

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

COMPARACIONES EN NARRATIVAS VISUALES EN LARGOMETRAJES DE
FICCIÓN DE REALIZADORES EMERGENTES NACIONALES (2019-2023)

Alumno: Urra, Franko

Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Cine y Artes Audiovisuales

Santiago, 2024

Dedicatoria

Dedico mi trabajo a mi madre Tania Ravanal por todo el trayecto que tuvo que recorrer en su vida. Sus principios y lucha por ver a su familia surgir ante toda la adversidad que debió pasar desde temprana edad, es de los actos más auténticos y de amor por el otro que no puede expresarse en simples palabras. Siempre serás la persona que más admiraré y amaré, muchas gracias por todo lo que hiciste y sigues haciendo por mi.

Lo dedico a mi abuela Rosario y mi padrino Exequiel por lo importante que son en mi vida, desde pequeño hasta este momento han dejado sudor y sangre, son las personas que me han demostrado el nunca olvidar de donde vengo, son mi hogar. Lo dedico a mi hermana Isidora que, no entiendo nada de lo que haces o dices, y aunque mucho no te demuestre lo que te quiero, daría mi vida por verte feliz.

Se lo dedico a mi pareja Nataly Navarrete, fuiste mi pilar durante estos tres años, mi compañera de viaje, mi consuelo en los tiempos de melancolía, la única persona con quien quiero pasar todos mis amaneceres de aquí a la infinidad de los tiempos, simplemente te amo con mi vida.

Agradezco de sobremanera a mis amigos del PeluFilms (Nicolás, Alejandra, Marco, Matías, Claudio), son una parte importante de mi corazón, si me lo rompen ya los quiero ver.

Agradezco a toda la gente que es parte de mi día, compañeros del Wendy's no se si los quiero o los odio, solo sé que son algo de mi que nunca podré olvidar.

Y le agradezco a usted Marco por siempre ser el aguante en persona, su enseñanza y comprensión fueron vitales para que me pudiera realizar académicamente, siempre estaré grato de tener una charla con usted sobre cualquier tema.

Te lo dedico en especial a ti Pelusa, un abrazo al cielo de los perritos.

Tabla de contenido

Dedicatoria	1
Introducción.....	3
1. CAPÍTULO I.....	4
1.1 Datos de contexto. Antecedentes de la investigación	4
1.2 Problematicación	6
1.3 Pregunta de investigación.....	13
1.4 Objetivo general de la investigación.....	14
1.4.1 Objetivos específicos.....	14
2. CAPÍTULO II.....	15
2.1 Narrativa cinematográfica	15
2.2 Realizadores.....	17
2.3 Ficción	19
3. CAPÍTULO III.....	
3.1 Enfoque de la investigación	22
3.2 Muestra de estudio.....	22
3.3 Técnica de investigación	23
4. CAPÍTULO IV.....	
4.1 Ficha técnica	25
4.2 Análisis del documento.....	27
4.2.1 Perro Bomba.....	27
4.2.2 Piola	29
4.2.3 Mis hermanos sueñan despiertos.....	32
4.2.4 Proyecto fantasma	34
4.2.5 Muertes y maravillas.....	37
Conclusiones.....	41
Bibliografía.....	42

Introducción

En la presente monografía, estaremos realizando un recorrido de los últimos años sobre el cine chileno. Esta investigación se sostiene a partir de la obtención de conocimiento y contextualización de los filmes puestos en análisis, comprendiendo las tridimensionalidades que suscitan su realización, aspectos como la narrativa cinematográfica, la ficción y los realizadores serán los que nos darán nuestra respuesta. Esta decisión de colocar al realizador en investigación nace por cómo las academias deben y tienen la obligación de dar referentes que se adapten al hoy y ahora, la actividad de tener el conocimiento de sus historias dará paso a la construcción de sentido y motivación para los estudiantes de arte, particularmente, los de cine que muchas veces se someten a la creencia de crear historias bajo ciertos parámetros impuestos por terceros, y que sus trabajos no tienen peso a comparativa de otros, nuestro enunciado nos ayudará a comprender que toda película es distinta y se dota de vivencias, formas, y facultades que sólo se pueden dar vida desde la visión de un artista que se vincula con su espacio.

Este trabajo también tiene su raíz en ampliar la investigación en cine chileno al contemporáneo, tomando como referencia los trabajos de Parada y Zavala sobre la evolución de estos al campo teórico, y lo realizado por Barraza dentro del periodo 2005 a 2015 sobre los filmes producidos en dicha década, dónde se prioriza un destaque a las labores gubernamentales y estéticas que impulsaron el reconocimiento de este periodo como una renovación de cine chileno. En este sentido, se comprende que, en un plazo de casi diez años, este también se debe actualizar, por lo menos en un corto plazo.

Para desglosar adecuadamente nuestro enunciado, nos plantearemos un objetivo que iremos esclareciendo en nuestro análisis: Reconocer cuáles son las narrativas

existentes en largometrajes de ficción de realizadores emergentes nacionales entre 2019-2023.

Por tanto, nuestra metodología comprende películas de dicho periodo, en esta ocasión se eligieron *Perro bomba* (2019), *Piola* (2020), *Mis hermanos sueñan despiertos* (2021), *Proyecto fantasma* (2022) y *Muertes y maravillas* (2023) para realizar la comparativa en base a un Análisis documental a partir de fotógramas, bajo esta perspectiva, nuestro análisis se dotará de un enfoque cualitativo.

Todos estos puntos se dividirán en cuatro capítulos, un primero para plantear nuestros objetivos, un segundo para tener un conocimiento de lo que se hablado sobre nuestros conceptos, un tercero para hablar en extenso de nuestra metodología, y, por último, un capítulo dedicado a nuestro análisis.

1. Capítulo I. Planteamiento del problema de investigación

1.1 Datos de contexto. Antecedentes de la investigación.

La investigación en artes nos compete en la manera que empezamos a colocarla en palabras al igual de como la realizamos en cada momento de nuestros procesos creativos. Por lo tanto, en el ejercicio de escribir, hay arte. A palabras de Borgdoff, es la “Investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística” (p. 30).

El trabajo investigativo es una manera de formalizar el conocimiento y hacerlo competente frente a academias, fuera o dentro de las artes, que deseamos vincular a nuestro abanico de posibilidades de aproximación artística, comunicativa, hasta editorial. Y es normal dada la categorización del artista como un sujeto que por su naturaleza debe estar en movimiento y absorber la mayor cantidad de conocimiento, por lo menos del entorno que lo rodea. Y, por consiguiente, compartirlo con sus pares. Según Sánchez:

Se trata de pensar infraestructuras que, además de ofrecer espacios de concentración y recursos para el trabajo propio, acepten un tiempo prolongado de experimentación y de búsqueda. Eso es esencial para sentirse cómodo y también para que surja una comunidad con la cual compartir el trabajo (...) (2010, p. 49)

Esta experimentación no debe confundirse con una mala formulación de lo enunciado en el presente documento, sino más bien a una manera de precisar los puntos de mayor interés en la investigación, y destacarse por cualidades propias, no por términos de investigaciones de otras ramas profesionales. La nutrición de

estos conceptos son parte de cómo se plantea la originalidad de un texto, tanto como lo sería la escritura de un guion, refiriéndonos al cine.

