileno: Oso de Plata en el Festival de Berlín y el Goya a mejor película

latinoamericana. Se estrena el documental-ficción “Farewell, Isla Negra” de Hernán Garrido. Se exhibe por primera vez en Chile, “La tierra prometida” de Miguel Littin.

- 1992: Se estrenan dos películas que no causan mucha repercusión: la surrealista “Archipiélago” de Pablo Perelman y la comedia “Los Agentes de la KGB también se enamoran” de Sebastián Alarcón. La gran noticia del año cinematográfico es el estreno -después de casi 20 años- de “Palomita Blanca” de Raúl Ruiz. La película se encuentra en unas bodegas y se prepara su estreno con entusiasmo de uno de los proyectos más ambiciosos del período de la UP. La crítica la levanta como un descubrimiento notable y lo considera de lo mejor que el cine chileno ha logrado.

- 1993: Se estrena “Johnny 100 pesos” de Gustavo Graeff Marino. La película se basa en un hecho real muy recordado de la época, y en el filme, además, se da cuenta del proceso de transición que vive el país. Es un éxito de público y de crítica, con elementos de género de acción y suspenso con un manejo inédito en el cine chileno. También llega a los *cines* “Entrega total” de Leonardo Kocking. Es el año con menos estrenos en la década.

- 1994: La producción se reactiva con siete películas. Destaca el estreno de “Amnesia” de Gonzalo Justiniano, una película que se sitúa en un campo de concentración en el desierto durante la dictadura y sus posteriores traumas. Logra el reconocimiento internacional, ganando premios en una decena de festivales. También resalta el regreso de Miguel Littin al país, realizando “Los naufragos”, filme que trata

sobre el regreso de un exiliado al país, donde su padre murió y su hermano es detenido desaparecido.

- 1995: se estrenan 3 películas que causan escaso interés en el público y la crítica: “En tu casa a las ocho” de Christine Lucas, “La rubia de Kennedy” de Arnaldo Valsecchi y “Cicatriz (El Atentado a Pinochet)” de Sebastián Alarcón. Nueva restauración de “El húsar de la muerte”. La televisión por cable alcanza la cifra de 250 mil abonados.
- 1996: Se destaca este año el estreno de “Mi último hombre” de Tatiana Gaviola. Genera expectativas por su elenco, pero es un fracaso de público y de crítica. Obtiene interés el nuevo trabajo de Patricio Guzmán “La memoria obstinada” que enfrenta lo que fue el golpe de Estado con las nuevas generaciones, y cómo viven actualmente quienes vivieron tal suceso directamente.
- 1997: Debut de Andrés Wood con el filme “Historias de fútbol”, Es bastante bien acogido por la prensa y marcará el inicio de la carrera de uno de los directores más respetados del cine chileno reciente. En el documental destaca el estreno de “Fernando ha vuelto” de Silvio Caiozzi, sobre el encuentro de los restos de un detenido desaparecido. Logra muchos premios y es considerado de los mejores trabajos del realizador.
- 1998: Ricardo Larraín estrena “El Entusiasmo”, un filme que intenta ser un reflejo de las nuevas ambiciones mercantiles y arribistas del Chile de entonces. No recibe la

misma recepción de la crítica y del público como lo fue con “La Frontera”. De todas maneras, es exhibida en el Festival de Cannes. Se estrenan también dos películas realizadas por directores que partieron al exilio tras el golpe de Estado: “El hombre que imaginaba” de Claudio Sapiaín y la relativamente exitosa “Gringuito” de Sergio Castilla.

- 1999: Se estrena “El Chacotero Sentimental”, una película que era un quiebre con las temáticas más políticas y también con estructuras más complejas que eran las que dominaban al cine de ficción de la época. Logra un récord inédito en el cine chileno, llevan más de 800 mil espectadores.
- 2000: El fin del milenio muestra una nueva camada de directores: Jorge Olguín (realiza “Ángel Negro”, una película abiertamente apegada al género de terror), Alex Bowen (“Campo Minado”, pero luego destacará sobre todo con la correcta “Mi mejor enemigo”), entre otros. Destaca el estreno de “Coronación” de Silvio Caiozzi, que confirma los laureles del director y logra grandes críticas, una buena recepción del público y muchos premios internacionales, siendo una de las películas más premiadas de la historia del cine chileno. Mientras tanto, el documental sigue con alta producción, pero este año destaca con obras como “Aquí se construye” que es considerada de las mejores películas de la última década según la crítica. También está “Pasos de baile” de Ricardo Larraín y “Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile” de David Bravo, Bettina Perut e Iván Osnovikoff, estos últimos, una dupla que se convertirá dos años después, con el estreno de la polémica “Un hombre aparte”, entre los documentalistas más destacados del último tiempo. También se realiza la

película “L.S.D.” debut del actor Boris Quercia como director y es nada menos que la primera película realizada completamente en formato digital, iniciando ya una tendencia en la realización que hará que en los próximos años la producción suba a niveles inéditos.

2.3 Influencias y diversidad del cine de este periodo

Como se señala en el capítulo anterior, en este periodo se realizaron aproximadamente cuarenta producciones audiovisuales, demarcadas por la aparición de nuevas plataformas de distribución como cadenas de cines como Cinemark, y la diversidad de temáticas que atraerían a un mayor público espectador. A pesar de que nuestro foco para esta tesis está en la primera parte de la década, es necesario mencionar la siguiente para mostrar un panorama completo de cómo evolucionó el cine en estos años, y demarcar el contraste existente entre la intención detrás de la realización en estos dos subperíodos.

La diferencia entre el cine social de la segunda mitad de los 1960 y el de los 1990 es que el primero muestra no sólo una intensa preocupación por la pobreza y la vulnerabilidad, sino:

sobre todo, la idea de que la redención social es posible y además indispensable para la convivencia. En los 1990, pese a la fuerza de esta tradición, este enfoque se vio desdibujado y a menudo ensombrecido por diversas formas de pesimismo social o por una visión sombría de la movilidad e, incluso, la comunicación entre las clases sociales. (Estévez, 2005, p. 22)

Así mismo, Cavallo, Ascanio y Rodríguez (1999) señalan que:

visto en conjunto, el cine chileno ofrece un panorama sombrío y adusto, como si la sociedad a la que remite viviera bajo el peso de unas preocupaciones cuya gravedad le impide reírse consigo misma. En cambio, muchos cineastas se ríen de esa sociedad; por eso, más que humor, se halla parodia, sarcasmo, ironía: variantes de un humor intelectual que, a la postre, también es sombrío. (p. 27)

En el cine chileno de los 1990 escasean las referencias a la historia inmediata y, en especial, a la transición. En cambio, el período traumático del régimen militar suscita menciones frecuentes del énfasis en cada uno de esos tiempos depende, en buena medida, la valoración que hace cada película de tales momentos históricos (Estévez, 2005). Si el cine de los 1990 replica el fenómeno de la transición, es decir, el paso desde una sociedad sometida por controles policíacos a una que se abre a las libertades públicas ha de hacerlo con la gradualidad semejante a la que este proceso implica, debido a la compleja trama de factores subjetivos y objetivos: la persistencia de ciertos tabúes, la evolución del juicio histórico, la censura internalizada y, sobre todo, la sensación de fragilidad en el tránsito de un ambiente a otro". (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 1999, p.99)

Durante la década de los 1990 se produce un fenómeno pocas veces visto en la filmografía nacional: la coexistencia de cinco generaciones de directores. Esto produce una evidente diversidad en los temas y puntos de vista que se revelarán en pantalla durante esta década. (Estévez, 2005, p.24) (Ver *Figura 4*) Así tenemos:

Origen	Directores
Los formados durante la década de los 60	Miguel Littín, Raúl Ruiz
Los que se formaron durante los 70 y comenzaron sus primeros pasos en lo audiovisual a través de la publicidad	Silvio Caiozzi
Los que emergen durante los 80, en Chile y en el exilio	Gonzalo Justiniano, Juan Carlos Bustamente.
	Sergio Castilla, Luis Vera, Mariano Andrade, Orlando Lübbert, Sebastián Alarcón.
Los que se dan a conocer durante los 90, y que vienen del trabajo en publicidad y video	Cristián Galaz, Rodrigo Sepúlveda, Andrés Wood, Nicolás Acuña, Marcelo Ferrari.
Los recién egresados de las escuelas de cine	Jorge Olguín, Matías Bize

**Figura 4*

Ascanio Cavallo explica:

Dos circunstancias contribuirían a una alta dispersión en el caso de Chile. La primera es la diversidad de autores: los 38 largometrajes estrenados en los 90 fueron dirigidos por 28 cineastas diferentes, cifra que por sí misma sugiere que la continuidad temática sería difícil si no se dieran circunstancias excepcionales. El segundo hecho relevante es la convivencia entre cineastas que permanecieron en Chile durante el régimen militar, cineastas que regresaron desde el exilio antes de concluir dicho gobierno, y cineastas que sólo retornaron al término de esa gestión. Fuera de las diferencias de formación, trayectoria y currículum que se derivan de este fenómeno, sería normal que existiera una diversa apreciación de la realidad del país, como efecto de los distintos contextos en que ésta podía ser apreciada (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 1999, p. 26).

El cineasta Ignacio Aliaga (2004), determina que posterior a los primeros años, aumentan las plataformas de distribución y el tipo de cine a realizarse, se llena de opciones temáticas muy distintas, cada vez apuntando a distintos subsectores, lo que no eran posible a principios de los 1990. Efectivamente, fue paulatino el resurgimiento del cine en Chile post dictadura, era un proceso que innegablemente iba a tomar tiempo, debido al estado de la sociedad. Pero, aunque haya sido tímido, este resurgimiento sirve de material histórico para que las nuevas generaciones puedan vislumbrar y comprender distintas perspectivas de este suceso y, posteriormente, a la sociedad chilena en la actualidad.

Cabe destacar que este periodo se pobló de cineastas que venían del exilio, lo que también genera una nueva fuente a la filmografía chilena. Es una prueba de que el proceso de globalización comienza para la cultura de forma tácita con esta “vuelta al hogar”.

Concordamos con Antonella Estévez (2014) que el movimiento artístico que mejor encaja con el cine de este período es el Barroco, que no corresponde a un momento histórico en específico, sino a aquel en que el ser humano se cuestiona su existencia, busca desprenderse de lo tangible para analizar lo interno. Estos cineastas vuelven a Chile con referentes europeos, que se caracterizan por realizar un cine introspectivo, humanista, con un uso reflexivo y contemplativo del tiempo y el espacio, y melancólico. Esta melancolía se manifestará, entre otras cosas, en la pérdida de centro, en un caos superpoblado de signos y en una tendencia hacia la infinitud.

El texto con el que Estévez cierra su tesis sobre la melancolía viene muy al caso con la nuestra:

el cine no puede sino hablarnos de la sociedad que lo produce y que la experiencia cinematográfica es aquella en donde el espectador completa los significados propuestos en la obra, podemos explicarnos este grupo de películas como resultado del Chile reciente, con sus luces y sombras, con sus deudas y logros (2004, p. 96).

En síntesis, este periodo fue complejo para la industria cinematográfica, pues como el resto del país estaba en reconstrucción. Existen diversas fuentes que la construyen, perspectivas locales y externas, de chilenos y extranjeros, pero que reconocen el daño existente en la sociedad de esa época, el estado emocional y mental general de la sociedad. Una sociedad completamente devastada tuvo que hacerse cargo de la forma que existiera a disposición para reconstruir todo en el país.

3.- Construcción del personaje

Para acercarnos a la construcción de los personajes a analizar, debemos primero comprender qué es un personaje, cuál es su función y cómo se construye para poder abordarlo de manera apropiada en el desarrollo. Por este motivo este capítulo lo estructuraremos primero revisando definiciones y conceptualizaciones de personaje a lo largo de la historia. Luego, veremos modelos de construcción de personaje y su relevancia en la estructura, para finalmente analizar tipos de personaje acorde a su función en la narrativa. Posterior a este análisis, recurriremos a fuentes de otras disciplinas para ahondar en la humanidad del personaje y vislumbrar nuevas características que la teoría del cine pueda pasar por alto.

3.1 Definición de personaje

La RAE define al personaje como: “Cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica” (2018, <https://dle.rae.es/?id=SjYCHmh>).

Esta definición cumple la función de obtener un primer acercamiento para hacerse una idea inicial, pero está lejos de ser suficiente si queremos desarrollar a cabalidad el concepto y posteriormente poder aplicarlo al análisis de personajes que realizaremos.

En la Grecia clásica, fue Aristóteles quien por primera vez teorizó respecto a la poesía y al personaje. En su obra titulada “Poética” (335 A.C.), menciona la existencia del personaje como dispositivo a merced de la narrativa de una obra, pues en él residen las acciones que

conlleven una carga emocional y que guiarán a la obra a alcanzar su propósito dramático respecto a su público. Para él, la tragedia es una mimesis, es decir, una imitación enaltecida de la realidad, pero nunca dejando de ser una copia, no alcanza a transformarse en algo equivalente al original. Los actores, o personajes, son los encargados de imitar las acciones de la vida real a las que el espectador le adjudica una emoción y que mueven la narración. Su definición se refiere a un rol más estético en el personaje, la mera manifestación del acto realizado de una forma determinada.

Fiodor Dostoievski, según el autor Mijaíl M. Bajtín, diverge de la idea de Aristóteles, en el sentido de que el personaje no se tiene que encargar de encarnar las acciones que implican emociones, sino que son medios para expresar un punto de vista respecto al entorno. Son observadores y receptores de lo que su contexto social les entregue. No es un conjunto de atributos objetivos que permitan responder la pregunta “¿Quién es?”, sino que se materializa en un punto de vista, respecto a su entorno y a sí mismo. No es importante qué representa este personaje para su entorno, sino qué representa el entorno para él (2003, p. 153).

Robert McKee (2009) define al personaje como una metáfora de la naturaleza humana, eterno e inalterable, compuesto por dos elementos esenciales, que son su caracterización, es decir, sus rasgos observables, como su fisionomía, su personalidad y su entorno, y su verdadera personalidad, que corresponde a la manifestación de su capacidad de tomar decisiones frente a un dilema, y esta es la característica definitoria del personaje (p. 131).

Entonces, también discrepando de Aristóteles y Dostoievski, el personaje no es las acciones que encarne, ni tampoco un punto de vista de su entorno, sino que se define por su respuesta

ante un suceso que ponga en juicio su esencia. Su definición involucra un trabajo sensorial mayor y más profundo que el de Aristóteles.

Considerando las miradas planteadas, vamos a definir al personaje como un dispositivo narrativo con su propia carga dramática que circula dentro de un espacio planteado por su creador, con el propósito de alcanzar un objetivo, tanto personal como para el público, y que existe fundamentalmente en una obra artística.

