



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
ESCUELA DE CINE

EL CINE EXPERIMENTAL COMO ARTE POLÍTICO.  
EL CASO DE “POPSICLES” DE GLORIA CAMIRUAGA

Alumna: Luque Garabito, María José

Profesor guía: González Martínez, Marco

Memoria para optar al título Realizadora en Cine y Artes Audiovisuales

Memoria para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2019

*A Marco, por su fundamental orientación.*

*A mi madre, por su apoyo incondicional.*

*A mis amigas, por acompañarme en el proceso.*

## Tabla de contenidos

Introducción .....	4
Capítulo I .....	7
1. Planteamiento del problema .....	7
1.1 Pregunta de Investigación .....	17
1.2 Objetivo General.....	17
1.3 Objetivos Específicos .....	17
Capítulo II .....	18
2. Marco Teórico.....	18
Capítulo III .....	27
3. Marco Metodológico .....	27
3.1 Enfoque de la investigación.....	27
3.2 Tipo de investigación.....	28
3.3 Muestra de la investigación .....	29
3.4 Técnicas de investigación .....	30
Capítulo IV .....	30
4. Análisis .....	32
Conclusiones .....	49
Bibliografía.....	52

## Introducción

La presente investigación está orientada a revisar los alcances de aquellas operaciones audiovisuales mediante las cuales el cine experimental, a partir del tratamiento que éste le da al film, pueda generar una acción política. Para esto es preciso indagar en las distintas formas que la cinematografía ofrece, o dicho en otras palabras, las distintas formas de hacer cine, y así, comprender cómo surge algo denominado cine experimental. Posteriormente, cabe comprender las maneras en las que una obra de arte puede operar políticamente, y para este caso, sobre un soporte audiovisual, el cual ofrece la posibilidad de manipulación tanto de imagen como sonido. Siendo este arte, el cinematográfico, una propuesta tanto visual como auditiva, es sugerente también reflexionar sobre las implicancias o repercusiones que ofrece al espectador enfrentarse a una propuesta que trabaje estos dos elementos, con especial atención, en las maneras que tiene de trabajarlos el cine experimental.

El motivo de esta preocupación, se debe a que existe un tipo de films, al que frecuentamos ver en las salas de cine o en las diferentes vías de exhibición, que responde siempre a una cierta estructura. Al que incluso, necesariamente (aunque no exclusivamente), nos enseñan al estudiar cine. Este tipo de films generalmente responde a una industria o se encuentran ligados en gran parte al comercio, lo cual genera que se produzcan a gran escala. No es secreto el funcionamiento de la industria cinematográfica ni tampoco el de los fondos audiovisuales dedicados a producir cine. Pareciera entonces que este tipo de films se encontrara ligado a la definición de la disciplina misma. Sin embargo, al examinar ciertas propuestas que a simple vista no responden a esta estructura, catalogadas como 'experimentales', como por ejemplo la aquí tratada, surge la interrogante por el sentido de este tipo de producciones y a qué remite o interpela aquello que posee un componente diferenciador en relación a lo común o a las películas que solemos ver. En tal

sentido, cabe preguntarse por las maneras alternas a la industria, y por todo un campo de cine que pareciera aun no tener un lugar definido o establecido dentro de la producción cinematográfica.

Es por esto, que lo que aquí se analizará será una pieza audiovisual de Gloria Camiruaga, exponente chilena de experimentación audiovisual. De manera que podamos vislumbrar las principales operaciones que la autora emplea, que den origen a acciones políticas específicas y así reconocer las diferentes formas en las que pueden repercutir este tipo de producciones. Para lo cual, el análisis e interpretación del material seleccionado es fundamental, además de revisar autores teóricos que puedan complementar esta mirada.

Con lo anterior, se plantea como pregunta de investigación, la siguiente interrogante: ¿Cuáles son los principales recursos audiovisuales que dan cuenta de una dimensión política en la obra “Popsicles” de Gloria Camiruaga? Por consecuencia entonces, se presenta como objetivo general, el identificar los principales recursos audiovisuales que dan cuenta de una dimensión política en la obra “Popsicles” de Gloria Camiruaga. Para dicha finalidad, los objetivos específicos van a corresponder a: 1) Analizar discursivamente el cortometraje seleccionado; 2) Reconocer los elementos que dan cuenta de la dimensión política en la obra; 3) Identificar los principales recursos de expresión a través de los cuales la autora genera su discurso político.

Para tales propósitos, la presente monografía se va a dividir en cuatro capítulos. En el primero, se dará cuenta de los principales asuntos que llevan a generar la interrogante aquí planteada, configurando así una base para la comprensión del fenómeno a estudiar.

En el segundo capítulo se va a presentar un cuerpo teórico que discuta los planteamientos de distintos autores y así generar un insumo para el análisis posterior.

El tercer capítulo, corresponde a la descripción y argumentación de la metodología a emplear para el tratamiento de la obra a analizar.

Por último, en el cuarto capítulo, se va a generar el análisis en profundidad de la muestra seleccionada, aplicando los conocimientos adquiridos para así poder dar respuesta a la interrogante planteada.

En síntesis, la presente monografía espera contribuir en el entendimiento de esta sección dentro de la práctica cinematográfica, conocida como cine experimental.

## Capítulo I

### 1. Planteamiento del problema

La presente investigación tiene por objetivo abordar el cine experimental en tanto arte político, es decir, herramienta política elaborada en base a estrategias no-típicas dadas por la expresión artística que opera desde la experimentación.

Se vuelve necesario entonces, examinar las dimensiones de las ideas de “cine experimental” y “arte político”, para eventualmente revisar de qué manera se pueden relacionar ambas concepciones. Para esto, en primer lugar es necesario distinguir bajo qué contexto surge algo denominado como cine experimental. En tal sentido, cabe comprender a qué nos referimos cuando hablamos de cine clásico o canónico, puesto que de ahí surgen las directrices para vislumbrar cómo se llega a lo que entenderemos por cine experimental, para así dar paso a comprender su dimensión política.

El cine clásico o canónico (se conviene entender como sinónimos), sería aquel que se caracteriza por una narración cronológica inspirada en una representación fiel de la realidad, el cual se instala como discurso dominante desde los orígenes del cine, y con esto, se instala también un tipo de narración tradicional como norma (Navarro 2011). Aquel modo canónico de hacer cine, se remonta a la herencia de una forma particular del arte, elaborada en base a la “representación mimética” dictada por Aristóteles la cual establece “*un porqué, un para qué y un cómo debe ser el arte*”, que tiene su origen en la Mímesis (Arango, 2016, p. 81). La Mímesis hace referencia a la imitación, en tanto reflejo de la naturaleza. Su definición en el Diccionario figura como “imitación de la naturaleza que en la estética y la poética clásicas constituye el núcleo del arte” (Léxico.com, s.f.). Mientras que, en las artes, se trata de esta facultad imitativa capaz de retratar lo que se ve como una representación verosímil,

como un reflejo de lo que es concebido como real. En el ser humano, la facultad imitativa sería aquello mediante lo cual éste accede al conocimiento. En palabras de Arango: “esto implica que el hombre, y por extensión el mundo, se perfecciona en la medida en que es imagen y semejanza de algo que le antecede” (2016, p. 90). De manera que esta capacidad sería aquello que nos permite generar aprendizaje, lo cual, al ser reconocido por otros, supone una sensación placentera. Lo mismo ocurre con la obra mimética, donde al reconocerse una imitación bien hecha de lo que se ve, da cuenta así de su “utilidad” como obra, al ser reconocida por el espectador quien mediante su apreciación adquiere cierto conocimiento, acompañado del placer de adquirirlo.

Las artes miméticas entonces, serán aquellas que apegadas a una representación verosímil, que genere la ilusión de realidad, provocarán una identificación con el espectador. Puesto que, si el ser humano accede al conocimiento por medio de la imitación, cualquier obra que de cuenta de esta facultad imitativa generando una representación coherente, o bien, lógica, estará por tanto justificada y de esta manera asegura una mejor recepción del mensaje por parte del espectador, el cual podrá *reconocerse* en la obra. Es así, como señala Arango, será “el modelo de representación mimética el que se consolidará como el dominante e institucional de la representación, en torno al cual se desarrollará la historia de las artes en Occidente y, en consecuencia, del cine” (2016, p. 91). Dando paso a lo que será la narración mimética, derivada de la fábula, basada en un “inicio-nudo-desenlace”, donde el protagonista de la historia, que responde a un personaje psicológicamente construido que tiene un pasado y un propósito a desarrollar, se ve enfrentado a diversos obstáculos para finalmente acabar resolviendo el propósito inicial de manera satisfactoria, o bien, aprendiendo una lección. Lo que posteriormente es conocido como “teoría del conflicto central”, estructura dramática donde todos los acontecimientos deben tener correspondencia en cuanto a la resolución de un

conflicto que se presenta con una fuerza antagónica, a la cual destruir para llegar a la resolución final de dicho conflicto (Ruiz, 2013). Esta forma canónica entonces, es adoptada por el cine, asegurando así una estrategia modelo, basada en la identificación del espectador con una experiencia verosímil, perspectiva que va a implicar parámetros estructurales para la realización cinematográfica como guía hegemonzadora del relato y la representación. Como señala Navarro, “se reconoce la existencia de una narración canónica que pasa a ser sinónimo de cine. Se constituye, junto a ello, un dispositivo de contar historias, de alcance global, de producción modélica, que cuenta siempre igual, siguiendo precisas orientaciones narrativas” (2011, p.204). De aquí es de donde se despliega a su vez el origen de la industria Norteamericana, estableciendo así los parámetros para la realización cinematográfica hasta el día de hoy, generando una pauta de hacer cine que va desde la narración hasta la producción del film, asegurando así la perpetuidad del modelo, el cual, como lo explica Arango:

Se institucionalizará bajo una nueva forma de producción (que implica la consolidación de estudios, la división de cargos, el set como lugar de filmación, el *star system*, la prescripción de pasos determinados para la consecución del film, etc.), que con los años se convertirá en Hollywood (2016, p. 89).