Pero es pertinente aclarar que en la manera del descubrimiento conceptual de ambas disciplinas ejemplificadas, hay una cosmovisión en las ciencias que separa al sujeto investigador, que maneja un apartado matemático y experimental con hipótesis previamente establecidas, con el objeto de investigación. Mientras la investigación en artes apela a una noción más sensible del individuo en cuestión, y lo invita a vincularse abiertamente a su cotidiano, en su proceso creativo y al objetivo de su investigación. Sánchez refiere a la hipótesis de Latour como un factor importante en el trabajo artístico:

En “How to talk about the body”, Bruno Latour (2004) mostró cómo cualquier conocimiento sobre la realidad es, al mismo tiempo, una ganancia del cuerpo. En este sentido, el cuerpo debe ser entrenado para ser afectado por la realidad y, a la vez, transforma, en su capacidad de ser afectado, a la realidad (2010, p. 42)

Bajo esta perspectiva, nuestro enfoque irá de la mano de una nutrición filosófica sobre el arte, que se basa en la teoría y práctica de la misma, tal como postuló Sánchez:

Por ello, una obra de arte o una conferencia nunca pueden contener y dar cuenta de todos los aspectos del proceso, no pueden ofrecer todo el conocimiento y mucho menos todo el saber en su mera formalización o realización (2010, p. 38)

Esta naturaleza de ambigüedad “científica” es la que nos convoca al ejercicio de colocar en palestra conceptos que salen del radar más específico de investigadores ajenos a la práctica artística. Ya lo mencionaba Borgdoff en como académicos tenían “la creencia de que el arte llega a realizarse solo sobre la base de la intuición, en terrenos irracionales y a través de vías no cognitivas, y que esto lo hace inaccesible para la investigación desde dentro” (2010, p. 37).

Desmitificando este panorama, no son como tales las prácticas artísticas un objeto en concreto donde se tiene una verdad absoluta de cómo realizarlo o como posicionarlo. De por sí, a diferencia de prácticas/investigaciones científicas que manejan un marco conceptual idéntico entre cada uno durante años, las artes mantienen su carácter de estar en constante dinamismo ante los nuevos escenarios que se le anteponen, con un énfasis en la psiquis.

Pero referir a la “psiquis” como un concepto con naturaleza autónoma también se torna ambiguo, por lo cual añadiremos el objeto adyacente, el cuerpo. Como anteriormente mencionamos, estos están intrínsecamente unidos al apartado de conocimiento plasmado.

Es pertinente en esta investigación, recordar que este “conocimiento” no puede ser posible si no hubiese una práctica previa en el mundo audiovisual. Por lo cual, apartados como la imagen, el sonido, la dirección de arte, la producción, y la dirección, son de suma importancia para la contextualización estética de estos nuevos directores.

1.2 Problematicación

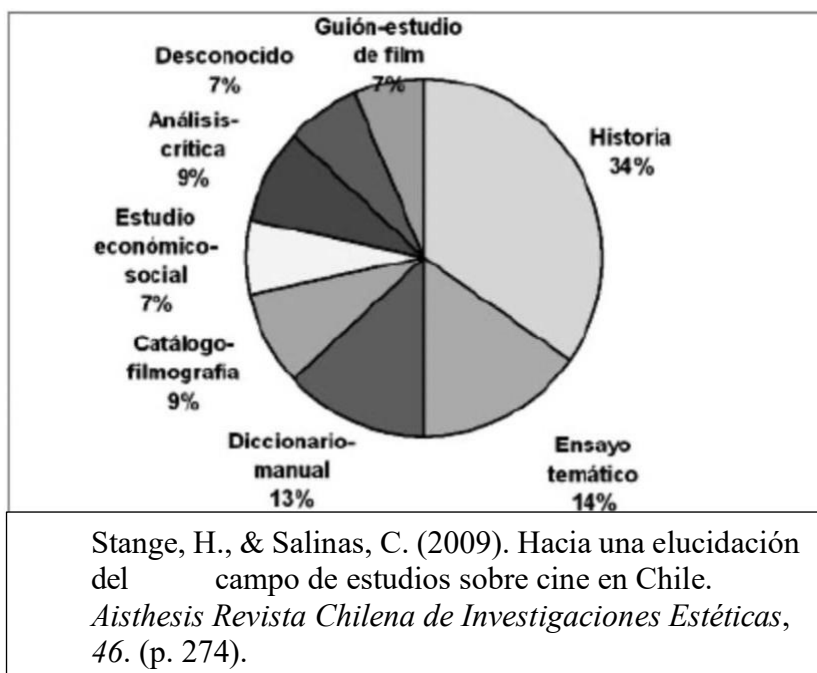
Y esta práctica previa es también lo desconocido que se tornan estas nuevas interpretaciones de vinculación al contexto, pero sin lo que es conocido no se podría avanzar una investigación a largo plazo, se tornaría de algún modo ambigua y sin

razón de ser. Lo importante es la preservación continua del objeto a investigar, y por tanto, reflejar también lo que se ha escrito sobre dicho tema.

Para llegar a ese punto de comparar narrativamente las películas de cierto periodo, es de suma importancia en cómo era utilizado el prototipo de ficción en producciones del siglo XX y XXI, y cómo eran de por sí estudiadas.

Ligado al aspecto investigativo, vemos como los primerizos textos de la década del cincuenta tienen su razón de ser al explicar lo que sugiere la historia del cine chileno, pero dejando al debe el percentil de libros referentes al estudio de filmes. Esto según Stange y Salinas sugiere a que:

Estas historias inaugurarán lo que será una tendencia clara en la literatura: el énfasis en la narración de los acontecimientos del cine nacional. Hablamos de narración y no de historia pues estos libros no poseen un afán disciplinario, un especial manejo de datos ni la presentación de hipótesis. (2009, p. 273).



Lo que nos deja entrever un poco los dichos de Stange y Salinas es que, una buena parte de los estudios en cine, no planteaban como tal un marco teórico o presentación de datos con un respaldo de fondo; Ven una evolución de estos adentrándose recién a los inicios del siglo XXI, referenciando las monografías de Jorge Ruffinelli sobre Patricio Guzmán (2001) y Cristián Sánchez (2007) (p. 274).

Por este lado, tenemos la inferencia que recién hace veinte años se formula como tal la imagen de un director (y su cinematografía) con circularidad, un escenario desalentador para más de un centenario de producciones cinematográficas realizadas en Chile.

Bajo esta perspectiva, de algún modo rescataremos la superficie de quien, quizás, sea uno de los referentes adecuados para colocar el adjetivo de “Realizador” previos, en primera instancia, a los cuales se desea indagar en este texto. Estamos hablando de Raúl Ruiz, director de cine de ficción y documental chileno que, mediante su filosofía narrativa pudo destacarse en los libros de investigación cinematográfica (véase *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, 2011, Sánchez, C.) dónde se analiza el recurso de carnavalización. Rojas lo define como:

Se trata de un recurso que supone siempre, en algún grado, un principio de realidad operando en el receptor, el observador intenta aun “reconocer” la realidad para entenderla, se afana por verificar el conjunto de verosímiles en los que ha sido iniciado como sujeto. (2011, p. 295).

Más adentrados se indagará como tal que entendemos como “realidad” en una ficción cinematográfica. Por el momento, se propone una lectura resumida, pero provechosa para la incursión pertinente de nuestra investigación en cine Chileno. Si nos referimos en particular al cine de Raúl Ruiz, ¿Qué logramos ver?. Según Vasquez:

El cine de Ruiz es un cine de paradojas, de relatos laberínticos y recursivos. Ellos dan forma a una poética cuya retórica consiste precisamente, a partir de juegos y contradicciones lógicas, en deconstruir las convenciones canonizadas por el cine norteamericano, convenciones que giran en torno al eje ideológico de la teoría del conflicto central, que, a su vez, no es sino la operacionalización narrativa de los mecanismos de la competencia, característica del modelo neoliberal. (2010, p. 33)

Mediante esta “operacionalización narrativa” nos confiere la duda si en Chile estamos reconociendo este legado enriquecedor, que nos dejan los realizadores previos, o si hay un cambio significativo entre cómo estamos realizando el cine, y cómo este es captado de igual forma.

Esto viéndolo desde la genuina ambigüedad que puede tornar el discurso de un realizador frente a otro. Cada individuo tiene el total derecho de expresar sus discursos sin condicionarse particularmente por un cineasta.

Volviendo a la investigación en cine, es importante articular un buen cuerpo para no caer en divagues frente como queremos llevar nuestra monografía.