3.2 Modelos de construcción de personajes

Separándonos de la teoría universal de la escritura de personajes, y centrándonos exclusivamente en el cine, que es la forma artística que nos incumbe para los propósitos de este trabajo, realizaremos un análisis de métodos de construcción de personajes respecto a tres teorías fundamentalmente, estas son las de: Robert McKee, Jordi Balló y Xavier Pérez en conjunto, y Christopher Vogler. El primero plantea una fórmula de construcción del personaje basado en las dimensiones a las que pertenece, él no cree que haya un punto de partida específico para la articulación de un relato, sino que hay una simbiosis entre la estructura y el personaje. Los dos siguientes, plantean una teoría de construcción de personaje basándose en la evocación de modelos narrativos existentes y que el cine reinterpreta y se apropia para darle frescura al modelo antiguo (Balló & Pérez, 1997). Se funda en arquetipos ya plasmados tanto en el cine como en otras disciplinas, pero que ya han generado un efecto similar al que se requiere en la nueva creación. El último se basa en la estructura propuesta por Joseph Campbell, mundialmente aclamado autor y analista de mitos, que desprende los principios de los mitos de todo el mundo para encontrar una fórmula universal, se centra en

el personaje mitológico como el origen de la historia y el principal motor de una obra cinematográfica, y basa la construcción del relato cinematográfico entorno al protagonista, con una lógica similar a los autores anteriores, de que las historias ya han sido contadas y que hoy solo nos remitimos a reinventarlas. El antagonista toma un rol de mayor preponderancia en esta teoría, pero existe libertad respecto a quién o qué puede asumirlo. La definición de antagonista según Campbell así lo establece: “Una representación majestuosa de las dificultades ante la tarea del héroe, de una importancia sublime cuando ha sido profundamente concebida y solemnemente emprendida” (2004, p. 29). Entonces el antagonista puede o no ser un ser vivo, puede ser el mismo entorno, o una condición del protagonista. Lo que es claro es su rol, de ser el impedimento supremo del personaje para alcanzar su meta. Según nuestra hipótesis el antagonista vendría a ser la herida y la carencia generada por el pasado.

3.2.1 Robert McKee

La **caracterización** es la suma de todas las cualidades observables de un ser humano, todo aquello que se puede conocer a través de un cuidadoso escrutinio -la edad y el coeficiente intelectual, el sexo y la sexualidad, el estilo de habla y la gesticulación, la elección de automóvil, de casa, de ropa, la educación y profesión, la personalidad y el carácter, los valores y las actitudes-, todos los aspectos humanos que se pudieran conocer tomando notas sobre alguien todos los días. Todos esos rasgos conforman a la persona haciéndola única (2009, p.446). La **verdadera personalidad** se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más

adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje (McKee, 2009, p.447).

Básicamente, la primera característica corresponde a lo ordinario del personaje, a lo que él conoce mejor que nadie, y la segunda a lo extraordinario, todo lo que está fuera de lo cotidiano y que corresponde a un nuevo aprendizaje para el personaje sobre sí mismo. Para McKee es fundamental lo segundo. Mientras que la caracterización obviamente debe realizarse, es el verdadero carácter el que va a aportar a la construcción de la estructura, lo que va a movilizar la película. Al final, una película va a funcionar siempre que al protagonista se saque de su zona de comodidad y deba enfrentar un conflicto que conlleve su total involucramiento, y lo remeza para sacar a luz una identidad oculta.

3.2.2 Jordi Balló y Xavier Pérez

Para estos autores, cuya obra se llama “La semilla inmortal”, más que construir personajes, hay que reinventarlos. Se deben adaptar las historias clásicas de mayor relevancia a los contextos actuales para que tengan una nueva vida, y con ellas los arquetipos de personajes. Por eso el nombre de su libro, la semilla corresponde a la esencia estructural y dramática de una obra, y su inmortalidad reside en la capacidad de nuevos creadores de tomarla y replantarla en un nuevo suelo, un suelo propio y donde la semilla germinará en una cepa distinta a la de su antecesor (Balló & Pérez, 1997). Esto tiene principal relevancia con lo planteado en el capítulo anterior de la influencia barroca, que es, al igual que el mito, atemporal, y al que se puede recurrir eternamente.

Estos autores establecen veintiún historias clásicas, de carácter pre-cinematográfico, que han influenciado de sobremanera a la industria del cine, cada una respecto a un tema universal. Para efectos de esta tesis, nos remitiremos a los que nos parezcan más pertinentes. La obra realiza un recorrido por los conceptos más relevantes de cada tema, sin seguir necesariamente un orden taxativo. Los capítulos de relevancia para el desarrollo son:

El pacto con el demonio: Los autores le adjudican este concepto a la obra de Goethe, Fausto. Consiste en la rendición de algo supremo a cambio de un poder imposible de obtener por medios comunes. (Balló y Pérez, 1997) Posee los siguientes elementos. (Ver *Figura 5*)

1. Búsqueda de lo absoluto	Se basa en la insatisfacción del ser humano al no poder alcanzar la totalidad del ser. Se frustra por sus carencias y defectos.
2. Escena diabólica	Puesta en escena infernal, decadente, convulsa, y acciones condenatorias, como sellar el pacto con sangre.
3. Demonio nazi	Aparece un ser maligno que ofrece el poder absoluto, el héroe cede a este a cambio de lo máspreciado.
4. Dueño y señor	El héroe a punto de realizarse sucumbe al poder del demonio, y se invierten los roles de dominancia. Ahora es denigrado y menoscabado.
5. Malas compañías	En este caso, el Mefistófeles obliga al héroe a cometer actos malévolos por concederle un deseo. Ejerce presión la obligación moral de retribución más que el ánimo del demonio, la responsabilidad recae en el acto más que en el ser.
6. El pacto por la fama	Corrupción creativa que finalmente es pagada con la rendición del alma.
7. La búsqueda de la omnipotencia	Al obtener un poder sobrehumano, el héroe desafía ingenuamente a los dioses y el orden divino.

*Figura 5

El ser desdoblado: La obra adjudicada a este tema es el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson. Atentado contra la certeza de la identidad, la pérdida de esta como premonición de la propia muerte, generalmente manifestada en reflejos. Tiene las siguientes manifestaciones: (Balló y Pérez, 1997) (Ver *Figura 6*)

1. El doble es uno mismo	Se basa en el personaje reprimido, que no expresa sus verdaderas intenciones por desenvolverse en un contexto social que le impide desatar su verdadera naturaleza.
2. La bestia romántica	El alter ego bestial contrapuesto con el ser bondadoso. Lucha consigo mismo entre sus impulsos y sus intenciones nobles. Es la criatura de corazón puro, recubierto por su carácter de monstruo.
3. El psicópata	Se asocia a la esquizofrenia, la doble personalidad y la metamorfosis. Manifiesta un trastorno psicopatológico que no requiere de una explicación fantástica.
4. La dimensión metafísica del otro	Corresponde al tema del miedo a la alteridad, la repetición de uno mismo, que generalmente termina en un suicidio simbólico.
5. Gemelos y suplantaciones	Se utiliza con fines cómicos, consiste en la réplica de un individuo que difiere en intenciones.
6. El doble del rey	También se utiliza principalmente con fines humorísticos. Consiste en la suplantación del cargo más poderoso en un sistema social por un individuo común y corriente. Suele basarse en las diferencias en el punto de vista entre ambos mundos, el cotidiano y el cuasi divino

*Figura 6

El conocimiento de sí mismo: Corresponde al relato en que el ser que indaga dentro de sí mismo y termina descubriendo el secreto más terrible. Los autores le adjudican el relato de Edipo Rey de Sófocles. (Balló y Pérez, 1997) (Ver *Figura 7*)

1. Un ciclo de fatalidades	Al personaje lo siguen una serie de eventos de desgracia sin enterarse que acarrea la culpa de ellos.
2. El origen desconocido	La duda respecto a la proveniencia del personaje, lo que genera la duda respecto a la veracidad del mundo real y las apariencias.
3. La culpa del amnésico	Ignorancia respecto al origen. La procedencia permite distinguir las causas de su destino, al no saberlo genera incertidumbre sobre los sucesos que le puedan ocurrir, y va acompañada de culpa.
4. El eterno retorno	El viaje hacia el descubrimiento se transforma en un viaje al pasado. Es un viaje que apunta hacia el futuro, pero termina retornando al origen.
5. Edipo detective	La resolución de un crimen cuyo origen es desconocido concluye con un final inesperado que involucra al detective.
6. La culpa americana	La culpabilidad de un crimen reside en una colectividad, que se desmorona al enterarse de esto. Supone un castigo colectivo.
7. El pasado de Europa	Es la búsqueda por comprender el origen de uno investigando la historia de los antepasados. Suele acarrear el descubrimiento de los matices buenos y malos de una cultura a lo largo de la historia.
8. El enigma de un ser intacto	Consiste en el caso de un ser desprovisto completamente de información, que viene a develar las falencias ya interiorizadas de una sociedad, y la búsqueda desprovista de sabiduría por el conocimiento absoluto

*Figura 7

3.2.3 Christopher Vogler

Escribe en el año 1992 “El viaje del escritor” donde abrevia los diecisiete pasos de Joseph Campbell para el guion cinematográfico. Estos son: (Vogler, 1992)

- i. El mundo ordinario
- ii. El llamado a la aventura
- iii. El rechazo del llamado
- iv. El encuentro con el mentor
- v. El cruce del primer umbral
- vi. Las pruebas, los aliados, los enemigos
- vii. Aproximación a la caverna más profunda
- viii. El calvario
- ix. La recompensa
- x. El camino de regreso
- xi. La resurrección
- xii. El retorno con el elixir

El autor plantea tipos de personaje para referirnos a su función global en una obra artística, tenemos las dos grandes bases de una obra para que exista un conflicto, que son el protagonista y antagonista. El primero se define básicamente como personaje principal de una obra artística, mientras que el segundo es la fuerza opositora al protagonista dentro de la resolución del conflicto principal de una obra. Acotando un poco estos dos grandes conceptos, podemos hablar de héroe y villano. La diferencia entre ambos reside en su moralidad, respecto al grado de empatía que pueda sentir el público con ella. Independiente

de que posea un código moral sólido propio, esa moralidad debe coincidir con las normas convencionales de la sociedad.

En su obra establece una serie de condiciones para que el héroe pueda cumplir fehacientemente su rol dentro de una obra. (Vogler, 1992, Pp. 66-69) Estas son:

Identificación con el público: El héroe permite al espectador adentrarse en el mundo, posee características relacionables y permite al espectador depositar parte de su identidad en él. **El crecimiento:** El héroe debe obtener algún tipo de aprendizaje a lo largo de su recorrido, uno que lo hará obtener su recompensa. **La acción:** Debe ser activo, el personaje de mayor acción dentro de la obra, que se manifieste su voluntad por alcanzar su objetivo. **El sacrificio:** Debe ser capaz de desprenderse de algo propio de mucho valor en pos de su objetivo. Por último, **el enfrentamiento con la muerte:** No necesariamente significa la muerte, sino más bien una simbólica, donde muere su antiguo yo que le impediría obtener su objetivo.

El protagonista en la inmensa mayoría de los casos va a ser el héroe, o cualquiera de sus distinciones, ya sea héroe resuelto, antihéroe, héroe sociable, héroe solitario y héroe catalizador. Mientras que el villano no necesariamente puede ser el antagonista.

3.3 Carácter del personaje y características psicológicas

Retomando lo expuesto en los capítulos anteriores, existen ciertas características afines a la psicología que identifican a la sociedad chilena en período de la transición. El concepto que comprende estos elementos es el de carácter, cuya acepción permitida universalmente, consiste en las peculiaridades individuales del personaje. En la construcción de personajes, se toman elementos de la vida real, por lo que la psicología pasa a ser de las principales fuentes para este trabajo, pues permite particularizar y justificar un determinado

comportamiento, que también otorga una historia y expectativas respecto al personaje. El antropólogo y experto en cuentos rusos Vladimir Propp, distingue una forma narrativa basada en el eje de los caracteres, donde las acciones y los acontecimientos obedecen al estatuto del personaje (García, 2003), lo que otorga al carácter un rol predominante en el desarrollo de un personaje, en la forma de la búsqueda de su objetivo y en el universo en el cual se desenvuelve. Definiremos los principales caracteres que pueden estar presentes en los personajes a analizar.

3.3.1. Melancolía

En el análisis de las consecuencias de la dictadura en la población, en reiteradas ocasiones se mencionan sentimientos como el miedo y la soledad, lo que es muy llamativo cuando se trata de un acontecimiento político, entonces es necesario remitirnos a este aspecto sensible, especialmente para el análisis de los personajes. Sigmund Freud se refiere a la melancolía en su obra “Duelo y melancolía”, donde, para marcar una diferenciación, establece que “se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del auto aprecio” (Freud, 1916).

Freud también señala que, en el caso de la melancolía, la pérdida puede ser la de un ideal, entonces, es muy probable que quien padezca de esta característica, no identifique claramente el objeto de su pérdida conscientemente. Según el autor las manifestaciones de esta pérdida se manifiestan en el trato que desarrolla el sujeto hacia su propia persona. “En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía, el “yo” es

el que ofrece estos rasgos al paciente” (Freud, 1916, pp. 245-246). Al no identificar una causa tangible del malestar, este se interioriza aún más, y se transforma en una característica identitaria del individuo.

3.3.2 Trastorno depresivo

Frecuentemente, el estado de ánimo en un episodio depresivo mayor es descrito por el sujeto como deprimido, triste, desesperanzado, desanimado o “como en un pozo” (DSM IV, 1995, p. 327). El grado de incapacidad asociado a un episodio depresivo mayor es variable, pero “hasta en los casos leves ha de haber un malestar clínico significativo o deterioro social, laboral o de otras áreas importantes de la actividad del individuo” (DSM IV, 1995, p. 328). El trastorno distímico es más frecuente entre los familiares biológicos de primer grado de las personas con trastorno depresivo mayor que entre la población general (DSM IV, 1995, p. 355). La característica esencial de un episodio depresivo mayor, con síntomas melancólicos, es la pérdida de interés o placer en todas o casi todas las actividades, o una falta de reactividad a los estímulos habitualmente placenteros. El estado de ánimo depresivo de los sujetos no mejora, ni siquiera temporalmente, cuando sucede algo bueno (DSM IV, 1995, p. 391).

La psicóloga Laura Segovia nos ayuda a diferenciar la melancolía y la depresión a través de “la incapacidad que poseen los melancólicos de experimentar emociones, y su ausencia que presentan de conectar con el origen de su trastorno, lo que hace al trastorno aún más doloroso” (Segovia, 2014, p. 7).

3.3.3 Trastorno post traumático

La característica esencial del trastorno por estrés postraumático es la aparición de síntomas característicos que sigue a la exposición a un acontecimiento estresante y extremadamente traumático, y donde el individuo se ve envuelto en hechos que representan un peligro real para su vida o cualquier otra amenaza para su integridad física; el individuo es testimonio de un acontecimiento donde se producen muertes, heridos, o existe una amenaza para la vida de otras personas; o bien el individuo conoce a través de un familiar o cualquier otra persona cercana acontecimientos que implican muertes inesperadas o violentas, daño serio o peligro de muerte o heridas graves. La respuesta del sujeto a este acontecimiento debe incluir temor, desesperanza y horrores intensos (Segovia, 2014).

