



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Magíster en Arte y Patrimonio

## **MUJERES DETRÁS DE LAS CÁMARAS:**

Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía  
comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas  
chilenas (1896 - 2016)

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Arte y Patrimonio.

CRISTINA BEATRIZ GONZÁLEZ GAETE.  
CONCEPCIÓN - CHILE.  
2018.

Profesora guía: Paulina Barrenechea Vergara.  
Dpto. de Artes Plásticas, Facultad de Humanidades y Arte.  
Universidad de Concepción.



© 2018. Cristina Beatriz González Gaete.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

“El primer obstáculo al que te enfrentas es explicar que el género es otra lucha de  
clases”.

Arelis Uribe, escritora chilena.



# TABLA DE CONTENIDO.

RESUMEN.	vii.
INTRODUCCIÓN.	1.
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.	9.
1. Patrimonio.	9.
1.1 Patrimonio inmaterial.	9.
1.2 Patrimonio y memoria audiovisual.	17.
1.3 Patrimonio y género.	36.
CAPÍTULO II: PRECISIONES METODOLÓGICAS.	53.
1. Tabla 1. Ficha de registro para largometrajes.	60.
2. Tabla 2. Ejes entrevistas.	64.
CAPÍTULO III: ANÁLISIS: “¡cómo cine de mujeres, si el cine es el cine!”. Producción y representación en cineastas chilenas de largometrajes de ficción (1896 - 2016).	65.
1. Historia crítica del cine chileno.	65.

1.1 Pioneras en el cine chileno (1896 - 1931).	73.
1.2 Hollýwoodización del cine chileno (1932 - 1966).	90.
1.3 Nuevo cine chileno (1967 - 1973).	94.
1.4 Cineastas en el exilio (1973 - 1989).	98.
1.5 Cineastas en transición a la democracia (1990 - 2004).	105.
1.6 Novísimo cine chileno (2005 - 2013).	113.
2. Cinematografía con autoría femenina entre 2014 y 2016.	134.
3. Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas (2014 -2016). Análisis de los modos de producción y reproducción.	166.
3.1 Esperar el día de la procesión: La intimidad de un asesino en “Joselito” (2014).	179.
3.2 El amor nos hace iguales: La normalidad de “Rara” (2016).	187.
3.3 Cien años de invisibilización y olvido: La verdadera “Mala Junta” (2016).	194.
3.4 ¿Quiero o estoy preparada para ser madre? El derecho a decidir en “7 semanas” (2016).	205.
CONCLUSIONES.	215.
ANEXO I: ENTREVISTAS.	222.

1. Bárbara Pestán (“Joselito”, 2014).	222.
2. Claudia Huaquimilla (“Mala Junta”, 2016)	224.
3. Constanza Figari (“7 semanas”, 2016).	226.
4. Antonella Estévez (Festival de Cine de Mujeres)	231.
5. Nosotras Audiovisuales.	235.

ANEXO II: FICHAS DE REGISTRO EN LARGOMETRAJES DE FICCIÓN PRODUCIDOS POR DIRECTORAS CHILENAS (1896 - 2016).	237.
---	------

ANEXO III: PRODUCCIONES FÍLMICAS DE DIRECTORAS CINEMATOGRAFICAS CHILENAS ENTRE 1896 Y 2017 (FICCIÓN, DOCUMENTAL Y CORTOMETRAJE).	303.
--	------

BIBLIOGRAFÍA.	323.
---------------	------



## RESUMEN

**“Mujeres detrás de las cámaras: Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas (1896 - 2016)”**, releva y examina el patrimonio audiovisual chileno, desde una mirada atravesada por la variable de género y los estudios patrimoniales contemporáneos. Se reflexionará la cinematografía realizada por directoras chilenas a través de siete períodos: **Pioneras en el cine chileno (1896 - 1931)**, **Hollywoodización del cine chileno (1932 - 1966)**, **Nuevo cine chileno (1967 - 1973)**, **Cineastas en el exilio (1973 - 1989)**, **Cineastas en transición a la democracia (1990 - 2004)**, **Novísimo cine chileno (2005 - 2013)** y **Cineastas Contemporáneas: Poéticas post novísimas (2014 - 2016)**. Asimismo, se propone un análisis desde los modos de producción y representación de las autoras incorporadas en el último período de la cinematografía chilena, **Cineastas Contemporáneas: Poéticas post novísimas (2014 - 2016)**.

# INTRODUCCIÓN

Comenzar a recuperar y visibilizar una memoria fílmica chilena resulta un gesto fundamental para los estudios del patrimonio y el cine. El primer planteamiento de esta investigación se sustenta en que la imagen es un documento histórico portador de múltiples significados, ya sea como encuadre de realidad o ficción. Es la acción de posicionar la cámara, desde una subjetividad, asumiendo que es un acto político que produce e intercambia opinión, diversidad y discurso. Asimismo, ser testigos y receptores de este acto, nos interpela constantemente a formar nuestras opiniones frente a lo que nos están mostrando.

Si el cine ayuda a pensar; es importante investigar, analizar y cartografiar a quienes llevan a cabo esta acción artística. Por lo mismo, **“Mujeres detrás de las cámaras: Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas (1896 - 2016)”**, busca visibilizar a las directoras cinematográficas fuera de las construcciones genéricas, normativas y jerárquicas, planteándose un ejercicio de investigación y análisis fundamental. Más aún, cuando las discusiones que se están generando últimamente, necesitan renovados modelos de



investigación y pensamiento bajo los cuales ampararse. Se debe repensar la identidad femenina creadora, desde lo que ya se ha logrado y establecido; así, poder transmitir en los nuevos discursos una experiencia formada de la diferencia, considerando que el cine constituye un medio poderoso de movilización y plasmación de los imaginarios sociales.

Es necesario comenzar sistematizando lo primordial de los estudios de género en patrimonio. Paula Palacios en “Gestión patrimonial y enfoque de género. Rastreado los cruces posibles” (2012), recuerda que lo personal siempre es político y lo relevante es releer las miradas tradicionales realizadas sobre el pasado, emprendiendo el ejercicio de dar contenido a iniciativas patrimoniales que se apropien de la mirada de género de manera creativa y crítica a la vez. Sobre todo, cuando el concepto y concepción del patrimonio en el presente siglo está en constante cambio, reactualizándose bajo discursos deconstructivos de las categorías tradicionalistas del siglo XX. Por lo mismo, la visibilización de prácticas artísticas, son necesarias en una historia en construcción, como la del cine chileno. En consecuencia, la presente tesis, en su concepción más global, se interesa por un corpus de producciones audiovisuales en largometrajes de ficción de directoras chilenas. Para ellas, tomar la cámara se transformó en algo absolutamente necesario, dando voz a sus propias historias, reinscribiendo discursos y críticas que no estaban presentes en los relatos establecidos, es decir, desde una práctica tremendamente reveladora. A través del catastro de la cinematografía de

cineastas chilenas entre 1896 y 2016, se concibieron siete períodos para; primero, una historiografía del cine chileno, a fin de cartografiar una genealogía cinematográfica reseñándola en un contexto crítico patrimonial; segundo, el análisis de los modos de producción y representación de las directoras cinematográficas que se inscriben dentro de **Cineastas Contemporáneas: Poéticas post novísimas (2014 - 2016)**. En definitiva, se propone realizar un método de investigación cualitativa, con un alcance exploratorio y descriptivo; para ello, se configura una ficha de registro de los largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas, lo que permite articular una cartografía del trabajo de las creadoras para este y futuros estudios en patrimonio audiovisual. Por otra parte, se realizará el análisis de un período fílmico determinado, con apoyo de entrevistas elaboradas a directoras cinematográficas involucradas, buscando dilucidar sus sistemas de producción y representación, acercamiento que propone Claudia Arrizaga en su tesis de postgrado, “Fotografía Archivo y Colección. Archivo Visual María Stallforth. Concepción, 1959 - 1966. Corpus patrimonial y práctica fotográfica en un contexto local” (2016). También, se consideran algunos testimonios de entidades chilenas que incentivan el desarrollo fílmico femenino.

Para mayor fluidez de lectura, la ficha de registro anteriormente nombrada, se incluirá como anexo a la investigación<sup>1</sup>. Sin embargo, como

---

<sup>1</sup> **Anexo II: Fichas de registro en largometrajes de ficción producidos por directoras chilenas (1896 - 2016).**

antesala al análisis, mediante bibliografía, visionado y reseñas de las directoras cinematográficas, estas fichas se traducirán en un relato historiográfico de los contextos históricos, políticos y estéticos (Arrizaga, 2016), con fundamento a lo planteado por Carolina Urrutia, editora de la investigación “Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno” (2017). Esta introducción al análisis se denominará **Historia crítica del cine chileno**. Una primera área de estudio se designa **Pioneras en el cine chileno**, la que está comprendida entre 1896 y 1931, año en el que se estrenó la última película del cine mudo en Chile. El segundo lapsus es **Hollywoodización del cine chileno**, el cual abarca desde 1832 a 1966; aquí se evidencian los intentos de espectacularización al que se vieron sometidos la totalidad de los filmes estrenados en ese momento y los planes del recién creado Chile Films por imitar la industria fílmica norteamericana. La tercera fase está calificada bajo el nombre de **Nuevo cine chileno**, entre 1967 - 1973, donde se desarrolló tanto en Chile como en América Latina, la corriente cineastica que más ha identificado al cine latinoamericano, un fenómeno que englobó conceptos sociales, reivindicaciones culturales y el sentido de filmar la realidad de lo que estaba pasando en el continente. Al igual que los períodos anteriores, **Nuevo cine chileno** será reseñado de forma acotada y concisa; es importante destacar, que entre 1967 y septiembre de 1973, el cine chileno vivó su máxima cúspide de creación y aprendizaje, con la mayoría de las obras cinematográficas perdidas después del Golpe de Estado, por lo cual, se tratará de discernir cuál fue el rol de las

directoras cinematográficas en formación durante este período. El cuarto ciclo corresponde al quiebre histórico de 1973 hasta la semi vuelta a la democracia en 1989, **Cineastas en el exilio**, buscará dilucidar unos años donde la producción cinematográfica chilena tuvo el apoyo y financiamiento de los países en los cuales estuvieron exiliados la mayoría de los/as cineastas; aquí, se revelará el destino de las directoras cinematográficas que debieron partir al exilio y qué obras produjeron desde allí. La quinta etapa que se conformó para esta investigación es la llamada **Cineastas en transición a la democracia**, con largometrajes de ficción dirigidos entre 1990 y 2004. En el sexto período, **Novísimo cine chileno**, puntualizado entre los años 2005 y 2013, se da paso a un cine alejado de los tópicos que se habían evidenciado anteriormente; desarrollándose bajo cineastas con estudios formales quienes presentan propuestas de historias mínimas, acotadas e íntimas. La séptima, última y actual época será analizada en profundidad, con un capítulo dedicado al estudio de las obras correspondientes, donde se reflexionará sobre el patrimonio audiovisual, la importancia de ellas para la construcción de un nuevo lenguaje fílmico en el cine chileno y los modos de producción y representación de las directoras cinematográficas; **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**, abarca entre los años 2014 - 2016 y será examinado bajo tres parámetros: la ficha de estudio, mediante el visionado de las películas correspondientes y conformándose un análisis crítico a través de entrevistas a las creadoras, clarificando los modos de producción y representación. Se

entrevistará a cuatro directoras cinematográficas en base a preguntas estandarizadas y seleccionadas por dos criterios: que tengan un trabajo cinematográfico precedente como directoras a su primer largometraje de ficción; o sea, que hayan dirigido un cortometraje o documental con anterioridad y que esta ópera prima en ficción responda a los parámetros de **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**, propuestos por Carolina Urrutia en “Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno” (2017). Las directoras cinematográficas seleccionadas son: Bárbara Pestan, María José San Martín, Claudia Huaiquimilla y Constanza Figari<sup>2</sup>. Asimismo, para complementar la discusión, se conversará con dos entidades ligadas al cine, FEM CINE -Festival de Cine de Mujeres- y Nosotras Audiovisuales.

Existen cifras muy claras sobre la posición mermada de las directoras cinematográficas en el audiovisual chileno. Según datos aproximados extraídos desde Cine Chile, existen hasta 2017, 60 largometrajes de ficción dirigidos o co-dirigidos por mujeres en detrimento de 717 dirigidos por hombres; y, aunque la participación femenina en documental es mayor, hay 383 piezas documentales dirigidas o co-dirigidas por mujeres al contrario de 1.860 por el lado masculino. En base a esta dispar participación, se buscará dilucidar cuáles han sido los obstáculos para las mujeres convertirse en directoras de cine o artistas en general; y, a la vez, para que sean reconocidas históricamente por su labor y como productoras culturales. Finalmente, un punto importante a estudiar a partir

---

<sup>2</sup> Tras varios intentos, no fue posible contactarse con María José San Martín.

del análisis de películas y entrevistas con las directoras, son los lenguajes fílmicos que utilizan, en qué historias se basan, cómo construyen discursos y de qué manera crean el mundo que están filmando; tratar de responder ¿Qué se ve cuándo se filma?

Relevar y analizar la cinematografía chilena de autoría femenina, es un paso necesario en el estudio del cine nacional, renueva los discursos patrimoniales sobre la creación femenina en este país. Si bien en Chile, comienzan los primeros esbozos cinematográficos en 1986, cuando se realiza la primera proyección pública en Santiago, el patrimonio fílmico audiovisual está recién comenzando a ser estudiado, ya que los estudios del cine chileno germinan con mayor fuerza en la década de 1990, siendo distintas las temáticas a analizar. Por eso esta investigación busca construir y abordar la variada producción femenina que logró traspasar la barrera de las complicaciones de realizar cine en Chile e insertarse en la industria cinematográfica. Nuestro deseo es reconstruir una memoria fílmica chilena a través de la mirada femenina en sus modos de producción y representación. Este es un gesto necesario en el estudio del patrimonio; ya que, en la historia del cine chileno las directoras cinematográficas se han mantenido invisibilizadas, en una práctica que se asocia con el mandato y lo masculino. A través de estas mujeres creadoras, podemos conocer parte de nuestra memoria audiovisual. Si el patrimonio es un elemento de reflexión, que expone lo invisible, puede ser el intermediario para que un mayor número de mujeres se atrevan a dirigir sus

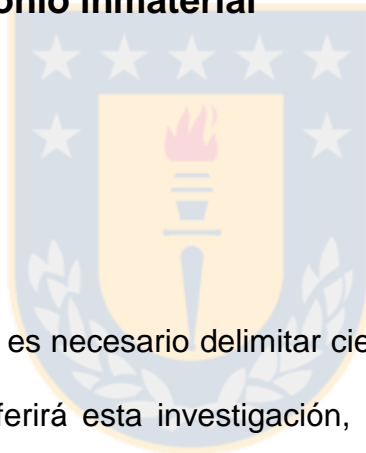
propias historias; con temáticas y experiencias propias, sobretodo, cuando se abren interrogantes, cuestionan estereotipos, alejándose de los discursos fijos y lineales. Por lo tanto, el interés no es por la búsqueda de una cinematografía con temática o historias femeninas; sino que explorar y reconocer los discursos, experiencias y percepciones del cine con autoría femenina. Reconociendo la calidad de la obra de directoras cinematográficas chilenas, se releva el valor del objeto fílmico como documento y testimonio de una época, donde el cine es un arte de la memoria, tanto colectiva como individual.

Esta forma artística, sobre todo cuando se califica bajo la autoría, es capaz de generar experiencias en los espectadores y los interpela frente a sus planteamientos. Podemos empatizar con la historia propuesta, cambiando nuestros argumentos desde un nivel racional hasta uno emotivo, generando memoria individual y colectiva. El cine se ha caracterizado por ser un elemento importante para los movimientos sociales y culturales, más aún cuando es utilizado como medio de difusión y denuncia. Siendo, fuente de información para comprender las mentalidades de un determinado tiempo histórico. El cine, así como todo lenguaje audiovisual, construye realidades.

# CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

## 1. Patrimonio

### 1.1 Patrimonio inmaterial



Para comenzar, es necesario delimitar ciertos conceptos bases a los que constantemente se referirá esta investigación, así la lectora o lector, sabrá a qué atenerse y desde cuáles parámetros se posiciona este estudio. Toda investigación mantiene desde sus inicios, referentes intelectuales y políticos en los cuales se atrinchera. Se dejará de lado, la discusión sobre patrimonio material e inmaterial y se entrará de lleno en este último. En un primer lugar, Arévalo (2012), cita a la “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO” (2003) para entender por patrimonio cultural inmaterial:

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y



técnicas... que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentido de identidad y continuidad... (Arévalo, J. 2012., p. 9.).

Smith (2011), plantea al patrimonio no desde un lugar, evento o cosa que no se pueda palpar, sino a través de una representación o proceso cultural interesado en negociar, crear y recrear recuerdos, valores y significados culturales. O sea, discursos, identidad, construcciones de memorias como los filmes cinematográficos de las directoras chilenas. Su concepción ha evolucionado a través de las décadas, con distintas acepciones de lo que significa, y como cada grupo social se ha ido apropiando de él. Maillard (2012), plantea que en el devenir sociocultural, el concepto de patrimonio se ha construido bajo un carácter polisémico.

La concepción de patrimonio ha representado distintos significados, incluso contrapuestos: ya sea una centrada en aquellos conjuntos de objetos de propiedad privada y exclusiva de los grupos de poder de las diversas sociedades -valorados principalmente desde lo económico y como demostración de poder militar-, o una que pone el acento en aquellos conjuntos de bienes significativos para la conformación de identidad de una nación y modelos culturales legitimados por los grupos de poder valorados desde una dimensión estética (artística), histórico y educativa (Maillard, C. 2012., p. 20.).

Dentro del patrimonio cultural intangible, en el que se circunscribe las obras cinematográficas de las directoras chilenas como manifestaciones o

producciones audiovisuales, se puntualiza al patrimonio como algo vivo, en constante cambio. Es importante destacar que el estudio y análisis en esta investigación no es el objeto físico en sí -el *film* cinematográfico como película palpable- sino, los discursos que trabajan, expresan, comunican e interactúan las directoras chilenas con el receptor del filme. Ahora bien ¿Por qué se plantea al patrimonio como un elemento vivo? Para Arévalo (2012) el patrimonio inmaterial o intangible está presente en todos los aspectos de los bienes culturales. Es la base de la identidad de una comunidad, de la creatividad y diversidad cultural. La entiende, a la vez, como un recurso; pero, además como un proceso vivo, no inmóvil; “[...] que cobra vida a través de los seres humanos y de sus prácticas y formas de expresión” (Arévalo, J. 2012., p. 4). Estos no son los remanentes de un pasado conservado puro; son manifestaciones vivas, continuamente reproduciéndose en un proceso inacabado de comunicación y transmisión de tradiciones. Estas manifestaciones son los logros, progresos y conocimientos que genera el ser humano; en ellas, “[...] la gente recuerda y reconoce su pertenencia a un grupo social y a una comunidad; si bien la identidad cultural no es sólo una, sino múltiple, y siempre relacional y contextual; es decir, dinámica y procesual” (Arévalo, J. 2012., p. 4.). Son las ideas las que motivan a las personas a crear el patrimonio, ya sea material o inmaterial. Tanto como el objeto, productos y creaciones, hay que valorizar a productores/as y creadores/as de estos.