Basado a lo contextualizado, Salinas y Stange plantean al campo de la investigación en cine una línea divisora entre como lo referimos desde la practica reflexiva o como este se pudiese explicar meramente desde el ámbito de producción, esto deviene

del poco dialogo que ambos apartados coinciden, ya que uno tiene su procedencia meramente desde el análisis reflexivo, y según el texto:

Suele apoyarse en los saberes teóricos de otros campos, en los cuales se asienta y legitima a riesgo de producir malas «traducciones» teóricas entre un campo y otro y, a la vez, perpetuar la inarticulación del campo de estudios debido a la heterogeneidad de estos «préstamos» teóricos. (2009, p. 281).

Por otro lado, refieren a que gran parte de los estudios sobre cine tienen mayor logro cuando tienen especificaciones históricas dentro de áreas especializadas de la practica cinematográfica, al igual que en la investigación audiovisual, por ejemplo: el montaje.

Bajo esta lógica, se busca descifrar cuáles serán las herramientas argumentales que darán forma al cuerpo del presente texto a partir de la unión de la reflexividad, sin cometer los errores que suponía estudiar cine cuando era terreno desconocido, con los aspectos soportes propios de un realizador activo en el apartado audiovisual. Según a la investigación de Parada esto deviene a un panorama alentador para la investigación en cine, ya que apunta a lo siguiente:

Son una primera estación en el itinerario de observación de los estudios de cine en Chile; estación que, habiéndola alcanzado, queda ahora disponible para la discusión de campo. (2020, p. 237).

Esta figura de “campo” como una forma de extender la investigación en cine chileno a todas las áreas correspondientes a la construcción de un proyecto hasta la visualización y recepción de público frente a los nuevos realizadores de la escena nacional.

De este modo, estamos en la búsqueda de dicotomizar el producto antecesor con el presente para el descubrimiento constante de nuevas ficciones con historias acordes a nuestro contexto y respaldarlas mediante la internalización del realizador cinematográfico, no que se mantenga estático. Claro está que hoy en día una cantidad de cineastas se verán reflejados en la propuesta de Feyerabend (Sánchez, p. 41) donde se contextualizan los problemas, errores y soluciones para no caer en los mismos resultados, y otros con Fredric Jameson (Barraza, p. 69) donde en la visualización de cine de época latinoamericano encuentra “una nueva connotación del ‘pasado’ y profundidad pseudohistórica” que termina por desplazar la historia “real”. Y su infinidad de variantes.

Pero reconocer estos escenarios por la mera mención de unos cuantos nombres no sería veraz. Por lo tanto, también debemos descifrar cuáles son las ficciones dada la agenda actual en políticas de integración, ya sea a la comunidad LGBTIQ+, la feminista, la animalista, la lucha de pueblos originarios como también a las personas en situación de discapacidad, o el caso más presente en el hoy por hoy, las neurodiversidades.

Y el apartado de la investigación no se queda atrás, de algún modo queremos expandir el abanico de la investigación en cine hasta nuestro periodo actual (2024). Si vemos como tal una evolución en la escritura sobre cine Chileno, siempre es importante la actualización, ya que el séptimo arte es cómo cualquier otra área, con sus tridimensionalidades y diferencias. Aquí un ejemplo de cómo se ha ido armando esta figura de campo de investigación, basado en los esquemas de Stange y Salinas, y Parada:

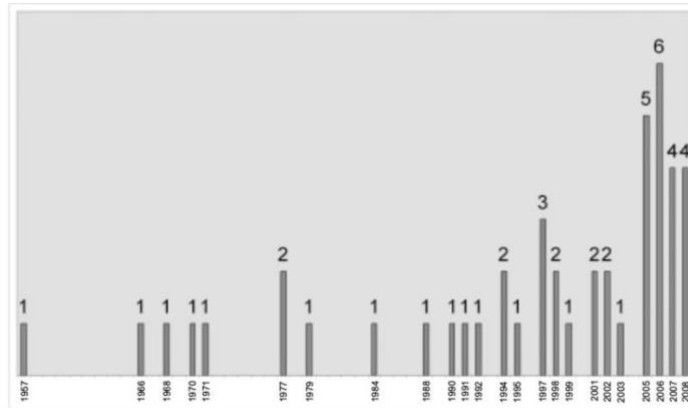
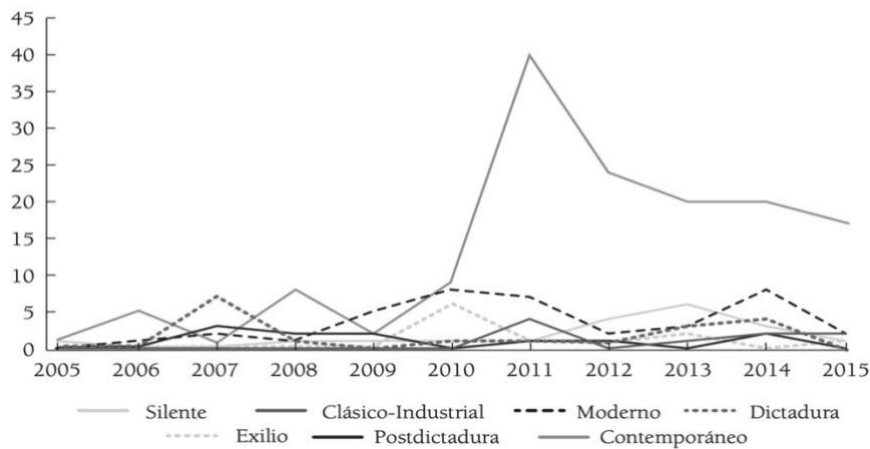


Figura 1. Libros sobre cine publicados en Chile por año, 1957-2008. (Fuente: elaboración propia).

Stange, H., & Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 46. (p. 274).

Figura 7. Periodos del cine chileno en estudio/comportamiento en la década analizada



Parada, M. (2020). Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. *Uniagustiniana* (p. 225)

Por último, contextualizando lo que es el temprano auge de nuevos directores, es importante descifrar cuales son los factores gubernamentales que ayudaron a su reconocimiento. Vania Barraza alude lo siguiente:

El cine chileno ha experimentado una renovación significativa a partir del año 2000. Factores como la creación de escuelas de cine, la promulgación de fondos institucionales, la aprobación de la ley de Cine (2004), la irrupción del video digital, el auge de las multisalas o la reducción de costos de producción y distribución, han contribuido para que la cinematografía local haya “ido alcanzando continuidad, madurez y consistencia”. (2018, p.13).

1.3 Pregunta de investigación

En coherencia a los planteamientos y discusiones frente a la investigación del cine en Chile, y un avistamiento resumido a la figura de director junto a sus narrativas y ficciones, y el “nuevo” Chile, el inicio de nuestra investigación tiene su origen en el análisis desde el año 2019 como una actualización a largo plazo de lo que sugiere ser el nuevo ciclo de historias y realizadores. En la extensa selección de parámetros para dilucidar hacia donde apuntan estos ejes homogéneos de un tiempo determinado, también confiere el hecho de ver un extenso historial de largometrajes de ficción, donde se hará mayor énfasis en óperas primas y películas que en la norma general, en cuanto contenido, se diferencien del símil.

A modo de deslumbrar hacia donde nos dirigimos, planteo la siguiente pregunta:

¿Cuáles son las narrativas visuales existentes en largometrajes de ficción de realizadores emergentes nacionales entre 2019-2023?

1.4 Objetivo general de la investigación

Reconocer cuáles son las narrativas existentes en largometrajes de ficción de realizadores emergentes nacionales entre 2019-2023

1.4.1 Objetivos específicos

Basado en el macro de esta investigación, debemos determinar los apartados que le darán circularidad a nuestro enunciado, y así poder responder nuestra interrogante si realmente hay una diferencia narrativa entre cada largometraje, por lo cual es importante:

- Identificar cuáles son las narrativas visuales dentro de este periodo del 2019 hasta el 2023
- Conocer quiénes son y cuál es la tendencia autoral de cada realizador nacional entre 2019 y el 2023.
- Descubrir cuál es la tendencia de ficción que abarca cada largometraje nacional entre 2019 y el 2023.