El TEPT se caracteriza por la tendencia en las personas que lo sufren a la reexperimentación (recuerdos angustiosos recurrentes, involuntarios e intrusivos del acontecimiento, sueños sobre el mismo o sensación de estar ocurriendo de nuevo), la evitación (esfuerzos por evitar pensamientos, sentimientos, recuerdos, lugares o personas relacionados con el suceso), emociones negativas, anhedonia, síntomas de disforia y ansiedad, y conductas de hipervigilancia, irritabilidad, autodestructivas y explosiones de ira (Manzanero, 2016, p. 107).

Este trastorno se caracteriza básicamente por el miedo a repetir una experiencia que atentó gravemente a la vida propia o de un cercano, acompañado de la desvalidez de hacer algo al respecto.

4. Iconología de las características de los personajes

Estas características mencionadas tienen forma de manifestarse visualmente, a lo largo de la historia del arte se ha recurrido a la simbología, el significado y la interpretación de las imágenes para expresar emociones e ideas. Como el cine chileno en este periodo posee una vasta cantidad de referentes y de distintos orígenes, podemos analizar el significado emocional del actuar del personaje junto con la intención y el ánimo del realizador desde la iconología.

El académico Santiago García Ochoa (2005) se refiere a la iconología como la “ciencia de las imágenes, que se ocupa de cualquier manifestación figurativa en su acepción más amplia (temas, motivos, figuras, personificaciones, alegorías, etc.), determina su origen, y estudia su transmisión y transformaciones a lo largo del espacio-tiempo”. (p. 154)

Según el reconocido historiador de arte y experto en la disciplina mencionada Erwin Panofsky, (1962, p. 41-45) (Ver *Figura 8*) la iconología posee tres niveles:

Contenido Temático Natural	Se refiere al primer nivel, que aborda la forma pura de una acción, el movimiento, los elementos corpóreos que contienen y la figura. A su vez se subdivide en fáctico y expresivo. La primera subdivisión se refiere a que quien lleve a cabo la expresión física, sabe por su experiencia personal que contiene un significado específico, y se remite a la acción para expresar algo muy específico. La segunda subdivisión, se refiere a la experiencia de quien observa la acción que, a través de su experiencia, comprende qué es lo que se le quiere comunicar. Pertenece a una esfera sensorial.
----------------------------	---

Contenido Convencional	La comprensión del símbolo requiere del conocimiento del contexto social en el que se realiza, cómo es percibido socialmente. También depende del significado que se le ha otorgado al símbolo a lo largo de la historia, y cómo se interpretan sus distintos componentes. A diferencia del primer nivel, este requiere de análisis racional, busca abstraer los valores que acarrearán la acción o imagen. En este nivel nace la iconografía.
Significado Intrínseco	Se percibe comprendiendo el contexto en el que se hizo la obra a la que pertenece la imagen. Es necesario saber la filosofía, creencias, lugar de residencia y personalidad de quien plasma la imagen en una obra, para dar con el real significado de la imagen o acción en una obra en específico, y que nos permite conocer la historia completa de la imagen desde su creación, para entender en detalle su significado. Este nivel requiere de conocimientos de iconografía, que permitan desentrañar el propósito de cada elemento en una obra específica

**Figura 8*

Identificar el significado intrínseco de una imagen se ha hecho cada vez menos complejo, debido a la gran cantidad de referentes y el incremento exponencial del acceso a estos. La iconología paulatinamente ha adoptado caracteres cada vez más universales, por lo que independiente del contexto social, época o territorio, pueden hallarse elementos comunes de forma transversal en distintas obras.

Jordi Balló, en conjunto con el cineasta francés Alain Bergala (2016), han desarrollado una compilación de imágenes iconográficas que, independiente del contexto histórico en que se realizan, el medio donde se plasman y la información que maneja su espectador, evocan una emoción particular que se hace universal. Nos remitiremos solo a aquellas imágenes que representen algunas de las características que hemos desentrañado en nuestro estudio, que representen el sentimiento general de la sociedad chilena en este período. Estos símbolos pictóricos son los siguientes:

1.- Paisaje por la ventana: La imagen del paisaje se desfigura, alienando al observador de la realidad que tiene su atención. Esta separación se puede traducir en emociones internas del personaje, como la nostalgia y la melancolía.

2.- El camino: Distensión del tiempo que acentúa la expectativa y recalca espacialmente el viaje del personaje a un destino inmutable que le va a entregar lo que necesita para resolver su cometido.

3.- La cama: Permite al personaje abrirse y sacar a luz sus traumas, y por esta fragilidad, puede llevar a un sentimiento de soledad.

4.- La casa: Contiene todos los secretos de un personaje, por lo que puede dar muestra de la verdadera personalidad y el espíritu de este.

5.- Grito: Es una expresión desesperada por expresar algo, generalmente miedo, que va acompañado de frustración. También puede expresar rabia.

6.- Abismo: Es lo opuesto a lo que representa la casa. Es incertidumbre, desorden, infinitud. Se usa de contrapunto con el ser humano para mostrar la insignificancia del segundo, este sentimiento abrumador obliga al personaje a mirar a su interior.

7.- Pantalla: Elemento que permite la identificación del espectador, mezcla las realidades.

8.- Ejecución pública: Cumple una doble función, es un espectáculo público, donde hay un enjuiciado sometido por el poder y completamente desvalido frente a su castigo inminente, y también como esta representación gráfica del enjuiciamiento y la purgación del mal. Estos elementos pueden manifestarse sin una ejecución propiamente tal, la ejecución puede ser social o moral.

9.- Mujer por la ventana: Representa el claustro, la lejanía con el mundo real, el resguardo ante lo azaroso del exterior, pero también inhibiéndolo de este.

10.- Espejo: Presenta un retrato crudamente honesto del personaje, recuerda que la locura y el desequilibrio sigue ahí. Juega entrelazando el mundo interior y el exterior del personaje.

11.- La montaña: Elemento común del paisaje en exterior, pero que por las dimensiones que posee, se debe retratar de una forma que disminuye a todos los otros elementos que lo rodean. Permite disociarse del mundo del personaje y ponerlo en perspectiva. Como el abismo, también representa lo efímero que es el ser humano, pero en vez de crecer hacia abajo, lo hace hacia el cielo.

12.- La ruina: Es un espacio que existe en los tres tiempos, recuerda con nostalgia un pasado esplendoroso, representa un presente devastado, y alude a un futuro que conlleva destrucción.

13.- Carta: Es un objeto dramático que expresa presencia y ausencia simultáneamente, que existe en el presente y el pasado. Esta ambigüedad suscita una respuesta más íntima y personal en el personaje respecto al mensaje. También genera incertidumbre, pues es muy acotado el contexto del mensaje.

14.- Ante la tumba: Representa un nexo entre el mundo de los vivos y los muertos, el único punto de conexión entre ambos, y que permite al personaje dialogar en cierta medida con este otro mundo. Expresa la pérdida, una pareja en que uno vive y el otro está muerto, y proyecta un futuro melancólico.

15.- Fantasma: Es una figura errante, para el que el recuerdo de la vida pesa más que la incertidumbre del futuro. Es un flashback suspendido en el tiempo, no necesariamente debe pertenecer al mundo de los muertos.

16.- Horizonte: Despierta interrogantes, marca el límite entre lo conocido y donde comienza el peligro. El personaje suele observarlo cuando tiene un propósito por cumplir.

17.- La piedad: Imagen de soledad, que involucra resignación y aceptación de la realidad. Es el último contacto físico entre dos cuerpos que ya no pertenecen al mismo mundo.

En resumen, Los personajes tienen muchas formas de identificarse y construirse, tantas maneras como autores existan respecto al tema. Pudimos reconocer las características esenciales del personaje, el valor de su acción y cómo esta es la que lo representa. Además, el entorno donde se realiza cada acción cumple un papel indispensable. La imagen contiene estos elementos, entonces para ser el cimiento de la articulación y personificación del personaje de ficción.

DESARROLLO

Para continuar con el desarrollo de esta tesis, analizaremos seis películas de la época a las que nos remitimos. Los criterios de selección de las películas a las que pertenecen las secuencias son:

- Que pertenezcan a películas chilenas estrenadas entre los años 1990 y 1995.
- Directores y guionistas son la misma persona, aunque compartan el cargo con otra persona.
- Que los autores se hayan visto afectados directamente por la dictadura.
- Que las películas hayan tenido un impacto considerable en la sociedad o en la industria después de su estreno.

Comenzaremos con una ficha técnica de las películas y una breve sinopsis para entender de qué tratan las películas y presentar a los protagonistas. Revisaremos qué imágenes o símbolos se reiteran entre obras, Luego, pasaremos a analizar las características psicológicas de los personajes de estas películas para desentrañar su personalidad. Después, analizaremos a los personajes según las teorías de los autores revisados respecto a construcción de personajes y a estructura. Se observarán sus conductas para identificarlos dentro de algún segmento de la clasificación de la personalidad chilena. Además de señalar el impacto de la dictadura en los entornos que se desenvuelven los personajes en cualquiera de sus tres niveles. Para cerrar, se realizarán breves biografías de los autores, para comprender con mayor detalle porqué los personajes de las obras fueron hechos de esta forma y generar un nexo tangible entre la creación y la realidad.

Fichas técnicas:

“Imagen Latente”

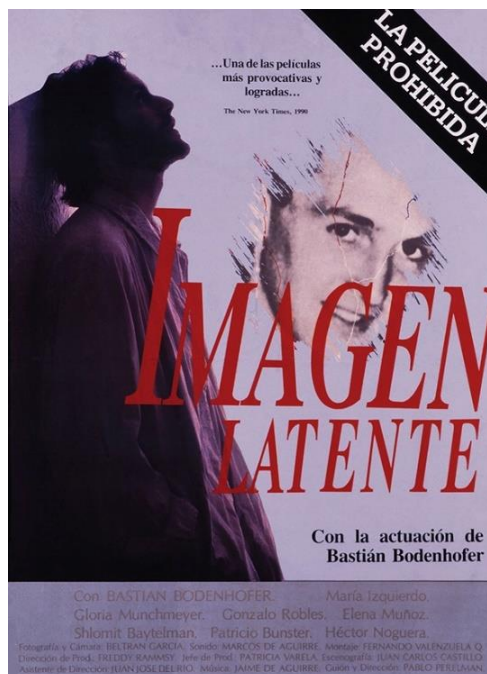
Director: Pablo Perelman

Guionista: Pablo Perelman

Fecha de estreno: 13 de julio de 1990

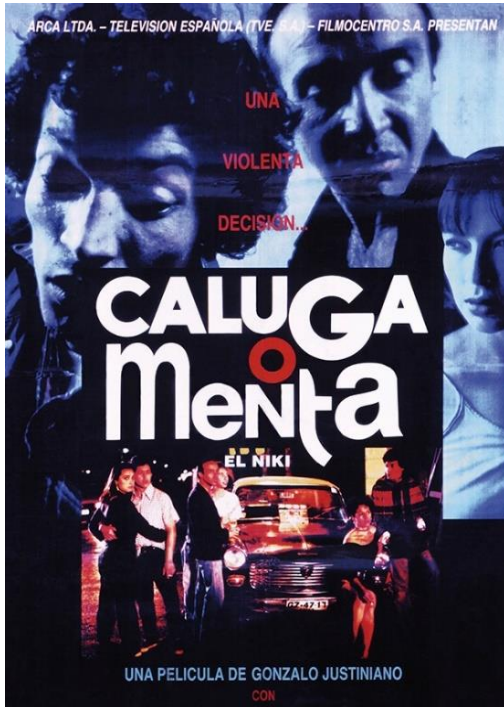
Formato: 35 mm

Duración: 92 min



Festivales: FIPRESCI, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1987. Mejor Película Festival de Cine de Salso Maggiore, Italia, 1988. Premio Especial del Jurado, Festival de Cine de Nantes, Francia, 1988. Premio Especial del Jurado, Festival de Cine Latino de Nueva York, EEUU, 1990. SANFIC 2. Santiago Festival Internacional de Cine 17° Festival Internacional de Cine de Valdivia, III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar 9° Antofacine 29° FICVIÑA Festival Internacional de Cine de Viña del Mar

Sinopsis: Chile, 1983. Pedro (Bastián Bodenhöffer) es un fotógrafo profesional, cuyo hermano forma parte de la lista de Detenidos Desaparecidos. El peso de tal recuerdo lo lleva a buscar la verdad de su muerte. Vagando por la ciudad, Pedro va encontrando a un país silenciado por el miedo.



“Caluga o menta”

Director: Gonzalo Justiniano

Guionista: Gonzalo Justiniano, Gustavo Frías, José Andrés Peña.

Fecha de estreno: 10 de octubre de 1990

Formato: 35 mm

Duración: 107 min

Festivales: Nominada Mejor película extranjera de habla hispana, Premios Goya, 1991. II Festival Internacional de Cine de Puerto Montt. III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. 25° FICVIÑA Festival Internacional de Cine de Viña del Mar

Sinopsis: El Niki es un joven delincuente marginal. Desesperanzado, vive en las calles sin pavimentar de una periférica población santiaguina. Su principal ocupación ahí es el ocio. Tiempos muertos y cesantía que lo empujan a buscar la sobrevivencia a través de la ilusión de las drogas y la delincuencia. En una de esas andanzas, conoce el amor a través de Manuela, una mujer proveniente de la clase alta. Tal como Niki, Manuela está harta de su entorno, por lo que juntos buscan la pasión y el desborde sin límites.