De manera que este tipo de producción va a generar una consistencia que garantiza su eficacia como industria, lo cual va a permitir tanto una masiva producción de este tipo de films como la instauración de un sistema técnico-comercial, permitiendo así su permanencia en el tiempo.

Ahora bien, surge a su vez otra tendencia dentro de la industria, la cual podría acercarse a lo que en primera instancia Navarro (2011) define como “cine moderno”,

el cual, como describe el autor, trabaja las imágenes desde una “temporalidad autónoma” y que prioriza el “relato no-representado” por sobre la representación. Se trata de una perspectiva que integra ciertas irrupciones a esta realización clásica a modo de crítica y respuesta a la estructura hegemónica, donde es privilegiada la forma, la imagen, por sobre la representación. No obstante, basado en Ranciére, posteriormente Navarro señala que más que una división estrictamente conceptual (clásico/moderno), existen “dos puntos de vista sobre la imagen”, en tanto materia o forma, lo cual viene a reemplazar estas dos categorías totalizadoras. Y que lo sustancial radicaría en el tipo de discurso que se pretenda con el uso de las imágenes, en otras palabras, “de las imágenes como elementos de una filosofía de la naturaleza” o “las imágenes como elementos de una filosofía del espíritu” (Ranciére, 2001, como se citó en Navarro, 2011, p.202). Vemos entonces una diferencia en cuanto al centro desde el cual se despliegan los diferentes tratamientos de la imagen. Complementando, el autor se adentra en la “estructura del juego” que plantea Jacques Derrida, donde señala que lo que hay que identificar es el tipo de juego que se plantea, es decir, “juegos con un centro preciso y decisivo”, o por otro lado, “juegos más libres y carentes de centros” (Derrida 1996, como se citó en Navarro, 2011, p. 203). Es así como percibimos dos puntos de vista o tendencias representativas. Es decir, por un lado existe una perspectiva digamos logística, aristotélica del cine. Donde se trabaja a partir de un centro definido e inamovible, con la finalidad de proponer un panorama verosímil al espectador y el tratamiento que este cine le da a las imágenes se condice con aquello. Y por otro lado, está aquella perspectiva donde se pone en cuestión dicho centro, que cruza los límites que la otra perspectiva establece y su prioridad apunta a diluir esas barreras impuestas con nuevas propuestas, ya no desde la correspondencia fiel con la realidad, sino con un tratamiento de la forma dada por las imágenes. De esta

manera, se plantean entonces dos principales ejes de la mirada y su aplicación en el cine.

Asimismo, otros autores señalan, que a partir de la década de 1960, las películas eran divididas en dos categorías, por un lado la ficción y por otro el documental, respondiendo así a una “dicotomía simplificadora” (Machado, 2008, como se citó en Aravena y Pinto, 2018, p.12). No obstante, en paralelo existían producciones que no respondían a esta única clasificación binaria, puesto que se estaba elaborando otra tendencia de realización que ponía en juego diversas técnicas que la industria productora de cine hasta el momento no contemplaba. Ante esto señalan, por ejemplo, la obra de Stan Brakhage, donde éste incorporaba elementos ajenos a la filmación (alas de mariposa sobre el celuloide, por ejemplo), generando una imagen en movimiento a partir de la experimentación sobre el material fílmico (Aravena y Pinto, 2018). Lo cual, provocó la necesaria ampliación de las categorías de producción cinematográfica que no responde a la mera catalogación de documental o ficción.

De esta forma, se comienza a reconocer una tercera vía de realización cinematográfica, que opera de manera más radical en cuanto a la crítica al modelo hegemónico de representación, que permite ampliar la perspectiva binaria de comprensión en cuanto a las maneras de hacer cine. Navarro, basado en Foucault, propone así tres perspectivas distintas a modo de clasificación de las distintas propuestas audiovisuales. Por un lado, plantea la “Del origen (Canónico)”, el cual propone el cine desde una “actitud clásica que reconoce un origen o principio ordenador de un modelo canónico” (Navarro, 2011, p.203). Es decir, desde la función clásica de la representación como única vía. Esto es lo que entendemos por cine clásico o canónico, concepto ya profundizado anteriormente. Por otro lado, se encuentra el de “La crítica (O de la Procedencia)” la cual cuestiona este sistema clásico, pero desde una propuesta formal. Incorpora elementos fuera de esta única

vía de representación, expandiendo sus posibilidades, pero sin destruir por completo el modelo, es decir, “correspondería a lo que conocemos como actitud barroca en oposición a la actitud clásica” (Navarro, 2011, p.204). Este sería el punto medio entre ambos polos, donde la propuesta formal se mantiene, pero ofreciendo ciertas fracturas al método clásico, permitiéndose más libertades en esta necesaria correspondencia con la realidad. Y por último, está aquella denominada “La emergencia (O de lo múltiple)”, la cual busca romper con todo centro o modelo establecido, en otras palabras, “no sólo cuestiona el modelo sino disputa el centro, provocando la multiplicación de los centros. Emergen una profusión de centros que no reconocen ningún orden ni responden a ninguna jerarquía” (Navarro, 2011, p. 204). De manera que ya no son priorizadas las historias lineales que apuntan a la resolución gradual de un conflicto basado en la estructura, sino que se trata de aquella actitud que no reconoce pauta alguna.

Se vuelve necesario entonces, una nueva “categoría” para clasificar aquello que no responde a la estructura formal dentro de la realización cinematográfica, o como señala Machado, “para designar este campo excluido hasta entonces del audiovisual” (como se citó en Aravena y Pinto, 2018, p. 12). De esta manera, surge el término ‘experimental’, como aquello que engloba todo lo que no cabe dentro de las clasificaciones binarias existentes. En otros términos, “prácticas que trabajan en zonas fronterizas y de difícil catalogación, pero que se caracterizan por una clara vocación exploratoria y analítica de la imagen en movimiento en distintos soportes y espacios de circulación” (Aravena y Pinto, 2018, p. 7). Por consiguiente, se trata de una esfera indefinida pero existente dentro del cine, que viene a proponer un panorama abstracto, ilimitado en cuanto a su realización, que no reconoce parámetros ni estructura. Como señala Navarro:

Ya no se trata de sucesos que viven en el tiempo de la representación, sino de acontecimientos que tienen lugar en el no lugar. Situaciones cortantes que no se refieren a continuidad alguna que los organice sino de espontaneidades que emergen y desaparecen sin solución de continuidad (2011, p.205).

Es decir, dentro de aquella corriente que se propone digamos rupturista en relación a la tradicional, aquella de lo múltiple, donde se reconoce una actitud que “refuta todo centro y todo modelo” (Navarro, 2011, p.204) es donde se aloja el cine experimental.

Ahora bien, a poco andar se puede vislumbrar que, a diferencia de otras tendencias cinematográficas, el cine experimental no posee una definición exacta que nos permita aplicarla como una descripción estricta del género. Precisamente porque se trata de una actitud digamos anti-estructural. Como sugieren Lorenzo y Jacobsen, “quizá se trata de un anti-género, ya que no tan sólo no tiene normas, ni parámetros, sino que su especialidad consiste en evitarlos” (Català, como se citó en Lorenzo y Jacobsen, 2009, p.67). Es decir, nos encontramos frente a un panorama complejo, que trabaja, se podría decir, más la propuesta que el mensaje. Sin embargo, la elaboración de la propuesta deviene en un mensaje que está sujeto a la interpretación de la propuesta misma. No obstante, ante este tipo de cine, han surgido ciertas apreciaciones, que permiten acercarnos a esbozar una idea de las características que este cine posee. Por ejemplo, Florencia Incarbone plantea que “el valor poético del cine experimental se sostiene en las percepciones que genera y sostiene con los procedimientos expresivos, y no con aquello que puede representar” (2013, p.1). Hablamos entonces, de una perspectiva de lo múltiple, en relación a las perspectivas abordadas anteriormente. Donde la preocupación no está en la correspondencia con la capacidad fílmica de representar la realidad, sino con una propuesta ligada a la expresión misma traducido en cierto tratamiento de

las imágenes. Asimismo, Néstor Olhagaray (2014) señala: “podemos decir que el cine experimental es aquel que posee una preocupación esencialmente por la forma, pero es por eso que existen diversos grados de esta preocupación” (p.163). De ahí su dificultad para definirlo, ya que se trata de una multiplicidad de operaciones que trabajan desde cierto punto de vista sobre la imagen, actuando de forma opuesta a aquella perspectiva del cine que posee una pauta rígida. Como Incarbone señala:

Este intento radical de experimentación no permite posicionamientos estáticos para quienes eligen atravesar este camino y los confina a los márgenes y a constantes metamorfosis. La apuesta por un modo de percibir singular y la provocación de estimular los nervios ópticos de quien mira, se pueden considerar como un modo de enfrentarse al desafío de una experiencia de otro orden, ligada al despertar de aquello que permanece dormido en la conciencia y la materia (2013, p.1).

En otros términos, nos referimos a una propuesta visual que interpela directamente al espectador, relacionado a sus percepciones, significantes y a lo indecible. Genera un planteamiento donde el proceso, dado por la acción misma de experimentar, se traduce en una exposición artística que sugiere diversas interpretaciones y significados, ligados a una parte otra de la conciencia. A saber, una forma de hacer cine desde el ensayo, o bien, a proponer cierto “ensayo” visual. A propósito, Lorenzo y Jacobsen plantean que, “la forma ensayo planea sobre la expresión fílmica, la toca, se aleja, es elusiva y alusiva, detiene la acción para abrir la reflexión, es lúdica, altamente subjetiva, contradictoria y paradójica” (2009, p. 65-66). Es decir, como ya veníamos revisando, se trata de una propuesta que emplea las imágenes de forma tal para sugerir, o no, reflexiones gatilladas por elementos discordantes a lo habitual.