2. Capítulo II. Marco Teórico

Para el avance pertinente de nuestra investigación en artes a través de la práctica cinematográfica, nos confiere como sujetos activos en el contexto de cineastas, nutrirnos del conocimiento letrado y empírico de lo que se ha hablado del cine en aspectos tan imprescindibles como la narrativa, la perspectiva del autor, y así también el tema que plantea una película. Basado en estos tres puntos dilucidaremos a gran escala la conformación conceptual de nuestro centro de investigación.

2.1 Narrativa cinematográfica.

La narrativa, en el gran espectro de la palabra, se basa en un género propio de la literatura que mediante el relato de un emisor (narrador) se va contando una historia a la par que a personajes dentro de esta ficción le acontecen situaciones sucesivamente. Este campo de la literatura ha englobado gran parte de la investigación en cine, dada su naturaleza de imágenes (imaginarias) que suceden a otras hasta llegar al final de la historia; La distinción parte cuando estos párrafos superpuestos pasan a la tridimensionalidad de un filme, y quedan cortos ante lo que contempla la creación de una película.

La narrativa en cine tiene su composición a partir de los dichos de Gaudreault a partir de la narración modal, la cual:

Trata ante todo de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras,

sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y punto de vista. (1995, p. 19).

En la suma de todos los factores mencionados por el autor, creemos pertinente el nexo a lo que se estaría considerando a la narración modal, como todos los esquemas de expresión y técnica que nos conducen a la pieza audiovisual, y la interpretación sensible de esta. Según esto, Aumont propone tres conceptos para la obtención del cine como objeto de narración: imagen móvil figurativa, imagen en movimiento y Legitimidad. (2005, p. 90-91).

La primera nos estaría diciendo que “Todo objeto transmite a la sociedad en la que se hace reconocible, una cantidad de valores que él representa y cuenta: todo objeto es en si mismo un discurso” (2005, p. 90). Es una manera de complementar a lo dicho por Gaudreault sobre las materias de la expresión; el segundo postula que “Todo objeto, todo paisaje, por muy estático que sea, se encuentra por el simple hecho de ser filmado, inscrito en la duración, y es susceptible de ser transformado” (2005, p. 90) reflejando como la temporalidad del relato y el punto de vista hacen presencia; y por último, la legitimidad nos concluye en como el cine, para ser reconocido como un arte, este “se esforzó en desarrollar sus capacidades narrativas” (2005, p. 91), gran tarea para la manifestación del narrador que, implícitamente es el realizador/director. ¿Pero qué significó como tal esta construcción de la narración sin una metodología que contuviera todos estos apartados bajo un cronograma específico? Zavala en la búsqueda de traducciones intersemióticas en base al concepto de narración, plantea el siguiente cronograma:



Zavala, L. (2009). La traducción Intersemiótica en el cine de ficción. Dialnet (p. 49)

“Contenido”, colocándolo en contexto de nuestra investigación, sería el prototipo de ficción de los filmes, y en cuanto “Expresión” sugiere complementarse con el discurso propio de un director que hablaremos en extenso en el siguiente concepto de nuestro marco teórico.

2.2 Realizadores.

El realizador audiovisual, o visto desde el concepto de Gaidreault, el “narrador fundamental” (1995, p.63) es el individuo que organiza metódicamente los planos para la transmisión narrativa del filme al espectador. Esta operación se divide en dos capas para dar paso a una “narratividad”: La mostración y la narración (1995, p. 63). Bajo este espectro, la imagen de mostrador se le adecua al director de una obra cinematográfica a partir del siguiente postulado:

Emanaría de una primera forma de articulación cinematográfica, la articulación entre fotograma y fotograma, que es la base misma del procedimiento del cinematógrafo y, que permite la presentación en un continuo. (1995, p. 63)

Mientras que la imagen del narrador, mediante esta lógica, tiene de sí la labor de articular todos esos fotogramas en el montaje. Dado este escenario no nos serviría tanto para nuestra categorización de director como un narrador. Pero, en la suma de mostrador y narrador, Gaidreault plantea la imagen de un “Meganarrador” (1995, p. 64) como el individuo responsable de la película. Pero en el contemporáneo este concepto se ha fragmentado en función que un productor le permita al director de una obra autoral ejercer su punto de vista. Según Sacaluga el cine de ficción:

Hoy, como entonces, son dos figuras abocadas a entenderse y concebir el mismo sentido de película. En nuestros días, el director ha tendido a recuperar ciertas competencias que le otorgan parte del control de la obra, siempre en función de su nivel de dependencia del productor o productores y de la responsabilidad de estos en el presupuesto. En ese sentido el cine de ficción, en parte debido al volumen de sus costes, ha adolecido de una mayor dependencia de la producción con su correspondiente pérdida, en ocasiones, de libertad creativa. (2020, p. 142)

Interpretando los dichos, podríamos categorizar los parámetros en los que ayude al realizador de una obra cinematográfica desligarse, por lo menos en la idea creativa, del productor de un largometraje. A lo cual se abogará a una tendencia al cine de autor o entendido por Gutiérrez como “el cine de expresión personal del director” (2014, p. 2) sumada a la idea de “cine moderno” (2014, p. 6) dónde el discurso planteaba:

El cine moderno se caracteriza por la validación del director como autor único del film, él es quien debe expresar su arte siendo la cabeza creativa del film y mostrando su visión del mundo (en el cine clásico el director era

considerado un técnico más, era más importante las ideas que aportaba el productor y el estrellato estaba en el actor o actriz, sin embargo, claro que hubo grandes directores -autores en el cine clásico que lograron imponerse creativamente a pesar del cine escapista y de narración rígida que les exigían los estudios). (2014, p. 6)

En esta lógica, se estaría comprendiendo al director, desde el cine moderno, cómo el individuo de más peso para la efectiva realización de un filme a partir de su aspiración personal, a lo cual Gutiérrez concluye a modo de desafío:

En ultimas para que el director sea considerado el autor único del film, debe querer hacer un cine de expresión de su alma y debe ser la cabeza creativa de su equipo de trabajo, aportando con su propio estilo y huella en cada una de las áreas y oficios que hacen parte de la estructuración del lenguaje de su film, en ultimas y en términos prácticos, debe tener el total control en el producto final de su película. Así mismo, si es a la vez también el guionista, tiene más peso aun como autor. (2014, p. 22)

Comprenderemos como tal al director de estas cinematografías en un escenario en dónde este también es el creador de la historia y escritor activo de la misma, a la par que consigue una armonía en todas las áreas de la practica audiovisual.

2.3 Ficción.

El tercer apartado a considerar trata del prototipo cinematográfico en la palestra de nuestra investigación: Ficción. Entendido a vagas palabras como una obra narrativa que contempla sucesos y personajes ficticios. Basado en esto es muy poco lo que

se podría desmenuzar y categorizar de este concepto tan finito como abstracto. A lo cuál trabajaremos en base a un enunciado más abanderado: “Todo filme es un filme de ficción” (Aumont) (2005, p. 100).