“La Frontera”

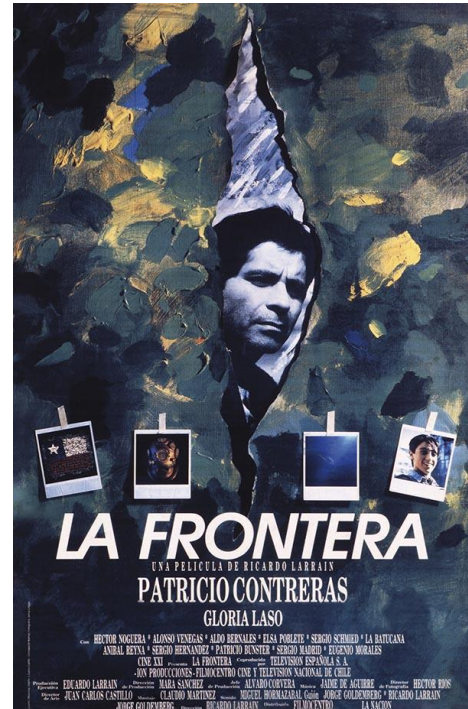
Director: Ricardo Larraín

Guionista: Ricardo Larraín, Jorge Goldenberg

Fecha de estreno: 25 de octubre de 1991

Formato: 35 mm

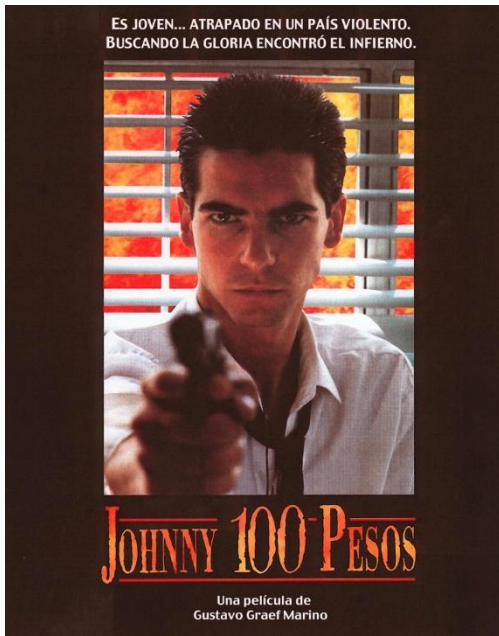
Duración: 118 min



Festivales: Premio Andacollo-OCIC, Oficina Cinematográfica Católica, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, 1991. Premio APES, Asociación de Periodistas de Espectáculos, Chile, 1991. Premio Círculos de Críticos de Arte de Chile, 1991. Oso de Plata, Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 1992. Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana, España, 1992. Sol de Oro a la Mejor Película, Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, FIPRESCI, Festival del Film Ibérico y Latinoamericano de Biarritz, Francia, 1992. Mejor Director y Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine OCIC, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1992. Mejor Guion Inédito, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba, 1989. Premio del Público, Festival de Cine Latino de Chicago, EE.UU, 1992. Mejor Película, Mejor Actor, Mejor Actriz, Festival de Cine de Viña del Mar, Chile, 1992. Mejor Opera Prima, Mejor Actriz y Mejor Actor, Festival Internacional de Cine de

Cartagena, Colombia, 1993. Premio Medalla de Oro, Mejor Película y Mejor Actor de Reparto, Festival Internacional de Cine de Damasco, Siria, 1993. Premio George Sadoul, Francia, 1993. Opera Prima, Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, 1993. Premio Panambi a la Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Asunción, Paraguay, 1993. IV Festival Internacional de Cine de Viña del Mar.

Sinopsis: Acusado de agitar actividades gremiales, Ramiro Orellana (Patricio Contreras) es un profesor relegado al sur de Chile, un territorio marcado por las catástrofes naturales llamado La Frontera. Sometido a un férreo control autoritario, Ramiro revivirá todos los dolores del exilio que lo hizo estar alejado de su hijo. En esta nueva vivencia conocerá a Maite, una refugiada de la guerra civil española, con la cual vivirá una relación que lo hará recuperar la sensibilidad perdida. Mientras tanto, como una sombra se trepa por el pueblo la amenaza de un nuevo maremoto.



“Johnny Cien Pesos”

Director: Gustavo Graef

Guionista: Gustavo Graef, Gerardo Cáceres.

Fecha de estreno: 14 de octubre de 1993

Formato: 35 mm

Duración: 90 min

Festivales: Mejor Película, Premios Apes, Chile, 1994. Mejor Película, XVI Mystest Festival de Cine Fantástico Cattolica, Italia, 1995. Selección Oficial de Chile al Oscar a la Mejor Película Extranjera. VI Festival Internacional de Cine de Viña del Mar.

Sinopsis: Basada en un hecho real. Johnny tiene 17 y es cómplice de un asalto a una casa de cambio clandestina en un edificio del centro de Santiago. Pero algo falla. Antes de poder escapar el edificio está rodeado de policías y el operativo llama la atención de la prensa. Hay negociaciones y el gobierno se inquieta en su afán de demostrar que Chile, ahora en democracia, es un país seguro. Mientras tanto, en el encierro, el joven Johnny va haciéndose hombre rápidamente, con la violencia y la rabia de alguien que siempre ha sido marginado.

“Valparaíso”

Director: Mariano Andrade

Guionista: Mariano Andrade

Fecha de estreno: 15 de septiembre de 1994

Formato: 35 mm

Duración: 78 min



Festivales: VII Festival Internacional de Cine de Viña del Mar

Sinopsis: Javier Martínez es un marino español que arriba al puerto de Valparaíso, en una estada de pocos días. Accidentalmente conoce a Marcella, una joven mujer que huye de una mafia dedicada al tráfico de recién nacidos. Ella busca desesperadamente a su hijo. Los principios de Javier, y las circunstancias en que se ve envuelto, lo involucran en la intriga. Paralelamente, se hilvanan otras historias: Cañizares, un marino amigo de Javier, y Margarita, una atractiva mujer inician una relación de amor. Junto a la de ellos, y como contrapunto, transcurre la de tres niños que viven en medio del abandono y la marginalidad. Valparaíso, con sus calles, sus cerros y su gente, es el escenario natural donde se lleva a cabo esta historia.

“Los náufragos”



Director: Miguel Littín

Guionista: Miguel Littín

Fecha de estreno: 20 de octubre de 1994

Formato:35 mm

Duración: 123 min

Festivales: Mejor Guion Festival de Cine de Gramado, Brasil 1994. Mejor Fotografía Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1994. VII Festival Internacional de Cine de Viña del Mar

Sinopsis: Aron vuelve del exilio a un Chile en transición. Un Chile muy distinto al que dejó, al punto de parecerle totalmente irreconocible, pero al que se empeña en entender. Una carga que lleva junto a la pena de su padre fallecido durante la dictadura y un hermano detenido desaparecido.

1. Iconología

En el análisis llevado a cabo en el marco teórico, seleccionamos 17 imágenes de aproximadamente 50, que pudiesen reflejar las características que se desprenden del análisis, sobre todo la melancolía, utilizaremos los 11 que se reiteran y que reflejan las emociones que se buscan. Otros rasgos que se pretende identificar en esta primera parte del análisis son estados como la incertidumbre, la impotencia, el miedo y distorsiones de la realidad.

1.1 Paisaje por la ventana: Esta imagen es esencialmente melancólica, establecimos que denota una separación entre el observador y el paisaje, evoca la reflexión y la introspección. En la escena inicial de “La Frontera”, como se observa en la *Figura 9*, el protagonista se encuentra mirando por la ventana ensimismado, encogido,

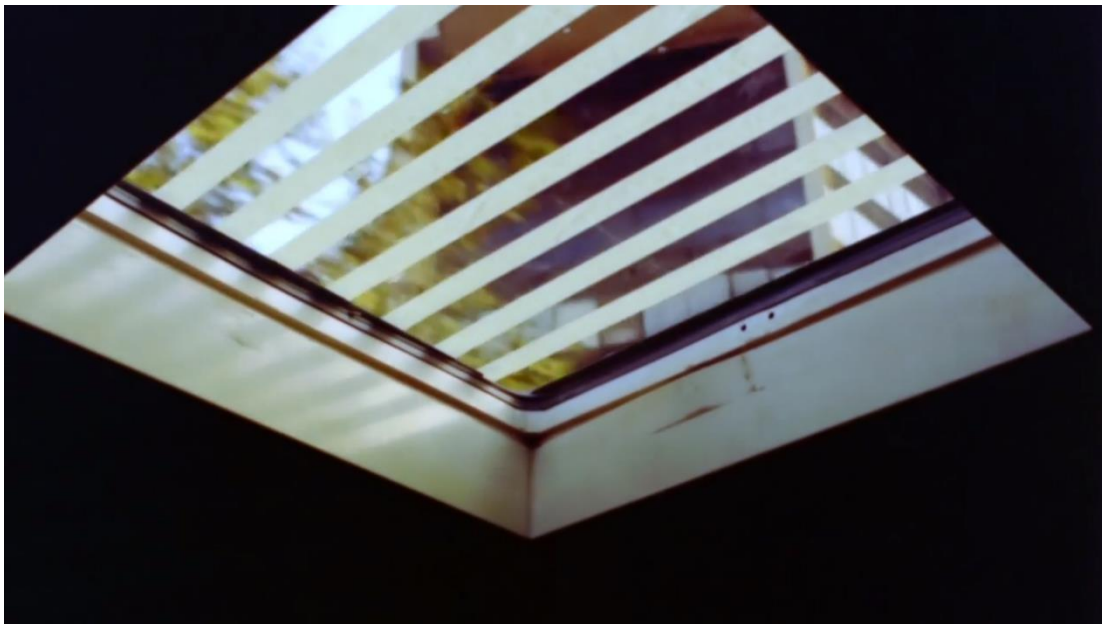


*Figura 9: Minutaje: 00:03:16

preocupado. Va en el asiento trasero de un vehículo mientras los otros pasajeros hablan de la modernidad, de cómo triunfar en este nuevo Chile. Aparentemente lo tienen cautivo, y tiene nulo control respecto a su destino.

Esta escena da pie de partida a este viaje interno, donde necesita reencontrarse consigo mismo. Es una buena imagen para este propósito, pues representa muy bien la incertidumbre y el miedo del protagonista, características que corresponden a su nueva personalidad, de la que debe desprenderse para volver a ser la persona que era antes, y despojarse internamente de la represión.

Con el mismo efecto, pero de manera inversa. Como se puede ver en la *Figura 10*, “Johnny Cien Pesos” finaliza con un paisaje por la ventana, pero de una ventana con rejas. El mismo miedo e incertidumbre que tiene Ramiro camino a su lugar de reclusión se presenta ahora en Johnny, que se ha hecho parte del círculo vicioso en el que se encuentran sus colegas, un círculo de soledad, frustración y rechazo.



*Figura 10: 01:26:35

En este momento Johnny siente como la sociedad le comenzará a dar la espalda, los esfuerzos del sistema se limitan a ayudar al Johnny estudiante, pero el delincuente no tiene a quién recurrir ni alternativas de salida a su nueva forma de vida.

1.2. El camino: En todas estas películas es muy explícito el propósito del personaje de estar buscando algo que los sacará de un estado de miseria, una llave que les quitará las cadenas mentales, por lo que el motivo del camino es recurrente.

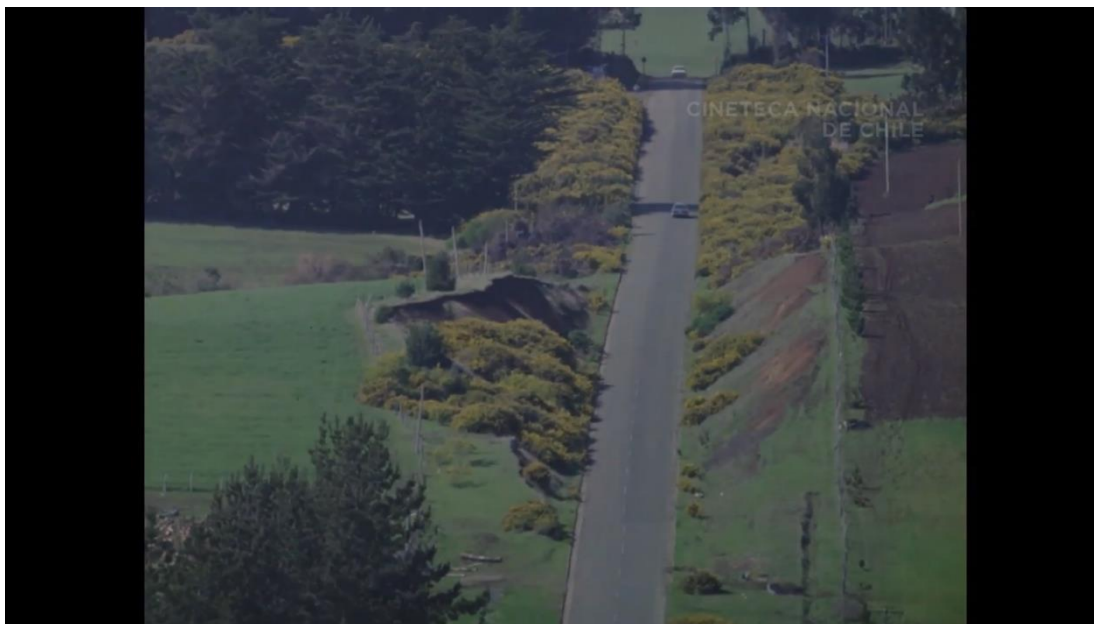


**Figura 11: 00:08:45*

En la mayoría de los casos, el camino se manifiesta en un comienzo, cuando los protagonistas se encaminan hacia el lugar que les dará las respuestas que buscan. En la *Figura 11*, podemos observar la secuencia inicial de “Los Náufragos”. Corresponde al momento en que Aron llega a un Santiago 20 años mayor al que conocía, son las

primeras imágenes del nuevo Chile que conocerá, con ellas le cuenta al espectador cuál es su objetivo personal, que es juntarse con su familia.

Esta iconografía se utiliza de la misma manera en “La Frontera”, “Johnny Cien Pesos” y “Valparaíso”. En la *Figura 12* se puede apreciar el camino que está recorriendo Ramiro camino a su lugar de relegación. En la *Figura 13* podemos observar la primera escena de “Johnny Cien Pesos”, donde Johnny, con uniforme de colegio, se dirige a la casa de cambio que van a asaltar, donde espera mejorar su situación económica. En la *Figura 14* se plasma la primera escena de “Valparaíso”, en la que podemos observar a Javier llegando al puerto chileno.



*Figura 12: 00:03:36



**Figura 13: 00:00:45*

A pesar de que los 4 ejemplos dados tienen una función similar, en cuanto a la forma son completamente distintos, cada uno tiene una forma particular de retratar a sus protagonistas embarcándose en su nuevo camino. En la *Figura 11*, se muestra la ciudad, tenemos la misma vista que el protagonista, comprendiendo que esas imágenes para él son una novedad. En la *Figura 12*, Se muestra la vastedad del camino, lo que se asocia a la inhabilidad de devolverse, por lo que el camino se siente como de una dirección. En la *Figura 13* se muestra quién es Johnny a simple vista, un estudiante de colegio nervioso, generalmente retratar el cuerpo completo de un personaje lo hacer percibirse frágil y desvalido. En la *Figura 14*, Javier, a diferencia de los demás, parece con ansias por llegar, lo que sugiere que este lugar es completamente nuevo para él.



**Figura 14: 00:02:31*

1.3. La cama: Este también pasa a ser un elemento reiterado en las películas. Su propósito iconológico es muy evidente, darles una instancia a los protagonistas de sentirse frágiles. En la *Figura 15*, se puede observar en “Los Náufragos” cuando Aron expresa sus inseguridades y su miedo por no sentirse capaz de lograr su propósito.



**Figura 15: 00:31:13*



**Figura 16: 01:09:17*

En la *Figura 16*, se puede observar al Niki en su casa, siendo regañado por su madre, a pesar de ser un criminal. Se refleja su fragilidad e inocencia.

En el caso de “La Frontera”, ocurre algo distinto. Como se puede ver en la *Figura 17*, la cama juega con este rol intrínseco y lo invierte, pasa a ser un espacio hostil y de juicio. Se hace de manifiesto que no está en su hogar, que está incómodo.