Por el mismo camino, tomando la construcción de lo patrimonial como

una operación dinámica, Aguirre (2007) propone que ella se halla anclada en el presente, desde la cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado. Este proceso de construcción nunca finaliza y tal como la identidad, se va conformando por diversos puntos de vista que vienen desde distintas disciplinas. También es importante entender a las tradiciones como producto del conocimiento y aprendizaje adquirido por una comunidad, los cuales están validados por esta para que tanto ella como sus descendientes puedan conocerse a sí mismas y mantener una identidad social. Volviendo a Arévalo (2012), como resultado, las tradiciones y bienes culturales que reciben una valoración positiva por parte de la sociedad confluyen en un patrimonio, que va variando en el tiempo y según los grupos sociales, construyéndose desde la contemporaneidad. Y, de igual manera, esta construcción social, representa un factor de resistencia contra el asalto de la uniformización -sobre todo en tiempos de globalización cultural-. Para él, el patrimonio es una simbología social que mantiene y transmite la memoria colectiva y que está constituida por los bienes representativos de cada grupo, valorando una triple dimensión: física, social y mental.

La tradición no es estática. Se actualiza y renueva desde el presente, modificándose según las necesidades e intereses de la sociedad contemporánea, estudiando las expresiones culturales y formando nuevas. He aquí la necesidad de reflexionar constantemente el concepto de patrimonio cultural inmaterial y sus expresiones, transmitiendo ese conocimiento a la

comunidad. Es el presente quien configura al pasado, el ser humano inserto en la sociedad elige qué recordar, formando permanentemente su identidad, dando énfasis en lo común, el diario vivir, los discursos e ideas que ellos mismos crean y dan continuidad, a lo que Delgado (2006) se refiere como prácticas microbianas, memorias mínimas y heterogéneas que desembocan en un patrimonio colectivo.

Este patrimonio colectivo puede ser diverso, Torrico (2012), plantea que todo elemento cultural puede ser patrimonializado; ya sea: construcciones, sonidos, silencios, acontecimientos o personajes, mitos o leyendas, paisajes, olores y sabores, entre otros. Depende cuáles son los discursos patrimoniales seleccionados en relación a los intereses de cada grupo social, activándose con la ayuda de un grupo hegemónico o de poder, el discurso patrimonial que se quiera relevar (Prats, 1998). Asimismo, señala que si el patrimonio no existe sino que se crea, no es partir de lo inexistente; sino que a un determinado referente cultural se le da un cierto valor, elegido para mostrar una imagen sincrética de un grupo social específico. Lo que convierte a un bien patrimonial en un referente, es su capacidad de evocación y de conversión en el icono que este genere, rememorando un tiempo pasado vinculado a tradiciones que se mantengan en pleno ejercicio. En varias ocasiones, la institucionalidad quiere apropiarse de este patrimonio construido desde la colectividad, adoptando la concepción del patrimonio cultural como una construcción social que se quiere realizar desde los sectores hegemónicos mediante una selección de elementos

del pasado en función de los intereses del presente (Cúneo, 2004 en Maillard, 2012). Por lo tanto, la significación de qué es patrimonio, es un proceso de conflictos y dominación entre los distintos grupos sociales, de ahí a la vez, la importancia de estudiar y construir el patrimonio desde las bases sociales y los grupos que han sido excluidos por siglos; tanto por la institucionalidad, como la academia, en el caso de las mujeres.

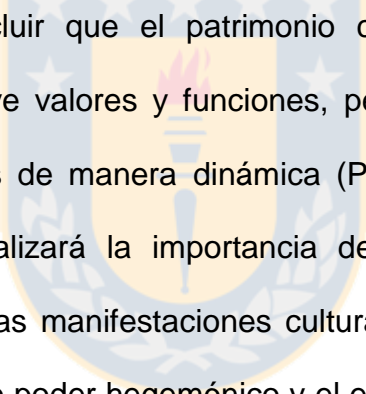
Siguiendo en la búsqueda de una definición de patrimonio cultural, para Maillard (2012) en la antropología, la cultura se establece como una trama de significaciones socialmente establecidas, patrones históricamente transmitidos de ideas representadas por símbolos, como el filme cinematográfico, donde los “sujetos se comunican, perpetúan y despliegan su conocimiento y aprehensión de la realidad y las acciones que realizan hacia ella” (Geertz, G. 1992 en Maillard, C. 2012., p. 17.). Estos símbolos organizan y dan sentido a la experiencia del sujeto sobre la realidad. El filme cinematográfico como símbolo, además de proporcionar información y conocimiento, transmite valores y apreciaciones, las cuales se establecen en un plano ideológico. Son vehículos de los discursos e ideas intelectuales que plasman las directoras en sus creaciones, manteniendo su continua transformación; “[...] los sistemas simbólicos deben entenderse como un proceso, pues su función cognitivo y simbólica se reactiva, actualiza y revitaliza en la medida en que son puestos en práctica y forman parte de la experiencia individual o social” (Maillard, C. 2012., p. 18.). La cultura como sistema simbólico permite a los sujetos distinguir, a

través de un proceso de clasificación, entendimiento y discusión del filme como en este caso, su propia experiencia, internalizándola por medio del sentido y significado. El sujeto a su vez, significa y valora la realidad, cooperando en la construcción de juicios por medio de un proceso de incorporación de las estructuras sociales.

[...] correspondientes a la posición que se ocupa en el espacio social en forma de disposiciones perceptivas, cognitivas y activas, las que se expresan en los acontecimientos cotidianos más diversos y en la selección de los atributos que deben formar parte de la identidad. En este sentido, el patrimonio cultural constituye un sistema simbólico, en tanto describe, explica y valida un orden cultural determinado según su contexto específico (Maillard, C. 2012., pp. 18 - 19.).

Siguiendo con la misma idea de Maillard, para de Carvalho (2012) citando a Geertz (1973), la cultura es un mecanismo del ser humano para controlar y comprender el entorno. Dentro de las manifestaciones culturales, se pueden evidenciar varios elementos, como costumbres, lenguajes, modos de ser, obras de arte y de pensamiento, manifestaciones populares y la producción simbólica para el mercado (Subercaseux, 2012 en de Carvalho, 2014). El carácter simbólico de estas manifestaciones culturales son las que representan la identidad de un grupo social (Maillard, 2012). Lo fundamental, no es que a la vez que sean activadas, queden inmutables; y también, como veremos luego, no sea la institucionalidad quién defina qué es o no patrimonio, sin tomar contacto con la comunidad para estas proposiciones, ya que:

[...] la activación del patrimonio cultural obedece a un proceso dialéctico y en ningún caso es neutral, ya que está al servicio de los intereses, valores e ideas determinadas no por una sociedad, entendida como un ente etéreo, sino que por un grupo o grupos de poder que buscan imponer un orden social y cultural determinado. Dicho de otro modo, cuando se hace referencia al patrimonio de carácter público en oposición al privado o familiar - donde son otras las claves que operan para su conservación-, “sin poder [...] no existe patrimonio”. Y si bien el o los patrimonios culturales de las clases subalternas pueden constituirse al margen del poder hegemónico, su puesta en valor dependerá en gran medida de aquel (Maillard, C. 2012., p. 25.).



Se puede concluir que el patrimonio cultural es un proceso social inacabable que atribuye valores y funciones, permanentemente construyendo significados y sentidos de manera dinámica (Prats, 1997 en Maillard, 2012). Más adelante, se analizará la importancia del poder en la activación del patrimonio, cómo ciertas manifestaciones culturales han sobrevivido por fuera de la institucionalidad o poder hegemónico y el estudio que se genera del cruce entre patrimonio y género.

## 1.2 Patrimonio y memoria audiovisual

“Por otra parte, el cine es un lenguaje” (Bazin, A. 1990., p. 30. 2a. ed.).

Ha sido difícil acotar y sintetizar la bibliografía sobre patrimonio, cine y dirección audiovisual. La bibliografía revisada ha sido amplia -aunque una mínima parte de los variados estudios, ensayos, investigaciones y libros sobre teoría del cine y dirección cinematográfica-. Sin embargo, para esta ocasión en específico conviene acotar la información en algunos conceptos claves, siempre con la consigna de menos es más: el cine como arte, representativo de imaginarios sociales, patrimonio y memoria audiovisual.

En los inicios del siglo XX, cuando el cine estaba moldeándose como disciplina y descubriendo los adelantos tecnológicos que lo irían continuamente transformando en cuanto al alcance de su masividad, comienza a formarse toda una teoría sobre qué, cuándo y cómo puede posicionarse el cine como arte. Para Bazin (1956 en Dudley, 1981), “el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real”, entendiéndose lo real como algo físico y material, por lo tanto, visualizable. El mismo autor le confiere una “esencial objetividad”, credibilidad que se encuentra ausente en otro tipo de arte, porque “entre el objeto inicial y



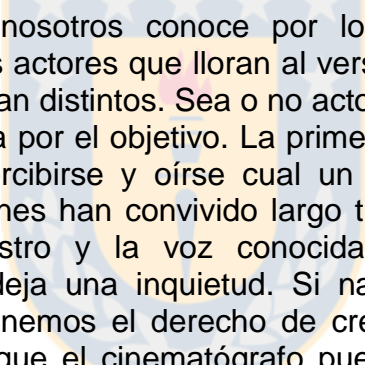
su representación no se interpone más que otro objeto” (Bazin, A. 1990., p. 11. 2a. ed.). El autor coloca en paralelo a la fotografía y al cine en cuanto a la objetividad que estos confieren a lo fotografiado/filmado, “un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella” (Bazin, A. 1990., p. 28. 2a. ed.). Sin embargo, André Bazin, uno de los más influyentes críticos y teóricos del cine francés, configuró al cine como un arte de lo objetivo cuando estaba en sus inicios, durante los primeros cincuenta años del siglo XX. Desde ese entonces, la objetividad ha sido cuestionada, sobre todo porque se encuentra totalmente mediada por el ojo humano y lo que este desea mostrar; este mediador, decide cuándo y dónde colocar la cámara cinematográfica. La supuesta objetividad revela una realidad ordenada para mostrarla al espectador. Asimismo, Bazin, quien dio la base como muchos otros teóricos para considerar al cine como un arte, posiciona a este como lenguaje.

[...] la fotografía nos permite admirar en su reproducción el original que nuestros ojos no habrían sabido amar; y la pintura ha pasado a ser un puro objeto cuya razón de existir no es ya la referencia a la naturaleza.

Por otra parte, el cine es un lenguaje (Bazin, A. 1990., p. 30. 2a. ed.).

El cine se basa en el principio de vencer al olvido, a la inexorabilidad del tiempo. Contar una historia para que quede estampada en el imaginario

colectivo, presentando una visualidad propuesta por quien posiciona la cámara cinematográfica mintiéndole asimismo al espectador/a; creando una representación, sea en los géneros de ficción o documental. Ya en “La esencia del cine” de 1957, escrito por Jean Epstein, se planteaba la posibilidad de este engaño al espectador -engaño entre comillas, ya que no es intención del director/a cinematográfico/a estafar al público sino de exhibir su obra, promoviendo su propio sistema de referencias-.



Cada uno de nosotros conoce por lo menos una anécdota referente a esos actores que lloran al verse por vez primera en la pantalla; se creían distintos. Sea o no actor, toda persona se turba al verse captada por el objetivo. La primera impresión es siempre de horror al percibirse y oírse cual un extraño a sí mismo. Y tampoco a quienes han convivido largo tiempo, el cinematógrafo devuelve el rostro y la voz conocida del compañero. Esta comprobación deja una inquietud. Si nadie se reconoce en la pantalla, ¿no tenemos el derecho de creer que todo en ella es irreconocible y que el cinematógrafo puede crear, si nada se lo impide, una visión propia del mundo?” (Epstein, J. 1957, p. 11. 1a. ed. en español.).

Esta visualidad, medida por el ojo humano a través de la cámara, podría denominarse como “encuadrar las escenas del mundo”, como propone en el mismo título de su texto, Irene Artigas; “Encuadrar las escenas del mundo: notas en torno al cine de Joseph Cornell en la écfrasis y el museo”, publicado en 2016. Lo importante de lo planteado por Artigas para esta discusión, es el concepto de enmarcar; “enmarcar es construir una estructura para dar forma a algo y sostenerlo. Un marco encierra, cerca, limita, contiene para que un

espacio funcione de manera autónoma. Enmarcar es formar y conformar” (Artigas, I. 2016., p. 179. 1a. ed.). Friedberg (2006) en Artigas acota que el ser humano concibe y conoce el mundo “[...] a través de una ventana, en un marco, sobre una pantalla”; y este encuadre, el de la cinematografía, televisores y dispositivos electrónicos móviles es tan significativo “[...] como lo que queda contenido en ese marco” (Friedberg, A., p. 3 en Artigas, I. 2016., p. 179. 1a. ed.). Denominados como “cortes ontológicos” por Friedberg, las ventanas, cuadros, la pantalla cinematográfica -o de todo tipo, como la pantalla móvil o del computador-, proporcionan una perspectiva específica a quien lo observa, “[...] puede romper una continuidad, amplificarla, abrirnos a otras realidades” (Artigas, I. 2016., p. 179. 1a. ed.). Este marco en el cual -valga la redundancia- está enmarcada la visualidad que transmite el/la director/a a través de la cinematografía, rompe los esquemas del tiempo y el espacio.

Un marco es, entonces, un umbral entre realidades, dimensiones, espacios y parece además ser una especie de liberación de las ataduras temporales. Así:

“El público en el cine [por ejemplo] queda concentrado en el flujo de temporalidades de la construcción cinematográfica - *flashbacks*, elipses, acronías-, además de marcos temporales distintos a los de su momento histórico, esté o no viendo la ficción diegética de un drama de su tiempo o de una película de un período anterior. Y, conforme la visualidad de la televisión y el VCR (ahora PVR), comenzaron a llevar al extremo los desplazamientos temporales catapultados por el deambular temporal esencial al cine, nuestro acceso a la historia y al pasado cambió dramáticamente. Dichos hábitos emergentes en la audiencia fílmica y televisiva, que son prácticas de visualidad rutinariamente comprendidas con las visualidades virtuales y

móviles, han ayudado a conformar una episteme mediada de manera inédita (Friedberg, 2006, p. 6)". (Artigas, I. 2016., p. 180. 1a. ed.).

Siguiendo con lo citado por Artigas (2016), Bal (2002) propone que enmarcar es una mediación cultural. Tal como se ha planteado, el/la cineasta - que posiciona o da la orden de dónde colocar la cámara- transmite su propio sistema de referencias al espectador; "para Bal, el concepto de "enmarcar" cuestiona el estatus mismo de las cosas, como cosas, involucra el acto de un sujeto con el tiempo y la duración" (Artigas, I. 2016., p. 181. 1a. ed.). De esta acción de enmarcar, sobre todo como mediación cultural, se desprende un acto político. Posicionarse frente al mundo, condensar en un cuadro cinematográfico la visión que quiera emplazar, tiene directa incidencia en el espectador/a; lo están interpelando, requiriendo, exhortando a formarse una opinión acerca de lo mostrado, ya sea a favor o en contra. Lo importante es que se constituya una dialéctica en razón a lo filmado. El cine como transmisor de ideas, es una convicción que también la hizo notar Epstein hace más de medio siglo atrás, quien resaltó al cine como un vehículo de aprendizaje por medio de la emotividad a través de imágenes más cercanas a la realidad concreta. "Ya hace doce años, Gilbert Mauge apuntaba en su *Moralistas de la Inteligencia*: "1436: *Gutenberg y Furst inventaban la imprenta. 1936: se abandona el libro; las ideas entran directamente por los oídos y las imágenes por los ojos*" (Epstein, 1957.,

p. 19. 1a. ed. en español.)<sup>3</sup>. Sin ser tan extremistas como de seguro tampoco era el caso de Epstein, el cine se ha posicionado en conjunto con otros medios de expresión, como un arte, un método de conocimiento, de transmisión del pensamiento.

¿Y qué aportaba esta máquina en cuyo éxito sus propios autores, los hermanos Lumière, no confiaban del todo? Esencialmente, la posibilidad de transmitir a las multitudes las imágenes concebidas por un cerebro, semejantes en extremo a las representaciones visuales que constituyen naturalmente una forma de la actividad mental. En consecuencia, por fin se acababa de descubrir el medio de comunicación del pensamiento visual, de hombre a hombre, si no de modo absolutamente exacto, al menos suficientemente fiel e infinitamente más directo, rápido y preciso que por intermedio del intérprete que lo desnaturalizaba: el pensamiento verbal y el lenguaje hablado (Epstein, J. 1957., p. 52. 1a. ed. en español.).

Reforzando esta idea de la cinematografía como objeto cultural, Peña (2012) establece que “las obras culturales son productos sociales e históricos” (Peña, P. 2012., p. 115.). Estas responden a ciertas condiciones que posibilitan su aparición evidenciando a la sociedad desde dónde surgieron; “de allí que podamos afirmar que las imágenes cinematográficas posibilitan una lectura dialéctica de la historia que la afirma y la niega” (Peña, P. 2012., pp. 115 - 116.). Sentencia, que las imágenes cinematográficas afirman este diálogo en la medida en que son productos sociales históricamente mediados y, a su vez, las niega en tanto estas imágenes crean un mundo aparte, paralelo, cobrando

---

<sup>3</sup> Las cursivas son del autor.

sentido por sí mismo. No reproduce a la historia con exactitud, pero en ellas se evidencia “[...] las huellas que tienen de la sociedad que las produjo”; estos rastros son lo que se podría estudiar como memoria, permitiendo “[...] un acercamiento y una lectura crítica a las imágenes cinematográficas” (Peña, P. 2012., p.116.). Luego de esta discusión historia/cine, se conceptualizará la memoria y lo audiovisual, sobre todo como evidencia de los acontecimientos sociales e históricos que determinan la obra artística; por ejemplo, Peña (2012) citando a Kracauer (1961), entiende la mentalidad de una nación no como un elemento estático, sino en constante cambio, que “[...] pueden dar cuenta de tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación en un determinado momento de su desarrollo” (Peña, P. 2012., pie de pág. p. 124.). Así, a través de la cinematografía se puede estudiar cuáles son los discursos o filtros ideológicos que se transmiten en determinados momentos de la historia.