Aumont contempla que tanto filmes autodenominados como ficciones, documentales o trabajos científicos se mantienen bajo los mismos parámetros según lo siguiente:

A partir del momento en que un fenómeno se transforma en espectáculo, se abre la puerta a la ensoñación (incluso si ésta toma la forma más seria de la reflexión), puesto que tan sólo se requiere del espectador el acto de recibir imágenes y sonidos. El espectador de cine es más propenso, por el dispositivo cinematográfico y por sus propios materiales, a que el filme se acerque al sueño sin llegar a confundirse con él (2005, p. 101)

Y si no hay como tal una diferenciación entre documental y ficción, por ejemplo, ambos esquemas pueden acoplarse en la función de alzar un discurso o realidad, véase el neorrealismo italiano o la época de oro del cine mexicano como alguno de los referentes que trabajaron bajo esta perspectiva. Para no ampliar el abanico de olas cinematográficas y dejarlo en algo más concreto, ocuparemos el concepto de “docuficción” (2010, p. 35) propuesto por Tschiltschke y Schmelzer enunciado así:

La docuficción [tomémoslo como “la ambigüedad”] se presenta así, en general, como un programa de regeneración estético que reacciona tanto al agotamiento de formas representativas y perceptivas como ficcionales. Por un lado, permite proseguir con la tradición posmoderna del juego metafictional (aunque bajo pronósticos diferentes), por otro, al ocuparse de

temas relevantes para la sociedad y la política, indica el camino hacia afuera del “universo textual” posmoderno. (2010, p. 35)

Si bien, queremos hablar de ficción como un solo concepto que englobe a gran escala nuestro enunciado de investigación, considerar estos supuestos nos pueden ayudar durante avancemos. Una apreciación que deja entrever un poco la ficción cinematográfica, la aporta Potter con lo siguiente:

La ficción es ilusión, sí, contiene ilusión pero al mismo tiempo, posee una tremenda solidez, hasta el punto de poder llegar a ser la imitación más verdadera que la realidad. Ambas, realidad y ficción, resultan fascinantes, se explican mutuamente pues son constructoras de hechos. A priori se podría considerar que frente a la historia real, es decir, la auténtica, la natural, se encuentra la ficcionada, la falsa, la parásita. (1998, p. 15).

Bajo estas apreciaciones, las investigaciones citadas referencian a la ficción en un espectro dónde son una re-interpretación de hechos o sucesos reales que, mediante la construcción de imaginario, estos pueden abocar nuevos sentidos a los espectadores sobre lo que es real, y que lógicas funcionan bajo ciertas ficciones, si son muy cercanos al cotidiano o si se sobreexplota este recurso ilusorio.

3. Capítulo III. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

En esta instancia nuestra investigación nos confiere la necesidad de llevarla hacia un enfoque cualitativo a partir del siguiente enunciado de León:

En consecuencia, gracias a esta dialéctica entre la experiencia y la reflexión, el artista accede a una comprensión *mediatizada*, es decir, crítica — panorámica y, al mismo tiempo, matizada— de los diferentes aspectos involucrados en su proceso creativo. Así, lo que en un proceso de creación no desarrollado bajo los parámetros de la investigación podía ser considerado intuitivo, irracional y abstracto (la pura “inspiración”), se convierte en un movimiento racional, controlado y concreto, pero que no deja de lado su carácter experimental. (2018, p.38)

El prototipo dialectico del cual nos habla el autor es causa-consecuencia de la primera parte de nuestra investigación en donde citábamos los dichos de Borgdoff (4) y hallábamos la diferenciación del por qué nuestra investigación no era sobre las artes, sino más bien desde las artes. En este sentido la investigación cualitativa nos dará el espacio para descifrar que apartados nos darán esta visión panorámica dónde involucramos tanto a realizador y qué entenderemos como sus narrativas.

3.2 Muestra de la investigación

Estas películas fueron escogidas bajo ciertos requisitos que las hacen objetos de comparación: Los/as directores/as son nacionales, producciones filmadas y

ambientadas en un escenario nacional, y temática corresponde a problemática política, geográfica e identitaria.

Ficha Técnica					
Película	Director/a	Año	Género	País	Duración
Perro Bomba	Juan Caceres	2019	Drama	Chile	80 Min
Piola	Luis Alejandro Pérez	2020	Drama	Chile	101 Min
Mis hermanos sueñan despierto	Claudia Huaiquimilla	2021	Drama	Chile	85 min
Proyecto Fantasma	Roberto Doveris	2022	Comedia	Chile	85 min
Muertes y maravillas	Diego soto	2023	Drama	Chile	70 min

3.3 Técnica de investigación

Al tratarse de una investigación que se concreta en el visionado de filmes de ficción, la técnica tendría que adecuarse a un sistema en el cuál quién esté leyendo nuestra monografía pueda asimilar las palabras a otro estímulo que potencie de algún modo lo que no se puede reproducir en este formato. La decisión a utilizar será de análisis documental. Basado en lo siguiente por Bautista:

Allí podemos hallar la descripción de los acontecimientos rutinarios y los problemas y reacciones más usuales de las personas o cultura objeto de análisis. Los documentos son además una fuente valiosa que revela los

intereses y las perspectivas de comprensión de la realidad de quienes los han escrito. (2011, p.161)

La última acotación nos hace bastante sentido si queremos descubrir de algún modo la perspectiva de cada director, que visiones subyacen en la autoría de sus películas. Es por tal que la opción más tangente, aparte de los diálogos que por esta ocasión no tendrán tanto peso, son los fotogramas, y en base a estos construir significado narrativo. Bajo los dichos de Aumont sobre la utilización ilustrativa de los fotogramas menciona:

Se seleccionan, pues en función de su legibilidad (y, de una manera secundaria, en función de criterios “estéticos”). Pero hay otro criterio importante, aunque menos explícito: el fotograma utilizado como ilustración de un análisis debe “hablar” (2001, p. 86)

Bajo esta perspectiva de querer darle importancia al fotograma, los tres criterios planteados por Aumont, confluirán en escenas que desprendan información visual más que dialogada. Dónde apartados como la composición y puesta en escena tendrán peso a la hora de esquematizar los apartados visuales.

4. Capítulo IV. Análisis documental

4.1 Ficha técnica

Realizaremos una breve sinopsis y ficha de cada película a analizar, esto con tal de proporcionar el contexto narrativo dónde se desenvuelve cada escenario visual.

Perro bomba (2019), dirigida por Juan Caceres, narra la historia de Steevens, un joven haitiano en Chile que enfrenta discriminación y xenofobia tras defender a su primo Junior. Tras ser rechazado por su comunidad y perseguido por la policía, su vida cambia drásticamente, sometiéndose a trabajos aún más precarizados y residencias pasajeras. La película debutó en el Festival Internacional del Biobío en Chile y en el Miami Film Festival. Luego, recorrió varios festivales internacionales, obteniendo una Mención Especial en México, el premio a Mejor Película Iberoamericana en España, Mejor Actor en Francia y Mejor Director en Brasil.

Pirola (2020), dirigida por Luis Pérez, narra la vida de Martín y Charly, dos jóvenes de Quilicura apasionados por el rap, que deciden mover su música a los ojos incomprensivos de sus padres. Paralelamente, el filme sigue a Sol, una joven de clase media alta que busca a su perra Canela. Tras varios eventos, como el abandono familiar de Martín, el robo de un auto y el encuentro de Charly con Canela, estas historias se entrelazan. La película se estrenó en el Sanfic (Chile) y en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste (Italia), donde ganó el premio al mejor guion.

Mis hermanos sueñan despiertos (2021), dirigida por Claudia Huaiquimilla, narra la historia de Ángel y su hermano Franco, dos jóvenes huérfanos reclusos en un centro del SENAME en Puerto Montt, tras ser detenidos por tráfico de sustancias. Días predecesores al incendio, Ángel sueña con un bosque donde ve a su hermano Franco en paz, caso contrario a su situación real, ya que este enfrenta una fuerte

depresión. Junto a Jaime, un joven anarquista, se embarcarán en una peligrosa revolución por la libertad. La película fue premiada en festivales como FicValdivia, Locarno, Feisal, Cineuropa, y más, destacando su guion y dirección.

"Proyecto Fantasma" (2022), dirigida por Roberto Doveris, sigue a Pablo, un actor poco reconocido que enfrenta una situación compleja tras la partida de su compañero de departamento, quien le deja a cargo un perro, una planta y un fantasma. A lo largo de la película, Pablo lidia con su amor no correspondido por su exnovio mientras busca trabajos y mantiene relaciones con su red de amigos y familiares. El relato se expande a través de sus interacciones cotidianas, incluyendo al fantasma. La película se estrenó en el FICValdivia 2022 y participó en festivales como Rotterdam, BAFICI y Edinburgh, destacando la actuación de Juan Cano.