**Figura 17: 00:18:01*

1.4. La casa: La casa también es un elemento común en todas las películas, pero no necesariamente con un rol narrativo tan importante. Es la intimidad de cada personaje, que les sirve para reagruparse antes de continuar con su búsqueda, y para sacar conclusiones. Donde es más evidente el cambio del hogar al exterior es en “Caluga o Menta”. En la casa el Niki es como cualquier otro joven, tiene rencillas con su madre, no ayuda lo suficiente. A medida que transcurre la película y el Niki se impregna más de su estilo de vida antisocial, la relación se quebranta y el hogar deja de ser un refugio. En la *Figura 18*, Niki y su madre conversan sobre aceptar o no las cosas que ofrece el gobierno, la madre le dice que hay que aceptar de todo, y el Niki le pregunta hasta cuándo van a mendigar. Esta diferencia establece el fundamento de las acciones del protagonista. La casa en esta película cumple la función de entregar más información del personaje que no se podría obtener de otra forma. Tener diferencias con la madre le agrega una capa de profundidad al propósito del Niki, que no se lograría con otro personaje que no tenga la misma cercanía al protagonista.



*Figura 18: 00:44:56

1.5. Espejo: Este elemento solo se manifiesta de manera simbólica en “Imagen Latente”, y no directamente el espejo, sino que los reflejos y las reproducciones de las realidades. En la película, por el trabajo de fotógrafo del protagonista, reiteradas veces se recurre a fotografías, de los detenidos-desaparecidos, de su trabajo, como herramienta para encontrar a su hermano y para protegerse. Las fotografías reproducen la realidad y la plasman en una nueva dimensión, en esa dimensión el protagonista haya esperanza para encontrar a su hermano. En la *Figura 19*, Pedro intenta registrar fotografías de quien lo está persiguiendo luego de pasar fuera del centro de tortura.



**Figura 19: 01:01:32*

1.6. La montaña: Es un elemento que se reitera en las películas, pero más por su significado que por el elemento mismo. Se utiliza para disminuir al personaje, mostrarlo efímero. Tiene un rol similar al neorrealismo italiano, en que se pone en escala el tamaño del personaje con algo monumental para este efecto. En la selección de películas es común que se sitúe al personaje junto al paisaje, haciéndolo parecer diminuto. Así se pone en perspectiva el propósito del personaje, el espectador se cuestiona si realmente el protagonista es capaz de alcanzar sus objetivos. En “La Frontera”, como se ve en la *Figura 20*, cuando uno de los personajes le cuenta al protagonista su propio objetivo, lo hace mientras ambos caminan con un paisaje inmenso por detrás, lo que hace percibir el objetivo como algo inalcanzable e idílico.



**Figura 20: 00:52:51*

En “Los Náufragos”, Este mismo tipo de plano se utiliza cerca del final, cuando van a encontrar los restos del hermano de Aron. Como se muestra en la *Figura 21*, El protagonista está en un punto en que pareciera imposible que logre su objetivo. Lo que establece un buen contrapunto cuando efectivamente encuentran al hermano.



**Figura 21: 01:53:53*

En la *Figura 22* podemos ver a Manuela expectante con un vasto paisaje, que, si bien ella está en primer término, el fondo la hace sentir perdida e insignificante.



**Figura 22: 01:22:51*

1.7. La ruina: Este elemento se reitera en algunas películas y es de especial relevancia. Lo que conlleva es la coexistencia de diferentes tiempos. En la ruina convergen pasado, presente y futuro. Los temas centrales en el cine de la transición son justamente la incertidumbre, el mal presagio y la represión, síntomas perjudiciales producto de lo negativo en cada tiempo. Las tres responden a un mal presente, futuro y pasado respectivamente. En este caso en particular, se remite directamente a la incertidumbre que existe en la sociedad chilena respecto al futuro, viendo la forma en que se reestructura el gobierno en esa época, la cantidad de daño que se tenía que enmendar y de qué forma se haría.

Los ejemplos más claros de la ruina en estas películas están en “Caluga o menta” y en “La frontera”. En el primer caso, la ruina es el peladero donde el Niki pasa el tiempo con sus amigos, representa el sentimiento general en este segmento socioeconómico de que el tiempo no pasa, todos los días son iguales y siempre se mantendrá así. Pero están acostumbrados a eso. Todos tienen el deseo de salir de ese lugar, pero saben lo difícil que es, entonces existe mucha frustración.



**Figura 23: 00:03:47*

Viven en un sistema que no les permite salir del estrato más bajo, para los que no existen oportunidades y disponen de los peores recursos para salir adelante. En la *Figura 23*, el Niki descansa y consume drogas con sus amigos en el lugar que se armaron para descasar en el peladero. Asume una dualidad entre ser el lugar de descanso y el hoyo que los tiene atrapados.

En “La Frontera”, la ruina es la de un farol que estaba previo a un maremoto que azotó el pueblo y lo destruyó. Este elemento hace alusión a los constantes desastres naturales que golpean Chile, que además de tener una situación política y social compleja, deben aguantar maremotos y terremotos. En la *Figura 24* observan los restos del faro mientras Maite le cuenta de lo poco que recuerda Santiago. Maite es española, y también tuvo que escapar de su país por la situación política.

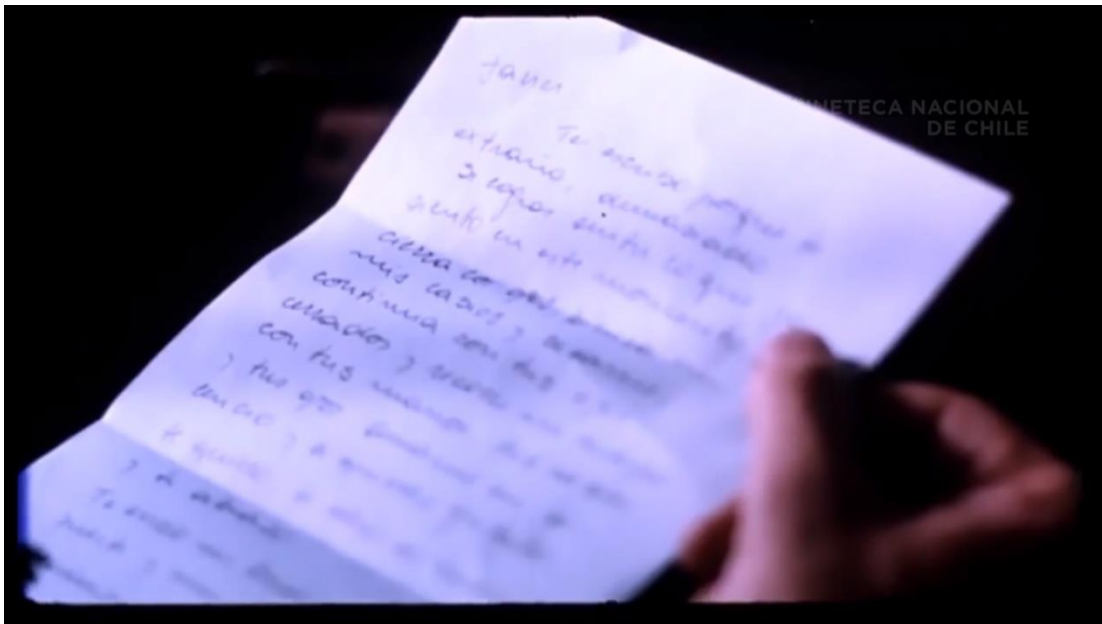


**Figura 24: 00:39:33*

Ambos personajes comparten una historia a pesar de tener distinta nacionalidad, lo que los hace acercarse el uno al otro.

1.8. Carta: Otro recurso que se repite en varias de las películas es la carta. Esta sirve para conectar y comunicarse con otros tiempos, son mensajes dirigidos al futuro, y que también pueden trascender el espacio. También funciona como un método seguro para transmitir un mensaje. Este elemento es muy relevante considerando que Nos estamos remitiendo a una época donde la comunicación era compleja.

En la *Figura 25*, podemos apreciar a Javier leyendo cartas antiguas escritas por su esposa que está en España, lo que lo lleva de vuelta con ella.

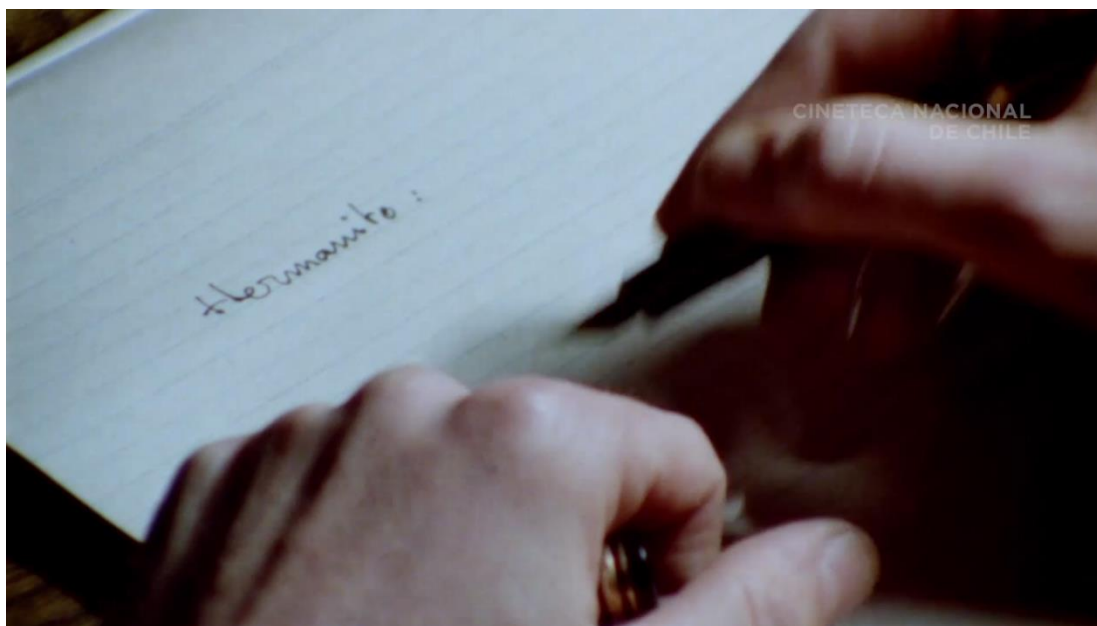


**Figura 25: 00:44:12*

Este viaje de vuelta a su tierra natal y su hogar lo enfoca en sus valores y reconsidera sus intenciones.

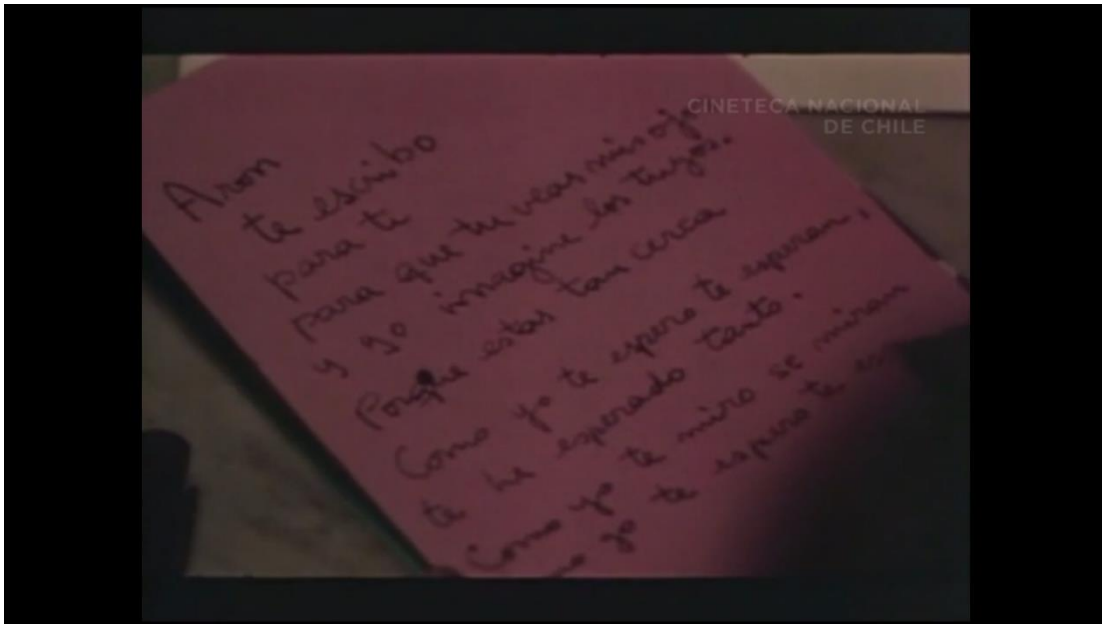
En “Imagen Latente” Pedro lee correspondencia que tiene acumulada para encontrar pistas sobre dónde podría estar su hermano. Las utiliza como una forma de viajar al en el tiempo y situarse cerca de su hermano para encontrarlo.

En un momento, como se muestra en la *Figura 26*, Pedro comienza a escribir una carta que va dirigida a su hermano, con la intención de comunicarse con él, aunque no sea en el presente.



*Figura 26: 00:35:45

En “Los Náufragos”, Isol le escribe un mensaje en una carta a Aron para inmortalizarlo, como se ve en la *Figura 27*. En “La Frontera”, Se comunica la esposa de Ramiro con él para informarle que están intentando ayudarlo, pero que por llevar muy poco tiempo de vuelta al país se le hace más complicado. Le decomisan la carta y se la leen en voz alta, aunque su encargado no tenga órdenes directas para hacerlo (Ver *Figura 28*).



**Figura 27: 01:35:46*



**Figura 28: 00:47:41*

1.9. Ante la tumba: Este símbolo no se representa mucho. Una de las grandes heridas que tienen estos personajes en común es la imposibilidad de despedirse de sus seres queridos, y saber de sus paraderos, por lo que es justamente la ausencia de este símbolo la carga que tienen los personajes.

Existen dos momentos de este tipo en las películas analizadas. Cuando en “La Frontera” el buzo pierde a su colega, tiene la oportunidad de acompañarlo junto al ataúd (Ver *Figura 29*). Esta imagen refleja el destino compartido de los buzos, sin el otro mueren, y acaba de perder a su compañero. Es un mal presagio para el buzo.



*Figura 29: 00:26:00

El otro momento donde existe este símbolo es en “Los Náufragos”, cuando Aron por fin encuentra a su hermano (Ver *Figura 30*). Este encuentro tiene la carga de que el protagonista acaba de perder la vista, por lo que no puede directamente ver a su

hermano fallecido, pero se lo describen, y por los detalles que le indican, puede reconocerlo.



**Figura 30: 01:55:32*

1.10. Fantasma: Este símbolo es representado generalmente por los personajes secundarios, los oriundos de los infiernos en los que se desenvuelven los protagonistas, y que pasan a ser el mayor reflejo de la sociedad post dictadura.

El ejemplo más evidente es en “Los Náufragos”, donde los habitantes del pueblo parecen todos delirar. En la *Figura 31*, Un habitante del pueblo le describe al protagonista un fusilamiento que ocurrió en el lugar donde están, y queda en clara evidencia el deterioro mental del personaje.



**Figura 31: 00:14:24*

1.11. Horizonte: Este símbolo es similar al de la montaña en objetivo y forma. Busca confrontar al personaje con algo muy superior a él mismo, que es la forma en que estos perciben sus objetivos.