Es aquí donde podemos generar un nexo con lo político, dado por lo que este tipo de propuesta implica. Como los autores señalan, “la forma ensayo es, en definitiva, subversiva: transforma, revuelve y destruye aquello que toca” (Lorenzo y Jacobsen, 2009, p.65-66). En otras palabras, un desajuste. Lo cual, es lo que daría paso a la acción política que genera este tipo de producciones.

Para adentrarnos en una definición de lo político que aplique a este caso y así diferenciar entre aquello explícita e implícitamente político, es pertinente primero generar una discusión en torno al arte y la política como tal. En primera instancia, Nelly Richard (1997) advierte sobre “el rol central del arte y la estética en la construcción de imaginarios críticos” (p. 1), dando paso a esbozar la manera en la que el arte opera políticamente. Tal como señala Adorno cuando enuncia que, “aunque en el arte las características formales no se pueden interpretar políticamente sin más, en él no hay nada formal sin implicaciones de contenido, y éstas llegan hasta la política” (1970, p.411). Vemos entonces que lo político subyace en la obra de arte, lo cual opera a nivel de imaginarios o significaciones, que generan finalmente un efecto social.

Para profundizar en lo anterior, retomando a Richard, la autora sugiere una diferencia sustancial entre “arte y política” y “lo político en el arte”. Distinción que en función del propósito de esta investigación, vale la pena identificar.

La conjunción “arte y política” hace referencia a un arte al servicio de lo político. Un arte que opera en función de una militancia con fines revolucionarios, en tanto propósito de cierta revolución ideológica, como lo fue por ejemplo para el caso chileno, “El pueblo tiene arte con Allende”, “Las 40 medidas de la Unidad Popular” o el arte de la Brigada Ramona Parra, donde la propuesta artística estaba orientada a acercar a la gente ciertos mensajes ideológicos/políticos de manera directa. Es lo que la autora define como “arte del compromiso”, con sus orígenes en la América Latina de los 1960, donde la obra debía estar “al servicio del pueblo y la revolución”

(Richard, 1997, p.1) y, por lo tanto, representarles. Este arte tenía por tanto una función instructiva, de educar al pueblo en relación a ciertas demandas. Y democratizadora, en tanto era un arte al alcance de todos y todas, gracias a sus soportes, que muchas veces eran muros y estampa urbana. Siendo un arte que emerge directamente desde una política ligada a una determinada ideología, como la autora señala, “explicitud referencial y eficacia pedagógica son los criterios del didactismo revolucionario que le permitirá al artista sacudir la conciencia crítica de la sociedad, empujando el arte y la realidad hacia una utopía de cambio social pre-formulada desde la política” (Richard, 1997, p.2). Es decir, para este caso la política ya se encuentra dada en la obra, puesto que de ahí emerge, desde una política ya expuesta y consolidada desde cierta ideología.

Mientras que, “lo político en el arte” tiene relación con las operaciones artísticas que generan desajustes a las fronteras o límites de un determinado contexto. Donde entraría lo que la autora define como “arte de vanguardia”, que “no busca reflejar el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurarlos, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional” (Richard, 1997, p.4). Es decir, la obra al presentar fracturas visibles en respuesta a una norma estética, trasgrede tal contexto a partir de su contenido y significantes, genera una desarticulación de las técnicas de representación, en rechazo a la correspondencia entre forma y contenido, interpelando aquellas mediaciones entre lo artístico y lo social (Richard, 1997). Vale decir, que opera desde la crítica y por lo tanto da cuenta de su dimensión política. Como la autora señala, “lo político en el arte” nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios” (Richard, 1997, p.7). Por consiguiente, siendo el cine experimental una propuesta que irrumpe en un contexto audiovisual regido por el cánón y la representación hegemónica, que trasgrede este

marco estructural y genera un desajuste desde su propuesta artística, cabe sugerir que en éste se pueda vislumbrar una dimensión política, inclusive, que sea empleado como discurso político dado por esta misma irrupción.

Con todo lo anterior, cabe preguntarse entonces sobre el modo por el cual el cine experimental trasciende al plano político y bajo qué códigos u operaciones da cuenta de esta dimensión. Para esto, se vuelve relevante comprender de qué manera se puede vislumbrar la forma en la que esta irrupción opera desde una obra cinematográfica en particular, en este caso, desde la obra audiovisual “Popsicles” de Gloria Camiruaga. De esta manera, se da paso a la siguiente interrogante en función de la cual se estructura la presente investigación y sus respectivos objetivos:

### 1.1 Pregunta de Investigación

¿Cuáles son los principales recursos audiovisuales que dan cuenta de una dimensión política en la obra Popsicles de Gloria Camiruaga?

### 1.2 Objetivo General

Identificar los principales recursos audiovisuales que dan cuenta de una dimensión política en la obra “Popsicles” de Gloria Camiruaga

### 1.3 Objetivos Específicos

1. Analizar discursivamente el cortometraje seleccionado.
2. Reconocer los elementos que dan cuenta de la dimensión política en la obra.
3. Identificar los principales recursos de expresión a través de los cuales la autora genera su discurso político.

## Capítulo II

### 2. Marco Teórico

En este apartado, se pretende elaborar un cuerpo teórico en base a conceptos afines, que permitan generar un diálogo entre sí, de manera que posibilite al análisis posterior abordar dichos conceptos en función de la comprensión de la muestra a estudiar. Para este caso, el cine experimental, al contener aspectos de crítica sobre el canon, puede ser comprendido por medio de producción de signos y significantes, conceptos relacionados, como veremos, al lenguaje, o bien, a la lengua, que dan paso a comprender la manera también lingüística en la que puede operar este tipo de producciones, en tanto exista una propuesta visual/auditiva que pueda ser analizada bajo estos términos.

Para este propósito, en primera instancia, nos acercaremos a los conceptos propuestos por Ferdinand de Saussure, tales como *signo*, *significante* y *significado*. Para adentrarse en dichos conceptos, el autor del escrito propone en primer lugar, comprender la lengua como una unidad lingüística, compuesta por la unión de dos términos (Saussure, 2005), señalando que “los términos implicados en el signo lingüístico son ambos psíquicos y están unidos en nuestro cerebro por un vínculo de asociación” (2005, p. 142). Con estos términos, se refiere al *concepto* (digamos la palabra) y a la *imagen acústica* (que corresponde, por así decirlo, a la huella psíquica de la palabra dicha, “imagen sensorial” que por consecuencia va ligada a una representación), que serían aquello que conforma la unidad lingüística. Ambos necesarios para comprender la dimensión del signo, que sería la combinación de ambos términos. Sin embargo, posteriormente ambos términos serían reemplazados por *significado* y *significante* respectivamente, para fines de

distinción y diálogo entre las partes, de manera que el *signo*, en palabras de Saussure, sería “el total resultante de la asociación de un significante con un significado” (2005, p. 144). Ahora bien, posteriormente señala la arbitrariedad de esta unión, puesto que una determinada palabra, o determinado significado, no tendría el mismo significante de manera universal. Este último va a variar dependiendo de las diferentes lenguas, es decir, de su contexto socio-cultural. Por otra parte, en relación al significante, el autor sugiere que este responde a una linealidad, puesto que *“a) representa una extensión, y b) esa extensión es medible en una sola dimensión”* (cursivas del autor) (2005, p. 147). Aquella extensión está ya dada por consecuencia, puesto que se trata de una representación ligada a la palabra dicha. Vale decir, “sus elementos se presentan uno tras otro, forman una cadena” (2005, p. 147). Tal como ocurre con la escritura. Al escribir estos significantes, cada uno opera de manera lineal, como una sucesión, de manera que al oírlos se produce el entendimiento de cada significante por separado lo cual deriva en la comprensión de una totalidad. Entonces, el signo correspondería a aquello dado por una dimensión conceptual y una dimensión simbólica, que va a estar determinada por el contexto en el cual se produce. Sin embargo, esta determinación que implica un contexto en particular, no va a influir en dicha composición dual que mantiene el signo, la cual, corresponde a la composición inherente del signo, como propone Saussure.