"Muertes y maravillas" (2023), dirigida por Diego Soto, narra la historia de un grupo de amigos de Rancagua, quienes enfrentan la muerte de uno de ellos, Fuenza, después de un agravamiento en su salud. A través de este evento, los personajes pasan por un proceso de reflexión y evolución personal, especialmente el personaje de Juan Pablo quién se interesa por la poesía impulsada por su difunto compañero. La película, que explora temas de amistad, juventud y pérdida, fue estrenada en el FICValdivia y BAFICI en 2023, y ha participado en festivales internacionales como Gijón y en varios nacionales como FECICH, FIDOCS y ÑUBLE.

4.2 Análisis del documento

4.2.1 La narrativa de Juan Caceres en “Perro Bomba” es la imagen patente de una libertad provisoria opacada por la realidad de una sociedad xenófoba.

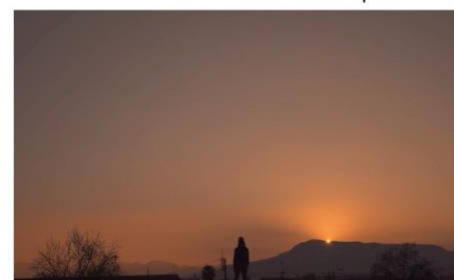
La primera película, *Perro Bomba*, nos coloca en un plano general metódicamente escogido para demostrar la inmensidad del espacio, dejando a Steevens como una sombra pequeña ante la puesta de sol que ha decidido dejar de brillar en la vida de nuestro protagonista, el plano nos está explicando la crudeza de los hechos a posteriori. Nuestra ficción nos dice la realidad de un escenario de poca realización para personas de la comunidad haitiana, dónde callarse y dejarse llevar por el empleador es de las pocas opciones que tienen, si no lo pierdes todo.

El realizador Juan Cáceres en este sentido, nos posiciona una imagen muy marcada del chileno como el villano principal, es la fuerza antagonista que designa y manda a los que son “inferiores”, una metodología arriesgada por parte del director, ya que se trata de una ficción, el decide que va y que no, escogerla en sí es un trabajo de autocrítica y apelar directamente a las nociones, a veces, irrisorias del público/sociedad chilena frente a la comunidad migrante. Si bien la película está compuesta por un guion

PERRO BOMBA (2019)	
DESCRIPCIÓN	Steevens (protagonista) ve como a su Primo Junior lo humillan sus compañeros de trabajo, por consiguiente, este lo defiende y les dice que eso está mal. Luego aparece su Patrón el cuál reacciona distinto, lanzando comentarios xenofobos y bromeando con lo sucedido. Steevens lo golpea y se da a la fuga hasta llegar a un poste, y ver la puesta de sol.
DURACIÓN	32:50-34:58

ficticio, de una historia que bien puede ser real o no, la elección de locación y el contenido de la misma, puede ser fácil interpretado como un documental con pretensiones estéticas, muy similar al ejemplo de “Docuficción” que explicamos en nuestro marco teórico, dónde los planos son metafóricos, pero la historia subyace de una denigrante realidad.

Por tanto, nuestra ficción está en una codificación documental, narrativamente los



planos nos reflejan la claustrofobia y “liberación” de nuestro protagonista. Aquí torna peso el dicho de Gaidreault (p. 16) sobre la imagen en movimiento, ejemplando el dicho que todo por muy estático que sea, está susceptible a cambiarse, y sumado a la visión del director, esta transformación se genera en el antagonismo de la sociedad chilena contra Steevens.

4.2.2 Luis Pérez en “Piola” nos cuenta la contienda por territorio en la periferia Santiaguina, dónde la disputa por él es de vida o muerte, un relato del tránsito Nimio.

En el caso de *Piola* (2020) vemos cómo los fotogramas componen una secuencia de discusión que va escalando cada vez más. Nuestra protagonista

presencia en el acto a los agresores que se encuentran en una vía del tren a la inmensidad de un peladero, la escena nos posiciona de lleno en un escenario de sicarismo, dónde los actos más crueles suceden donde nadie los puede ver, nuestro contenido (p.17) en cuestión nos lleva a una disputa entre quién tiene el poder sobre el otro. Siguiendo, Ella los confronta por un acto de moralidad, pero también puede ser el luto de haber perdido a su perro, y

PIOLA (2020)	
DESCRIPCIÓN	Sol va en el auto con Martín y Charly, en el camino se topan unas vías del tren dónde hay dos individuos arrojando gatos cachorros, horrorizada con la situación va a encararlos. En la discusión el agresor saca un cuchillo para amenazarlos, en contraparte, Martín saca una pistola que había encontrado anteriormente, Sol se queda muda, y aparece el tren.
DURACIÓN	1:28:00-1:30:17

busca remendarlo salvando a esos gatos. Martín ante la amenaza del agresor, saca una pistola. Bajo el contexto del cuál se someten, este arma tiene una intencionalidad climática, si nuestro protagonista la dispara, no hay vuelta atrás. Nuestra forma de narración (p. 17) es este elemento, el cuál no decide utilizarse, en contraposición al acuñado fenómeno “El arma de Chejov” que nos obliga a hacer uso de este si fue presentada en el primer acto. Mientras sucede el



clímax, vemos en simultaneo como el tren pasa a sus espaldas. Bajo este último

acto, la imagen del tren apareciendo es otra manera de avisar que deben correr de ahí porque algo malo les irá a pasar si deciden quedarse. Luis Pérez relata de una forma distinta la contienda por territorio, en sí la situación es algo inusual y cruel, pero lleva por debajo una lucha por la superioridad de quién tiene más poder, en este caso, reflejado en un arma de fuego. Es una historia que resuena en el cotidiano de la periferia santiaguina, los elementos en pantalla son representativos de una zona que debe salir adelante por los medios que se estimen convenientes, y en muchos casos luchar por la vida o la muerte. Esto se asemeja en gran medida a lo que mencionamos anteriormente en *Perro bomba*, que las historias reflejan gran parte de una realidad, y lo único que los diferencia es la puesta de escena cinematográfica (p.15).

Los planos en sí nos explica la socio-espacialidad, podemos identificar a simple vista la precariedad con toda la basura, el lugar, etc. Lo interesante de la secuencia es cómo pasamos del auto a las vías del tren, estamos en un constante tránsito.

Valenzuela sobre “El tránsito de los nadies” dice:

Los «nadies» serán los que llevan un tránsito nimio e intrascendente para el sistema, tránsito que no cambia en nada el entorno, tránsito a veces crítico o a veces inconsciente, pero que en su «andar» va dejando huellas que pueden ser leídas. (2010, p. 145).

Enunciado que deja entrever lo propuesto por nuestro director, el uso del arma y el tren son la metáfora/ficción adecuada para reflejar lo vivido afuera de la capital. La locación en sí es reflejada como un lugar de tránsito, dónde si estás prolongadamente te sometes a la dinámica del lugar, en este caso de vida o muerte.

4.2.3 En “Mis hermanos sueñan despiertos” de Claudia Huaiquimilla los sueños del bosque son la paz y la maldición de los jóvenes privados de libertad.

Pasando a *Mis hermanos sueñan despiertos* (2021) tiene su enfoque en lo onírico, los sueños de Angel son representados en un bosque sin intervención y amplio, dónde podemos visualizar de algún modo la paz y la libertad que le genera a

MIS HERMANOS SUEÑAN DESPIERTOS (2021)	
DESCRIPCIÓN	Angel se encuentra en su cama dormitando, tiene su sueño recurrente dónde ve el bosque sereno. La tranquilidad dura poco, ya que este se torna una pesadilla en dónde ve a su hermano Franco corriendo hacia una pelea en una cancha que prolongadamente se va incendiando, en eso aparecen los gendarmes y supervisores del sename.
DURACIÓN	31:55-32:55

nuestro protagonista. Caso contrario al real, ya que, al estar dentro de un centro del Sename esa tranquilidad se alterna a violencia, un patio de cemento y su libertad reprimida. En los fotogramas vemos de igual forma a su hermano Franco, el cuál corre de algo que no sabemos, pero segundos más tarde visualizamos dos estelas de fuego ascendentes en la cancha, nuestro discurso (p. 17) aboca a como mediante la narración modal se nos permite abrirnos a un imaginario onírico que puede ser una representación cercana a los pensamientos de nuestro protagonista. No se da a comprender posteriormente si fue parte de su sueño o realmente ocurrió, pero si podemos dar por hecho que la psiquis de Ángel le estaba avisando los sucesos que iban a ocurrir a futuro. Claudia Huaiquimilla recrea una secuencia que resulta ser el calvario encarnado de nuestro protagonista, dónde solamente puede sentirse libre dentro de sus sueños, pero en ellos no se encuentra su hermano, que en ese

momento es su único cable a tierra. En esa angustia generalizada el verlo en tanta distancia, es de algún modo, el saber que él puede salvarse, pero no a la persona que más quiere.