Cuando Niki y sus amigos van a la playa, hay un momento gráfico del enfrentamiento al horizonte, donde además de estar el extenso océano frente al personaje, junto a él hay un puente roto como se observa en la *Figura 32*. No solo está el desafío del horizonte, sino también un camino destruido hacia él.



**Figura 32: 00:49:47*

Curiosamente, esta misma imagen se hace presente en “La Frontera”, en el único muelle del pueblo, al que llegan todos los visitantes. Este elemento se muestra cuando llega alguien al pueblo. (Ver *Figura 33*).



**Figura 33: 00:41:26*

Las imágenes analizadas en el marco teórico se manifiestan constantemente en la filmografía de esta época. Las emociones e ideas que evocan son indispensables al retratar figurativamente un estado emocional tan intenso. Visualmente se hace evidente que los personajes de esta época responden a ciertos patrones respecto a su emocionalidad y sus heridas. A pesar de cada película obedecer a una autoría particular, se unen en estos factores que son difíciles de interpretar de otra forma e incluso innecesario, son imágenes que tienen vida propia, y que están en estas películas para que la emoción de los personajes se perciba de forma universal.

Algunas de las películas son menos visuales que otras, algunas optan por narrar y cautivar al público con los personajes antes que reforzar visualmente una idea, pero es interesante que independiente del objetivo, estas imágenes tienen su cabida.

2. Personalidad y características psicológicas

Según el estudio del impacto de la dictadura en la sociedad, fueron 3 los principales trastornos que buscamos identificar en los personajes de estas películas. Estos son: La melancolía, la depresión y el trastorno post traumático. Cabe destacar que en el periodo al que nos remitimos había menos conocimientos sobre estos trastornos que ahora, por lo que la construcción de personajes no contempla directamente características de este tipo en ellos, pero sí se refleja el sentimiento general de la sociedad y este inherentemente presenta algunas de estas características. El retrato fidedigno de la sociedad inevitablemente describe estas patologías. Analizaremos por trastorno cómo se manifiestan en las películas.

2.1. Melancolía

Establecimos en el marco teórico que la melancolía se caracteriza por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del auto aprecio. Se diferencia de la depresión en que puede no existir un objeto en el que se centre la herida, lo que la hace más difícil de identificar, y con mayor facilidad puede pasar a ser una característica propia del individuo.

La melancolía se expresa constantemente en la filmografía seleccionada pero principalmente en los personajes secundarios. Estos mundos devastados que se retratan en estas películas están llenos de personajes víctimas de la dictadura y que deben seguir con sus vidas llevando una herida inmensa. En “La frontera”, los personajes que

habitan el pueblo todos tienen características de melancólicos. Su protagonista en especial. Ramiro comienza la película mostrándose desvalido, indefenso y reprimido. Es evidente que el personaje tiene una carga emocional que se traduce en una limitación interna, se evidencia que el personaje es cautivo dentro de su mente. En general expresa descontento por su situación, pero de forma implícita, tiene una actitud cerrada frente a su entorno. Carece de energías para protestar y simplemente se resigna a las diversas condiciones, no le importa mojarse en la lluvia, acepta sin reparos la habitación que le asignan, acata órdenes de parte del comisionado del pueblo y del sacerdote sin cuestionárselo. A medida que la historia progresa, Ramiro adopta una postura más activa frente a su situación, y paulatinamente comienza a recuperar energías. El tener un interés amoroso es de gran ayuda para esto, generalmente los psicólogos ven a la pareja romántica como un pilar fundamental en el bienestar psicoemocional. La película termina con el protagonista sobrellevando su estado mental, y recuperando la fuerza que lo llevó en un principio al relego en ese pueblo. Su relación con Maite se fortalece porque ambos se comprenden, están en un estado mental muy similar, ella pasó por lo mismo que el protagonista, pero en su tierra natal, entonces empatiza con su situación.

Aron también es un personaje melancólico, busca restituir, aunque sea de forma simbólica a su familia, y está constantemente cuestionándose si posee las aptitudes para hacerlo. Hay momentos, como cuando está acostado con Isol, que explota en lágrimas y confiesa sus temores, esta reacción es común en individuos con esta condición.

2.2. Depresión

Establecimos que el sujeto con trastorno depresivo tiene características de tristeza, desesperanza, desánimo, sintiéndose como en un pozo. Puede manifestar deterioro social, laboral o de otras áreas importantes de la actividad del individuo. También que existe un factor genético importante, esta condición se puede heredar entre generaciones. Analizando la filmografía, de los protagonistas, los que mejor calzan con esta descripción son el Niki y Pedro.

El Niki tiene características de anhedonia, mal genio constante y pasividad exacerbada, se pasa todo el día esperando a que el tiempo transcurra, y presenta un grado de apatía con su entorno. Tiene una visión oscura de la vida y el futuro, desesperanzado y pesimista. Su personalidad viene a ser producto no solamente de su entorno, sino que la genética también cumple un rol importante. Se refiere a la muerte del padre de Niki, que en el contexto de la película se expresa connotativamente que fue asesinado por la dictadura, lo que acarrea un trauma también pasa la madre. Ella está completamente inmersa en una actitud de resignación y desvalidez. Sabe que no puede hacer nada respecto a su situación, ni enfrentar a sus agresores, entonces se contenta con lo poco que tiene y opta por no hacerse mayor problema. Estas condiciones se transfieren en la genética y se crea un conflicto interno en Niki entre esta postura pasiva y derrotista que le transmitieron y su propia ambición. Por esta razón, cuando el protagonista se encuentra en una situación crítica, es sumamente agresivo y empedernido, es un desate de ira acumulada por generaciones.

Pedro tiene dos conflictos existenciales importantes en la película, el primero, es que, sin ser una persona política, se ve involucrado en el tema por afectarle personalmente, el no cree en las consignas, pero le parece insólito que a pesar de su esfuerzo por distanciarse se vea tan involucrado y afectado emocionalmente por el estado de la sociedad. El segundo, es su pasión por su trabajo, la fotografía. Trabaja en una agencia de publicidad para marcas comerciales, pero hasta en ellos ve actitudes propias de un militar, abusivas, hostigantes y perjudiciales. También porque su rubro está intrínsecamente asociado a la acción política, y siente presión por no ser parte de esta. La incapacidad de llevar su vida con normalidad, ser atacado, perseguido y acosado sin ser parte de ningún movimiento político, y no poder realizar su trabajo como le gusta, lo tiene en un estado de depresión. Este estado se manifiesta por su actitud aparentemente indiferente con el entorno, su constante estado de ensimismamiento y un leve grado de alcoholismo.

2.3. Trastorno Post Traumático

Se caracteriza por estrés la aparición de síntomas como temor, desesperanza, disforia, ansiedad, explosiones de ira y horrores intensos producto de la exposición a un acontecimiento estresante y extremadamente traumático, el individuo es testimonio de un acontecimiento donde se producen muertes, heridos, o existe una amenaza para la vida de otras personas; o bien el individuo conoce a través de un familiar o cualquier otra persona cercana acontecimientos que implican muertes inesperadas o violentas, daño serio o peligro de muerte o heridas graves.

En la filmografía también se presenta constantemente esta patología en los personajes secundarios. En “Los Náufragos”, algunos de los personajes que habitan el pueblo tienen una actitud casi delirante, producto a su exposición frente a las atrocidades cometidas en la dictadura. Apenas Aron llega al pueblo, le relatan un fusilamiento que ocurrió cerca de la línea del tren, y el personaje que lo relata está claramente traumatizado por el suceso. La enfermera también tiene conductas irracionales y exacerbadas, como cuando imita al militar enfermo con el uniforme puesto.

En “Imagen Latente” es muy evidente este trastorno en los personajes secundarios, pero obedecen a las otras características. En la película anterior el trastorno se manifiesta de forma expresiva, mientras que acá se hace desde lo interno. Los personajes expresan miedo, paranoia y ansiedad, lo que dificulta la búsqueda de Pedro. Dentro de los personajes que visita el protagonista en busca de pistas del paradero de su hermano, el que mejor encarna el trastorno es la mujer revela lo que sucedía en el centro de detención. Tiene ciertas conductas que lo denotan, como prender el cigarro al revés y quedarse en silencio en medio de una oración.

3. Estructuras narrativas

Nos aferramos a las propuestas de estructura narrativa de Vogler y Balló/Pérez para analizar las obras. Vogler establece los 12 pasos del héroe cinematográfico y la dupla propone diversos arquetipos de historia basadas en el personaje, pero nos remitimos solo a 3: el pacto con el demonio, el ser desdoblado y el conocimiento de sí mismo.

3.1. Vogler

De las películas analizadas hay dos que se ciernen con mayor precisión a la teoría de Vogler. “Johnny Cien Pesos” y “Valparaíso”. Esto se debe a que en ambas el conflicto se presenta dentro del tiempo ficticio de la película. Existe un status quo que se ve quebrantado y que posee un rol narrativo en la consecución de sucesos. Johnny no se esperaría que fuera objeto de la televisión nacional ese día. Su fuerza antagónica vendría a ser la sociedad, que lo observa y hace juicios en vez de hacerse cargo del problema real. Su calvario es cuando su madre le da la espalda y le dice que debe ir a la cárcel para corregirse, a pesar de ser un menor de edad. Ni su propia madre quiere hacerse cargo de los problemas, y prefiere la solución donde queda a cuidado de nadie más que de sí mismo. Johnny cumple con los 5 requerimientos para ser un buen héroe. Es identificable para el público por su juventud, ingenuidad e impulsividad. Tiene un crecimiento dentro de la película, pasa de ser el niño temeroso e inconsecuente a ser el único confrontacional frente a las autoridades. Es el más activo dentro de los personajes, es el que más sacrifica y el que más perdura luchando. Sacrifica su juventud, sabe que por el delito será encarcelado y en presidio obtendrá la mayoría de

edad, y sabe cuál será su vida luego de que salga, haciendo lo mismo que lo encerró en un principio, como sus colegas. Finalmente es capaz de herirse a sí mismo como intento desesperado por desprenderse de su destino.

Javier no tiene cómo presagiar lo que le sucedería en Valparaíso. El llamado a la aventura es cuando conoce a Marcella en el accidente automovilístico. Desde ese momento se ve inmerso en un conflicto urgente y peligroso. El personaje es identificable por su nacionalidad extranjera, su alta moralidad y coraje. El crecimiento que tiene es que logra sobreponer sus valores ante sus emociones. Es el más activo debido a que es el que posee las mayores facultades y apoyo para desentrañar la operación clandestina. Sacrifica su posición y su integridad física al perseguir esta banda de traficantes de niños. Logra enfrentarse con éxito ante la banda y se descubre lo que estaban haciendo.

3.2. Balló y Pérez

Los autores hablan de que las historias y los personajes se reinterpretan, no se crean, y establecen un número de arquetipos de estructura que van ligadas al personaje y sus conflictos tanto internos como externos. De las que postulan, seleccionamos las tres que evidentemente tratan sobre temas internos del personaje, conllevan una búsqueda y son más bien trágicos.

A pesar de las estructuras tan delimitadas tienen mayor margen de error, hubo muchas coincidencias con las películas vistas.

3.2.1 Pacto con el demonio

Se refiere a la trama en que un personaje entrega su alma para conseguir un poder sobre natural. Analizando las partes de este tipo de trama, la película que más se le asemeja es “Caluga o Menta”. El Niki vive en una especie de infierno, en el que está insatisfecho y quiere salir. Se le ofrecen oportunidades de delinquir, a las que sucumbe, y renuncia a su moralidad a cambio de dinero. Sucumbe al demonio y tiene malas compañías en su viaje. Finalmente, creyendo tener un nuevo poder se pone desafiante con los traficantes con quienes está haciendo negocios y termina perdiendo a su amor por un disparo. Cree obtener fuerzas, pero por el motivo incorrecto, y tiene que pagar por eso con un sacrificio supremo.

Esta forma de estructura dramática se puede relacionar directamente con los individuos que están en una situación similar al Niki, aislados del mundo, olvidados por la sociedad y queriendo salir de su posición con los medios que tienen a mano. El protagonista es un buen ejemplo de porqué el aumento de la delincuencia en los años de la transición, eran un grupo de personas vestigio de la dictadura y sus operaciones.

3.2.2 El ser desdoblado

Este corresponde al atentado contra la propia identidad, la pérdida paulatina que presagia la muerte. Una de sus manifestaciones que pudimos hallar en las películas es “el doble es uno mismo”. Todos los personajes, por las características que poseen mencionada anteriormente, y por la naturaleza de su entorno, Suelen ocultar su verdadera identidad o emociones por verse sometidos y menoscabados por la sociedad.

3.2.3 El conocimiento de uno mismo

Esta forma es la que más se repitió. Se manifiesta en “Imagen Latente”, “Los Náufragos” y “La Frontera”. Todas estas películas se sitúan en zonas donde han ocurrido ciclos de fatalidades, donde el protagonista deambula para encontrar su verdadero origen. Ocupan un rol detectivesco para desentrañar una verdad, pero sirve solo de dispositivo para que los protagonistas se encuentren a sí mismos.

Pedro llega a la conclusión de que el partidismo existente en la dictadura es solo perjudicial, pero que los crímenes ocurridos involucran personalmente a los individuos, entonces es difícil mantenerse neutro. Aron pierde la vista, pero logra reunirse con su familia, de forma simbólica como siempre tuvo intenciones de que fuera, es un reencuentro sin contacto, pero le demuestra haber sido capaz de concluirlo. Ramiro está en una constante búsqueda de su verdadera personalidad, salirse de ese carácter sumiso, resignado y temeroso para encontrarse con su yo aguerrido y con propósito.

Los personajes se aproximan a sus aventuras con incertidumbre y con un grado de culpa, generalmente no justificada pero que significa un peso para los personajes. Cerca del final esa culpa se disipa y se reconoce a la sociedad como el verdadero culpable de estos estados mentales.

4. Robert McKee

Este autor se refiere a los dos elementos que componen a un personaje, la caracterización y la verdadera naturaleza. Esto es especialmente importante en el análisis a estos personajes porque todos ocultan una verdadera personalidad, la

reprimen. En la dictadura la gente vivía reprimida hasta en situaciones sociales, por miedo a decir algo indebido y que te persiguieran. Esta desconfianza impide que la gente se desenvuelva normalmente y pueda manifestarse por como son. Por miedo a ser castigado por mostrar un descontento.

Pedro es apolítico en un principio, distante, conformista. A medida que transcurre la película se muestra más desafiante, involucrado y partidario.

El Niki es callado e indiferente, en situaciones extremas muestra una faceta mucho más violenta, agresiva y desafiante.

Ramiro es callado, tímido, temeroso, mientras progresa la película va recuperando su coraje y se muestra cada vez más desafiante y estricto cuando se toman medidas injustas contra él. Se abre al mundo y comienza a recibir experiencia.

Johnny es un joven tímido, miedoso, ingenuo. En situaciones extremas toma medidas drásticas, es impulsivo y agresivo. Termina la película siendo el más peligroso y desafiante. Es el único que de una forma encara a las fuerzas armadas.

Javier es un hombre tranquilo, curioso. Progresa a ser un hombre de acción que lucha contra el crimen y la injusticia, siempre con sus valores, por sobre todo.