Siguiendo con el problema de la construcción de los imaginarios sociales a través del cine y su representación histórica, Goyeneche Gómez (2012) invoca a Ferro (1995), quien sostiene cuatro ejes para comprender la relación entre cine e historia. Primero, se utiliza al cine como un documento para analizar la realidad histórica que este busca representar cinematográficamente; segundo, para comprender las obras como textos fílmicos que conciben los acontecimientos por sí mismos, siendo un elemento investigativo cuánto hay de veracidad en la obra y cómo se escenifican. En tercer lugar, se analiza el problema del lenguaje cinematográfico y las interpretaciones estéticas que

los/as cineastas hacen de estos acontecimientos; y, en último lugar, se puede “[...] estudiar el campo social que produce y que recibe los filmes, y las formas como se reproducen las representaciones cinematográficas en las sociedades” (Goyeneche Gómez, E. 2012., p. 392.). El cine no es un reproductor de la historia, sino un reproductor de subjetividades. Sorlin (1985) en Goyeneche Gómez (2012), concreta que el cine transmite estereotipos sociales en relación con los problemas históricos cómo se ha visto en innumerables ocasiones con el cine histórico que utiliza y degrada la industria norteamericana, pero también para él, la cinematografía “[...] puede ser un mecanismo ideológico en sí mismo, si busca perpetuar ideas vinculadas a procesos sociales más amplios” (Goyeneche Gómez, E. 2012., p. 392.). Para Erlj (2014), el cine nos informa del presente incluso si se trata del pasado, por eso, se debe investigar como un vehículo que ayude a entender:

[...] como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos. [...] La cuestión fundamental no es determinar si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la historia, sino cómo, por qué o para qué lo hace. Todo filme es una puesta en escena social que primero selecciona y clasifica objetos, lugares, personas, acontecimientos, etc., y después reorganiza ese conjunto social para un público (Goyeneche Gómez, E. 2012., p. 393.).

Ahora, es necesario enlazar el concepto de patrimonio audiovisual con el de memoria audiovisual, nociones que ayudan a comprender la importancia de

expresar tanto la realidad como la idea de ella por medio del cine. La identidad que se plasma colectivamente a través de la memoria, tiene que ver con la forma de cómo se perciben a ellas mismas las comunidades. Para de Carvalho (2014), hay dos factores que son esenciales para concebir el patrimonio: la identidad y la memoria. Asegura, que la identidad es importante a medida en que ella y el contexto de cada cultura determinan la visión y valoración del patrimonio. Por otro lado, la memoria es fundamental en tanto encuadra al patrimonio como “[...] concepción que hacemos del mundo, conjugando y conciliando el presente con el pasado” (de Carvalho, G. 2014., p. 10.).

Esta conjunción que realiza de Carvalho entre patrimonio, identidad y memoria, recuerda lo que se ha planteado con anterioridad, donde el patrimonio “no es solamente un objeto, un monumento, un lugar o algo especial, sino que está compuesto por una multiplicidad de procesos de significación, en los que los aspectos materiales e inmateriales son identificados, definidos, gestionados, expuestos y visitados” (Smith, L. 2011 en de Carvalho, G. 2014., p. 13.). Esta valoración que se realiza del patrimonio está construida por medio de los “[...] sentimientos y vivencias experimentadas e impuestas, tanto en el ámbito personal o familiar, como en el ámbito del Estado o grupo en el cual nos insertamos” (de Carvalho, G. 2014., p. 13.). Este vivir se constituye de manera comunitaria en la memoria, que están presentes en la identidad a través de los elementos que valora y considera la comunidad como patrimonio.



Estudiar y fundamentar de lo que se entiende por memoria y cómo se construye es trascendental en la significación del patrimonio, “recordar es, ya en sí, una forma de preservar el pasado y de guardar las vivencias que nos constituyen y que determinan quienes somos” (Larrión Cartujo, J. 2008 en de Carvalho, G. 2014., p. 14.). Rememorar es finalmente vivir y aquí el cine juega un papel fundamental: se puede evocar a través del cine, situaciones vividas o historias pasadas. El espectador se identifica, empatiza o elucubra sus propias conclusiones y opiniones frente a la situación que le están mostrando. Se puede clasificar al cine, y a las películas como vehículos de expresión del ser humano y lugares de memoria. Enfatiza de Carvalho (2014), citando a Ricoeur (2000):

Nuestra identidad está relacionada con la temporalidad que habita en nuestras memorias, que actúa en el presente y que se proyecta en dirección hacia el futuro. Paul Ricoeur (2000) nos dice que la transición de la memoria corporal a la memoria del lugar ocurre en actos esenciales y motores como: orientarse, dislocarse, pero principalmente vivir. Los lugares nos permiten recordar eventos y situaciones. Una especie de relación fenomenológica entre el ser humano y su entorno, que incluye de forma vinculante las coordenadas del tiempo y del espacio, al punto de proporcionar tanto “sensaciones” de datación temporal, como de la ubicación geográfica del lugar donde circulamos (de Carvalho, G. 2014., p. 14.).

La cinematografía se basa en la importancia de recordar, de dejar huella -una huella audiovisual, capaz de transmitir emociones inmediatas-, de reconocerse e evidenciar lo vivido. Para Sanfuentes (2012), el ser humano es consciente de la limitación de su tiempo, “[...] de la inminencia de su propio

destino en un futuro no conocido, el hombre vive intensamente el presente o bien trata de robarle migajas a un pasado ya vivido” (Sanfuentes, O. 2012, p. 57. 1a. ed.). Se desea saber hacia dónde se dirige la humanidad y recordar a los ausentes. La memoria es el dispositivo más grande tanto de consulta sobre la identidad personal y colectiva como de emocionalidad sobre hechos ya pasados.

Como decía Buñuel, la memoria es lo que constituye nuestra vida. Si no tuviéramos memoria, no sabríamos nuestro nombre, el de nuestros padres, el lugar que ocupamos en el mundo, los procesos accidentales o voluntarios que han conformado nuestra persona. Seríamos puro instante, como aquel desesperado personaje de la película *Memento* que no recuerda su pasado y, por tanto, debe comenzar cada instante como si fuera el fundante y grabarlo de alguna forma en su cuerpo para que no se pierda, porque al no recordar, no sabe quién es. (Sanfuentes, O. 2012. p. 57. 1a. ed.).

Al posicionarse el ser humano frente a sus propios acontecimientos y a su historia de vida, construye su identidad, se proyecta, experimenta, piensa en quién quiere ser, adónde desea pertenecer. La cinematografía, también puede ser un punto de quiebre, de crisis, tanto para el/la realizador/a como el/la espectador/a. Un guión, una puesta en escena, puede ser el catalizador de distintas ideas, acciones y también puede representar olvidos (Rodríguez, 2007). Ayuda a constituir lo que Halbwachs (2004) denominó como memoria colectiva: conocimiento común que se recolecta durante la vida y desde otras personas, confrontando el propio conocimiento con el testimonio de los demás,

formándose una idea del acontecimiento, “esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. No hace falta que haya otros hombres que se distinguen materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden” (Halbwachs, M. 2004, p. 26. 1a. ed. en español.). La persona construye sus propios recuerdos nutriéndose desde varios puntos de vista, que igualmente puede aportarlos la visualidad cinematográfica con acontecimientos históricos no presenciados/vividos por el/la espectador/a, siendo capaz de conocer culturas y ciudades que tampoco ha tenido la oportunidad de contemplar físicamente.

El cine como visualización de la memoria, permite contemplar posibles marcos históricos, no con acontecimientos fijos sino con relatos visuales; tal como propone Halbwachs, cuando ejemplifica la visualización de marcos históricos a través de los relatos orales. Finalmente, hay que acotar, que la memoria colectiva, es un pensamiento continuo que le interesa a distintos grupos o comunidades, pero que no va más allá de cada uno de ellos ni reemplaza a la memoria histórica, sino que realza ciertos elementos para configurar discursos que le interesan a un grupo social. También se puede enlazar con la cinematografía, el concepto de memoria mediática al que se refiere Rodríguez (2007), “[...] si los “marcos sociales” (Halbwachs, 1994) son la materia prima para la memoria, esos marcos están, inevitablemente, mediatizados a partir del siglo XVIII” (Rodríguez, P. 2007., p. 88.). A través de la

imagen cinematográfica se crean discursos, “el cine no es una técnica de exposición de las imágenes: es el arte de mostrar. Y mostrar es un gesto, un gesto que obliga a ver, a mirar” (Daney, S. 1998 en Rodríguez, P. 2007., p. 95.). Con este gesto, el espectador puede entender el pasado, aceptarlo, criticarlo, analizar, formarse opiniones; como sintetiza Sarlo (2013) inspirándose en la convicción de la escritora Susan Sontag, “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (Sarlo, B. 2013, p. 24.).

Para analizar, es necesario recurrir a la memoria y formarse de allí una crítica; existe cierto cine que posiciona al espectador/a como un personaje crítico frente a la obra y no receptor de mero entretenimiento. Como se ha planteado, el espectador/a puede conocer y reconocer la historia, las ciudades, otras posiciones de vida a través del cine. Se tienen ciertas imágenes guardadas en la memoria, construidas por la cinematografía. Ciudades, espacios públicos que nunca se han presenciado físicamente, pero se mantiene la sensación de haber estado allí. De pronto, quien ve una pieza cinematográfica, se puede trasladar al otro extremo del mundo o concordar, coincidir con un personaje totalmente atemporal o de una cultura muy diferente. Esta situación, más bien sensación, deja en evidencia el delgado pero fuerte lazo que une al público con el cine, una conexión que se potencia a través de las emociones, significados. Hay obras que se acercan no desde una emotividad banal, sino más bien de presentar un discurso que puedan apartar al

espectador de un momento tormentoso, aburrimiento, de la cotidianidad o torbellino del día a día; remece dentro de los paréntesis contemplativos. Asimismo como los monumentos, el cine busca conmemorar ciertas historias, acontecimientos, ideas o representaciones, materializando el recuerdo. Es que así como se puede evocar, recordando lo vivido, también se puede plantear un discurso a partir de esta evocación, apelando a no cometer los mismos errores, re significar formas de vida, o construir nuevas ideas; “comprender que un pasado sólo se torna relevante para una sociedad contemporánea si éste logra representar un significado o una experiencia para la misma” (de Carvalho, G. 2014., p. 17.).

De igual modo, las identidades son procesos -como el patrimonio- en construcción y con diversos aportes y miradas. Situación que es importante en el cine de directoras cinematográficas chilenas y en Latinoamérica en general, ya que están permanentemente interrogándose, auscultando su realidad, mostrando episodios propios o con los que sienten alguna conexión intelectual o emocional. Esta constante interpelación al medio en el que están insertas se vuelve necesaria sobre todo en la realidad chilena, una obligación moral como acomete de Carvalho (2014); el autor, resume que desde la Segunda Guerra Mundial, la memoria es una responsabilidad que debe prevalecer, sobre todo con la humanidad sobreinformada pero predispuesta a la amnesia. Este estado amnésico que se produce en las sociedades capitalistas, es lo que interpela a sintetizar en la obra, una inquietud. En un paréntesis, como se planteaba

anteriormente, el espectador/a se ve forzado a pensar su realidad y la de otros, permitiéndose recordar o incorporar nuevos discursos. Este permanente grito recordatorio que realizan algunas películas está muy presente en el cine latinoamericano, chileno; y, específicamente, de cineastas. Sanfuentes (2012) manifiesta que el exceso de información o bombardeo de noticias es una amenaza para el recuerdo -ya que, ahora se sabe todo de todos inmediatamente, antiguamente pudiera existir un filtro, entre noticias que afectaran a una comunidad directa o indirectamente; ahora, no hay discriminación respecto a lo que publican los medios de comunicación, saturando a una población que ya no mantiene la concentración en un solo tema-. “Cuando las referencias sobreabundan es difícil recordar. Frente a un exceso de información es difícil dotar de sentido”, para filtrar a lo que se prestará atención y se incorporará, “debe haber una categorización de lo que vale la pena preservar en el recuerdo, la cual debe estar mediada por decisiones democráticas [...] Lo patrimonial debe tener relación con el recuerdo significativo” (Sanfuentes, O. 2012., p. 69. 1a. ed.). Lo que, por ejemplo, es un tema recurrente en la cinematografía de un período determinado, da luces de lo que es o era significativo preservar, a qué se daba énfasis.

En relación con lo anterior, otra característica de la memoria, ya mencionada, es su permanente construcción, es dinámica; y sujeta a varias revisiones (Sanfuentes, 2012). Esta situación plantea al cine como un documento histórico, ya que al relevar el/la creador/a discursos en su obra,

sirve para entender y estudiar el contexto sociohistórico en el cual se produjo. No siempre se destacan las mismas memorias, ya sea desde la institucionalidad o desde otro punto de vista, sino que hay distintas preocupaciones para plasmar dependiendo del momento histórico, una selección entre la memoria y el olvido (Todorov, 2000). La construcción de memoria, el recuerdo del pasado, qué dejar en el presente y qué olvidar, es un proceso conflictivo (Sarlo, 2013). “[...] la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)” (Sarlo, B. 2013., p. 11. 1a. ed.). Se mantiene en la memoria sólo lo que se quiere o debe -por una obligación moral- ser recordado; por ejemplo, con acontecimientos sociales y políticos que son permanentemente retratados en el cine chileno; sobre todo en el género documental. En el cine de directoras cinematográficas chilenas, se relevan en los discursos fílmicos inquietudes personales, ya sean del ámbito del espacio privado o público, que se plasman para mostrar realidades diferentes a las comúnmente visualizadas en el cine chileno. Son dinámicas planteadas por interés propio sujetas por la emocionalidad o conexión que producen los proyectos desde su concepción -la mayoría, por no acotar la totalidad, de la cinematografía de directoras chilenas están involucradas en varias facetas de trabajo del filme, como el guión y el montaje, aparte de la dirección-.

A través del cine -y a través de otros dispositivos también- se ha podido recuperar la memoria que fue suprimida por los regímenes totalitarios del siglo XX (Todorov, 2000); y, que puede ser utilizada a través de la reconstrucción del pasado, como un “[...] acto de oposición al poder” (Todorov, T. 2000., p. 14. 1a. ed. en español.). La memoria debe ser seleccionada de manera democrática y en la obra cinematográfica -sobre todo desde el punto de vista latinoamericano, creador de la corriente del Nuevo Cine, que denunciaba desde la otredad la situación de América Latina-, es posible encontrar el espacio para relevar recuerdos que hagan sentido a la comunidad y que ellas se apropien de su propio pasado e incorporarlo a su conciencia.

Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria. Lo que reprochamos a los verdugos hitlerianos y estalinistas no es que retengan ciertos elementos del pasado antes que otros -de nosotros mismos no se puede esperar un procedimiento diferente- sino que se arroguen el derecho de controlar la selección de elementos que deben ser conservados. Ninguna institución superior, dentro del Estado, debería poder decir: usted no tiene derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos, aquellos que no acepten la versión oficial del pasado serán castigados. Es algo sustancial a la propia definición de la vida en democracia: los individuos y los grupos tienen el derecho de saber, y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia; no corresponde al poder central prohibírsele o permitírsele (Todorov, T. 2000, p. 16 - 17. 1a. ed. en español.).

Por medio del trabajo cinematográfico y a través de otras manifestaciones artísticas, se puede gestionar el recuerdo, mostrar lo sucedido y aprender de lo vivido. “El pasado se convierte por tanto en principio de acción



para el presente [...]. Se podrá decir entonces, en una primera aproximación, que la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora” (Todorov, T. 2000., p. 31. 1a. ed. en español.). Para recuperar el pasado como una forma de aprendizaje es fundamental plantearse; “para qué puede servir, y con qué fin” (Todorov, T. 2000., p. 33. 1a. ed. en español.). Este punto de discusión es fundamental para el análisis que se corresponderá más adelante de las obras cinematográficas del período **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**; donde hay una predominancia al tratamiento de lo que se denomina historias de la vida cotidiana (Sarlo, 2013), sobresaliendo en su tratamiento las mujeres, “estos sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas exigencias de método e inclinan a la escucha sistemática de los “discursos de memoria”: diarios, cartas, consejos, oraciones” (Sarlo, B. 2013., p. 19. 1a. ed.). Lo personal, las historias de la vida cotidiana, plantea Beatriz Sarlo, ha alcanzado un lugar en la manifestación pública, “si hace tres o cuatro décadas el yo despertaba sospechas, hoy se le reconocen privilegios que sería interesante examinar” (Sarlo, B. 2013., p. 23. 1a. ed.), manifestándose relevante estudiar y analizar las obras cinematográficas de cineastas chilenas.

Reconstruir el pasado de un sujeto o reconstruir el propio pasado, a través de testimonios de fuerte inflexión autobiográfica, implica que el sujeto que narra (*porque* narra) se aproxima a una verdad que, hasta el momento mismo de la narración, no conocía

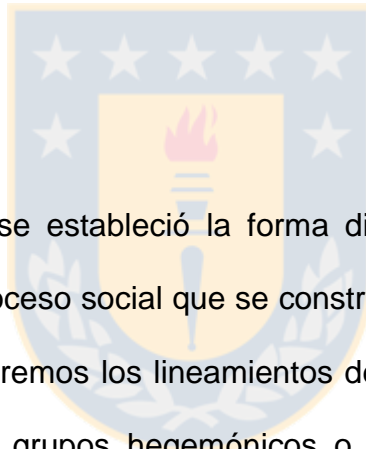
totalmente o sólo conocía en fragmentos escamoteados (Sarlo, B. 2013., p. 61. 1a. ed.).

En esta reconstrucción del pasado puede confluír también, la construcción de una posmemoria; una que es íntima y subjetiva; “como posmemoria se designaría la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos [traumáticos; por ejemplo, las dictaduras latinoamericanas]” (Sarlo, B. 2013., p. 98. 1a. ed.). Una memoria de segunda generación, que se está presentando en la cinematografía chilena después de la dictadura, al mostrar y analizar hechos traumáticos -o basarse en ellos- que acontecieron -o acontecen- en Chile. Para Sarlo, “[...] toda reconstrucción del pasado es vicaria e hipermediada, excepto la experiencia que ha tocado el cuerpo y la sensibilidad de un sujeto” (Sarlo, B. 2013., p. 100. 1a. ed.), restaurar las experiencias -aunque no sean propias- permite tanto en la dirección cinematográfica como en el espectador/a, tomar posición frente a los acontecimientos pretéritos, aunque pasen por un cedazo subjetivo. Finalmente, lo que construye cierto tipo de cine es la discusión, conformación y confrontación de opiniones e ideas.

### 1.3 Patrimonio y género

“...Por ser la ocasión para que los sujetos “que nombran el mundo” sean también las minorías (mujeres, pobres, homosexuales...) que toman la palabra” (Novo, M. 2003 en Palacios, P. 2012., p. 272. 1a. ed.).

“Uno está siempre en representación, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación, naturalmente se le pide que represente el deseo masculino” (Cixous, H en Owens, C. 1985., p. 120. 7a. ed.).



Anteriormente, se estableció la forma dinámica del patrimonio cultural inmaterial como un proceso social que se construye continuamente. Y, como se había referido, estudiaremos los lineamientos de esta investigación en torno al papel que juegan los grupos hegemónicos o de poder en la activación del patrimonio y el rol de los estudios de género en el desarrollo de las investigaciones patrimoniales.