La representación de las juventudes en esta película está intrínsecamente conectada al bosque como una contrapropuesta del contexto, la serenidad que nos sugieren estos momentos son una ilusión-pantalla de lo que ocurre dentro de estos centros de resguardo. Pero también nuestra imagen de bosque, ya abarcada por Huaquimilla en Mala Junta (2016), subyace del cómo estos bajo el contexto nacional, precisamente los años 2020 a 2021, fueron quemados en distintas circunstancias. El unir estas dos perspectivas es



contarnos como los jóvenes, metafóricamente, son la imagen viva de un bosque el cuál será incendiado por una mala gestión de estos centros del Sename.

4.2.4 “Proyecto fantasma” de Roberto Doveris nos relata la imagen viva de Ñuñoa y cuán dispersa puede llegar a ser su gente.

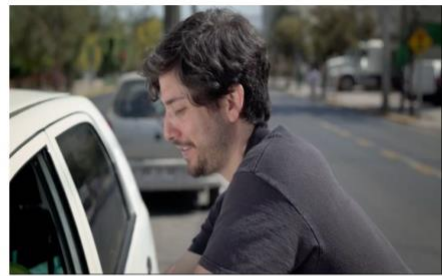
Siguiendo con la película *Proyecto fantasma* (2022) podemos visualizar un relato del cotidiano de una persona independiente y autosugestionada, dónde las acciones en pantalla nos agregan una metodología de vida basada en la relación con personas, y el poder realizarse sin perder la personalidad que lo caracteriza.

Esta escena, en otro sentido, es como todos los clavos que pudieron haber estado sueltos en la vida de Pablo convergen en tres acciones claves: La planta que no lograba cuidar finalmente es asesorada, el perro que le dejaron es feliz con los padres de Pablo y su carrera de actor no se quedará solo en la

simulación de paciente, ahora le ofrecen nuevas oportunidades. Roberto Doveris

PROYECTO FANTASMA (2022)	
DESCRIPCIÓN	Pablo se encuentra en su casa con una Jardinera Botanica que le está ayudando a plantar una Ruda, nuestro protagonista escucha un bocinazo y le dice que son sus papás, le comenta que baja y sube en un momento. Sus padres están con el perro que les encargó, le dicen que pasaron a la feria y le trajeron verduras. Pablo camino a su casa y ve a su amigo productor quien le entrega una plata.
DURACIÓN	1:07:15-1:08:50

realiza esta secuencia con el fin de dar un logro a su protagonista, quien gran parte del filme, estuvo sumido en el fracaso y el sin rumbo en su vida, acomodada cabe decir. Las personas en la vida de Pablo son el espíritu y la dinámica de cada escena, al igual que la locación, la secuencia sucede en un plano master que abarca tanto su casa, el camino al auto de sus padres y al auto de su amigo. El estar todo compactado nos sitúa de lleno en la dinámica de quién habita, y al ser una película abocada a la comedia, podemos ver vestigios de películas iberoamericanas como referencia, ya sea el caso de *Silvia Prieto* (1999) con



este prototipo de muchas personas en secuencia, y *Mujeres al borde de un ataque*

de nervios (1988) con el dinamismo de una sola locación. En este sentido, la película a diferencia de las otras es internalizada a un discurso ajeno a lo político, sino más bien a la libertad individual, dónde el fracaso es constructor de nuestros sentidos, y el sobrepasarlos es el éxito. El personaje de Pablo es la representación de jóvenes egresados en artes que no encuentran su rumbo, una imagen de “naufraigo” que según Ortega y Gasset es el vivir siendo naufrago entre las cosas, estas nos dan inseguridad y apelan a nuestro sentimiento de desamparo que caracteriza a nuestro ser (1983, p.57). Este concepto nos puede ayudar a comprender el porqué nuestro protagonista se encuentra en constante movimiento y en su búsqueda por surgir, es una representación cercana del humano que en ocasiones no se encuentra y puede fallar por un tiempo hasta encontrar un camino dónde se sienta realizado, y poco después, sin quererlo, caer nuevamente.

4.2.5 La película de Diego Soto “Muertes y maravillas” habla del cotidiano fraterno y cómo este perdura ante la pérdida de un amigo/hermano.

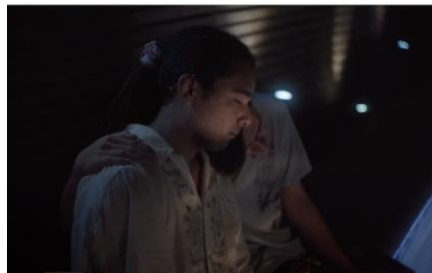
Muertes y maravillas (2023) nos proporciona el escenario quizás más cercano al símil de las personas, dónde las historias de muerte de un amigo/familiar son muchas, y pocas veces contadas. En una primera instancia vemos a los cuatro amigos teniendo una reunión, dos de ellos fuman parcialmente, uno no consume y otro fuma en exceso (Fuenza). Ellos al verlo se preocupan

MUERTES Y MARAVILLAS (2023)	
DESCRIPCIÓN	El grupo de amigos se encuentra haciendo una ronda de un cigarro de marihuana, Juan Pablo no fuma, a lo cuál Fuenza lo recibe, pero empieza a fumar en exceso. Todos le dicen que pase debido a su estado de salud. Luego vemos como nuestros dos protagonistas caminan a la casa de Juan, y pasamos a una escena donde están abrazados con un estado melancolico, vemos como Fuenza queda solo en plano y pasamos a una elipsis de tiempo dónde vemos a los tres amigos saliendo del funeral de Fuenza.
DURACIÓN	27:30-31:50

y deciden terminar ahí la reunión, ya que el acababa de salir de un delicado estado de salud. El personaje de Juan Pablo (no consume) decide acompañar a Fuenza a su casa, en la secuencia vemos como pasan por una avenida larga, dónde se ven restaurantes chinos, gente pasando en bicicleta, entre otros elementos. Dada la espacialidad podemos interpretar que son de la periferia o bien fuera de la capital. Tiempo después vemos como nuestros protagonistas comparten un abrazo proseguido del día del funeral de Fuenza. Diego Soto apela al público más joven, dónde actividades recreativas pasan entre los amigos y no se espera que ningunos de ellos falte. La secuencia del intermedio es otro ejemplo, la compañía entre trayecto es una imagen a las memorias del director, ya que bien puede ser una escena de tránsito, pero en la mera articulación del lugar lo sentimos cercano, de una manera nos adueñamos de este fotograma y recordamos nuestro cotidiano más adolescente. Luego el paso de ese abrazo dejando a Fuenza solo en plano, para posteriormente ver a los tres amigos sin él nos informa la lamentable noticia. La articulación de la secuencia desde un principio nos da indicios de quién podría desaparecer de este cotidiano, la cara de Fuenza en los penúltimos fotogramas es de una manera el arrepentimiento y una distancia entre el personaje de Juan Pablo, dónde es consciente de lo que podría suceder luego de sus excesos. Se visualiza la maqueta previa para exaltar lo deprimente de la situación, pero al lograr sentir cercanía con el relato, esto se siente orgánico y no le quita el grado de realismo que nos narra la película de Diego Soto.