Sentado esto, nos apoyaremos aquí en lo que Valentin N. Voloshinov define, desde la comprensión del subjetivismo individualista en primera instancia, como el enunciado. Preciado como “un acto puramente individual, con sus intenciones, tendencias, impulsos creativos, gustos, etc.” (Voloshinov, 1992, p. 119). El acto lingüístico de la enunciación, dirá el autor, estaría determinado por la categoría de la expresión, la cual define como “algo que de alguna manera se ha formado en la psique individual y que puede ser proyectado hacia afuera mediante algunos signos

externos” (1992, p. 119). De tal manera que la expresión estaría compuesta de dos partes: “lo *expresado* (interno) y su *objetivación externa* para los demás” (1992, p. 119). Es así como propone una dualidad que le corresponde a la expresión, o bien, a la enunciación, donde existe un mensaje elaborado desde el interior que es transmitido hacia fuera, no sin antes ser influido y determinado por el exterior, generando un cambio en aquello interno que es expresado. El autor dirá que esta expresión estará determinada por la “*situación social inmediata*” (1992, p. 120) tanto del hablante como del interlocutor. Vale decir, que existe un factor social que permea este acto lingüístico y que por tanto lo define y del cual no puede estar exento. En palabras de Voloshinov, “un enunciado se construye entre dos personas socialmente organizadas, y aunque un interlocutor real no exista, siempre se prefigura como una especie de representante del grupo social al que el hablante pertenece” (1992, p. 120-121). De modo que una vez que el hablante formula su enunciado, está ya determinado por este factor social, el cual necesariamente va a incidir, exista o no físicamente un interlocutor, en la manera en la que será elaborado dicho enunciado. Puesto que, como el autor propone, aunque el interlocutor no figure físicamente, este existe ya dentro del universo social del hablante, su enunciado estará inevitablemente intervenido por el medio social concreto que lo engloba y desde el cual genera su acto lingüístico. Así lo explica Voloshinov: “el mundo interior y el pensamiento de todo hombre posee un *auditorio social* estable, en cuya atmósfera se estructuran sus argumentos internos, las motivaciones y valoraciones internas” (1992, p. 121). Complementando, en cuanto a la orientación de la palabra, menciona que esta posee una bilateralidad, ya que le pertenece tanto al hablante como al interlocutor, puesto que siempre se genera a partir de la relación con un otro, tratándose de una relación recíproca en la que “la palabra es el territorio común compartido por el hablante y su interlocutor” (1992, p. 121). No obstante, la palabra entendida como signo, se formula a partir de las relaciones sociales del

hablante y de un universo de signos dados socialmente. Como dirá Saussure, la lengua, como parte del lenguaje, se trata de “un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos” (2005, p. 57). Vemos por tanto una dimensión social que le es propia a la palabra, o bien, al enunciado. Continuando con Voloshinov, el autor declara que incluso del interior, desde donde se formula el enunciado y antes de ser dicho, se encuentra ya igualmente intervenido por lo social. A propósito dirá

La estructura de la vivencia es tan social como la estructura de su objetivación externa. [...] Incluso una simple y vaga concientización de una sensación cualquiera, aunque sea del hambre, sin que se exprese hacia el exterior, no puede prescindir de alguna forma ideológica (1992, p. 122-123).

Y que será este factor social el que determinará incluso su formulación, entonación y estilo del acto lingüístico, vale decir, la forma en la que será dicho. Así pues, cabe destacar la importancia del factor social que está presente en toda expresión (entendida también como enunciado, lengua, etc.), de la cual esta no puede separarse, puesto que desde ahí emerge y se formula. La expresión da cuenta entonces de su dimensión social.

Ahora bien, para ligar lo anterior con aquello propuesto por Saussure sobre la composición del signo, Voloshinov dirá que todo tipo de vivencia, está ligada a una imagen, igualmente determinada por la situación social de la cual emerge. En palabras del autor:

Todos los tipos de vivencias que examinamos, con sus entonaciones principales, están preñados asimismo de imágenes correspondientes y de

respectivas formas de enunciados posibles. En todas partes la situación social determina qué imagen, qué metáfora y qué forma de enunciado pueden desarrollarse a partir de una orientación entonacional de una vivencia dada (1992, p. 125).

Que se enlaza a su vez a lo propuesto por Saussure, donde este menciona que el signo, está compuesto por un concepto y una imagen acústica, dada e intervenida por la esfera social que le engloba. De modo que, lo que va a determinar finalmente al significante, será el contexto social desde el cual emerge.

Dicho esto, la revisión de tales conceptos, abren la posibilidad de comprender la propuesta artística, en este caso, a partir de la realización audiovisual experimental, como una cierta *expresión* o enunciado que opera a nivel de significados y significantes.

Ahora bien, a continuación se explorará el campo de lo político y los diversos elementos que le permean, que van desde lo social, el poder y la violencia, hasta elementos particulares de la política, conceptos elementales para la comprensión del principal propósito planteado.

Martin Retamozo, en torno a la distinción entre lo político y la política, a partir de la discusión teórica de diferentes autores, propone comprender lo político como aquello “vinculado al momento de lo instituyente” (2009, p. 70), y la política como aquello relacionado con “la administración de lo instituido” (2009, p. 70). El autor plantea que, para comprender estas asociaciones, es preciso en primer lugar revisar las dimensiones del orden social, cómo este se constituye y su relación con el conflicto, a modo de eje fundamental para el entendimiento de lo político.

El orden social, es entendido como una “construcción hegemónica vinculada a lo político” (Retamozo, p. 83), dentro del cual, menciona el autor, “mediante

operaciones singulares de exclusión, se producen desigualdades y diferencias, cuyo resultado es la instauración de lugares dominantes y lugares subalternos” (2009, p. 83). Es decir, el orden social sería aquello que organiza y dispone los elementos que componen la sociedad, que además estaría compuesto por relaciones asimétricas, donde se presenta una fuerza dominante y una dominada. El orden social mantiene relación con lo que el autor define como ‘lo Social’, entendido como “un conjunto de prácticas sociales, históricas, sedimentadas, heterogéneas, potencialmente infinitas e indeterminadas” (Retamozo, 2009, p. 78), y lo cual, dirá el autor, “opera como condición de posibilidad de la institución de ‘la sociedad’, [...] pero que a su vez la excede” (Retamozo, 2009, p. 77). Retomando a Castoriadis, el autor se refiere al carácter indeterminado de ‘lo Social’, señalando la dificultad de definir aquella instancia “pre-social” o natural, inherente a la constitución de la sociedad, que es “realizada a partir de su inscripción en lo simbólico” (Castoriadis en Retamozo, 2009, p. 77). Estas prácticas denominadas como ‘lo Social’ entonces, serían las que dan lugar a la sociedad y al orden social, pero que también pueden operar como determinantes del mismo, puesto que se mantienen sujetas a constantes movimientos. En tal sentido, podemos entender el orden social como aquello ligado al momento instituyente de la sociedad, y lo Social como aquello que se produce en lo instituido, capaz de reformar lo instituyente. Por otro lado, basado en Hanna Arendt, el autor plantea que la política, estaría vinculada a “aquello que emerge o *aparece* cuando los hombres se encuentran para tratar los asuntos comunes a partir de la palabra y la acción” (Retamozo, 2009, p. 73). Vale decir, el discurso como acuerdo entre humanos mediante la acción lingüística donde se reconoce una condición de igualdad, que permite la aparición de un espacio público donde surge la política. De esta forma, vislumbramos entonces una primera distinción entre la política y lo político. En palabras del autor, “lo político posee un carácter sustantivo y una función instituyente, mientras que la

política supone una lógica instrumental de administración de lo instituido” (Retamozo, 2009, p. 79). De tal manera, que lo político correspondería a lo instituyente y la política lo que se da dentro de aquello instituido.

Ahora bien, en relación al conflicto, este se presenta como un elemento estructural del orden social, y como menciona Retamozo, también de lo político. Plantea, más precisamente, que “el conflicto es constitutivo de lo político” (2009, p.71). Vale decir, que dentro de la dimensión instituyente, existe una parte relacionada al conflicto en tanto se presenta un enfrentamiento entre fuerzas a resolver.

A propósito de lo anterior, vale la pena distinguir cómo se relaciona el Estado, como encargado de la administración del orden social, con lo político. Precisamente el punto de unión es el conflicto, puesto que el Estado, al reconocer la posibilidad de enfrentamiento entre las partes que componen el orden, determina la entidad que debe encargarse de la resolución o anulación de dicho conflicto, y de esta manera conseguir perpetuar la estructura dominante. Para hacerlo, menciona el autor, dispone de una fuerza interior que le permite prevalecer el orden impuesto, que sería la policía, entendida como “esa lógica que busca la cancelación del conflicto dentro de un orden social particular, operando de esta manera en la (re)producción del mismo” (Retamozo, 2009, p. 73). De tal manera que el Estado designa a la policía, como representante de la ley, que se encarga de la resolución de los conflictos internos y de esta manera opera a su vez como encargado de perpetuar el orden social.

Por otra parte, Retamozo hace la distinción con la violencia, donde esta va a surgir en otro plano, distinto al donde surge la política. La violencia, dirá el autor, “sería un medio instrumental para conseguir ciertos fines específicos y, por lo tanto, siempre requiere de una justificación externa” (2009, p. 74). Esto permite preguntarse entonces por el lugar de las revoluciones, y si estas pertenecen al campo del

espacio público y, por tanto, de la política, entendida como diálogo entre humanos. Por lo que va a proponer, que las revoluciones “adquirirían un excepcional estatus instituyente, no asimilable ni a una política en el sentido dialógico ni a un acto de mera violencia” (2009, p. 74), ya que operan como elemento externo a la política pero capaz de reconfigurarla y producir un nuevo orden social: “la revolución, así, es una expresión de la capacidad humana de re-instituir la *polis*, el espacio de la política mediante un tipo de acción” (Retamozo, 2009, p. 74). La revolución entonces, da cuenta de su carácter reformador, en tanto a raíz de ésta se busca generar un nuevo espacio público y, en consecuencia, reconfigurar el orden social. De esta manera, se da paso a comprender cómo se constituyen los sujetos políticos, los cuales, como menciona el autor, “disputan aspectos puntuales del orden como sujetos políticos populares producto de articulaciones capaces de emprender acciones de destitución y elaborar proyectos (contra) hegemónicos” (Retamazo, 2009, p. 86). Así, los sujetos mediante ciertas operaciones, son capaces de establecer practicas anti hegemónicas, o en otras palabras, de intervenir en lo instituyente, dando cuenta de su capacidad potencial dentro de lo político. Basado en Rancière, el autor señala

Son los sin-parte”, el pueblo, los que no cuentan en el orden social porque no tienen propiedades ni títulos de nobleza, quienes presentan en el espacio político su derecho a la igualdad de manera tal que interpela a la comunidad y tiene un poder subversivo del ordenamiento. Ese terreno de encuentro entre la policía y la igualdad es el lugar de emergencia de los sujetos políticos (Retamozo, 2009, p. 82)

De tal manera que los sujetos, al presentarse dentro del espacio público y al hacerse visibles desde su condición subordinada ante la policía, entendida como representantes y defensores del orden social, pasarían a ser ‘sujetos políticos’. Los

cuales por tanto, serían quienes darían lugar al acto político, ante lo cual el autor menciona lo siguiente

El acto político aparece cuando este procedimiento de reproducción es puesto en cuestión por prácticas ejercidas bajo el supuesto irrenunciable de que todos los hombres somos iguales y en el intento pragmático de la verificación de la facticidad de dicha premisa (Retamozo, 2009, p. 82).