Aron también es un personaje pacífico, temeroso, sensible, y se transforma en alguien temerario, determinado y que logra cumplir su objetivo.

5. Identidad chilena

Establecimos que existen 4 tipos de identidad chilena contemporánea: la psico-social, la militar-racial, la empresarial-postmoderna y la cultura popular. Estas se manifiestan claramente en las películas, interactúan constantemente y muestran sus diferencias, sus tratos y como perciben el Chile post dictadura.

5.1 Caluga o Menta: En esta película es especialmente interesante el tema de la identidad chilena. Se manifiestan las 4, y están constantemente interactuando entre ellas.

La **cultura popular** se manifiesta en el entorno de Niki, la gente que está estancada en la pobreza y que no tiene las herramientas para salir de ahí. La madre de Niki tiene una actitud pesimista y derrotada ante la vida, sabe que su suerte no va a mejorar. Los amigos de Niki no tienen ninguna expectativa del futuro y se la pasan consumiendo drogas y delinquiendo.

La **psico-social** se refleja principalmente en la mamá de Niki, en su actitud hospitalaria y su sentido del humor.

La **empresarial-postmodernista** se refleja en el alcalde que ofrece pasto al peladero donde el protagonista se junta con sus amigos, como una muestra superficial y una solución parcial que apunta al progreso y el mejoramiento de la sociedad, los personajes saben que el pasto no les va a ayudar en nada, pero el alcalde no conoce esa realidad entonces no entiende sus necesidades. Manuela también representa este segmento, ella

viene de la clase más alta, pero comparte con el Niki en sus ganas de abandonar ese lugar.

La **militar-racial** se manifiesta en conductas opresivas cuando existen relaciones de jerarquía, en el abuso por parte de la policía cuando tienen encerrado al protagonista. Esta jerarquía es la base sobre la cual interactúan las diferentes identidades, se generan prejuicios y abusos que los de la cultura popular deben aceptar.

5.2 Imagen Latente: En este caso, el protagonista es más difícil clasificarlo en alguna de estas clasificaciones, pareciera pertenecer al grupo **empresarial-modernista**, por su trabajo y estilo de vida relativamente acomodado, pero tiene choques con este tipo, como cuando le muestran a sus jefes el trabajo que estaban haciendo en la agencia de publicidad.

Su búsqueda lo inclina paulatinamente a la **cultura popular**, pues dentro de ella están los individuos más perjudicados por los conflictos políticos del país.

La **psico-social** se expresa por la hospitalidad de los personajes, su relación emocional con el conflicto político y la solidaridad que demuestran al ayudar al protagonista a conseguir su objetivo. También se manifiesta por el miedo que envuelve a los personajes y la memoria dolida.

La **militar-racial** se manifiesta en las actitudes opresivas de la policía, los investigadores y el ambiente general que se genera de paranoia e incertidumbre en la gente. Además de acciones represivas sin mayor justificación, como el guardia que rompe las fotos en el metro.

5.3 La frontera: En esta película también hay una directa interacción entre las 4 identidades. Cuando comienza la película, se manifiesta la **empresarial-modernista** en el auto cuando los pasajeros encargados de llevar a Ramiro a su lugar de relego conversan sobre cómo triunfar económicamente en este nuevo Chile, y se refieren a disciplinas extranjeras, como hablar inglés y aprender de informática. A lo largo de la obra se manifiestan acciones que denotan el valor por lo extranjero en Chile, el libro que lee el buzo tiene partes en inglés, y él a pesar de no entenderlas, cree que son lo más importante por entender. El sacerdote del pueblo también es extranjero, entonces se grafica esta conducta de la sociedad al ver a un extranjero dirigiendo a las masas. En el diálogo se diferencia el español mejor hablado y el que se habla en los lugares rurales, como una distinción entre el culto y el ignorante. El comisionado intenta bajar la voz y ser más elocuente con Ramiro, mientras que con su ayudante habla de forma coloquial y con un acento rural.

La **psico-social** se manifiesta en la hospitalidad de la gente y su religiosidad, además de su devoción y el compañerismo. Le ofrecen un plato de comida por nada a cambio, y el buzo tiene una actitud muy amigable y acogedora con el protagonista. Se manifiesta también en cómo interactúan entre los mismos lugareños, la dinámica que se da en el bar, de respeto por el espacio de cada uno, pero compartiendo las ganas de desligarse de las responsabilidades un momento y descansar. También por los maremotos, como una condición a la que deben someterse los chilenos, además de haber caos político y social, se deben resistir los desastres naturales.

La **militar-racial** se expresa en las conductas abusivas, como el comisionado es el único encargado de que se respete la ley en el pueblo, esta identidad recae en él. Adopta

conductas represivas al otorgársele poder. Sin tener órdenes directas de cómo actuar, prefiere optar por medidas restrictivas y abusadoras. Como en la escena en que le decomisa algunas pertenencias, sin autoridad alguna lee la correspondencia de Ramiro, en esta escena también se denota el grado de educación del comisionado, y su inseguridad en el cargo al preguntarle todo a su compañero. Esta conducta se intensifica cuando no permite que los visitantes de Ramiro desembarquen y deben conversar a la distancia, y cuando a punta de escopeta va a buscarlo para hacerlo firmar el libro de constancia.

5.4 Johnny Cien Pesos: En este caso las dos principales identidades que se manifiestan son la **popular cultural** y la **militar-racial** que se encuentran en disputa. La primera es a la cual pertenece Johnny, un estudiante escolar que quiere una mejor calidad de vida, pero por la escasez de posibilidades debe optar a delinquir. Sus compañeros en el atraco son un reflejo de lo que se le viene a Johnny por optar por ese estilo de vida, es la prueba de que el joven decidió entrar en ese círculo vicioso en donde la vida es cada vez más difícil de sustentar y las oportunidades son cada vez más escasas. Otra manifestación de esta es en Gloria, que se encuentra en el mismo círculo vicioso, pero desde la perspectiva de una mujer, ella encontró una forma de salir de ese círculo, aunque sea una solución que no le agrada. La segunda se manifiesta en el intento superficial de salvar a Johnny de la delincuencia, cuando en verdad se quiere hacer propaganda a favor del gobierno. La conducta de los policías también es reflejo de esta identidad, en la escena en que los atrapan, a cada uno les ponen una bolsa de basura sobre la cabeza, como si los fuesen a fusilar, lo que evoca recuerdos de la dictadura. El

juez se niega a realizar una acción por no tener una orden para hacerlo, aunque él haya tenido el poder para tomar la decisión y haya personas en peligro inminente. Una vez un superior suyo le da la orden él acata, pero pareciera que inicialmente no lo hizo netamente por sentirse con el poder para negarse, para jugar con vidas humanas por un momento.

La **psico-social** se ve menos, pues la película se centra en pocos personajes. Donde se hace evidente es en la gente que trabaja en los restaurantes alrededor del edificio donde está ocurriendo el atraco, en la personalidad e intuición de la conserje y en la cantidad de reporteros que se arremetieron a la entrada del edificio para obtener la historia. En este periodo los medios de comunicación estuvieron en auge al recuperar libertad en su contenido. Se puede observar también en la actitud de la sociedad de velar por lo que existe en el presente hacia el futuro, los problemas del pasado mejor no tomarlos en consideración y hacerles caso omiso, hasta la madre de Johnny adopta una postura propagandística ante el suceso, incitando a su hijo que vaya a prisión en vez de acogerlo.

La **empresarial-postmodernista** es menos evidente en esta película, se expresa en los cambios culturales que conlleva el periodo de transición, como la clase de videos que tiene la tienda, para arrendar.

5.5 Valparaíso: En esta cinta, la principal identidad que se presenta es la **psico-social**, trata sobre la mezcla cultural entre dos países que pasaron por crisis políticas similares. Vislumbra la cultura y la tradición en la ciudad de Valparaíso, desde las ferias de

comerciantes hasta el niño cantando en el bus. Es un despliegue de la identidad porteña de Chile y revelar un lado oculto y oscuro de este lugar aparentemente jovial. También porque la película se remite a los desastres naturales, y la respuesta del chileno ante ellos, expresa la costumbre al desastre.

La **cultura popular** aparece como uno de estos secretos desde el punto de vista de tres niños vagabundos que roban para comer. Estos niños al enterarse del tráfico de bebés comentan sobre lo afortunados que son esos bebés de poder cruzar el mar y vivir en Europa. Esto habla del desafortunado estado en que el gobierno tiene a este segmento de la sociedad.

La **militar-racial** se manifiesta en los traficantes, sus prácticas violentas, su apatía con la gente y su egoísmo al preocuparse solo del enriquecimiento personal. Esta identidad también se refleja en las calles, con una parada militar que avanza con ímpetu por las calles.

La **empresarial-modernista** es la menos evidente en esta película, ya que esta busca retratar a la ciudad de Valparaíso como un lugar amigable y cultural a pesar del conflicto de la película, entonces esta identidad no tiene cabida. Se podría manifestar en los antagonistas por sus intereses en adquirir dinero a costa de lo que sea, y en detrimento de quien sea.

5.6 Los Náufragos: Como en la película anterior, en esta también es especialmente importante la **psico-social**, la gente del pueblo es víctima de las obras de la dictadura, lo que se manifiesta de distintas formas. Hay personajes delirantes, melancólicos,

iracundos, frustrados y reprimidos, todo producto de su rol dentro de la dictadura. Tienen un carácter formado con directa relación a este periodo. La gente hace directa alusión a su estado de incertidumbre, su rabia ante lo ocurrido y la impotencia que les genera. Todos viven en un constante estado de miedo, y las dinámicas existentes en la dictadura aún perduran en este pueblo. Además, está la referencia a los desastres naturales, como en las películas anteriores, tiene un propósito similar, justificar la conducta pesimista y resignada de la gente al tener que lidiar constantemente con las adversidades de la naturaleza que conllevan destrucción y muerte.

La **militar-racial** se manifiesta en los personajes que tuvieron un rol dentro de las fuerzas armadas durante el régimen militar, aun conservando conductas opresivas, humillantes y denigrantes, como la escena en que le ordenan a dos prostitutas a gatear como perros.

La **cultura popular** y la **empresarial-postmodernista** no están presentes por la naturaleza de la película, que tiene un enfoque más poético y melancólico que directamente social.

6. Impacto de la dictadura en la sociedad

Los tres niveles de impacto de la dictadura en la sociedad se hacen presentes. El **nivel estructural** Por la brecha socioeconómica existente, que impide a personajes como Johnny y el Niki de salir de su miseria y desafiar el destino, y que les genera esa reacción impulsiva de rabia como respuesta a la constante impotencia de no poder hacer

nada por sus vidas. Por la postura de los medios de comunicación ante la situación, que todavía se mantienen al margen en este periodo y que informan con miedo.

A **nivel social** se presenta en la conformación de la identidad chilena que se manifiesta. Los contravalores como el miedo, la incertidumbre, la paranoia que existe en cada personaje, cada uno con un trauma por una acción criminal política. También por la acción policial que adquiere una nueva connotación después de la dictadura, las fuerzas del orden público pierden total credibilidad y se perciben inconscientemente como terroristas.

A **nivel individual** por la experiencia personal de cada personaje con la dictadura, ya sea explícitamente como en el caso de Aron, Pedro y Ramiro, que perdieron a un ser querido o fueron condenados por una manifestación política, o implícitamente como en el caso de Johnny y Niki, que se deduce que ambos perdieron a sus padres por la dictadura, y tienen una personalidad de odio, miedo y represión a pesar de su corta edad.

Biografías:

Pablo Perelman: Director, productor, guionista, montajista. Estudia ingeniería en la Universidad de Chile, pero se inclina pronto por el cine y realiza estudios especializados en Bruselas, Bélgica. Tras el golpe militar de 1973 permanece todavía algún tiempo en el país, y codirige con Silvio Caiozzi uno de los poquísimos filmes realizados en los años iniciales de la dictadura, A la sombra del sol (1974). Durante un período en que reside en México, filma un medimetraje documental, en coautoría con

Miguel Littin y Jorge Sánchez, *Crónica de Tlacotalpan*, un mítico pueblo cuyo nombre significa “lugar de la mariposa solar”. De regreso en Chile, realiza con el mínimo de recursos materiales, su largometraje *Imagen latente*, una película que representa para Perelman mucho más que una simple experiencia artística. Aunque no se trata de filme autobiográfico, la historia se basa clara y explícitamente en la desaparición de su hermano. Sólo en 1990, cuando Pinochet no está ya en la Presidencia, se permite su exhibición.

Gonzalo Justiniano: Director, Guionista y Productor. Estudia cursos de Agronomía y Psicología, mientras asiste paralelamente a la Escuela de Cine de la Universidad Católica. Abandona el país a los veinte años y tras un breve tránsito por otros países europeos, se instala en Francia, donde permanece entre 1976 y 1983. Estudia cine en la Universidad de París VIII (Vincennes) y en la Escuela de Cine Louis Lumière, y realiza, paralelamente, algunos documentales. Regresa a Chile como corresponsal extranjero de la Televisión Francesa y algunos canales norteamericanos y comprueba que tanto las luchas de la resistencia como el papel de quienes están comprometidos con la dictadura son menos obvios de lo que se supone desde el mirador del exilio. Graba las protestas contra la dictadura y se adentra en el mundo de la periferia de Santiago, realizando en 1983, por cuenta de la TV francesa, un documental sobre los diez años de la dictadura. En 1990, ya en democracia, presenta *Caluga o menta*, que hace olvidar sus experiencias fílmicas anteriores. La película aborda el tema de la juventud marginal, de su mundo desolado y amoral, que no divisan ninguna posibilidad de cambio porque son seres sin futuro, sienten que “nunca pasa nada” y “viven una situación de total inmovilidad social y existencial”.

Ricardo Larrain: Director, Guionista y Productor. Graduado como Director Artístico, Mención en Cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile (EAC) en 1978, antes que la institución fuese cerrada en los años de la dictadura. Comienza a hacer cine en la década de 1980. En 1989 forma parte del equipo de cineastas que participan en la campaña del No que pone fin a las ambiciones de Pinochet de prolongar su mandato por ocho años más. En 1991 estrena *La Frontera*, su primer largometraje. La película está basada en un guion escrito con el argentino Jorge Goldenberg, que había sido premiado en el Concurso de guiones inéditos del Festival de La Habana de 1989. Cuenta la historia de un profesor de matemáticas relegado a una lejana localidad del sur del país en tiempos de la dictadura. *La Frontera* es de las películas chilenas más premiada.