García Canclini (1993), propone que si se revisa el concepto de patrimonio desde la teoría de la reproducción cultural, los bienes que cada sociedad ha reunido en la historia no pertenecen a todos sus miembros, aunque así lo parezca. Tanto las investigaciones sociológicas y antropológicas que han estudiado las maneras que se transmite el conocimiento reunido por medio de las escuelas y museos, evidencian que cada grupo social se apropia de forma

diferente de la herencia cultural. La principal razón para esta apropiación desigual es la educación. Bajo esta premisa, cuando la mayoría de la sociedad no tiene el mismo acceso a la educación que el grupo con más réditos económicos, esta tiene menor capacidad para apropiarse del capital cultural transmitido por las instituciones. Por eso que, aunque el patrimonio sirve para unificar a una nación, dice García Canclini (1993), la desigualdad en la formación y apropiación de este, exigen estudiarlo como un espacio de lucha material y simbólica entre clases, grupos y etnias sociales. Advierte el autor, que el patrimonio cultural reproduce las diferencias entre grupos sociales menores y los grupos hegemónicos, siendo estos últimos quienes deciden qué es o no patrimonio; ellos, tienen un acceso privilegiado a la producción y distribución de los bienes culturales, determinando cuáles son superiores y merecen ser conservados, ya que disponen de los medios económicos e intelectuales, tiempos de trabajo y ocio para configurarlos con mayor calidad y refinamiento.

Como se ha mencionado, son los grupos sociales quienes construyen el patrimonio, sean activados desde el poder económico e intelectual o desde las bases de una comunidad. Para Grez (2012), ningún documento u objeto es absoluto e intrínseco, sino que es una expresión de consenso social. Grez (2012), citando a Foucault (2006), testimonia que los documentos-monumentos son aquellos restos materiales del pasado donde se combina la intención de dejarlos, con el azar que permitió su sobrevivencia. Por eso, los documentos

escritos, ruinas arqueológicas, piezas de museo, entre otros restos materiales, son interpelables y valorables -o sea, patrimonializables-. Es un combate o controversia entre poderes económicos, intelectuales y comunitarios, quienes logran imponer su concepto de cultura, decidiendo lo patrimonial bajo sus propios y distintos intereses en detrimento de otros bienes culturales; siendo la socialización del patrimonio la precondition para su preservación y conservación. En muchas ocasiones, según de Carvalho (2014), aunque exista una normativa internacional en la materia, las instituciones y organizaciones que se preocupan del patrimonio presentan distintas formas de acción, siendo en su mayoría influenciadas por decisiones políticas, económicas, presiones e intereses externos que nada tienen que ver con la investigación y preservación; de Carvalho (2014), coloca de ejemplo el *Rally Dakar* realizado en el Desierto de Atacama y que conlleva factores sumamente nocivos para el patrimonio arqueológico de esa región.

Según Marsal (2012) son los grupos hegemónicos que ostentan el poder político, económico y social en su mayoría, los que mantienen un rol clave a la hora de construir patrimonio, pero reconocer cuáles son estos grupos permite tener una comprensión acabada y completa en la construcción social del patrimonio que se está ejerciendo y se denomina como oficial. Sin embargo, en esta lucha no siempre prevalecen los monumentos grandiosos o la historia oficial. Para de Carvalho (2014), hablar de patrimonio, es referirse igualmente a personas y sus legados, de una herencia que se recibe y contribuye a la

continuidad de una familia, sociedad o nación; a las historias mínimas, las expresiones artísticas y culturales de grupos en desventaja social. Carman (2009) en de Carvalho (2012), destaca que el aspecto fundamental de un objeto patrimonial, son las cualidades intangibles que él representa y a las cuales una determinada cultura les da valor; “se podría entonces afirmar que algo sólo pasa a ser considerado patrimonio si logra pasar por el “cedazo sentimental de las personas”” (de Carvalho, G. 2012., p. 9). Asimismo, Marsal (2012) menciona que, aunque autores como Prats (1997) indican que no existe patrimonio sin poder, esa afirmación sólo es verdadera en los casos que se considera al patrimonio como una construcción desde la oficialidad, lo nacional y desde una hegemonía. Paralelas a estas, afirma la autora, existen construcciones de patrimonio al margen del poder, carentes de él o en su contra. Lo fundamental es, desde la academia, acercarse a estos patrimonios que existen al margen de los patrimonios oficiales, conformando investigaciones y discusiones en torno a él, para valorizarlo en la comunidad correspondiente.

Ya sea desde dónde provenga, Salvi (2010) nombrado por Marsal (2012), establece que el poder es la capacidad de tomar resoluciones, consignar y jerarquizar valores, lograr objetivos, asignar y juzgar los bienes simbólicos dependiendo del grupo social del cual provenga este poder, ya que no todos los sistemas clasificatorios o de asignación tienen las mismas condiciones para imponer su visión de mundo al resto de la sociedad. Marsal clarifica que cuando el poder está construido e impuesto desde la oficialidad y

logra imponer sus referentes e intereses por sobre el resto de la sociedad, se transforma en lo que Bordieu (1987) denomina como violencia simbólica y arbitrariedad cultural. La violencia simbólica es producida cuando se consigna y privilegia los símbolos y significaciones de los grupos sociales con mayor poder al resto de la estructura social. Esta violencia se disimula bajo la creencia de que estos símbolos y significaciones son legítimos, neutrales y naturales tanto para el grupo dominante como para el resto de la sociedad. Marsal convoca a Bordieu y Passeron (1995), para consignar que en cuanto a la arbitrariedad cultural, esta es producto del azar, ya que no está sujeta a ningún principio universal, físico, biológico o espiritual; así que, al ser arbitrario este patrimonio construido desde la hegemonía, no está basado en un principio universal sino que es una manifestación del poder que ostenta con respecto al resto de la sociedad.

En correspondencia a lo anterior, Marsal (2012) coloca el siguiente ejemplo: en Chile, la violencia simbólica y la arbitrariedad cultural se evidenciaron en la construcción de lo que conocemos y testimoniamos como nación. La nación fue resuelta desde la elite, la cual negó la diversidad regional, étnica e histórica de los conjuntos que correspondían a la nación chilena. Esta resolución fue impuesta desde la creación de nuevos rituales y símbolos que generaran identificación y pertenencia en la nación, tales como; “banderas, escudos, monumentos, fiestas y héroes” (Marsal, D. 2012., p. 104. 1a. ed.). “Se impusieron categorías, discursos y símbolos “chilenos” desde un grupo

hegemónico suprimiendo las diferencias para convertirnos en “chilenos todos”” (Marsal, D. 2012., p. 99. 1a. ed.). Desde esta resolución, pretendidos como intereses nacionales, se intentaba legitimar la propia posición de poder de la elite chilena evidenciando, como se ha mencionado anteriormente, que la construcción de patrimonio no es para nada un proceso neutro. Además, la violencia simbólica y arbitrariedad cultural son reproducidas y mantenidas, a través de los dispositivos que transmiten conocimientos a la sociedad, como las escuelas y museos. Marsal siguiendo con Bordieu y Passeron (1995) acota que la educación formal es un agente de reproducción de los discursos dominantes y de las diferencias sociales; y, por consiguiente del patrimonio oficial.

Un ejemplo ilustrativo de este proceso son los museos nacionales. La creación de los museos nacionales en nuestro país, en especial el de Bellas Artes y el Histórico, responden a la institucionalización de referentes estéticos, por una parte, e histórico-hegemónicos por otra. En el Museo Histórico Nacional, creado gracias a donaciones de las grandes familias de la elite aristocrática, no debe sorprendernos que su colección represente mayoritariamente al hombre blanco, de elite, que vive en la capital y, que de una forma u otra, se vincula al poder político, económico y social. Es a través de sus cuadros, vestimentas, muebles e historias que se establece cuáles son los objetos dignos de ser preservados. Estos objetos se validan además, como los medios para contar la historia autorizada de la nación, legitimados desde una vitrina y desde una institución, como lo serán también los monumentos, las fiestas cívicas y las conmemoraciones, con los cuales la elite decide “civilizar” y educar a la mayoría. Esta visión parcial de la historia nacional, ya naturalizada, se robustece gracias a la historia, en versión nacional, que suele enseñar en las escuelas. Ambos casos, son tácticas de dominación, violencia simbólica y arbitrariedades que al no existir giros paradigmáticos, se terminan reproduciendo y replicando en el tiempo (Marsal, D. 2012., p. 104 - 105. 1a. ed.).



Siguiendo con Marsal, existen patrimonios no oficiales que sobreviven en los márgenes o debido al trabajo que mantienen las comunidades que los valoran. Sin embargo, estos no logran mantener el mismo reconocimiento que los patrimonios hegemónicos, denotándose sobre todo, en la errónea clasificación de alta y baja cultura. Traduciéndose lo importante de la participación e involucramiento de las comunidades en la construcción de su patrimonio, para que no queden ocultas. Aquellos patrimonios que pernoctan por fuera de la institucionalidad y denominados como incómodos por Marsal, “[...] no sólo se les considera como diferentes, sino que además, en muchas ocasiones, se les niega valor”, colocando de ejemplo la conquista de América Latina y el encuentro entre la cultura dominante y la dominada, la conquistadora y la conquistada; la primera “[...] niega validez cultural a lo diferente”, y lo diferente estigmatizado como inferior problematiza, “[...] una valoración negativa hacia la cultura del otro” (Marsal, D. 2012., p. 102. 1a. ed.).

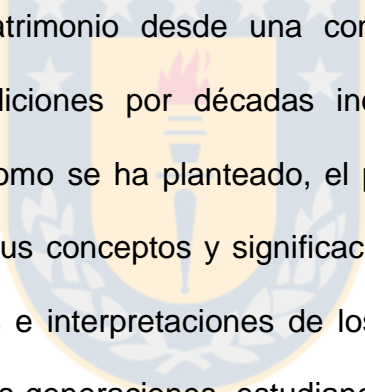
Por lo tanto, debido a la heterogeneidad de experiencias que conforma al patrimonio, se ha colocado bajo cuestionamiento de que este es un proceso neutro. Entonces ¿Cómo una investigación bajo el enfoque de género puede posicionarse en este juego de poder patrimonial? Relevando discursos ausentes de la continuidad histórica, de lo que ha quedado fuera de ella. La constante innovación en su estudio, actualiza los textos y le dan sentido a los archivos, los cuales pueden ser fuente de creatividad y diversidad cultural, sobretodo de soporte ideológico para los discursos que se generan en la

actualidad. Como en el caso de esta investigación, las mujeres, los protagonistas anónimos, las resistencias, los vencidos también produjeron o producen bienes culturales. Aunque, el patrimonio pueda ser un elemento diferenciador que deslinda y perpetua desigualdades, también puede unir, integrar, consensuar y generar sentido de pertenencia a una comunidad (Marsal, 2012). Es necesario estudiarlo desde lo que ha sido olvidado, postergado u omitido; sobre todo, relevando discursos y prácticas que han estado ausentes de la historia oficial. En el caso del trabajo de autoras cinematográficas chilenas, hay varias preguntas que esta investigación se plantea a priori y busca dilucidar a lo largo del estudio, con una mirada desde los estudios de género: en Chile hasta 2017 -según información aproximada del sitio *online* Cine Chile- existen 60 largometrajes de ficción dirigidos o codirigidos por directoras cinematográficas versus 717 dirigidos o codirigidos por directores cinematográficos ¿Por qué esta cuantiosa diferencia? ¿Se debe al desinterés de las mujeres por la práctica fílmica? ¿Han preferido incursionar en documental en detrimento de la ficción? ¿Qué condiciones sociohistóricas imposibilitaron a las mujeres para participar en cine? ¿Por qué algunas mujeres -tres con exactitud- incursionaron en los albores del cine mudo chileno, estrenando cuatro obras; sin embargo, existe un silencio total desde esas incursiones hasta 1990? ¿Qué pasó con el rol de las mujeres en la hollywoodización del proyecto estatal de Chile Films y la conformación del nuevo cine chileno en los sesenta y setenta? ¿Bajo qué parámetros filman

desde el nuevo milenio? ¿Cuáles son los discursos que están relevando en el cine actualmente?

Recuerda Palacios (2012), que existe la premisa feminista de que lo personal es siempre político. Y toda investigación construida en base a las manifestaciones artísticas de mujeres es un instrumento para la valorización en la sociedad de su trabajo, creencias y discursos ¿Por qué una investigación en base a valorizar al género femenino en el área cinematográfica?: “Ser hombre y ser mujer está marcado social e históricamente y la utilidad del concepto radica precisamente en comprender que la biología no es un determinante absoluto, siendo posible encontrar una pluralidad de formas identitarias de acuerdo con sus coordenadas de producción” (Palacios, P. 2012., p. 259. 1a. ed.). Es importante dilucidar las desigualdades que tuvieron que enfrentar durante el siglo pasado en los inicios y consolidación del cine, y de la disparidad que aún pueda existir actualmente. Ya, el cine latinoamericano vive una asimétrica condición contra la industria norteamericana y europea; más difícil debe ser incursionar siendo latinoamericana como una doble minoría social, “no son las diferencias el problema, sino las desigualdades que se construyen en base a las diferencias” (Henríquez, N. 1996 en Palacios, P. 2012., p. 259. 1a. ed.). Cabe destacar la creatividad e inspiración de las mujeres desde los espacios biográficos, lo común y lo íntimo, que es desde dónde se han movilizadote intelectualmente por siglos.

[...] cuando hablamos de género y su trama de significaciones binarias, ingresamos a la demarcación fundamental entre el orden de lo público y de lo privado, como eje que diseña cartografías de poder, organizando los tiempos, los espacios, las experiencias y las representaciones diferenciales entre hombres y mujeres. En esta articulación entre lo público y lo privado se han construido discursos dominantes de la complementariedad que encubren asimetrías. No obstante, estos ámbitos no están fijados en significados únicos, los cambios sociales así como han implicado el ingreso masivo de las mujeres a los espacios públicos, principalmente a través de la educación y el trabajo remunerado, han hecho que el espacio privado, si bien simboliza el lugar de la reproducción devaluada adquiera otras resonancias (Palacios, P. 2012., p. 259 - 260. 1a. ed.).



Repensar el patrimonio desde una concepción de género, significa desestabilizar las tradiciones por décadas incrustadas en el pensamiento ilustrado occidental. Como se ha planteado, el patrimonio se encuentra en un constante cambio de sus conceptos y significaciones, es necesario construir y mejorar los contenidos e interpretaciones de los discursos patrimoniales para habilitarlos a las nuevas generaciones, estudiando la producción y participación de las mujeres en el ámbito público y privado, no sólo desde su representación por la mirada masculina. No es quizás, nuestra tarea proveer de un visto bueno o negativo a las obras artísticas -de toda índole- del género femenino, sino relevar, demostrar que a lo largo de la historia ha existido una producción cultural femenina y empezar a construir en base a eso; “es necesario entonces emprender el ejercicio de dar contenido a iniciativas patrimoniales que se apropian de la mirada de género de manera creativa y crítica a la vez” (Palacios, P. 2012., p. 261. 1a. ed.). La transdisciplinariedad es alternativa para

estudiar, investigar y comunicar el patrimonio. Asimismo, es importante lo que Palacios (2012) destaca, que a partir de los estudios de patrimonio y género -y específicamente en museografía que es su objeto de estudio- lo femenino tenga lugar en la institucionalidad sin caer como una “alteridad controlada”; siendo esencial:

[...] situar de algún modo el conocimiento de las memorias y experiencias históricas de hombres y mujeres. ¿Pueden contar los mismos vestigios una historia diferente?, ¿podemos hacer “hablar” en un registro alternativo a las colecciones del patrimonio más tradicional? Lo anterior requiere añadir una gran cuota de creatividad a la relación con esta materialidad patrimonial. Más que exhibir objetos, el reto es hacer inteligibles sus relaciones con los sujetos y *sujetas* del pasado y, también, del presente (Palacios, P. 2012., p. 276. 1a.ed.).

Hay que intentar conectar los discursos y temporalidades de las directoras cinematográficas chilenas a lo largo de la historia con la contemporaneidad. Por otra parte, como se tratará en el análisis de esta investigación, el trabajo de las cineastas desde los inicios del cine mudo hasta la actualidad se ha visto minimizada, pero este no es un mal sólo del campo cinematográfico, invisibilización del trabajo artístico de mujeres se han evidenciado desde siempre. Es necesario describir muy acotadamente algunas de las razones del doble trabajo de las mujeres en relación a sus pares masculinos cuando se desarrollan en el ámbito artístico.

Foster (1985) en “La Postmodernidad” explica que para Owens (1985) el feminismo es una de las dialécticas más importantes que han surgido desde los

discursos que han sido marginados o reprimidos, el cual califica de “acontecimiento político y epistemológico; político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones” (Foster, H. 1985., p. 14. 7a. ed.). Más adelante en el escrito “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”, Craig Owens (1985) explica que desde la mitad de la década de los cincuenta - después de las guerras mundiales que propiciaron la caída de toda hegemonía política y cultural- se da inicio a una era “[...] propiamente posmoderna caracterizada por la coexistencia de culturas diferentes” (Owens, C. 1985., p. 93. 7a. ed.), culturas que han existido soterradamente a la par de la hegemonía cultural europea que predominó durante siglos, reconocer a otra/o u otras/os que durante la historia han estado silenciadas/os es un ejercicio que esta hegemonía se ha demorado y aún se demora en reconocer; pero que desde un gesto feminista se puede configurar el acto de relevar archivos, modos de producción y representación de las distintas creaciones femeninas. Por siglos representadas bajo esta mirada hegemónica cultural europea ya que la modernidad fue “[...] la edad de la representación” (Owens, C. 1985., p. 106. 7a. ed.). Las mujeres han estado caracterizadas en la literatura, la pintura, la escultura, en la cinematografía recientemente, pero no desde sus discursos sino bajo los que le han construidos otros; ellos dicen que piensan y sienten, silenciándolas mediante esta operación, “la mujer sólo es representada; como siempre sucede, ya han hablado por ella” (Owens, C. 1985., p. 99. 7a. ed.). El

posmodernismo propone deconstruir críticamente la tradición y “[...] verdades aparentes, dismantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar sistemas cerrados y hegemónicos de pensamiento” (Wolff, J. 1990., p. 97.). Para Janet Wolff en “Teoría posmoderna y práctica artística feminista”, el feminismo posmoderno debe exponer y desacreditar los discursos que han dominado todo orden político, cultural y social.