Es decir, cuando los sujetos reconocen dentro del orden social una condición de desigualdad y la interpelan, se produce una alteración o fractura dentro del sistema de estructura establecido, dando lugar al acto político. Continuando con Rancière, el autor propone que el verdadero acto político, va a corresponder a:

Aquel que emerge en el encuentro de dos procesos heterogéneos que producen el recuerdo de la contingencia y la apertura del orden social a partir de la subversión de los mecanismos policiales. En tanto la *policía* se relaciona con una forma de gobernar que supone la creación y sostenimiento (reproducción) de la comunidad (Retamozo, 2009, p. 82).

Entonces, cuando la policía como encargada de la conservación del orden social, es cuestionada desde los sujetos, se genera lo que autor menciona como una 'apertura' dentro del orden social. Al vislumbrarse esta fisura, es cuando ocurre el genuino acto político.

Con todo lo anterior entonces, en síntesis los conceptos aquí abordados van a generar un insumo para el entendimiento del fenómeno relacionado a vislumbrar la dimensión política propuesta desde una obra experimental, en relación tanto a las dimensiones del signo, como a la comprensión sobre lo político, ya que amplían los alcances de la capacidad de análisis y proporcionan una herramienta útil al momento de interpretar el material.

## Capítulo III

### 3. Marco Metodológico

En este apartado se profundizará en cuanto a la forma en la que se abordarán las preguntas y objetivos de investigación, vale decir, el método elegido para dar respuesta a los planteamientos propuestos.

#### 3.1 Enfoque de la investigación

Hernández, Fernández y Baptista, señalan que el enfoque de investigación cuantitativo responde a “la recolección de datos para probar hipótesis con base en la medición numérica y el análisis estadístico, con el fin de establecer pautas de comportamiento y probar teorías.” (Hernández, et al., 2014, p.4). Es decir, que la investigación cuantitativa está orientada a verificar una interrogante mediante el análisis de datos recogidos de manera cuantificable, que opera en función a una pauta catastral, basada en cifras medidas cuantitativamente y no con la interpretación analítica. Razón por la cual, este tipo de enfoque no responde a las necesidades de la presente investigación, en función del propósito que esta persigue, puesto que lo que aquí se pretende analizar, son aquellas maneras mediante las cuales una determinada obra da cuenta de su dimensión política. Para esto entonces, el enfoque elegido será cualitativo. Según los autores ya mencionados, este tipo de investigación “se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (Hernández, Fernandez, Baptista, 2014, p.358). En otros

términos, el enfoque está dirigido a la interpretación de determinado fenómeno, mediante el análisis de la interacción que dicho fenómeno tiene con su entorno. Para este caso, la manera en la que el cine experimental se desenvuelve dentro de un contexto audiovisual chileno, de tal forma que se pueda vislumbrar cómo opera y es entendido este tipo de producción desde el lugar en donde actúa, relacionándolo a su vez con los demás elementos que le permean. Para complementar los alcances de este tipo de enfoque, a propósito Flick (2007) señala:

Los rasgos esenciales de la investigación cualitativa [...] son la elección correcta de métodos y teorías apropiados, el reconocimiento y el análisis de perspectivas diferentes, las reflexiones de los investigadores sobre su investigación como parte del proceso de producción del conocimiento y la variedad de enfoques y métodos. (p. 18)

Es decir, el método cualitativo demanda una reflexión interna sobre la misma investigación, indagando sobre el tema a estudiar desde distintas aristas y propuestas teóricas, que permitan así discutir el fenómeno a tratar a partir de diferentes planteamientos que amplíen su perspectiva de entendimiento. Razón por la cual, se justifica la elección del enfoque mencionado.

### 3.2 Tipo de investigación

Por otra parte, en cuanto al tipo de estudio de la presente investigación, será de tipo exploratoria, orientación relacionada a temas “poco estudiados” o “que no se han abordado antes” (Hernández, et.al., p. 91). Sin ánimos de proponer aquí una eminencia en cuanto al cine experimental, a poco andar se vislumbra que a diferencia de otros campos, sobre todo en Chile, este campo ha sido menos

explorado que otras perspectivas cinematográficas. En primer lugar, por su difícil catalogación como “género”, lo cual conlleva problemas, o “tensiones” en cuanto a su historicidad. Como señalan Aravena y Pinto

Su casi absoluta “invisibilidad” (una doble dislocación periférica como señala Machado, tanto por su opción experimental como por su situación geográfica) y su interrogación cualitativa sobre sus métodos, ideas e intenciones, contrasta con la hegemonía del espectáculo televisual e informativo (2018, p. 13)

De modo que como corriente o perspectiva audiovisual, posee a priori una limitante para su historicidad en tanto difiere con la industria existente y explorada del campo cinematográfico. Como señalan los autores, esta área del audiovisual está compuesta por propuestas tan diversas como obras existentes, lo cual, para el caso chileno, “da como resultado una historia fragmentada sin relaciones, traspasos y contaminaciones entre disciplinas y áreas de trabajo” (Aravena y Pinto, 2018, p.9), dada por la falta de profundización en cuanto a las propuestas existentes, lo cual, va a dificultar las dimensiones de su estudio. Por consecuencia, lo que aquí se propone va a sugerir aportar al entendimiento de cierto aspecto del audiovisual experimental, en tanto arte político.

### 3.3 Muestra de la investigación

La definición de la muestra por su parte, para la presente investigación de tipo cualitativa, corresponde a “un grupo de personas, eventos, sucesos, comunidades, etc., sobre el cual se habrán de recolectar los datos, sin que necesariamente sea estadísticamente representativa del universo o población que se estudia”

(Hernández, et al., 2014, p.384). Vale decir, que la muestra elegida puede ser una selección más acotada del universo a investigar, en tanto proporcione aspectos a analizar que contribuyan al estudio del fenómeno propuesto. Para este caso, la muestra corresponde al cortometraje “Popsicles” de la autora Gloria Camiruaga, pieza experimental chilena del año 1984.

### 3.4 Técnicas de investigación

Por último, en cuanto a la técnica de investigación que se empleará para el análisis de la muestra seleccionada, será aquel propuesto por Jacques Aumont y Michel Marie, como “Análisis del film” (1988), el cual va a proponer un panorama ampliado en cuanto al examen de la pieza audiovisual. Como dirán los autores, “puede tratarse igualmente de un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un cierto presupuesto valorizador” (p. 18), aspecto de especial relevancia en cuanto a los propósitos que aquí se pretenden resolver, que apuntan a reconocer las maneras o los elementos a través de los cuales una obra en particular da cuenta de su dimensión política y por medio de qué métodos reconocibles u observables podemos distinguir aquello.

Dado la especificidad o particularidad de la perspectiva que aquí se analiza, como lo es la ‘experimental’, aquella técnica que considere un film como “una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)” (Aumont y Marie, 1988, p. 18), viene a completar la mirada o inspección que se le pretende dar a la muestra.

En suma, en la presente monografía se empleará una metodología relacionada a un fenómeno estudiable a partir de su interacción con el contexto donde emerge,

que ha sido poco estudiado o profundizado a raíz de su difícil catalogación, lo cual le da un carácter exploratorio. Además de una técnica de análisis que revisaremos, de modo que facilite a la comprensión de la muestra seleccionada, la cual corresponde a “Popsicles” de Gloria Camiruaga.

## Capítulo IV

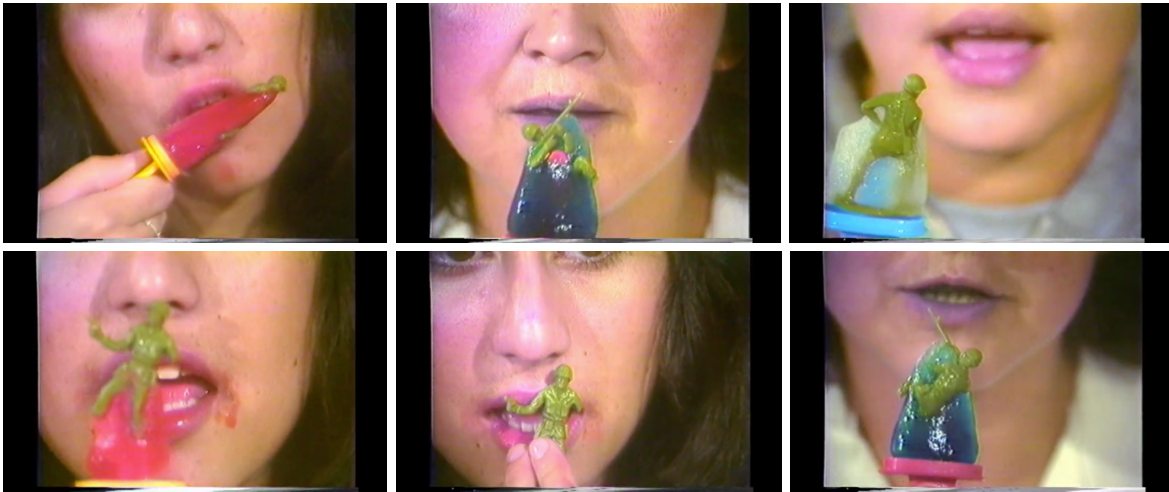
### 4. Análisis

En el presente apartado se analizará la pieza audiovisual “Popsicles” de Gloria Camiruaga, cortometraje experimental realizado el año 1984 en formato video, compuesto por grabaciones realizadas en Estados Unidos en 1982 y en Chile en 1984. “Popsicles”, traducido al español como “Paletas de hielo”, posee una duración total de 04:42 minutos, presentado en formato tres cuartos, hablada en español y dirigida por Gloria Camiruaga, artista visual, videasta y documentalista chilena, nacida en 1940 en la ciudad de Chimbarongo, falleciendo el 2006 en la ciudad de Santiago. Tal producción emerge bajo el contexto histórico de la dictadura cívico-militar chilena (1973 – 1989) que operaba en dicha época.