En síntesis, nuestros cinco filmes, basándonos en nuestro marco metodológico, nos hablan de narrativas que parten desde distintos puntos socio-culturales o geográficos, algunas películas dirigidas hacia el cine más realista de la mano del factor docu-ficcional que pudimos ver en ejemplos como *Perro bomba*, *Piola*, *Proyecto fantasma*, y *Muertes y maravillas*, dónde el tránsito y vinculación con los espacios comunales construyen un sentido implícito de las historias a contar, dónde

unos se caracterizan por la precariedad (*Perro bomba*, *Piola*) y otros nos sugieren un espacio que nos abre al dialogo sobre nuestro lazo con las personas (*Muertes y Maravillas*, Proyecto Fantasma). Caso contrario a *Mis hermanos sueñan despiertos*, ya que al tener un carácter de memoria hacia un suceso dentro de un recinto cerrado no logramos ver como tal este factor geográfico que nos sugieren los demás filmes. De hecho, a comparación de las



otras cuatro esta se dota por lo onírico que resulta ser el relato, se amplía este factor ilusorio (p. 21) para retratar una esperanza falsa hacia un suceso tan doloroso.

Por tanto, este filme contiene bastantes factores de la narrativa modal que la diferencia de los cuatro restantes; Por ejemplo, en *Muertes y maravillas* la imagen móvil figurativa (p.16) toma sentido al postular que “todo objeto transmite a la sociedad en la que se hace reconocible, una cantidad de valores que él representa y cuenta” (p. 16), esto llevándolo a nuestras nociones más cercanas, dónde la muerte de un familiar o amigo es un proceso del cuál nadie está exento. Bajo esta imagen también podríamos colocar el ejemplo de *Proyecto fantasma*, que se diferencia en muchos aspectos socio-culturales con el anterior filme, pero sus acciones se nos hacen reconocibles por el hecho de ser sujetos sociales; En cambio, *Perro Bomba* y *Piola* se abanderan de lleno a la imagen en movimiento (p. 16) dónde “Todo objeto, todo paisaje, por muy estático que sea, se encuentra por el simple hecho de ser filmado, inscrito en la duración, y es susceptible de ser transformado”. Estos dos filmes nos llevan al Santiago del cuál no todos pueden sentirse completamente representados a los personajes en cuestión, ya que no son parte de tal estrato o no les han pasado los sucesos relatados. Ahí quizás un factor por el cuál se cuentan con mayor violencia.

Por último, comprender la tendencia que siguen nuestros realizadores es un arduo trabajo de captar referencias y entender su vinculación con la obra. Bajo nuestro análisis hacia la ficción y la narrativa hay dos ejemplos que se pueden acercar al postulado sobre cine de autor (p. 18), *Muertes y Maravillas* y *Proyecto fantasma*, estos dos casos particulares por el hecho de las percepciones autorreferenciales que se pueden apreciar en los fotogramas; En el caso de *Mis hermanos sueñan despiertos* sucede que es una película acuñada al concepto de Biopic, pero sin tener a un personaje reconocible en pantalla. En este sentido, un ejemplo que nos puede ayudar a reconocer su tendencia es la película *Mala junta* (2016) dónde el enfoque

tiene peso en los personajes en su adolescencia, igual que nuestra película analizada, basándonos en esto, su expresión como directora es mostrar a la niñez; Por último, el caso de *Piola* y *Perro bomba* reconocemos una conexión particular de dónde se filma, muy similar a los casos del Cinema novo (Brasil), La nueva ola (México) y neorrealismo (Italia) dónde la violencia es un elemento que refleja las nociones más crudas del lugar que se busca retratar.

Conclusiones

A modo de concluir, nuestros objetivos son posibles resolverse al comprender cada aspecto que caracteriza la visión de realizador en sus filmes, dimos cuenta de ello al entender que sin una cabeza creativa detrás de la narrativa no había como tal un mensaje implícito con internalización para dar vida a la ficción. Pudimos descifrar que en una mayoría representaban la ciudad como un gran escenario, con un set de arte limitado a la realidad que subyacían dichos lugares. Por lo que nos podría dar a entender que estas narrativas tienen una tendencia a dejar que pasen los sucesos de ficción, mientras que lo real se expresa en lo que transcurre detrás. También vemos una inclinación a temáticas de violencia expresadas en base a metáforas y las poéticas del audiovisual, en este sentido, los trabajos realizados también llaman abrirse a las referencias y herramientas epistémicas para generar un impacto en el público.

Muchas son las variantes que se pueden desprender de estos cinco filmes, por lo tanto, sintetizaremos en lo siguiente, las narrativas existentes dentro del 2019 al 2023 hablan de la importancia de las raíces de identidad que los realizadores colocan en dicha locación, y cómo esta se vuelve un metarrelato el cuál de ficción tiene muy poco.

Finalizando, se espera que esta monografía sea útil para expandir la importancia de los realizadores (directores, productores, fotógrafos, sonidistas, directores de arte), más allá de la historia que se cuente. Este trabajo de comparar cinco cabezas creativas, serán la puerta para que investigadores, tesis de artes o ramas de las ciencias sociales, puedan llegar a nuevas significantes en sus análisis y ensayos, abordando aspectos tan importantes como el sonido o la dirección de arte, incluso en aspectos cuantitativos, la misma producción de obras.

Esta monografía es parte del trabajo colectivo de estudiantes que hacen sus obras con perspectiva de dónde vienen y que lo realizan para sus comunidades.

Bibliografía

Arenas Oyarce, Mauricio. (2013). La articulación del fracaso en dos autores latinoamericanos: Arturo, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas y Estrella distante de Roberto Bolaño. *Acta literaria*, (47), 57 <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482013000200004>

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2005). *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narracion, lenguaje*. Ediciones Paidos Iberica.

Aumont, J., & Marie, M. (2001). *Analisis del film*. Ediciones Paidos Iberica.

Barraza, V. (2018). *El cine en Chile (2005-2015) Políticas y poéticas del nuevo siglo*. Cuarto propio.

Bautista. (2011). *Proceso de la investigación cualitativa: epistemología, metodología y aplicaciones*. Manual Moderno.

Borgdoff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Cairon: revista de ciencias de la danza, (13) pag. 30, 37.

Gagudreault, A., & Jost, F (1995) El relato cinematográfico Cine y narratología. Ediciones Paidós Iberica.

Gutiérrez, M. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. Razón y palabra, (87). Universidad de los Hemisferios 6, 22.

León Cannock, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Vicerrectorado de Investigación. Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica.

Parada, M. (2020) Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. *Uniagustiniana*. 225, 237.
<https://editorial.uniagustiniana.edu.co/index.php/editorial/catalog/view/52/50/496-1>

Potter, J. (1998). *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*. Paidós: Barcelona, 15.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=64242>

Rocca, A. V. (2010). Raúl Ruiz: Ontología de lo Fantástico. Territorios, Políticas Estéticas y Polisemia Visual. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 48, 33.
<https://doi.org/10.4067/s0718-71812010000200003>

Rojas, S. (2011). Cristián Sánchez: Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz. *Comunicación Y Medios*, (24), 295.

Sacaluga, I en Alves, P. & García, F. (2020, 21 febrero). *Oficios del cine: manual para prácticas cinematográficas - Asociación ICONO14.*, 142.

<https://www.icono14.es/editorial/estudios-de-narrativa/item/13-oficios-del-cine-manual>
<https://www.icono14.es/editorial/estudios-de-narrativa/item/13-oficios-del-cine-manual-para-practicas-cinematograficaspara-practicas-cinematograficas>

Sánchez, J. (2013). In-definiciones El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la revista*, (13), 38, 41, 42, 49.

Stange, H., & Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 46. 273, 274, 281

<https://doi.org/10.4067/s0718-71812009000200015>

Tschiltschke, C von; Schmelzer, D (2010), Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. 35.

Valenzuela Prado, Luis. (2010). En Tránsito: Desplazamientos Nimios en el Cine Latinoamericano (2000-2010). *Aisthesis*, (48), 145. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200009>

Zavala, L. (2009). La traducción Intersemiótica en el cine de ficción. Dialnet. 49. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5035147>