Realizar gestos o ejercicios historiográficos como pretende esta investigación, es un aporte a terminar con la invisibilización de mujeres creadoras que han estado silenciadas durante siglos; determinar por qué no se desplegaron como productoras culturales<sup>4</sup>. Wolf (1986) recuerda que “las mujeres como intelectuales han existido en número apreciable sólo durante los últimos sesenta o setenta años” (Wolf, C. 1986., p. 131.). Únicamente, como rememora Wolf (1986), tenemos excepciones antes del siglo XX, en los distintos ámbitos del desarrollo artístico -y en todo ámbito en general-. Sin embargo, esta lucha por el reconocimiento y los inicios del feminismo no empiezan desde mediados de los años cincuenta, donde se legitima la existencia de otras culturas diferentes a la que predominaba. Amóros y de Miguel (2010) afirman que la teoría feminista data hace tres siglos, desde la Revolución Francesa que las mujeres luchaban por ser consideradas ciudadanas, donde ellas afirmaban que eran el Tercer Estado dentro del Tercer

---

<sup>4</sup> El concepto de productoras culturales fue referido desde Mancero (2013).

Estado; luego, el movimiento sufragista, “[...] constituye la primera plasmación de los planteamientos feministas en una lucha histórica de carácter emancipatorio, se mueve en el marco teórico de la herencia ilustrada” (Amóros, C; de Miguel, A. 2010., p. 28. 2a. ed.). Si se considera las luchas de la Revolución Francesa como la Primera Ola del feminismo y el movimiento sufragista como la Segunda Ola, propone Amóros y de Miguel, lo que se conoce como la Segunda Ola, propiciada por el “El Segundo Sexo” (1949), obra de Simone de Beauvoir, sería más bien la Tercera Ola. Con Simone de Beauvoir se entenderá que lo normalizado como femenino es producto de una construcción social, la autora francesa es una “[...] bisagra entre el feminismo ilustrado y el neofeminismo de los 70” (Amorós, C; de Miguel, A. 2010., p. 29. 2a. ed.).

En el neofeminismo de los setenta se “[...] descubrió que no bastaba con ser integradas en el universo de las abstracciones que los varones habían definido”, las mujeres ahora exigían, “[...] integrarse en el ámbito de la universalidad en los términos en que ha sido definida, así como en sus correlatos prácticos, por quienes han podido hacerlo desde una posición de poder” (Amóros, C; de Miguel, A. 2010., p. 38. 2a. ed.), esta participación debía hacerse en igualdad de condiciones. Ahora bien, la discusión se centra actualmente en qué es lo universal y quién lo define; “[...] las vindicaciones feministas lo han denunciado, es porque en la base misma de su formulación había un vicio de origen: la definición de una universalidad a la medida de una



particularidad interesada” (Amóros, C; de Miguel, A. 2010., p. 40. 2a. ed.). Amóros y de Miguel (2010) citan a Benhabib (1990) quien entiende al feminismo como una teoría crítica que busca terminar y develar la opresión que han producido los sistemas de sexo-género, construidos e interpretados simbólicamente y socio-históricamente bajo las diferencias anatómicas entre los sexos. Esta tarea se puede realizar mediante dos vías; primero “desarrollando un análisis explicativo-diagnóstico de la opresión de las mujeres a través de la historia, la cultura y las sociedades”, y segundo “mediante una crítica anticipatoria utópica de las formas y valores de nuestra sociedad y cultura actuales, así como proyectar nuevos modos de relacionarnos entre nosotros y con la naturaleza en el futuro” (Benhabib, S. 1990 en Amóros, C; de Miguel, A. 2005., p. 16. 2a. ed.).

Visibilizar e irracionalizar es lo que destaca Amóros y de Miguel como un gesto necesario en la historia, investigar, deconstruir, revelar nombres ocultos. Mujeres que han escapado al silenciamiento han existido siempre, desarrollándose en torno a las fisuras del sistema; sobre todo en la literatura, al ser un medio de creación más accesible para un sector de la sociedad con mayores réditos económicos y educacionales, pero son una excepción. Linda Nochlin en “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (1971) se pregunta; “[...] si las mujeres realmente *son* iguales a los hombres, entonces, ¿por qué nunca han existido grandes artistas mujeres (o compositoras o matemáticas o filósofas), o tan pocas?” (Nochlin, L. 1971., p. 18.). Su respuesta es:

[...] como todos sabemos, el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones. La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos (Nochlin, L. 1971., p. 21.).

Como se ha planteado, la educación -la falta o interrupción de ella- es fundamental para comprender el exiguo desarrollo de la mujer en todo ámbito artístico; además, históricamente las mujeres han estado dedicadas a la maternidad, el cuidado de su entorno y las personas a su alrededor por una condición sociocultural. Lo más probable, a no ser por excepciones, que las mujeres no fueron incentivadas desde pequeñas a desarrollarse en cualquier ámbito en el que demostraran interés y enfocarse en él. Además, la institucionalidad mantenía una educación sesgada para las mujeres guiándolas en el desarrollo de sus supuestas habilidades maternas y del cuidado del hogar, estas razones conllevan a que las mujeres históricamente tengan pocos ejemplos bajo los cuales inspirarse, existiendo un exiguo conocimiento de los existentes. Las mujeres, al ser minoría, en cualquier área en la que se desarrollen; deben, también, reconocer y aceptar su trabajo, ya que al ser minimizadas socioculturalmente les cuesta más empezar, realizar y mantener su ocupación, tienen que trabajar su seguridad. Realizar arte sostiene Nochlin:

[...] supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporalmente definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre lienzo o papel, en piedra, arcilla, plástico o metal. No se trata ni de un melodrama ni de un susurro confidencial (Nochlin, L. 1971., p. 21.).

La cinematografía como producción cultural realiza un análisis y crítica a su entorno, Pollock (1988) plantea que el concepto de cultura está formado bajo todas las prácticas que producen sentido, interactuando entre ella y bajo una institucionalidad -de todo tipo- que resignifica la representación e interpretación del mundo. Proponiendo, por un lado; “[...] analizar históricamente los aspectos especiales que han definido el arte hecho por mujeres (porque hicieron arte en una sociedad estructurada en torno a la diferencia sexual)”; y, por otro, “[...] imaginar un futuro en el que la interpretación particular del significado del sexo del artista no sea un factor de opresión para las mujeres” (Pollock, G. 1988., p. 66). Esperemos que ese futuro llegue pronto.

## CAPÍTULO II: PRECISIONES METODOLÓGICAS

**“Mujeres detrás de las cámaras: Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas (1896 - 2016)”** propone realizar un método de investigación cualitativa con un alcance exploratorio y descriptivo. Primero, en base a una ficha de registro con las directoras cinematográficas chilenas y los largometrajes de ficción a su haber. Segundo, un análisis del período fílmico **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas (2014 - 2016)**, con apoyo de entrevistas a las cineastas Bárbara Pestan, María José San Martín, Claudia Huaquimilla y Constanza Figari, además de conversaciones con entidades chilenas que incentiven el desarrollo fílmico femenino y un análisis con sustento en el patrimonio, cine, estudios de género y el acercamiento que Claudia Arrizaga propone en “Fotografía Archivo y Colección. Archivo Visual María Stallforth. Concepción, 1959 - 1966. Corpus patrimonial y práctica fotográfica en un contexto local” (2016), sobre sistemas de producción y representación<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Tesis para optar al grado de Magíster en Arte y Patrimonio de la Universidad de Concepción.

Se registrará en las fichas, las obras de directoras cinematográficas chilenas, para configurar un marco de películas entre 1896 y 2016. Traduciéndolas a una lectura más fluida y configurando un relato sobre la cinematografía con autoría femenina, **Historia crítica del cine chileno** operará como introducción al análisis de esta investigación. Para esta narración, se subdividirá en siete períodos la historia cinematográfica nacional, a partir de los estándares de la plataforma *online* de investigación “Campo contra campo: Ficción y Política en el Cine Chileno” que se encuentra bajo la edición de la investigadora en audiovisual contemporáneo, cine y estética, Carolina Urrutia. El estudio traza un camino claro para subdividir al cine chileno, organizándolo por medio de acontecimientos históricos y estética que se presenta alrededor de la cinematografía estudiada.

“Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno”, parte por situar y examinar las obras realizadas en el denominado Nuevo cine chileno (1967 - 1973), siguiendo por Cine en dictadura (1973 - 1989), Cine de transición a la democracia (1990 - 2004), Novísimo cine chileno (2005 - 2013) y culminando finalmente en Cine contemporáneo: Poéticas post novísimas (2014 - 2017), el cual surge al finalizar el Novísimo cine chileno, “[...] y comienza a transformarse en un cine que posee otros criterios de lectura y de análisis, que no son los mismos adoptados para la comprensión del periodo anterior” (Urrutia, C. ed., 2017, <http://www.campocontracampo.cl/el-proyecto/>).

Asimismo, estas divisiones, planteadas como un corpus en constante estudio siempre con información que agregar, visibilizan:

[...] modos de manifestación de lo político en el cine, en un marco de producción marcado por conflictos (políticos, sociales) que han ido afectando, directa o indirectamente, no sólo la cantidad de filmes realizados año a año, sino también sus temas, sus propuestas estéticas, sus poéticas, sus presupuestos ideológicos, además de sus canales de financiamiento y difusión (Urrutia, C. ed. 2017., <http://www.campocontracampo.cl/el-proyecto/>).

Posiciona al largometraje de ficción “[...] como un dispositivo que funda reflexión sobre el país, sus imágenes y sus modos de representación”; planteándose las siguientes preguntas: “¿Cómo se manifiesta la política en el cine?, ¿Cómo el cine representa los procesos sociales de un país? ¿Cuáles son las figuras que van apareciendo e ilustrando los malestares de un tiempo y un lugar específico?” (Urrutia, C. ed., 2017, <http://www.campocontracampo.cl/el-proyecto/>). Al igual como se ha descrito en el marco teórico de esta investigación, el estudio se refiere a la ficción como un mecanismo que piensa un tiempo y espacio concreto, en el cual se pueden observar las relaciones posibles entre las ficciones cinematográficas de cada período y cómo se revela lo político en ellas, “[...] así, poder configurar un diálogo entre el tiempo que pertenecen, el contexto social y material en el cual se produjeron” (Urrutia, C. ed., 2017, <http://www.campocontracampo.cl/marco-teorico/>). También, proponen que en estos períodos se pueden encontrar con excepciones, “[...] (filmes que anticipan las tendencias de un período posterior, o películas que

mantiene temas no necesariamente recurrentes respecto a la época a la que pertenece), y que dan cuenta de las contaminaciones posible en los períodos determinados” (Urrutia, C. ed., 2017, <http://www.campocontracampo.cl/marco-teorico/>).

En concordancia con “Mujeres detrás de las cámaras”, donde lo político aparece y se reafirma en el enfoque de género, se ordena esta subdivisión de la historia del cine chileno a partir de lo propuesto por “Campo contra campo”. Y, se agrega, un primer período correspondiente a las cineastas silentes del cine chileno (1896 - 1931) y un segundo lapsus de investigación que abarca entre los años 1932 y 1966. Asimismo, se estudian sólo largometrajes de ficción que hayan sido estrenados en Chile y por cineastas de nacionalidad chilena, quedando esta investigación en deuda con las que filmaron y estrenaron en el exilio<sup>6</sup>. Otra salvedad con respecto al período entre 1973 y 1989 es que la investigación “Campo contra campo” lo denomina como Cine en dictadura; sin embargo, ya que ninguna directora cinematográfica pudo estrenar en Chile en esos años, es mejor decantarse por el apelativo de Cineastas en el exilio (Ramírez y Donoso, 2016). Además, Cine en transición a la democracia sería renombrado como Cineastas en transición a la democracia y Cine contemporáneo: Poéticas post novísimas por Cineastas contemporáneas:

---

<sup>6</sup> Sí se incluirán reseñas y ficha de registro, de las películas “Time’s Up” de Cecilia Barriga, chilena, pero su obra fue filmada, estrenada en Estados Unidos y presentada en Chile. Además de “Normal con alas” por Coca Gómez, que si bien es de nacionalidad inglesa, ha desarrollado su trabajo en Chile, y “Tierra Yerma” de la galesa Miriam Heard, quien también ha realizado parte de su carrera en Chile como actriz y directora cinematográfica.

Poéticas post novísimas, debido a la ubicuidad de esta investigación. Por lo tanto, el orden de los períodos determinados quedaría establecido de la siguiente manera:

- El primer registro se denomina **Pioneras en el cine chileno**, el cual se moviliza entre los años 1986 y 1931 y que cuenta con tres directoras fílmicas a referir.
- El segundo período, **Hollywoodización del cine chileno**, abarca entre los años 1932 y 1966. No existen largometrajes de ficción estrenados por directoras chilenas.
- El tercer período sería el de **Nuevo cine chileno** (1967 - 1973), con ninguna representante femenina en dirección cinematográfica.
- Cuarto estaría **Cineastas en el exilio** (1973 - 1989), nuevamente ninguna mujer pudo filmar ficción en Chile, según los registros de información.
- El quinto lapsus de estudio es **Cineastas en transición a la democracia** (1990 - 2004), ya con un corpus de cineastas que volvieron del exilio o que estuvieron en ejercicio durante la última década del siglo y los primeros años del siglo XXI.



- Sigue el **Novísimo Cine Chileno** (2005 - 2013), con varias exponentes chilenas en dirección.
- Por último, **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas** (2014 - 2016), que será el período a analizar.

En **Historia crítica del cine chileno** se reflexionará sobre los contextos históricos de las obras cinematográficas con autoría femenina enmarcadas en los períodos: **Pioneras en el cine chileno**, **Cineastas en transición a la democracia** y **Novísimo cine chileno**. Por otro lado, **Hollywoodización del cine chileno**, **Nuevo cine chileno** y **Cineastas en el exilio**, se reseñarán intentando dilucidar por qué no hay exponentes femeninas que hayan estrenado obras cinematográficas en Chile.

Por último, se analizará críticamente según entrevistas y visionado, un corpus de obras cinematográficas de ficción realizadas por directoras chilenas, correspondiente a **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**, desde sus sistemas de producción y representación con un enfoque de género.

#### **a) Listado de largometrajes en ficción de directoras cinematográficas chilenas por año**

Información extraída desde Cine Chile, enciclopedia del cine chileno,

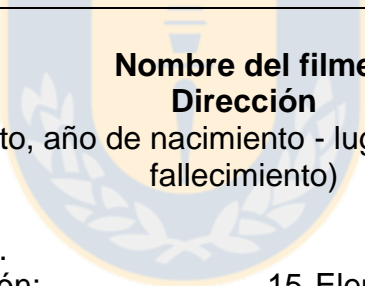
proyecto de investigación que fue financiado por el Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para formar una enciclopedia del cine chileno en Internet.

<b>Largometraje en ficción</b>	<b>Año</b>	<b>Dirección</b>
La agonía de Arauco (o El olvido de los muertos).	1917.	Gabriela Bussenius.
Malditas sean las mujeres.	1925.	Rosario Rodríguez de la Serna.
El lecho nupcial.	1926.	Alicia Armstrong de Vicuña.
La envenenadora.	1929.	Rosario Rodríguez de la Serna.
Amelia Lopes O'Neill.	1990.	Valeria Sarmiento.
En tu casa a las ocho.	1995.	Christine Lucas.
Last Call.	1998.	Christine Lucas.
Mi último hombre.	1996.	Tatiana Gaviola.
Time's Up.	2001.	Cecilia Barriga.
Play.	2005.	Alicia Scherson.
Normal con Alas.	2007.	Coca Gómez.
Secretos.	2008.	Valeria Sarmiento.
Mami Te amo.	2008.	Elisa Eliash.
Amistades inconvenientes.	2008.	Alejandra Claro.
Teresa.	2009.	Tatiana Gaviola.
Turistas.	2009.	Alicia Scherson.
35° a medias.	2009.	Daniela González; Loreto Kiev.
La espera.	2010.	Francisca Fuenzalida.
Ni una caricia.	2010.	Beatriz Maldonado.
El viaje de Emilio.	2010.	Abril Trejo.
Aquí estoy, aquí no.	2011.	Elisa Eliash.
Metro cuadrado.	2011.	Nayra Illic.
La mujer de Iván.	2011.	Francisca Silva.
Mapa para conservar.	2011.	Constanza Fernández.
El muro.	2011.	Paula Bravo.
Washita.	2012.	Ignacia Ilabaca.
Track // 02.	2012.	Alejandra Bitran.
Joven y alocada.	2012.	Marialy Rivas.
De jueves a domingo.	2012.	Dominga Sotomayor.
Una ópera prima.	2012.	Tamara Monzoncillo.
El futuro.	2013.	Alicia Scherson.
El verano de los peces voladores.	2013.	Marcela Said.
María Graham.	2014.	Valeria Sarmiento.

Mar.	2014.	Dominga Sotomayor.
No soy Lorena	2014.	Isidora Marras.
Joselito	2014.	Bárbara Pestan.
Días de Cleo	2015.	María Elvira Reymond.
Rara	2016.	María José San Martín.
Mala junta	2016.	Claudia Huaiquimilla.
7 semanas	2016.	Constanza Figari.
Tierra Yerma	2016.	Miriam Heard.

## 1. Tabla 1: Ficha de registro para largometrajes

La siguiente ficha registrará las obras cinematográficas, para configurar un marco de películas realizadas por directoras chilenas entre 1896 y 2016.



**Nombre del filme**  
**Dirección**  
(lugar de nacimiento, año de nacimiento - lugar de fallecimiento, año de fallecimiento)

I.- Información técnica.

1. Año de producción:	15. Elenco:
2. Estreno nacional:	16. Música:
3. Estreno internacional:	17. Maquillaje:
4. Asistente de dirección:	18. Vestuario:
5. Guión:	19. Duración:
6. Producción:	20. Formato:
7. Asistentes de producción:	21. Idioma:
8. Producción asociada:	22. Países involucrados en
9. Producción general:	producción:
10. Producción ejecutiva:	23. Rodaje:
11. Dirección de fotografía:	24. Casa Productora:
12. Dirección de arte:	25. Participación/estreno en
13. Sonido:	festivales de cine:
14. Montaje:	26. Premios:

II.- Nivel de contenido.

1. Personajes.

- |  |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"><li>2. Tema.</li><li>3. Argumento.</li><li>4. Conflictos principales.</li><li>5. Escenarios de acción.</li></ol> |
|--|

**b) Análisis Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas (2014 - 2016)**

El análisis del período **Cineastas Contemporáneas: Poéticas post novísimas**, estudiará críticamente un corpus de obras cinematográficas de ficción realizadas por directoras chilenas desde sus sistemas de producción y representación con un enfoque de género. Para su configuración, esta investigación se articula con la tesis de posgrado del Magíster en Arte y Patrimonio de la Universidad de Concepción, “Fotografía, Archivo y Colección. Archivo Visual María Stallforth. Concepción, 1959 – 1966” de Claudia Arrizaga, que entrega ejes metodológicos de estudio para documentos visuales, que se extrapolan a lo audiovisual, “[...] en sus circunstancias de advenimiento al archivo, sus posteriores espacios de recepción y las lógicas editoriales que definen los espacios de circulación del conjunto” (Arrizaga, C. 2016., p. 8.).