La propuesta que presenta “Popsicles”, sugiere centrar el análisis en dos partes: la propuesta visual y la propuesta sonora.

La primera secuencia, nos muestra de inmediato primeros planos a rostros de niñas y mujeres que recitan el Ave María, al tiempo que lamen un helado que en su interior contiene un soldado de plástico. Estos planos se enfatizan mediante zoom-in y zoom-out a la acción que realizan las participantes. En paralelo, el audio de las participantes recitando la oración, a ratos es intercalado con la misma oración, pero desde una voz masculina, que pareciera provenir de un altoparlante. Vemos cómo los soldados de plástico van apareciendo mientras los helados se consumen, lo cual sugiere una progresión en el relato. Gradualmente los planos se van abriendo, de tal forma que de a poco se pueden apreciar más detalles de los rostros de las participantes. En un plano ya se muestra una participante que ya consumió el helado por completo y lame el soldado de plástico por separado.

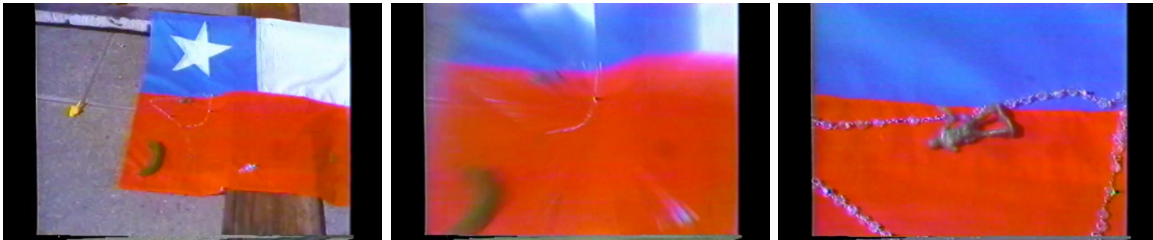
## Secuencia N°1



Esta secuencia nos ofrece un primer planteamiento, donde la autora propone una provocación directa a la figura que representa al ejército, la cual se encuentra reducida a su mínima expresión (figura diminuta de plástico) y al interior de un elemento comestible. En tal sentido, el significante asociado al significado de la milicia, es alterado, puesto que se propone a tal representación como parte de un refrigerio. Cabe destacar además, las posiciones en las que los soldados son representados en las figuras de plástico: posiciones de ataque. Sin embargo, el uso que en esta oportunidad se les da a los soldados, no es el de simular la guerra, sino, el de elemento lúdico y pasivo.

Seguidamente, hay un cambio de secuencia con un drástico zoom-in a una bandera chilena que reposa sobre una superficie de concreto, que tiene encima un rosario, un soldado de plástico, un esqueleto de plástico y en un extremo, algo que insinúa ser una hez. En el suelo, al lado de la bandera de encuentra lo que parece ser el palo del helado que ya fue consumido. Desde lo sonoro, al tiempo que la oración que antes era recitada por las participantes, ahora se escucha amplificadas, como proveniente de un altavoz.

## Secuencia N°2



Aquí la figura que representa al Estado, el símbolo de la nación, en este caso chilena, la bandera, es también descontextualizada en tanto reposa sobre el suelo y no flamea sobre un mástil, además de servir de depósito de los elementos que se encuentran arrojados sobre ella. El Estado es interpelado, en tanto se le muestra sumido ante elementos religiosos, militares, de muerte y de desperdicios. Dichos elementos se presentan por sobre el Estado, se encuentran, literalmente, encima él. El Estado como administrador del orden social es intervenido y puesto en cuestión, que sugiere pensar que su poder administrativo es interpelado.

El audio se disipa al tiempo que volvemos nuevamente a las participantes de la primera secuencia, ahora con planos algo más abiertos, donde podemos apreciar los rostros de las participantes y algunos soldados ya sin helado que los cubra. Nuevamente el audio se intercala con el audio de la voz masculina amplificada.

### Secuencia N°3



Esta secuencia puede ser vista como una sucesión de la primera, donde la autora de a poco va revelando detalles sobre las participantes que en un inicio parecía ocultar. Ahora nos permite identificar que las participantes del inicio de las cuales sólo vimos una sección de su rostro, se trata tanto de niñas como de una mujer adulta.

Ocurre otro cambio de secuencia, donde se ve en primer plano un soldado de plástico en las manos de una persona. A la vez, el sonido cambia nuevamente a una voz amplificada femenina, seguida de una masculina.

### Secuencia N°4



La figura de plástico, en posición de ataque, literalmente nos apunta, gracias a la mano que lo sostiene y permite generar esta acción. Ocurre entonces una interpelación esta vez hacia el espectador, que es increpado a partir la figura de plástico, además de plantear a este símbolo del ejército como un elemento manipulable.

Luego vemos a nuevos participantes consumiendo los helados, pero esta vez no son soldados lo que se encuentra en su interior, sino esqueletos humanos de plástico. Los planos, un poco más abiertos, nos permiten vislumbrar sus rostros. Además de incorporar al audio las voces de estos nuevos participantes al acoplado de oraciones.

#### Secuencia N°5



La figura del esqueleto, o si se quiere, de la muerte, se presenta hasta ahora sólo desde aquellas secuencias que pertenecen al exterior, o por lo menos a una

locación distinta a la que se encuentran las de las secuencias iniciales. Sugiere pensar que estos nuevos participantes se diferencian de las participantes anteriores, ya que el elemento que manipulan es distinto de los vistos hasta ahora. Posteriormente hay otro plano, que nos muestra una pequeña en un espacio interior, con la boca teñida de azul y un soldado de plástico en la mano, ya sin el helado que lo cubría. Esta vez con un paneo que va desde su rostro a su mano.

### Secuencia N°6



A primera vista, es posible unificar esta secuencia con la anterior, desde un plano cromático, en el sentido que la mujer de la secuencia anterior lamía un helado azul, y en esta secuencia aparece la pequeña, en una locación distinta, pero vestida de azul y con la boca teñida del mismo color. Lo cual, nos permite enlazar ambas secuencias siendo entendidas como alguna especie de continuidad.

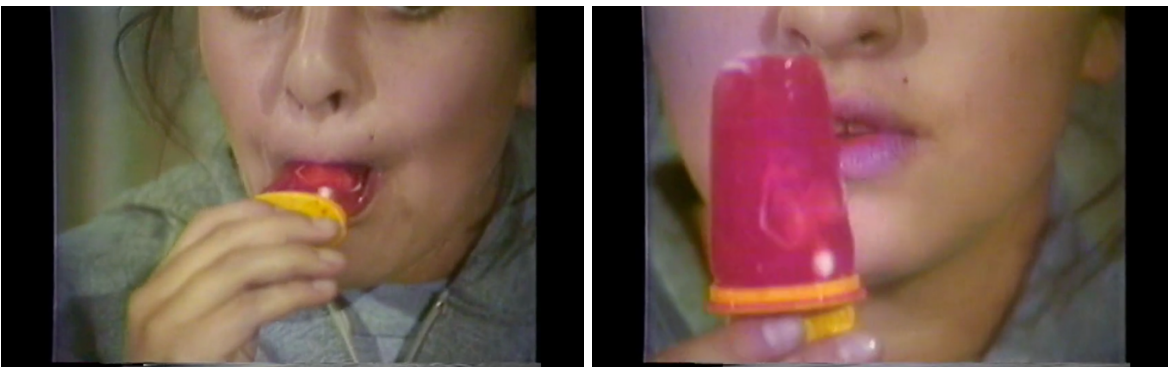
Se nos presenta ahora una mujer en un lugar exterior, con la boca teñida de azul, seguido de otra mujer saboreando un helado rojo.

### Secuencia N°7



Nuevamente el color azul en la boca de una participante, esta vez en exterior. El hecho de que estas tres secuencias se muestren de manera continuada, sugiere alguna unificación. Posteriormente, una mujer lame un helado rojo, lo cual quizás permita enlazarlo a la siguiente secuencia, donde se nos muestra una niña con un helado de tonalidad parecida. La niña de esta nueva secuencia, esta vez consume un helado con un esqueleto en su interior.

### Secuencia N°8



Por primera vez, aparece la figura del esqueleto en las secuencias de interior donde se encuentran las niñas. El plano de la muerte se traspasa también a las participantes que en un inicio parecían distinguirse de las participantes que se encuentran en planos exteriores.

Después, todos los audios mencionados anteriormente se comienzan a entremezclar a la vez que las imágenes de ambas secuencias se intercalan, la de las niñas con las de exterior.

Aparece luego una mujer saboreando ya sólo la figura de plástico, luego de consumir por completo el helado, que en este caso es un esqueleto.

### Secuencia N°9



La figura que representa a la muerte es manoseada y saboreada, que además se encuentra teñida de azul producto del helado que en algún momento debió crubirla. Nos permite pensar en la representación de la muerte como un elemento manipulable, nuevamente descontextualizando su significante.

Aparecen nuevamente la secuencia de interior. Esta vez, las imágenes se intercalan entre una niña que muerde el helado (hasta ahora todas lo lamían), la niña que lame el helado con el esqueleto en su interior, y la mujer de secuencias anteriores, esta vez con menos helado y por lo tanto dejando ver más del soldado de plástico.