Gustavo Graef: Director, guionista, Tiene doble nacionalidad: chilena y alemana. Alemán era su abuelo paterno, que llega a Chile en 1918, después de la Primera Guerra Mundial. Por parte de la madre, su ascendencia es italiana. Ingresa en 1974 a la Universidad Católica de Chile, donde inicialmente estudia Derecho y Ciencias Políticas. Pronto, sin embargo, se siente atraído por el cine y se matricula en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la misma Universidad. En 1976 abandona el país y se instala en Alemania, donde reside hasta 1991. Estudia allí durante cuatro años Dirección de cine y Dramaturgia en la Academia de Ciencias cinematográficas de Munich. En 1989 realiza su primer largometraje, “*La voz*”, una coproducción internacional, un thriller filmado con los recursos de una superproducción. La presentación de esta película en el III Festival de Viña del Mar, en 1990, marca el regreso del cineasta a su tierra natal, reencuentro que suscita en él el deseo de filmar

en su país, no sólo por la atracción de Chile como locación, sino por los temas que el país le sugiere. Surge el guion de la película Johnny cien pesos, que está basada en un hecho policial real, en la que el protagonista es un joven estudiante que organiza el asalto de una oficina dedicada a la compraventa de moneda extranjera. Un filme que podría haber sido únicamente un relato centrado en la acción y la violencia ofrece una lúcida mirada crítica sobre el funcionamiento del poder en los comienzos de la transición chilena. La película se estrenó en 1993, inaugurando el festival de cine de ese año en Viña del Mar y fue la postulación oficial de Chile al Premio Oscar de la Academia de Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos y al Premio Goya español. Su estreno internacional fue en el Festival de Cine Sundance de 1994. A fines de los años 90 viaja a Estados Unidos y se instala en Los Ángeles, donde filma en 1999, *Enemigo de mi enemigo* (Diplomatic Siege), un producto eminentemente hollywoodense, conforme a las pautas del cine norteamericano de entretenimiento; no tiene por supuesto, ninguna relación con Chile.

Mariano Andrade: Desde 1978 ha sido parte de numerosos programas de estudios para formación de directores de cine, entre los que destacan el diplomado en Dirección de Cine en la Escuela Superior de Artes y Espectáculos de España y el diplomado en Arte del Instituto Americano de Cine de Los Ángeles. Su primer largometraje, *Valparaíso*, se estrenó en 1994. Tras este debut, trabajó realizando producciones para televisión y publicidad. La coproducción chileno- española *Antonia* fue su segunda película y contó con las actuaciones de Carolina Fadic, Jorge Zabaleta y Javier Lago.

Miguel Littín: Director, uno de los más destacados del llamado “Nuevo Cine Chileno” que emerge en el país a fines de los años 60. Llega al cine a través del teatro y la televisión. Estudió inicialmente teatro en la Escuela que la Universidad de Chile tenía en la ciudad de Chillán. Una masa de miles de chilenos es expulsada o se ve obligada a abandonar el país, y entre ellos, la mayor parte de quienes trabajaban en el cine. Miguel Littin, por supuesto, quien es acogido en México, país donde desarrollará la mayor parte de su trabajo como realizador. En 1990, cuando Pinochet ha dejado el poder y gobierna Patricio Aylwin, el primer presidente de la llamada Transición Democrática chilena, vuelve definitivamente al país. En 1992, cumple un viejo sueño al ser elegido alcalde del su natal pueblo de Palmilla. Dos años después filma, teniendo como escenario su propia región, su primera película de retornado, que trata justamente del tema de un chileno que vuelve a su tierra tras un largo exilio.

CONCLUSIONES

En esta tesis, pudimos comprender el periodo de la dictadura desde sus secuelas en la sociedad, y cómo esta se plasma en la pantalla grande. Estudiamos las consecuencias de la dictadura en la sociedad, el tipo de consecuencias que se generaron y cómo estas conformaron una nueva identidad conformada por 4 grandes segmentos. Pudimos analizar el estado del cine en esa época, que estaba en un duro y urgente proceso de reconstrucción entonces tuvo más fracasos que éxitos. De todas formas, salieron obras clásicas de la filmografía chilena que tienen un valor cultural irrefutable y que hoy en día valen como documento histórico. De esta primera parte pudimos desprender contravalores esenciales para nuestra investigación y que servirían para alinearla, estos son la melancolía, el miedo, la ira y la represión.

Posterior a esto, realizamos un estudio comparativo entre definiciones de personaje, que nos ayudarían a identificar sus características para saber dónde buscar los elementos que requerimos. Hicimos el mismo ejercicio, pero con teorías universales de estructura de historias en torno a los personajes y su construcción, dimos con la teoría de McKee que resultó fundamental para desentrañar el verdadero corazón de los personajes y comprender con mayor facilidad sus objetivos internos. La teoría de Balló y Pérez resultó ser más acertada y contingente de lo esperado, fue indispensable para entender la estructura de las películas con personajes esencialmente melancólicos y depresivos. A raíz de esto, retomamos los contravalores generados por la dictadura y comprendimos desde la psicología algunas potenciales características en los personajes de las películas de este período.

Finalmente, hicimos un breve resumen sobre lo que es la iconología, sus características, alcances y niveles. Tomamos nuevamente la teoría de Balló para crear una matriz de imaginarios simbólicos que puedan adherirse a los estados emocionales de los personajes, y poder comprobar desde la imagen esta teoría.

Partimos analizando las imágenes, con el objetivo de dar a conocer al lector la visualidad de las películas a revisar, familiarizarse con los protagonistas y la forma de la historia. Comprobamos que gran parte del simbolismo propuesto por Balló se manifiesta en estas obras, lo que confirma el carácter universal y transversal de la iconografía. La mayoría de los símbolos apuntan a las mismas emociones descritas producto de la dictadura. La incertidumbre con los horizontes vastos, las montañas y los caminos, todos disminuyen a personaje y lo hacen ver insignificante. Las ruinas se remiten al futuro desolador y desesperanzador, que se sustenta en un pasado trágico. Las cartas son otro elemento muy importante, se remite a la comunicación entre espacios temporales, como una forma de comunicarse con los que ya no están, lo que cualquier melancólico querría. Esto grafica que visualmente los personajes sí tienen las mismas necesidades que la sociedad chilena de esa época.

Después, analizamos a los personajes desde los trastornos psicológicos. Observamos sus conductas, comportamiento, estado anímico y emocional, y concluimos que en la definición psicológica de estas patologías existen muchos de los comportamientos que expresan los personajes en todas las películas. Destacable es la actuación de Gloria Münchmeyer en “Imagen Latente” por interpretar de forma muy acertada la ansiedad y el trastorno post traumático. En todas las películas se haya la forma de expresar

malestares de la sociedad, en el caso de “Los Náufragos”, se hace de forma más exagerada, aludiendo directamente al daño mental que genera este tipo de trauma. En “Johnny Cien Pesos” y en “Caluga o Menta”, se expresa con la desesperación de los personajes, y las conductas extremas que adoptan.

Analizamos la estructura narrativa de las películas, y pudimos comprobar que las que se revisaron en el marco teórico fueron acertadas para entender las películas a un nivel más profundo respecto a sus personajes y sus motivaciones. Comprobamos que la estructura clásica de 12 pasos corresponde mejor a personajes ingenuos, que no tienen cómo prever el futuro decisivo al que se enfrentarían. Mientras que las de Balló y Pérez se remiten a historias con necesidades más específicas, como las tres que tratan sobre la búsqueda. Pudimos encontrar esta similitud, que esta búsqueda es un pretexto para que el personaje se encuentre a sí mismo, y halle una verdad dolorosa o la redención. El otro acierto proveniente de esta sección fue la manifestación del otro yo, que representa fidedignamente a cada protagonista, pues en el proceso de descubrimiento de sí mismos descubren o se revelan sus verdaderas caras.

Después aludimos a la teoría de McKee respecto a la caracterización y a la verdadera naturaleza, muy similar a la teoría de Balló y Pérez, se refiere a las dos caras de un personaje, a la máscara y el verdadero rostro, y como ya se mencionó, todos los personajes poseen un cambio radical en su personalidad. Esto se debe a la represión, una personalidad represiva tiende a explotar y tener ataques de ira o de impulsividad. La represión estatal generó este carácter explosivo en la población.

Nos dimos cuenta de que las tres concepciones analizadas respecto a qué es un personaje no tienen por qué entenderse como beligerantes entre sí, pueden perfectamente ser complementarias. A fin de cuentas, las acciones de un personaje van a depender exclusivamente del lugar donde habite. Su contexto social va a ser el que va a enmarcar el catálogo de acciones a su disposición, además de que la toma de decisiones también corresponde a una acción, puede ser más determinante que sus actos cotidianos, pero no deja de ser una más de su repertorio. Las acciones, siempre que vayan dirigidas al propósito final del personaje, sin necesariamente estar condicionadas por el dilema, van a ser cruciales para la comprensión del personaje en todas sus dimensiones, pues nos permiten ver con claridad el porqué de su actuar y su toma de decisiones, y permiten la contradicción entre su actuar cotidiano y su verdadero carácter.

Finalmente, aludimos a los cuatro subgrupos de la identidad chilena que la conforman. Pudimos observar que los cuatro se presentan constantemente en la filmografía, interactuando entre ellos y representando las dinámicas que se generaron en ese periodo. Cómo responde cada una al otro y qué espera cada una del futuro. Cada grupo de identidad tiene un distinto grado de protagonismo, pero la que más importancia agarra es la cultura popular, pues es esta la que a lo largo de la historia ha sido más apaleada. Los personajes que pertenecen a esta son los que tienen finales trágicos. La identidad militar-racial se manifiesta en los vestigios de la dictadura y se presenta como antagonista o villano en las historias. Como espectador, estos personajes generan mucho rechazo, entonces uno se predispone a percibirlos con odio y repudio. También corroboramos que los tres niveles de impacto de la dictadura en la sociedad se

manifiestan, entonces es acertado señalar que las características de los personajes están estrictamente ligadas a la conexión de cada uno con la dictadura.

Con todo esto dicho, podemos decir que nuestra hipótesis de que los personajes en el periodo de la transición son un reflejo de las heridas y carencias en la sociedad chilena es acertada. A pesar de que los realizadores no tenían acceso a la mayoría de la teoría utilizada en esta tesis, su creatividad y observación permitió crear un panorama coherente con el estado psicoemocional de la sociedad de la época, pudieron hacerse cargo de las necesidades a nivel personal y colectivo de los chilenos y representarlos con veracidad y respeto. Los mundos representados en las películas son distintos entre sí, pero dialogan perfectamente, aluden a los mismos elementos identitarios.

Desde este análisis, sería interesante realizar un estudio más acabado de la visualidad de las películas de este periodo, y su relación con movimientos artísticos de otros periodos de la historia. También se podría realizar este mismo tipo de análisis, pero con otros periodos de la historia chilena, analizar personajes que provengan de otros momentos cúlmines de nuestra sociedad.

Este estudio fue una experiencia muy enriquecedora para comprender la historia del país desde una nueva perspectiva, desde la mirada de cineastas y sus creaciones. Pude analizar en detalle obras que como cineasta debo conocer muy bien, y pude comprender que los patrones existen, y que deben ser encontrados para crear un cine con un mensaje claro y poderoso.

BIBLIOGRAFÍA

Aliaga, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004 por Antonella Estévez.

Aristóteles. La poética. Grecia

Balló, Jordi. Bergala, Alain. (2016). Motivos audiovisuales del cine. Barcelona. Galaxia Gutenberg. S.L.

Balló, Jordi y Pérez, Xavier. (1997). La semilla inmortal. España: Anagrama.

Bajtín, M. M. (2003). Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de cultura económica.

BCN, Periodo 1990 reconstrucción democrática, www.bcn.cl, https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1990-2022, 2010

Brünner, José Joaquín *Globalización cultural y posmodernidad*. Fondo de Cultura Económica. Santiago 2002

Campbell, Joseph. (2004). The hero with a thousand faces. Estados Unidos: Princeton University Press

Carreño, M.F. (2010). Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis, Número 71.

Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo; Rodríguez, Cecilia. (1999). Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Editorial Grijalbo. Santiago.

Cinechile. <https://cinechile.cl/cronologia-del-cine-chileno/#tabscronologia|10>

Cuevas, Hernán. (2008). La cuestión de la identidad chilena. En Percepciones y actitudes. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Estévez, Antonella. (2005). Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003. Santiago de Chile. Instituto de la Comunicación e Imagen Escuela de Periodismo, Universidad de Chile.

Estévez, Antonella. (2014). Una gramática de la melancolía cinematográfica. Santiago de Chile. Instituto de la Comunicación e Imagen Escuela de Periodismo, Universidad de Chile.

Faúndez, Ximena. (2014). Transgeneracionalidad del Trauma Psicosocial: Imágenes de la Detención de Presos Políticos de la Dictadura Militar Chilena Reconstruidas por los Nietos. *Escuela de psicología, Pontificia Universidad Católica de Chile*. Santiago de Chile.

Follegati, Luna. (2006). Dictadura, transición y democracia. Santiago. Facultad de filosofía y ciencias sociales, Universidad de Chile.

Freud, Sigmund “Mourning and Melancholia” en *The complete psychological work of Sigmund Freud*. Londres: The Hogarth Press, and The Institute of Psychoanalysis, 1916.

García, Jesús. (2003). La narrativa audiovisual. Madrid. Ediciones Cátedra.

Godoy, Óscar. La transición chilena a la democracia: pactada. Santiago. *Estudios Públicos*, 74 (otoño 1999).

<https://cinechile.cl/cronologia-del-cine-chileno/#tabscronologia|9>

Iglesias, Mónica. Lo social y lo político en Chile: Itinerario de un desencuentro teórico y práctico / The social and politics in Chile: theoretical and practical disagreement, *Revista Izquierdas*, número 22, enero 2015, ISSN 0718-5049, Santiago de Chile.

Instituto municipal de investigación médica departamento de informática médica Barcelona. *DSM IV*. Barcelona.

Larraín, Jorge. (2001). La identidad chilena. Santiago de Chile: LOM.

Locke, John. (2005). Ensayo sobre el entendimiento humano. México: Fondo de cultura económica.

Manzanero, Antonio. (2016). Evaluación demorada de trauma psicológico en víctimas de la dictadura en Chile. Madrid. *Universidad de Madrid Complutense*.

McKee, Robert. (2009). El guion. España: Líber dúplex.

Miño, Nancy y Guerrero, Cristián. Cronología. www.historia.uchile.cl.
http://www.historia.uchile.cl/CDA/fh_crono4/index.html. 2010.

Moreira, M.E. (2003). ¿Qué es la sociedad? Quito: *Editorial del cardo*.

Panofsky, Erwin. (1962). Estudios de la iconografía. Harper & Row.

Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española (23.2ª ed). Consultado en <https://dle.rae.es/?id=SjYCHmh>

Rojas, S.E. (2020). La soledad, el miedo a la soledad y la democracia. San José de Costa Rica. *Praxis Filosófica*. (50S)

Segovia, Laura. (2014). *Cuadernos hispanoamericanos de psicología*. Colombia. Universidad Nacional de Colombia.

Vogler, Christopher. (2002). El viaje del escritor. Madrid: Ma Non Troppo.

Filmografía:

Imagen Latente: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/imagen-latente/>

Caluga o Menta:

https://www.youtube.com/watch?v=5ZA_c3DXLRE&t=236s&ab_channel=MrClorpramazina

La Frontera: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-frontera/>

Johnny Cien Pesos: <https://ondamedia.cl/#/player/johnny-100-pesos>

Valparaíso: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/valparaiso/>

Los Náufragos: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/los-naufragos/>