Arrizaga propone que el documento visual es un espacio de significación y a través de un análisis cualitativo -de la colección fotográfica de María Stallforth en su caso, y de los filmes producidos entre 2014 y 2016 por directoras cinematográficas chilenas en el de esta investigación- se puede realizar un trabajo de campo que examine los procesos de formación, transmisión y recepción de un conocimiento fotográfico -audiovisual para estos

efectos- inherentes a nuestros imaginarios visuales locales<sup>7</sup> -imaginarios audiovisuales nacionales-. En base al formulario de documentación crítica propuesto por Arrizaga, se incluirá el análisis de modos de producción y representación. Por modos de producción nos referiremos al *cómo* desarrollan su trabajo de dirección y creación -elementos técnicos, distribución, exhibición, referentes teóricos o metodológicos-. Por representación, expondremos la *manera* de filmar; comprender su mirada, desde dónde la posicionan, modos de hacer, qué historias están plasmadas cinematográficamente y cuáles son los discursos políticos/sociales a los que apelan. Estos modos se dilucidarán, a través de las entrevistas realizadas a las creadoras, introducidas en clave de citas, configurando un relato del análisis.

### **c) Entrevistas**

Las técnicas de investigación social de las entrevistas colaboran con la consecución de esta investigación, para ello se seleccionaron entidades y directoras cinematográficas que serán entrevistadas para la presente tesis. Con relación a las entidades u organizaciones, se establecerá contacto y diálogo con los siguientes agentes: FEM CINE -Festival de cine de mujeres- y Nosotras audiovisuales. Las directoras cinematográficas chilenas entrevistadas fueron acotadas bajo dos criterios; en primer lugar, deben contar con un trabajo

---

<sup>7</sup> En el caso de la tesis de Arrizaga (2016), se refiere a que las fotografías de María Stallforth fueron tomadas en Concepción.

cinematográfico dirigido en solitario aparte de los largometrajes que se analizarán en este estudio y segundo, que hayan estrenado su primer largometraje de ficción dentro de los últimos tres años (2014 - 2016) e inscribiéndose a lo que “Campo contra campo” denomina como Cine contemporáneo: Poéticas post novísimas. Las directoras cinematográficas seleccionadas son:

- Bárbara Pestán: Su primer largometraje en ficción fue ‘Joselito’, 2014.
- María José San Martín: Su primer largometraje en ficción fue ‘Rara’, 2016<sup>8</sup>.
- Claudia Huaiquimilla: Su primer largometraje en ficción fue ‘Mala Junta’, 2016.
- Constanza Figari: Su primer largometraje en ficción fue ‘7 semanas’, 2016.

Se ha elaborado la siguiente pauta estandarizada con el fin de confirmar o refutar la intuición de trabajo y enriquecer los objetivos específicos de esta

---

<sup>8</sup> Como se especificó en la introducción de esta investigación, tras varios intentos, no fue posible contactarse con María José San Martín. Sí se contó con las otras entrevistas a directoras cinematográficas y entidades. Además, se revisaron varias entrevistas realizadas a María José San Martín sobre su obra y trabajo.

investigación. Finalmente, las entrevistas serán introducidas como relato al análisis de las obras cinematográficas de las autoras correspondientes:

## 2. Tabla 2: Ejes entrevistas

<p><b>Eje patrimonio y género</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- ¿Crees que existe una relación entre patrimonio y género? Si es así, ¿lo piensas o incorporas en tu trabajo?</li></ul>
<p><b>Eje trayectoria</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- ¿Cómo se relaciona tu biografía con la producción fílmica que realizas?</li><li>- ¿Con qué dificultades o problemas te has enfrentado para llevar a cabo tu proyecto cinematográfico?</li></ul>
<p><b>Eje modos de hacer</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- ¿Cuáles son los procesos reflexivos (referentes teóricos o metodológicos, pulsiones vitales) detrás de tu obra? Puedes elegir alguna de tus producciones para responder esta pregunta.</li><li>- ¿Cuáles son los aspectos fundamentales, técnicos y/prácticos, de tus modos de hacer o metodologías implicadas en tu trabajo cinematográfico? ¿Desde dónde y cómo eliges tus proyectos cinematográficos?</li></ul>

## **CAPÍTULO III: ANÁLISIS.**

# **“¡CÓMO CINE DE MUJERES, SI EL CINE ES EL CINE!”.**

## **PRODUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN EN CINEASTAS CHILENAS DE LARGOMETRAJES DE FICCIÓN (1896 - 2016)**



### **1. Historia crítica del cine chileno**

“... entonces descubrimos que había toda una historia de esfuerzos y luchas femeninas que jamás nos fue enseñada en nuestras clases de historia” (Kirkwood, J en Gaviola, E; Jiles, X; Lopresti, L; Rojas, C. 1986., p. 15.).

El desarrollo del cine en Chile ha estado permeado por varios factores: su paso de espectáculo a arte, la consolidación de una industria, las diversas lecturas que se han hecho sobre sus réditos económicos. También es la historia de esfuerzos por construir y validar una industria que estuvo marcada desde



sus inicios por la hegemonía mexicana, argentina y estadounidense, un panorama no muy distinto a la actualidad. Y, aunque la historia del cine chileno es un terreno aún pantanoso, con varias investigaciones que están surgiendo en las últimas dos décadas más el esfuerzo de algunos por sistematizar el cine chileno durante el siglo XX; como, por ejemplo, Eliana Jara, Alicia Vega, Jacqueline Mouesca, son muy pocas las referencias al cine dirigido por cineastas chilenas, casi nulas. Sin embargo, la baja existencia de directoras cinematográficas es producto de varias aristas; por ejemplo, sólo tres mujeres filmaron durante la época del cine mudo y desde ahí hay un vacío total hasta llegar a la documentalista Nieves Yankovic, quien junto a su marido Jorge Di Lauro, consagraron una carrera cinematográfica en base a su colaboración conjunta desde su primer documental “Andacollo” de 1958<sup>9</sup>. Desde Nieves Yankovic, un nombre destacado en el audiovisual chileno, existe una penumbra total hasta fines de la década del sesenta, más específicamente 1969 cuando Marianela Quintana realiza el documental “Percepción del espacio” junto a Tomás de la Barra. Desde allí comienzan a surgir varios nombres tanto en documental como cortometraje. Pero, desde las pioneras Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong no existe ningún largometraje de ficción estrenado por una mujer hasta 1990. Entre 1929 y 1990 existe una penumbra total en el cine chileno de ficción realizado por directoras cinematográficas,

---

<sup>9</sup> Hay que acotar un paréntesis: antes de Nieves, Bélgica Castro dirigió un documental llamado “Quinta Normal” en 1954 junto a Domingo Tessier, pero su carrera la desarrolló extraordinariamente como actriz y no como documentalista.

cabe recordar que las mujeres no sólo estuvieron con una mínima participación en la cinematografía chilena sino que marginadas de la vida ciudadana gran parte de la historia de Chile<sup>10</sup>. En esta oscuridad se realiza una salvedad, Valeria Sarmiento, quien en el exilio al que se ve obligada después del Golpe de Estado de 1973, continúa con su carrera fílmica de documentalista, directora, montajista y guionista que contribuye a romper esta penumbra para estrenar en 1990 su obra “Amelia Lopes O’Neill”.

En una técnica artística naciente como lo era la cinematografía, su conservación fue escasa durante en el siglo XX, más aún debido a condiciones sociohistóricas que ocurrieron en Chile; asimismo, como esta investigación, se basa sólo en lo registrado e institucionalizado del cine chileno, aún es materia de estudio las obras fílmicas que pudieron haber sido olvidadas, perdidas, no estrenadas u con colaboraciones invisibilizadas. Lo anterior está presente en todo ámbito y expresión artística, Lavrin (2005) plantea, desde un ámbito del desarrollo del feminismo y por las luchas históricas de las mujeres en el cono sur, que las mujeres en escasas ocasiones dejaron documentos personales o archivos, con o sin la intención de organizarlos, que ayudara a estudiar y conservar su obra. Lo anterior también puede haber ocurrido al nivel del desarrollo de la cinematografía y este es un extenso plano que aún queda por estudiar. Por otro lado, la sistematización histórica del cine chileno se vio

---

<sup>10</sup> Se debe recordar las luchas que llevaron al logro del voto femenino en 1949 y a la elección de la primera parlamentaria en Chile durante 1950, la radical Inés Enríquez por Concepción (Gaviola, et al. 1986).

truncada por varias situaciones, Luis Felipe Horta director de la Cineteca Nacional en entrevista durante el 2017 con Revista Sábado de El Mercurio, resalta que a pesar de que los productores a principios del siglo XX tenían la intención de conformar un negocio cinematográfico sobre todo con temáticas europeas y norteamericanas, llegando a su cumbre durante 1925, no hay sentido de conservación de los filmes que se están produciendo. Horta, recalca que el cine en las primeras décadas del siglo pasado, no era considerado un arte sino entretenimiento que debía ser rentable comercialmente. Si no daba los réditos económicos esperados, a las películas se les daba otro uso; por ejemplo, se les extraía las sales de plata del material fotoquímico con lo cual se perdía la imagen de la película irremediablemente, también la base del material del filme servía para realizar botones y objetos de uso ornamental, destruyendo el patrimonio audiovisual (Horta, 2017). Por eso, en los inicios de la investigación cinéfila, se basaban en anuncios de prensa y reportes de periódicos.

La participación de las mujeres en el ámbito cinematográfico mundial estuvo presente desde sus inicios. Aunque invisibilizadas en su mayoría, su presencia marcó precedentes en los inicios del cine mudo, en los que se posiciona entre 1895 y 1927; allí se dieron grandes adelantos con respecto a los avances tecnológicos, acota Rodríguez (2012), como el empleo del sonido sincrónico, incorporación del coloreado y la “[...] diferente utilización de cámaras” (Rodríguez, M. 2012., p. 1017.); pero, además, el progreso también

se dio en la composición y narratividad del lenguaje cinematográfico, “[...] sobre todo, porque narraban historias que se iban haciendo más complejas según la cinematografía adquiría mayor destreza técnica” (Rodríguez, M. 2012., p. 1017.).

El cine mudo tenía que apelar a la imaginación y emotividad del espectador, a través de la gestualidad se debía entender la historia contada -mención aparte para las bandas que acompañaban la musicalización del filme en directo-. Existen varios nombres de mujeres que ayudaron a la conformación de la industria, los adelantos narrativos, búsquedas para mejorar la técnica cinematográfica; sin embargo, sus nombres recién se comienzan a estudiar. Desde fines del siglo XX, se han conformado varias asociaciones como la española CIMA, que busca abogar por los derechos y exhibición de los trabajos audiovisuales de las mujeres; así como también, el área de investigación se ha enfocado en rescatar los vestigios olvidados de mujeres que participaron en la cinematografía, uno de los más grandes es *Woman's Films Project* que recoge el trabajo de directoras a lo largo de todo el mundo. Estas iniciativas son necesarias, porque la bibliografía sobre las mujeres en el cine mudo es escasa, para Rodríguez (2012) esta situación se debe a que en el cine primitivo, período comprendido entre 1895 y 1908, los que trabajaban en cine estaban más preocupados del perfeccionamiento y adelantos de la tecnología que de la autoría de las obras; apareciendo varios títulos de filmes con diferentes nombres y en distintas fechas por ser habitual “[...] que los directores asistieran

a las proyecciones de sus colegas y que, a partir de ahí, tomaran prestada la historia para proseguir avanzando en la tecnología del reciente invento, sin preocuparse, el autor original de la cinta, de asegurar la autoría intelectual de su obra” (Rodríguez, M. 2012, p. 1018.). Esta preocupación por el perfeccionamiento de la tecnología más que por la propiedad intelectual de la obra, se debe a que en sus inicios el cine estaba determinado “[...] como *dispositivo espectacular*, en el que la reproducción del movimiento y el paradigma de la captación/restitución constituyen el plato principal del espectáculo fílmico” (Cuarterolo, A. 2014., p. 62. 1a. ed.). En este período de novedad tecnológica varias de las obras cinematográficas que fueron dirigidas por mujeres se perdieron, sus nombres fueron sustituidos o su colaboración olvidada e invisibilizada. Luego de este período de dispositivo espectacular le sigue el de “*dispositivo de lo espectacular*, donde las atracciones, materializadas en forma de trucajes, movimiento de cámara, montaje o puesta en escena, son las estrellas” (Cuarterolo, A. 2014., p. 62. 1a. ed.) y en el cual aún nos encontramos en la actualidad con tecnologías cada vez más avanzadas y a veces innecesarias en lo digital. Por otro lado, aparte de lo que se mencionó de los usos de la película como objeto ornamental, también Rodríguez (2012) agrega a los incendios como factor debido a la composición química de los materiales de fabricación del filme y el abandono de ellas en lugares húmedos o sucios, faltando a la investigación fílmica lo más importante: su objeto de estudio tangible.

Rodríguez (2012) determina a los años del cine mudo en tres etapas: cine primitivo (1895 - 1908), esplendor del cine mudo (1908 - 1918) y cuando se convierte en una industria que generará millones (1918 - 1927). Entre 1908 y 1918, los mejores años para el cine mudo, “[...] se caracterizan por una amplísima presencia femenina en todos los niveles de actuación: productoras, directoras, guionistas, actrices, fotógrafas, editoras, sastras, peluqueras, maquilladoras, acomodadoras y taquilleras” (Rodríguez, M. 2012, p. 1019.). Posteriormente a esta etapa y cuando el cine se convierte en una industria, se masculinizan los estudios cinematográficos, buscando generar ganancias y réditos comerciales, segregando la presencia femenina. Si bien se pierde poder cuando la cinematografía se convierte en industria, aún en ese período resaltan varios nombres de directoras cinematográficas, como Lois Weber (1879 - 1939) -quien se enfrentó a la censura debido a los temas de sus películas, en los que se incluían el aborto, control de natalidad y la prostitución-, Germaine Dulac (1882 - 1942) -pionera en el surrealismo-, Elvira Notari (1875 - 1976) -precursora del género cinematográfico que encumbró a la industria de Italia, el neorrealismo- y Alice Guy Blaché (1873 - 1968). Esta última, “[...] creó la narración cinematográfica, los efectos especiales, retoque cromático. Jugó con la comedia física, la disidencia sexual, la fantasía” (Nazarala, A. 2017., p. 24.), ella participó en más de 600 películas, fundó una compañía en Estados Unidos y tuvo un breve paso por Valparaíso. Al francés George Méliés se le atribuye la invención del cine narrativo, pero Alice filma en 1896 “*Fée aux choux*”,

antecediéndose algunas semanas a Meliés (Martínez, M. 2007 - 2008). La directora francesa, maneja la narratividad para darle un nuevo significado a la cinematografía; por ejemplo, en 1912 filma "*Falling leaves*".

Una niña se enferma y recibe un diagnóstico brutal: cuando caiga la última hoja del otoño ya estará muerta. Ante la inutilidad del médico, la atención de la cámara se concentrará en su hermana pequeña, quien recoge las hojas de un árbol y con un cordel las ata de vuelta para combatir el destino. "***Falling leaves***" dura menos 12 de minutos pero es perfecta. Una fábula melancólica y enigmática que Tim Burton envidiaría. Cuando **Alice Guy Blaché** (1873-1968) la realizó, en 1912, ya contaba con una carrera de más de 200 cortometrajes (Nazarala, A. 2017., p. 24.)<sup>11</sup>.

Alice Guy Blaché, francesa e hija de Emile Guy, escritor y librero, tuvo la inquietud de dedicarse a la fotografía por lo que trabaja de secretaria para León Gaumont; allí, junto a Gaumont asiste a una demostración del cinematográfico que organizaban los hermanos Lumière donde se interesa fuertemente por el cine, "[...] comenzó a filmar con el permiso del célebre industrial, quien no estaba muy convencido de la trascendencia del invento. Guy-Blaché pasó así a ser secretaria en días hábiles y cineasta en días libres. Su exploración de la nueva tecnología fue inquieta, lúdica, experimental. Jugando inventó un nuevo lenguaje" (Nazarala, A. 2017., p. 25.). Experimentó con la ficción, el humor, los roles de género, el lesbianismo, el feminismo, y en su película "Un tonto y su dinero" de 1912 por primera vez un afroamericano actuó en el cine, en un

---

<sup>11</sup> El ennegrecido es del autor.

período marcado por el racismo y caricaturización de los actores blancos que se pintaban para actuar de negros. Trabajó en Francia y Estados Unidos, donde dirigió su estudio cinematográfico y en donde, aconteció una situación recurrente en el cine y en el arte en general:

[...] durante sus últimos años tuvo una inquietud: regresar a Estados Unidos con el fin de recuperar todo el material realizado en los tiempos de su productora. No encontró más que unas pocas películas, atribuidas a técnicos que trabajaron en el equipo. Las fichas sólo llevaban nombres masculinos. Alice Guy-Blaché brillaba por su ausencia (Nazarala, A. 2017., p. 25.).

## **1.1 Pioneras del cine chileno (1896 - 1931)**

Fueron varios factores los que llevaron tanto a nivel mundial como local a desvalorizar la salvaguardia del cine mudo quedando en deuda con el patrimonio fílmico y en Chile se registran cuatro largometrajes realizados por mujeres de los que obviamente no existe el material. Si un 28 de septiembre de 1895 los hermanos Lumière realizan la primera proyección cinematográfica al público, sólo un año después, un 26 de agosto de 1896 se presentan en Santiago las ocho películas que habían sido exhibidas en París, “[...]”



provocando en el público el mismo asombro y la misma fascinación que vivieron los parisienses” (Mouesca, J; Orellana, C. 2010., p. 12. 1a. ed.). Y, al año siguiente de esta presentación en Chile, se expusieron en 1897 las primeras cintas nacionales en Iquique (Jara, 2002 en Mouesca y Orellana, 2010). En sus años iniciales, el cine estuvo fuertemente vinculado a las clases populares, por la ubicación de los biógrafos en la periferia popular de Santiago y la predominancia de géneros europeos como la comedia pícaro y el melodrama, factor para que su desarrollo no fuera considerado por las élites aristocráticas de Chile (Iturriaga, 2013). El cine se asentó fuertemente en los sectores económicamente bajos, “esta alianza resultaba revolucionaria en todo sentido, pues se trataba de grupos habitualmente poco convocados a espectáculos teatrales, consumo de imágenes, revistas, noticias de actualidad, etc.” (Iturriaga, J. 2013., p. 59.). Una entrada al cine, bastante elevada en la actualidad, en 1914 era accesible al proletariado, “[...] una galería en un biógrafo, ni siquiera popular sino de clase media, valía cerca 1/3 de lo que en ese año costaba en promedio un litro de vino o un kilo de pan” (Iturriaga, J. 2013., p. 59.). Desde los comienzos el cine, aparte de las imposibilidades sociales para su preservación y en una época en que la élite decidía que era arte o no, se encontró con otro factor altamente decidor para su desarrollo: el financiamiento. Para la aristocracia chilena el arte se concentraba en la ópera, la que vio acrecentada su influencia y predominancia luego del fin de la Guerra Civil en 1891 que terminó con el gobierno de José Manuel Balmaceda.