### Secuencia N°10



Nuevamente la autora vuelve a ocultar el resto de la información de los rostros de las participantes, mostrando, a través de primeros planos, sólo sus bocas lamiendo los helados. La suposición de una continuidad de aparición de los personajes es refutada, puesto que se vuelve a los planos de la primera secuencia. Con la particular diferencia que una de las figuras de plástico dentro de los helados es ahora un esqueleto. Generando así un diálogo de las figuras que se intercalan. La figura de la muerte que en un inicio se presentó en la secuencia exterior, aparece ahora en la secuencia interior.

Nuevamente se vuelve a mostrar la mujer que había aparecido en la secuencia N°9 con un esqueleto en sus manos, pero ahora, gracias a la apertura y movimiento del plano, nos permite ver las personas que se encontraban a su alrededor, se trata de dos hombres.

### Secuencia N°11



Por primera vez se manifiesta la presencia de hombres (cis-hombres) dentro de la película. Sin embargo, tampoco se les atribuye un lugar protagónico, sino que

aparecen más a modo de contexto. Ya se vuelve reconocible entonces un factor de género importante, donde hasta ahora, mujeres han ocupado el lugar protagónico del film.

Posteriormente se intercala con las imágenes de la secuencia en interior. Esta vez la cámara nos ofrece un paneo que nos permite ver a las participantes que aparecían por separado en un inicio, una al lado de la otra.

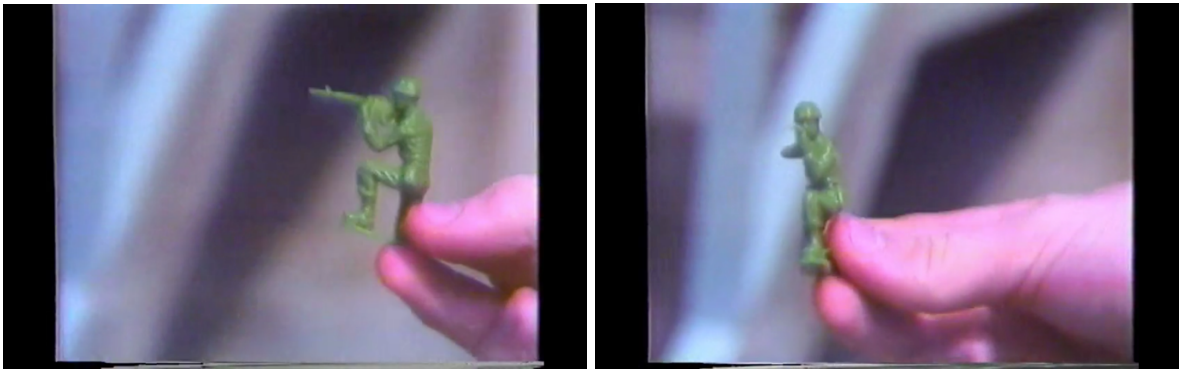
### Secuencia N°12



Este gesto, nos permite aclarar el panorama planteado en un inicio: se trata de varias niñas reunidas en un mismo espacio, recitando simultáneamente la oración. Aparece nuevamente la figura del esqueleto dentro de este contexto.

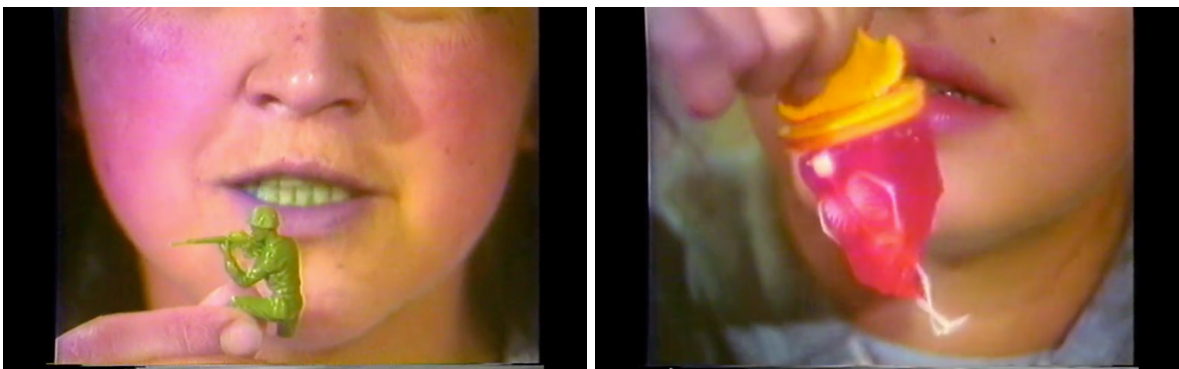
Vuelve a aparecer exactamente la misma secuencia que se presentó anteriormente del soldado apuntando.

### Secuencia N°13



Puede ser interpretado como una insistencia en la interpelación hacia el espectador por parte del soldado, o visto de otra forma, interpelación al sujeto por parte del ejército. Esta escena se enlaza con la escena siguiente, donde aparece una mujer, de la secuencia interior, pero ahora también sosteniendo un soldado en posición de ataque, seguido de la niña con el helado que dentro lleva un esqueleto, esta vez, lamiéndolo invertidamente y dejando ver parte del esqueleto.

### Secuencia N°14



La figuras de plástico son más claramente reconocidas, por tanto sugiere poner énfasis en dichos elementos.

Volvemos nuevamente a la secuencia en exterior, donde un plano más general nos permite apreciar que la locación podría corresponder a un templo o una azotea,

donde además vemos que dentro del lugar hay más personas. Una de ellas, seguida por la cámara mediante un paneo, se acerca a la bandera chilena que está en el suelo, y le tira un soldado de plástico.

### Secuencia N°15



Esta acción nos da a entender que la bandera en el suelo que vimos en un inicio, está a disposición de la gente se encuentra en el lugar, donde son ellos quienes depositan los elementos sobre la bandera.

A continuación se procede a la intercalación de ambas secuencias, interior-exterior, y de ambos audios. Así, vemos a las participantes de interior, tanto desde planos cerrados como abiertos, y entre medio, por tercera vez aparece un plano de la mujer de las secuencias N°9 y N°11 lamiendo el esqueleto de plástico.

### Secuencia N°16



Se podría sugerir a modo de conclusión del film, la intercalación y debate entre las diferentes secuencias. Supone una progresión en tanto aparecen las participantes con helados distintos a los del inicio, pero a su vez se retoma una imagen del exterior. Se intercalan a su vez planos abiertos y cerrados. De tal manera que esta última acción, permite generar un diálogo entre todas las secuencias y sus distintos elementos.

Finalmente, la cámara se detiene en un primer plano a la boca de una niña que consume un helado esta vez azul, con un soldado que le falta un brazo y con su boca impregnada de la tinta del helado, al tiempo que van apareciendo los créditos.

#### Secuencia N°17



La tinta en la boca de la participante, puede dar cuenta a modo de cierre, de los sedimentos que deja la acción misma de consumir el helado. Hay una huella que permanece posterior a la desintegración del refrigerio.

En suma, vislumbrar todas las operaciones descritas que la autora realiza a lo largo de su obra, permite a su discurso ser interpretado de la siguiente manera.

En primer lugar, la interpelación a la sentencia dictada por la oración que las mujeres repiten constantemente, donde se habla de una mujer madre y virgen, vale decir, sin sexualidad, en contraposición a la acción que ejercen las mujeres mientras recitan la oración, que puede ser entendido como la alusión a un acto sexual. El

contraste que se plantea al proponer estos dos actos simultáneamente va a sugerir una reivindicación del 'ser mujer', por tanto una crítica al dictamen propuesto por la religión, o bien, por el orden social imperante, el cual impone una sentencia sobre las características que 'debe' tener una mujer dentro de la sociedad.

Por otro lado, este artefacto, el helado, podría ser entendido como un instrumento fálico asociado al poder. En tal sentido, el consumir, digerir, desintegrar tal elemento podría ser interpretado como el poder siendo descompuesto. Asimismo, el soldado de plástico, representación de la milicia, le sirve de cimiento sobre el cual se erige. Esto nos sugiere plantear al artefacto en su totalidad, el helado con el soldado de plástico, como una representación del poder. Y además, si aquello que se encuentra sobre la bandera fuera realmente una hez, sugiere pensar incluso que este poder además de ser digerido, es finalmente expulsado. Este poder, es desechado sobre el mismo elemento que le representa, en este caso una bandera chilena, que corresponde al símbolo del Estado chileno. De este modo, la acción de consumir el helado con una figura militar en su interior, puede ser comprendido como un cuestionamiento directo al orden social, representado a través de elementos característicos del poder, sumado, además, a la costumbre religiosa (el rito mariano) que le sustenta. Se produce entonces una apertura dentro de las relaciones impuestas por el orden social, acción de interpelación que, además, es ejercida por mujeres (incluyendo además una persona, diremos, no binaria). Sumado al hecho de que estas mujeres, a medida que consumen este elemento fálico, recitan el Ave María de manera repetitiva. Este acto, debido a su constante insistencia, demanda ser analizado, y por lo tanto, que el significante de tal oración sea replanteado. La reiteración opera aquí como una interpelación al mundo católico. Las mujeres, recitan textualmente: "Dios te salve María, llena eres de gracia, el señor es contigo. Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús. Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros los pecadores, ahora y en la hora

de nuestra muerte, Amén”. El texto claramente remite a una sentencia hacia la mujer y su lugar en la sociedad, o mejor dicho, el de la virgen, “representante de las mujeres” en la sociedad. Donde se valora y enaltece a la mujer virgen, madre y sin sexualidad, por sobre “todas las mujeres”. El rito mariano entonces, podemos ligarlo directamente a las costumbres, puesto que remite a un concepto del ‘deber ser’ mujer, una asociación de género, por lo tanto de dominación y relación de poder, que remite a lo conservador, por tanto al orden social y lo instituyente. Es decir, a través del discurso, o bien, del enunciado, genera a una interpelación directa tanto hacia el espectador como a la religión católica. Sin embargo, a modo de respuesta, contrario a esta sentencia de género dictada por la oración mariana, la imagen que se visualiza que alude a una acción sexual, dando cuenta de una provocación ante el orden social imperante, mediante la contraposición dentro de un mismo plano, de un acto sexual y de la valoración de la mujer como santa. Esto nos permite entender a las mujeres que protagonizan el film, y por tanto también a la directora del mismo, como quienes ejecutan en este caso el acto político. Ya que, si la mujer es vista desde una relación de subordinación en la sociedad, donde ésta ocupa el lugar subalterno en el orden social, lo que aquí ocurre es una interpelación directa a la misma estructura social. El dominado interpela al dominador. La mujer, en este caso, es precisamente quien se encuentra ingiriendo el símbolo fálico del poder, lo desintegra y luego lo expulsa. Por lo tanto, permite pensar esta acción como una reivindicación directa de los lugares de poder y el orden social. Ocurre entonces, una fractura, una apertura en el orden producto por la interpelación a través del discurso. El orden social es increpado, a través de la acción literal de enguirlo, acompañado innegablemente a un factor religioso, lo cual constituye, como ya revisamos, un genuino acto político.

Con lo anterior, podemos identificar entonces tres operaciones mediante las cuales se genera el acto político por parte de la autora, entendido como subversión del

orden establecido: en primer lugar, la forma de la estructura que presenta la obra, vale decir, la manera de narrar. No es canónica, ni cronológica o consecutiva como la teoría del conflicto central. No presenta personajes centrales con propósitos ni mucho menos con una estructura psicológica desarrollada. Son solamente actrices que ejecutan acciones frente a la cámara en sucesión. No responde a la relación inicio-nudo-conclusión, simplemente empieza y termina, dando cuenta de su desarrollo mediante mecanismos de interpretación. En segundo lugar, a través de la acción lingüística que aquí se presenta, dicho en palabras de Saussure, el significante del significado es alterado, por tanto, el signo mismo es alterado. Hay una alteración también a nivel de signos desde las operaciones audiovisuales que la autora genera sumado a la acción de enunciación del rito mariano. Los valores o asociaciones naturales son invertidos, contrapuestos, inversos, alterando así el sentido mismo del signo. Tal como lo hace con el símbolo de la bandera, donde invierte el lugar que esta debiera ocupar (como “símbolo patrio”) y la ubica en el suelo como depósito de excrementos humanos, entre otros. Esto, sumado a su vez, al tratamiento del sonido en la obra. A diferencia de otras producciones, la banda sonora en este caso está compuesta por sólo una frase, la cual se repite a lo largo de toda la producción pero en distintos niveles, sintonías, y tonos. Los únicos otros sonidos que se cuelan dentro del relato sonoro, son las lamidas de las participantes. Se trata de una secuencia que se repite de manera constante y envolvente, que no responde por tanto a la exigencia sonora de producciones canónicas, sino, ofrece un panorama singular dado por la repetición de una sola oración.

Y en tercer lugar, el factor de género instalado en la obra, que da cuenta de una posición reivindicadora del género femenino a través de situarlas como protagonistas y actrices políticas, encargadas de ejecutar el acto político.

En tal contexto histórico como lo fue la dictadura cívico-militar chilena, eran precisamente los militares los encargados de hacer prevalecer el orden social,

impuesto por la fuerza, masculina y patriarcal. Donde las mujeres no tenían espacios dentro de la política y estaban subordinadas al lugar de madres, anulando su capacidad de generar una acción política, lo cual, en este caso se invierte, puesto que tanto la directora como las protagonistas del film, son las que ejecutan el acto político.

## Conclusiones

La propuesta que aquí se presenta, luego de ser analizada, nos permite identificar los principales recursos audiovisuales que dan cuenta de una dimensión política en la obra "Popsicles" de Gloria Camiruaga, descritos en el capítulo cuatro del análisis de la obra, permitiendo así dar respuesta al principal objetivo planteado. En tal sentido, cabe comprender, a través de los objetivos específicos, de qué manera se resuelve la pregunta de investigación, tal como se describe a continuación.

El primer objetivo específico, que corresponde a analizar discursivamente el cortometraje seleccionado, permitió interpretar los distintos elementos dispuestos en la obra, como por ejemplo, los recursos técnicos, como el énfasis en ciertos puntos de interés dado por el tipo de encuadre, que potencian al enunciado, vale decir, la apreciación del discurso a partir de la observación de la acción de enunciación. Y por último la identificación de los elementos simbólicos que son planteados dentro de la obra, que remiten al poder, al orden social y las estructuras hegemónicas.

El segundo objetivo, que propone reconocer los elementos que dan cuenta de una dimensión política en la obra, fue resuelto a través del planteamiento propuesto en el análisis, donde aquellos elementos, principalmente corresponderían a: en primer lugar, la estructura "dramática" planteada en la obra, o bien, el tratamiento del film, el cual se propone como opuesto al canon, dando cuenta de su dimensión subversiva, en tanto interpela la estructura impuesta para la realización cinematográfica. En segundo lugar, la inversión del signo, dado por la alteración significado-significante, donde la autora invierte los significantes impuestos por el orden social, y altera la representación que va ligada a determinados símbolos, como son la virgen, la bandera, el ejército, la muerte y la religión. Y en tercer lugar, la reivindicación de las mujeres como actoras políticas, donde vulnera la relación de

subordinación designada por el orden social, a partir de la ejecución del acto político tanto desde la propia autora como desde las participantes del film.

Por último, el tercer objetivo, que corresponde a identificar los principales recursos de expresión a través de los cuales la autora genera su discurso político, podríamos señalar en primer lugar, la acción de enunciación. Donde a través del discurso, plantea un panorama sonoro que al ligarse a lo visual, expone una relación de poder, siendo alterada, perturbada y replanteada. Por otro lado, el recurso de la reiteración, va a ser fundamental para la llegada del “mensaje” de la obra. Al exponer repetidas veces una acción y un enunciado, va a generar una interpelación al espectador, quien recepcionará esta información, alojándose en una parte otra de la consciencia, distinta al de la razón, y por tanto, posiblemente generando una consecuencia a nivel inconsciente en quien se enfrenta a la obra.

En síntesis, podemos recoger las siguientes apreciaciones. Primero, la capacidad que tiene el cine experimental de accionar a partir de los diversos lenguajes y tratamientos que le da al film, dado por no inscribirse en la estructura predominante del canon. Por otro lado, al trabajar con elementos que remiten a la parte inconsciente del espectador, genera que sus propuestas trasciendan al contexto en el cual fueron creados, permitiendo una constante reinterpretación del material. Aspecto central, pues tal como ocurre con la obra de Gloria Camiruaga aquí tratada, a treinta y seis años de su creación, aún puede ser analizada desde nuestra época actual, puesto que, para el caso chileno, hace casi cinco meses del estallido social ocurrido en Chile el 18 de Octubre de 2019, vimos cómo las fuerzas militares vuelven a salir a las calles, reviviendo un trauma producto de las violaciones a los derechos humanos que se ejercieron en la dictadura civico-militar de 1973, contexto bajo el cual se realizó el cortometraje aquí tratado. Sumado al hecho de que hoy en día, vemos cómo se ha levantado un potente movimiento feminista, con precedentes de varios años anteriores, que apela a derribar la estructura patriarcal del orden

social establecido. En tal sentido, vemos cómo la obra de Camiruaga se vuelve nuevamente contingente, dando cuenta de su facultad para ser releída en distintos momentos históricos.

Por último, reconocer al cine experimental como un mecanismo subversivo de realización audiovisual, mediante el cual podemos realizar actos políticos a partir del tratamiento del film.

## Bibliografía

- Adorno, T. (1997). *Teoría Estética*. Frankfurt, Alemania: Ediciones Akal, Madrid
- Arango, M. (2016). *El cine predominante o modo de representación institucional: canon y mimesis*. Bogotá, Colombia: Revista Común-a, Corporacion Universitaria Unitec.
- Aravena, C., Pinto, I. (2018). *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago: Chile. Ediciones Metales Pesados.
- Aumont, J., Marie, M. (1988). *Análisis del film*. París, Francia: Editions Nathan.
- Camiruaga, G. (1984). "Popsicles"[DVD]. Chile. De <https://www.sawvideo.com/mediatheque/video/popsicles>
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Ediciones Morata, S. L
- Hernández, R., Fernández, C., Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación. Sexta Edición*. McGraw-Hill / Interamericana Editores. D. F. México.
- Incarbone, F. (2013). *Stan Brakhage: el pintor de la luz del fin del mundo*. Buenos Aires, Argentina: Hambre. Espacio Cine Experimental.
- Lorenzo, S., Jacobsen, U. (2009). *La imagen quebrada. Palabras cruzadas. Apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo fílmico (en Chile)*. Valparaíso, Chile: Edición Fuera de Campo.
- Mímesis. (s.f.). En *Léxico*. Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/mimesis>
- Navarro, S. (2011). *Acerca del cine como Medio Expresivo*. Valparaíso, Chile: Editorial

Universidad de Valparaíso.

Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Olhagaray, N. (2014). *Sobre video & artes mediales*. Santiago, Chile: Ediciones MetalBibliografía

Retamozo, M. (2009). *Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Investigaciones Socio Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

Richard, N. (1997). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Santiago, Chile: Cuadernos de la Escuela de Arte, Universidad Católica de Chile.

Ruiz, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Saussure, F. (2005). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.