El cinematógrafo era considerado pernicioso, generándose en 1902 la primera censura por parte del alcalde de Santiago a la exhibición de un filme. Mouesca y Orellana (2010), mencionan que en esos años para la élite el cine debía ceñirse al mero registro de eventos sociales, conmemoraciones e inauguraciones públicas, ceremonias religiosas y vistas de viajes o paisajes. Observado como un espectáculo nocivo, distorsionador de lo que se considerarían las buenas costumbres, doce años después de la primera censura al cine, en 1914, Amalia Errázuriz, presidenta de la entidad católica Liga de Damas Chilenas, califica al cine de “escuela de vicios y criminalidades” y de “escuela de anarquismo” (Iturriaga, J. 2013., p. 67. 1a. ed.). Por esta razón las elites estaban alejadas del desarrollo de la cinematografía censurando su contenido moral e ideológicamente; se creía que, “[...] las escenas de crímenes incentivarían al espectador popular a desobedecer la ley” (Iturriaga, J. 2013., pp. 67. 1a. ed.). Por eso la censura, que aparecería en 1917 a nivel municipal y en 1925 a nivel nacional, se preocuparía de exigir finales moralizantes para las películas de policía y ladrón, filmes que tendrían gran aceptación entre el público popular<sup>12</sup>. Sin embargo, a pesar de la cercanía del cine de factoría mundial con los sectores bajos de la población, en

---

<sup>12</sup> Para referirse mayormente al rol de la cinematografía con los sectores populares chilenos y a la censura de sus primeros años dirigirse a: Iturriaga, J (2013). La película disociadora y subversiva: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930. En *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (pp. 59 - 68) (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM. Y, a: Bergot, S. (2014). Liga de Damas Chilenas: discurso sobre censura y clasificación cinematográfica (1912 - 1917). En *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 21 - 28) (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

un principio quienes se interesaron en realizar cine en Chile no tenían una preocupación real de denuncia con la situación de su público mayoritario, sino sólo de registros de ceremonias o paisajes, como se detalló anteriormente; ya sea, porque los altos costos de realizarlo ya marginaba a una gran parte de la sociedad y por las actitudes moralizantes del Chile de la época.

De a poco, los anónimos camarógrafos fueron retratando escenas cotidianas en las calles de Santiago, sus habitantes, sus edificios, los medios de transporte y la moda, todos ellos aportando a una identidad chilena agradable y comercializable. Estas imágenes actúan como unos noticiarios incipientes que mezclan el espectáculo con la información, y el esparcimiento con el conocimiento. El sistema era más bien precario y asimilable a una actividad callejera: las imágenes eran captadas por camarógrafos ambulantes que vendían su material a un comerciante teatral (Espínosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 22. 1a. ed.).

A principio del siglo XX, “el aire de fiesta que vive el país es solo el escenario acomodado para olvidar o simplemente no querer ver, el crudo panorama social de aquellos años” (Mouesca, J; Orellana, C. 2010., p. 18. 1a. ed.), dejando el cine mudo pocas constancias sobre la problemática social chilena. Para la institucionalidad este era visto como sinónimo de modernidad y por lo tanto debía concentrarse en mostrar los adelantos y acontecimientos de la época. Por lo anterior, se realiza aún más la temática que guionizó y filmó en 1917 Gabriela Bussenius (1899 - 1975), aunque será mayormente tratada en **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas** debido al cruce que tiene con el largometraje “Mala Junta” presentado en 2016 en el Festival del

Cine de Valdivia y estrenado en salas comerciales en 2017. Cien años antes de la ópera prima de Claudia Huaquimilla, Bussenius realizó “La agonía de Arauco (o El olvido de los muertos)”, “[...] título que hace alusión a ambas vertientes de su argumento, el melodrama y el corte épico” (Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 23. 1a. ed.). Un poco antes de “La agonía de Arauco” y para dar mayor contextualización, en 1916 el italiano y futuro marido de Gabriela, Salvador Giambastiani produce “La baraja de la muerte”, un largometraje que sufriría la censura cinematográfica, ya que el filme estaba basado en un crimen aún no sancionado. Acotan Espinosa, Ríos y Valenzuela (2010) que Salvador Giambastiani tenía experiencia en el manejo de la cinematografía tanto en Italia como Argentina, por lo que imprimió una visión distinta a los encargos que le realizaban, documentales y noticiarios en los que se vio reflejado un componente social que recién se vería algunos décadas más tarde en el **Nuevo cine chileno**. Por ejemplo, en “Recuerdos del mineral El Teniente”, encargo realizado por la empresa *Braden Copper*, la película no sólo muestra la presencia de la empresa en Chile, sino que también, filma y de paso denuncia el trabajo infantil, “[...] ver los niños -dice la investigadora Alicia Vega- “saliendo de la boca del túnel con sus espaldas cargadas constituyen la imagen más fuerte y sintética de una realidad” (Vega, A. 1979 en Mouesca, J; Orellana, C. 2010., p. 21. 1a. ed.). Esta película se considera el primer documental realizado en el país y Salvador Giambastiani conforma su productora bajo el nombre de Chile Films. En la década del 10’ ya se competía con las cintas

extranjerías aparte de la presión de legitimación por parte de la élite cultural (Iturriaga, 2006); por lo que, el cine tanto a nivel nacional como mundial recurrió a los valores patrios e identitarios agrupados con hechos históricos, para ofrecer grandes epopeyas y así atraer a los espectadores, corriente que Iturriaga denomina como *film* criollista, la que “[...] tiene que ver con la construcción visual de costumbres propias de un grupo étnico” (Iturriaga, J. 2006., p. 69.). Traduciéndose una necesidad de conformar la identidad nacional del centenario que estaba en discusión a nivel institucional y de los grupos de poder<sup>13</sup>.

Bajo la clasificación de *film* criollista en 1910 se estrena “Manuel Rodríguez”, dirigida por Adolfo Urzúa, siendo la primera obra argumental filmada en Chile, pero en seis años los espectadores no volverían a ver una película con argumento; la competencia internacional, los altos costos, entre otros factores parecían hacer merma en el desarrollo del cine argumental. Hasta 1916 con “La baraja de la muerte” se termina la larga sequía, con buenas críticas y la aprobación de los medios de comunicación, esta cinta policial estaba lista para ser exhibida hasta que la Municipalidad de Santiago la prohibió, situación nefasta para los financistas pero que encontró salida con la proyección en regiones. Aunque para Iturriaga (2006), “La agonía de Arauco” operaba bajo una lógica de amor más paisajes y que Salvador Giambastiani junto a sus socios de Chile Films, pretendían un tema menos arriesgado por la

---

<sup>13</sup> Recordar lo tratado en **Patrimonio inmaterial y Patrimonio y género**.

censura sufrida anteriormente, el nombre del largometraje ya tiene un compromiso con la situación mapuche. La obra de Gabriela Bussenius, recibida con entusiasmo por el medio, se estrenó el 26 de abril de 1917 cuando sólo contaba con 17 años, “[...] se enfocaba en la tragedia de los indios a quienes elementos inescrupulosos les quitaban las tierras” (Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 23. 1a. ed.). Isabel pierde a su marido e hijo en un accidente extraño: ellos están practicando tenis, el desafortunado padre le da sin querer un raquetazo a su hijo; producto del golpe, el hijo muere y el padre angustiado se suicida (Ledezma en Espinosa, Ríos, Valenzuela, 2010). Debido a la tragedia, Isabel se va al sur intentando sanar su dolor, allí conoce a Catrileo, un niño mapuche en el que simboliza a su hijo perdido y es a través de él, donde “La Agonía de Arauco” coloca en relevancia la reivindicación de los mapuches y su lucha por el territorio. La edad de Gabriela hace dudar a Mouesca y Orellana (2010) de su autoría y Ossa (1971) no sólo pone en duda su edad sino que desestima y ningunea su trabajo.

*Se ha dicho que la chilena Gabriela Bussenius “fue la primera directora con faldas en el mundo”. Tal vez pueda ser cierto, pero no tiene ninguna importancia, pues su filme La agonía de Arauco no solo estaba destinado a quedar fuera de la historia del más meticuloso erudito del cine, sino que se trataba de una obrera aficionada que no sobrepasaba esa leve circunstancia (Ossa, C. 1971 en Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 23. 1a. ed.)<sup>14</sup>.*

---

<sup>14</sup> Las cursivas son de Espinosa, Ríos y Valenzuela (2010) que citan a Ossa (1971).

Aparte de su juventud, su compromiso con Salvador Giambastiani también es tema de discusión. Eliana Jara en 1994, anuncia las dudas de que Gabriela, “una precoz estudiante de diecisiete años”, dirigiera “La Agonía de Arauco”, “[...] *existen serias dudas de su papel como directora y es posible que hubiese una dirección compartida con Salvador Giambastiani, con el cual estaba unida sentimentalmente*” (Jara, E. 1994 en Ledezma. A. Inédito en Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 24. 1a. ed.)<sup>15</sup>. Sin embargo, en 1965 Mario Godoy encuentra perfectamente factible que Gabriela dirigiera. Aunque, en un lenguaje más rimbombante, escribe que Bussenius escribió el guión y ante la disyuntiva de quién pudiera filmarlo, se ofreció a dirigir, “[...] argumentando que si había escrito la obra era porque conocía el tema y que por lo tanto estaba en condiciones de hacer algo con pleno conocimiento en la materia” (Godoy, M. 1965., <http://www.cinechile.cl/archivo-1400>). Y, afirma Ríos (2016), aunque la edad fue tema para dudar de la veracidad de la dirección cinematográfica de Gabriela, no lo fue así en el caso de Jorge Délano, quien con dieciocho años sería el director de “El boleto de lotería”<sup>16</sup>. “¿Qué sucedió entre 1917 y 1971 que provocó un vuelco tan marcado entre los halagos de los contemporáneos a Bussenius y la alevosía con que los historiadores del cine escriben sobre esta película y su directora?” (Ríos, M. 2016., p. 47.), se

---

<sup>15</sup> Las cursivas son de Espinosa, Ríos y Valenzuela (2010) que citan a Ledezma (Inédito) y Jara (1994).

<sup>16</sup> “El boleto de lotería” de Jorge Deláno nunca fue estrenada (Ríos, 2016).

pregunta la investigadora en su tesis doctoral “El archivo espectral: El cine de tres mujeres chilenas frente a la nación (del cine mudo a la postdictadura)”<sup>17</sup>; para ella, algunos elementos vislumbran la respuesta: Gabriela era mujer, joven y comprometida con Salvador Giambiastini. Si en 1917, cuando fue estrenada “La Agonía de Arauco”, las mujeres no podían sufragar -y, por lo tanto, no eran ciudadanas-, no podían heredar, tenían una educación muy escasa y su rol residía en el hogar y la maternidad, habría una discordancia con el rol de dirección cinematográfica. Estos elementos; “[...] las harían incompatibles con el trabajo que involucra dominar el lenguaje fílmico e instruir a los equipos de técnicos” (Ríos, M. 2016., p. 47.); además de que para los estudiosos del cine chileno -Carlos Ossa y Eliana Jara, específicamente; como se evidenció en las citas de ellos vertidas sobre el trabajo de Bussenius- Salvador Giambiastini, “[...] sí sería portador de una visión autoral coherente, que se podría corroborar por los múltiples documentales que realizó desde su llegada a Chile en 1915 y por su experticia técnica [...] que le granjeó el apelativo del renovador del cine chileno” (Ríos, M. 2016., p. 48.).

No se puede desconocer lo transgresor del argumento, el cual es posible que Gabriela lo ocultara bajo la filmación de los paisajes chilenos y así se evita la censura que tuvo Giambastiani un año antes, “[...] la película de la primera realizadora chilena es todo un hito, y no sólo porque se trate de una mujer. A

---

<sup>17</sup> Tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía, *Rutgers University, The State University of New Jersey*.



diferencia de *Manuel Rodríguez* es una historia que nace para el cine. A diferencia de *La baraja de la muerte*, nadie detiene su estreno” (Molina, P. 2017, p. 22.). En otro artículo fechado en 1965, el citado Godoy, lo resalta como una película enmarcada en el aspecto social en conjunto con “Uno de abajo” y “La ley fatal” que se preocuparían por los temas del alcoholismo y divorcio respectivamente, “pero donde el dramatismo de nuestro cine llega a su punto culminante, atropellando intereses y prejuicios ya superados, es en “La agonía de Arauco”, allí destaca que los espectadores fueron testigos del despojo que eran víctimas los mapuches, conmovidos por la figura de Catrileo quien debía abandonar su hogar; finalizando el largometraje con un letrero en el que patentaban “las palabras de su conciencia, llamando a rebelarse: “Oye, tú. ¿Dónde vas? Primero quema la ruca. No les dejes nada a los “huincas””... Vuelve, y sólo se aleja cuando la ruca está en llamas” (Godoy, M. 1965., <http://www.cinechile.cl/archivo-1411>.). Si bien los medios de comunicación de la época resaltaban la filmación de los paisajes chilenos, esto contribuye para que su argumento no sufriera la censura o el oprobio de las autoridades de la época y de paso consiguiera la aceptación del público. También significó la legitimación del cine a nivel social e institucional, a su estreno asistió por invitación de Gabriela, el entonces presidente Juan Luis Sanfuentes.

Aunque se volverá a tratar la significación de “La agonía de Arauco” en **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**, vale destacar las circunstancias que llevaron a Gabriela Bussenius estar al frente de este

proyecto. Gabriela nacería en 1900 siendo parte de una familia de cinco hermanos conformada por un emigrante alemán “[...] uno de los ingenieros y técnicos europeos y estadounidenses que llegaron al Chile en 1850 para construir el primer ferrocarril chileno, entre Caldera y Copiapó” y la chilena Laura Vera Gallo, “[...] proveniente de una familia que tenía propiedades mineras y vivía en el área de Vallenar” (Molina, P. 2017., pp. 24 - 26.). Desde allí se instalan en Santiago, otorgándole a Gabriela una educación que contemplaba la enseñanza del inglés y el alemán. Se piensa que en 1915 conoció a Salvador Giambastiani en Buenos Aires, el mismo año, Giambastiani se instala en Chile para filmar acontecimientos sociales, tertulias, encargos y sus propias producciones. Tanto Gabriela como su hermano Gustavo Bussenius, trabajan en la empresa cinematográfica de Giambastiani, Chile Films Co. En 1917, Gabriela y Salvador se casan, pero sólo cuatro años después él fallece, quedando ella con dos hijos y continuando su trabajo en Chile Films. Nunca volvería a dirigir una película pero sí estaría presente en el oficio cinematográfico, en el periodismo, como escritora y participaría en “El húsar de la muerte”<sup>18</sup> donde se encarga del vestuario (Molina, 2017). En 1932 muere su hermano Gustavo por un disparo mientras filmaba una protesta “que, tras la caída del General Carlos Ibáñez del Campo y Juan Esteban Montero, llevarán a la breve república socialista de Marmaduque Grove” (Molina, P. 2017., p. 26.). Era Gustavo quien estaba a cargo de Chile Films, ya que la ley

---

<sup>18</sup> “El húsar de la muerte” fue estrenada en 1925 y dirigida por Pedro Sienna.

impedía a Gabriela heredar los bienes de su esposo y la empresa es allanada por las autoridades, quienes confiscan su material fílmico. No se sabe el destino de las copias de “La Agonía de Arauco”, pero entre allanamientos, objetos ornamentales o incendios se debe haber perdido; y, aunque, Gabriela ya no participa en Chile Films, dirige las revistas “Mundo social” y “Cine Magazine”, escribe novelas y obras teatrales.

Me hace sentido verlos a los tres, como artistas bohemios, que creían que una mujer, una mujer joven, podía hacer una película. El cine no era la gran industria que era hoy y aceptaba todo tipo de experimentación. Yo los veo como un grupo de gente de clase media, vanguardista, visionarios. Yo entendí esto de una lectura detenida de lo que se publicó sobre ellos en su momento. No sé si es estrictamente verdad pero es una historia posible (Ríos, M en entrevista con Molina, P. 2017., p. 26.).

Siguiendo con la veta del *film* criollista planteada por Iturriaga (2006)<sup>19</sup> se estrena en 1917, “Alma chilena” dirigida por el argentino Arturo Mario quien había conseguido éxito con su filme “Nobleza Gaucha”. En “Alma chilena” utilizaría la misma fórmula, con elementos considerados chilenos y que realzaban el patriotismo; allí actuaría la también argentina, María Padín, quien junto a su marido Arturo Mario en 1918 serían los directores de “Todo por la patria”; “[...] denominado como gesta nacional, es decir donde la identidad de una nación se hace una sola, volcada hacia una construcción política, como es la idea de patria” (Iturriaga, J. 2006., p. 81.). “Todo por la patria” contaría con la

---

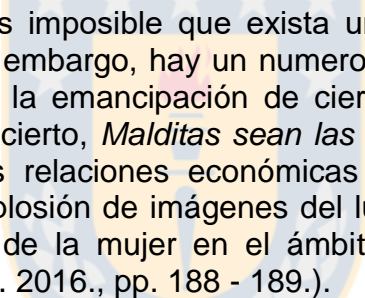
<sup>19</sup> La conceptualización del *film* criollista encontraría mundialmente su máxima expresión en el director norteamericano D. W Griffith.

ayuda del Estado, que proporcionaría armas, trenes y batallones para la actuación, convirtiéndose a la vez en una película propagandística. Luego, en 1920 María Padín y Arturo Mario realizarían “Manuel Rodríguez”, tomando una figura chilena para seguir con su fórmula criollista; pero, a la vez, culminando con la legitimación de la cinematografía chilena que comenzó en 1910 con “Manuel Rodríguez” de Adolfo Urzúa.

La panorámica del cine en 1920 ya es distinta a sus inicios, desplazando al teatro como el espectáculo de masas predilecto y situándose como uno de los medios de comunicación más influyentes (Lorenzini, 2013). También cambia la industria, el cine norteamericano se metió de lleno en las salas nacionales sobre todo cuando las firmas productoras abrieron oficinas en Chile, “la Metro-Goldwyn Mayer, la corporación United Artist, y sin lugar a dudas, la Paramount, controlaron el mercado cinematográfico chileno” (Lorenzini, J. 2013., p. 74. 1a. ed.). La llegada de la industria norteamericana más la construcción de biógrafos por todo Santiago, permitieron que alrededor del cine se generara una cohesión comunitaria. Era un evento social, todos se conocían, conscientes de las normas intrínsecas que conllevaba ir al cine -asientos asignados, dónde se ubicaban las parejas, las familias, los conocidos, etc.-.

En este contexto, Rosario Rodríguez de la Serna filmó en 1925, “Malditas sean las mujeres” bajo su productora Rosario Films. Ella había actuado ese mismo año en “Juro no volver a amar” de Jorge Délano; después, en 1929, nuevamente ejerce como directora en “La envenenadora”. Al igual que con

Bussenius, Ossa (1971) subestima a Rodríguez, calificando a los dos filmes de anécdotas, “[...] sería majadero insistir en ellos, ya que no tienen otra representación más que haber sido impresionados sobre celuloide, cumpliendo de esa manera con una trivial ley mecánica” (Ossa, C. 1971 en Espinoza, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 25. 1a. ed.). Para Ríos (2016), “Malditas sean las mujeres” es una película que concibe la emancipación por el consumo económico:



[...] creo que es imposible que exista una emancipación por el consumo. Y sin embargo, hay un numeroso corpus de teoría que propone buscar la emancipación de cierta mujer a través de la mercancía. Por cierto, *Malditas sean las mujeres* es una película que exploró las relaciones económicas e íntimas establecidas frente a una explosión de imágenes del lujo y narrativas sobre el ascenso social de la mujer en el ámbito de la cultura popular urbana (Ríos, M. 2016., pp. 188 - 189.).

Ríos (2016) relata que “Malditas sean las mujeres” está basada en la obra de Manuel Ibo Alfaro publicada en 1858, que era una novela de folletín difundida por entregas. Genaro, es joven, estudioso y trabaja para mantener a su padre enfermo, en una fiesta conoce a Julia Ambrasiolet, aristocrática; los jóvenes de distintas clases sociales comienzan una relación y al poco andar, Julia demanda atenciones económicas que Genaro no puede cumplir, perdiendo su trabajo y dinero. Ella lo abandona por un hombre de su misma condición social y Genaro viéndose pobre, sin poder cuidar a su padre, se suicida. Aun quedando un poco más de desdicha antes de morir, se entera que

su madre llamada igual que la culpable de su tragedia, dejó en bancarrota a su padre y lo amilanó en todo sentido. Destrozados, tanto padre e hijo terminan pésimo, uno muerto y el otro con la pena de haber repetido la tragedia; pero, las Julias terminan peor; “[...] la madre de Genaro muerta en el Golfo de México, la novia de Genaro en la ruina social y económica cuando queda embarazada de su novio que muere antes de que se celebre el matrimonio” (Ríos, M. 2016., p. 190.).

La misma historia con final moralizante, filmó Rosario en su segundo largometraje uniéndolo al género de *femme fatale*, que se propiciaría mundialmente tanto en el cine mudo como en las décadas de 1930 y 1940. En 1929 estrena “La envenenadora”, Ríos nuevamente acota que el guión está bajo la influencia de un folletín, publicado por El Mercurio bajo la firma de Paul D’ Aigremont. Ríos reseña la historia de “La envenenadora”: El señor Sauvetat muere de una enfermedad incurable, junto a él vive su joven esposa Blanche, su protegida Mariana y Margarita, hija de Sauvetat. Mariana reúne todas las condiciones de virgen María, es hermosa, abnegada y es admirada por todos en la comunidad, aunque no es de la familia, para Margarita, Mariana es como su madre. Sin embargo, como en toda historia de una joven bella pero con un destino cruel, Mariana es acusada del asesinato de Sauvetat después del examen forense donde se descubre que la enfermedad incurable era veneno. Ella, negándose a explicar sobre su relación con el fallecido es acusada de asesinato. Y, como toda joven bella pero con un destino cruel, Mariana tiene

dos aliados, su novio y un juez quienes comienzan a investigar determinando que Blanche es la verdadera asesina, su motivo, el dinero que heredaría y disfrutaría junto a su amante. “La novela se articula entre estos dos polos de la mujer: Mariana se caracteriza por la bondad y la entrega, que incluye guardar el secreto de sus padres, y Blanche, dispuesta a engañar, abandonar a su hija y tomar un amante” (Ríos, M. 2016., p. 191.). La heroína Mariana es liberada y Blanche encarcelada. En las dos películas de Rosario Rodríguez, el lujo es el principal detonador para propiciar las acciones que igualmente tendrán su castigo tanto moral como judicial, la frivolidad femenina vista como un elemento peligroso, no se puede ser libre por un momento sin ser *femme fatale*. Si bien “Malditas sean las mujeres” tuvo bastante publicidad y notoriedad, “La envenenadora” no corrió con la misma suerte, para 1929 el cine chileno estaba bastante alicaído y la industria norteamericana ya instalada. Además, el lujo y modernidad eran inapropiados, lo popular llenaba las salas de cine y la economía sufría un desplome. Rosario desaparece del cine, no quedando constancia de sus películas ni muchas acotaciones sobre ella, siendo su trabajo minimizado en todas las referencias. Capaz haya sido la que más quiso dedicarse a la dirección.

1925 fue el año en que más estrenos tuvo el cine chileno hasta esa fecha: dieciséis. El cine mudo estaba en su mejor momento y se vislumbraba una industria; sin embargo, en 1926 esta cifra bajó a trece y en 1927 a nueve y así sucesivamente coincidiendo esta caída con el fin del cine mudo (Mouesca y

Orellana, 2010). “Además de las crisis políticas, las sucesivas crisis de una economía dependiente y el advenimiento del cine sonoro, esto se puede explicar por un constante trabajo de lo que el entonces presidente de Estados Unidos Woodrow Wilson llamó, en 1916, “la conquista pacífica del mundo”” (Ríos, M. 2016., pp. 198 - 199.). Igualmente, en 1926 Alicia Armostrong de Vicuña estrenó “El lecho nupcial”, contando con un gran reparto aristocrático y generando una polémica; aunque, en su estreno tuvo críticas favorables, pasando los días tuvo comentarios nefastos, uno de ellos fue del anteriormente nombrado Gustavo Bussenius, quien la tildó de merecedora de una carcajada o indignación que denostaba al cine nacional. Recalca que la película fue presentada en un teatro frecuentado por las clases sociales más altas, un error debido al rechazo que generaba y que no le hacía un favor al cine nacional. Su crítica, se remitía a la falta de técnica, la mala fotografía, pésimas actuaciones y una dirección con poca experiencia. El comentario de Gustavo Bussenius fue replicado por el director de fotografía Luis A. Scaglione Zampini quien defendió el trabajo realizado por el equipo.

Finalmente, durante el cine mudo, las mujeres se posicionaron mayormente delante de cámaras que detrás de ellas, siendo los hombres los creadores de la representación femenina en los argumentos fílmicos.

En un gesto similar a lo que sucedió con la cultura libresca en el siglo XIX, las mujeres fueron pacificadas, es decir, normadas para seguir los roles específicos para ellas, como sujetos pasivos -los hechos las encuentran, son embaucadas, están siempre en



peligro y deben ser protegidas-, en contraposición al rol activo que se le adjudicaba al hombre, como el gestor de la acción, como protagonista y como creador. Así, se echa a andar una serie de mitologías sobre la mujer; por ejemplo, la mujer niña o asexuada, la pacificadora, la víctima, la femme fatale -cuyo recelo a ser pasiva la llevaba a un final trágico-, donde los argumentos tendían a finalizar con la recuperación del orden por el matrimonio y la maternidad (Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 28. 1a. ed.).

## 1.2 Hollywoodización del cine chileno (1932 - 1966)



El fin del cine mudo llegó a Chile en 1931 con una industria cinematográfica alicaída y derrotada por la competencia extranjera. Y, si bien entre 1932 y 1966 período que esta investigación denominó como **Hollywoodización del cine chileno** no existe ningún largometraje de ficción realizado por mujeres, es necesario repasar esta etapa dilucidando algunas de las razones para que ninguna directora incursionara en ficción después de Alicia Armstrong hasta 1990. En 1927 debutó en Estados Unidos el cine sonoro con el filme “El cantor de Jazz” y ya en 1930 otros países lanzan sus películas como la francesa, “Bajo los techos de París” de René Chair y la alemana “El ángel azul” de Joseph von Sternberg. La sonorización causa gran expectación y

el cine mudo chileno ya venía a la baja con sólo dos estrenos entre 1930 y 1931. En ese escenario, “la avalancha de películas sonoras, principalmente de origen norteamericano, impuso sin apelación la nueva técnica entre los espectadores, convirtiéndose el cine en Chile, desde entonces, en el espectáculo popular de masas por excelencia” (Mouesca, J; Orellana, C. 2010., p. 51. 1a. ed.). Los mejores años de Hollywood fueron recibidos con resquemores tanto por espectadores, como algunos críticos y periodistas del medio; además, afectó no sólo a la producción nacional sino igualmente al teatro y la música.

Aunque desgastada la industria chilena, en 1934 se estrena el primer largometraje sonoro, “Norte y sur” de Jorge Délano. Para 1942 la CORFO compró el título de Chile Films a la empresa del fallecido Salvador Giambastiani con el plan de fortalecer y organizar una industria cinematográfica imitando el modelo hollywoodense. Lo calcó lo más posible, construyendo grandes estudios, “[...] los más ambiciosos de Sudamérica” (Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 29. 1a. ed.) y estrenó en 1944 “Un romance de medio siglo” de Luis Moglia Barth, donde actuaría Nieves Yankovic, y “Hollywood es así” de Jorge Délano. Chile Films quiso abarcar demasiado, buscar sólo réditos económicos y copiar un modelo sin diagnosticar lo que realmente necesitaba el cine nacional. Trabucco (2014), recuerda el consenso general de calificar como un fracaso al proyecto, el que tras su cierre fue “[...] arrendado a privados, hasta que en 1964 fue reabierto por el presidente Eduardo Frei Montalva.

Apenas pasaron otros diez años y la dictadura de Pinochet lo vendió a un precio vil al empresario distribuidor y exhibidor de películas José Daire Cortés” (Trabucco, S. 2014, p. 25 - 26. 1a. ed.).

La caída de Chile Films explica el bajo desarrollo del cine chileno en los cuarenta y mediados de los cincuenta, tomando gran ventaja en la industria cinematográfica países como Argentina y México, quienes ya tenían un medio consolidado. Era difícil competir con el resto de Latinoamérica y Estados Unidos, más aún con la crisis económica que se vivía mundialmente. Sobre todo, porque se buscaba el éxito rápido y no se contaba con una planificación a largo plazo de lo que sería el cine chileno o cómo potenciarlo. Trabucco (2014) enfatiza que el plan no contempló a los cineastas que ya habían participado en el cine mudo y aún seguían en rodaje. Por otra parte, no existía una ley de resguardo al cine chileno; Jorge Délano, quien trabajó al frente de Chile Films, pero lo abandonó antes de su colapso, propone en 1945 establecer, “[...] una ley de protección sobre el cine nacional que surge a partir del criterio que utiliza Chilefilms para realizar películas, contratando directores extranjeros, principalmente argentinos, que realizaron filmes de dudosa calidad” (Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L. 2010., p. 29. 1a. ed.). Ya en la década del cincuenta se comienza a visualizar un cine distinto al propiciado por Chile Films, se funda la Academia de Cine y Foto (1953), el Cine Club universitario de la Universidad de Chile (1954), el Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955) y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957), todas instancias que

buscan profesionalizar y sensibilizar su ejercicio viendo sus esfuerzos concretados en lo que se denominó como **Nuevo cine chileno**, potenciando al género documental y encontrando su inspiración en el Neorrealismo Italiano y el cine europeo en general, alejándose lo más posible de *Hollywood*.

“Andacollo”, documental dirigido por Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro fue estrenado en 1958. Aparte de la colaboración en la música incidental de Violeta Parra, fue el inicio de su carrera en conjunto como documentalistas; filmando, por ejemplo, “Artistas plásticos chilenos” (1959), “Isla de Pascua” (1961), “San Pedro de Atacama” (1964), “Cuando el pueblo avanza” (1966), “Operación sitio” (1970) y “Obreros campesinos” (1972), “[...] que se distinguen por su alta calidad técnica, el serio tratamiento antropológico de algunos y la severa y rigurosa mirada cristiana progresista sobre candentes problemas sociales, de los otros” (Mouesca, J; Orellana, C. 2010, p. 91.). El cine de Nieves y Jorge era una mezcla de religioso y político.

Decía Nieves: “Desde el momento en que un hombre ama se expresa a través de su cultura, de su hábitat, de sus costumbres; es respetable. No se le puede quitar lo ancestral porque este continente latinoamericano tiene una riqueza espiritual, una riqueza plástica. Tiene una riqueza de la belleza de sentido de la vida. Tiene un amor muy profundo por la tierra, por la naturaleza, por los animales, por los signos, por los símbolos, Entonces tú no puedes castrar un pueblo imponiéndole que sea un pueblo formal, desprovisto de sus raíces. Las raíces tienen que aflorar porque es lo que cada chileno lleva adentro” (Ríos, H; Román, J. 2012 en Trabucco, S. 2014., p. 86 - 87. 1a. ed.).

Si el cine de los cuarenta fue una copia del modelo hollywoodense, mexicano y argentino, en los años cincuenta ya se comienza a configurar una época trascendental para el cine chileno, donde se posicionó a este como arte y preocupado de la realidad nacional. Sin embargo, de esta nueva etapa tampoco una directora cinematográfica en ficción pudo filmar y estrenar su obra.

### 1.3 Nuevo cine chileno (1967 - 1973)

Dejando atrás el anterior período de calco y copia, el **Nuevo cine chileno** se consolidó como el más importante y quizás único movimiento que aglutinó a un grupo de cineastas con ideas, estéticas, políticas y manifiestos en común<sup>20</sup>. Ya, desde mediados de los años cincuenta se forman *cine clubs* y centros de formación audiovisuales donde destacados cineastas enseñarán a una nueva generación que cambiaría el audiovisual en Chile. La cámara se

---

<sup>20</sup> En 1967, el cineasta Hernán Correa gestionó la aprobación por parte del Congreso chileno la “[...] liberación de impuestos para internación de película virgen y otros insumos”, además de, “la recuperación por parte de los productores nacionales del 60 por ciento de la recaudación percibida en taquilla por la exhibición de sus películas” (Mouesca, J; Orellana, C. 2010, p. 99. 1a. ed.). Debido a las condiciones un poco más favorables para rodar, la gestión de Correa ayudó a impulsar el **Nuevo cine chileno**.

colocó al frente de la realidad nacional, donde se veía como una emergencia cambiar el discurso hollywoodense y facilista de los años cuarenta y principios de los cincuenta, “con la entrada del cine a las universidades, la influencia de las tendencias realistas europeas y un compromiso político de denuncia y revalorización de lo nacional, de lo auténtico, el cine chileno comenzó a sentir y explotar una vocación documentalista -tanto en ficción como en documental-” (Reveco, R. 2014, p. 130.). Los documentales “Andacollo” de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, y “Mimbre” de Sergio Bravo, son películas fundacionales de este nuevo período, enmarcándose dentro del Nuevo cine latinoamericano.

Si los largometrajes que llegaban desde Estados Unidos y el fallido proyecto de Chile Films buscaban la artificialidad en el cine, el **Nuevo cine chileno** entenderá que se debe mostrar la realidad, registrar. Pero no el registro de los primeros años del cine mudo chileno, donde se mostraba un país moderno, cosmopolita y homologable a las ciudades europeas sino que, se pretende filmar la realidad de un Chile desigual, su cotidianidad, la pobreza, la injusticia social, el arte que había sido desdeñado hasta ese momento: la artesanía. El ejercicio cinematográfico estaba del lado “[...] artístico-antropológico de indagación” (Reveco, R. 2014., p. 132. 1a. ed.) y encontraría a su máximo exponente en Raúl Ruiz. Por otro lado, en este período, predominó la cooperación, colaboración e intercambio de experiencias e ideas entre los países latinoamericanos; encuentros y festivales que sirvieron para conocer la realidad de otros países, sus procesos audiovisuales y la comprobación de que

en el fondo las preocupaciones se compartían entre todos<sup>21</sup>. Entre 1968 y 1973 se estrenan varias películas pilares del cine chileno como “El chacal de Nahueltoro” de Miguel Littin, “Valparaíso mi Amor” y “Ya no basta con rezar” dirigidas por Aldo Francia, “Tres triste tigres” por Raúl Ruiz y “Voto más fusil” de Helvio Soto. Además, la realidad supera a la ficción incluso cuando es ficción; este cine comienza a desmarcarse de las tradicionales concepciones de géneros cinematográficos, fundiendo elementos documentales en la ficción y que tiene un exponente en “El Chacal de Nahueltoro”, “[...] desde ese principio neorrealista que tiene relación con *contar la realidad como si fuera una historia*, imbricando, por ejemplo, la interpretación de actores profesionales, con no actores, o sumergiéndose en los territorios yermos de la zona del centro sur de Chile” (Urrutia, C. ed. 2017., <http://www.campocontracampo.cl/periodo/5>).

En esta prolífica etapa destacaron tres cineastas que comenzaban sus carreras, Marilú Mallet (1944), Angelina Vásquez (1948) y Valeria Sarmiento (1948)<sup>22</sup>; no obstante, sufrieron los embates del machismo que imperaba en la

---

<sup>21</sup> Chile y Viña del Mar tuvieron un papel predominante en este intercambio entre cineastas. Tanto en las versiones de 1967 como en la de 1969, el Festival de Cine de Viña del Mar sería esencial para el **Nuevo cine chileno** y latinoamericano, donde se exhibieron películas fundamentales para estas corrientes. Carolina Urrutia en “Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno” (2017) señala que en la versión de 1969 se presentaron las películas de Tomás Gutiérrez (“Memorias del subdesarrollo”, 1968) y Glauber Rocha (“Dios y el diablo en tierra del sol”, 1964; “Antonio das Mortes”, 1969). Por cine nacional, estarían presentes, “Valparaíso mi amor”, “Caliche sangriento”, “El chacal de Nahueltoro” y “Tres tristes tigres” (Urrutia, 2017).

<sup>22</sup> Valeria Sarmiento y Angelina Vásquez estudiaron cinematografía en la Escuela de Cine de Viña del Mar de la Universidad de Chile. Mientras que Marilú Mallet en la Oficina Católica Nacional del Cine que dependía del Instituto Fílmico de la Universidad Católica.

industria, el país en general y el cuoteo político que se instaló entre los partidos de la Unidad Popular a partir de la llegada a la presidencia de Salvador Allende en 1970 -que también se instaló entre los proyectos que iba a filmar un reformado Chile Films que tenía al frente a Miguel Littin<sup>23</sup>-. Valeria Sarmiento señalaba sobre esa época:

En Chile era difícilísimo hacer cine, y que el que yo pude hacer sólo fue posible gracias a las latas de película virgen con que Raúl me pagaba el trabajo que hacía para él, y al dinero que fui juntando con los montajes hechos para otros cineastas. Claro, es comprensible quizás porque en Chile el problema económico era muy grande -en Chile y en los otros países latinoamericanos- y el poco dinero disponible se daba de preferencia al realizador, varón en todos los casos (Mouesca, J. 1985 en Ramírez, E; Donoso, C. 2016., p. 14. 1a. ed.).

Lo que marcó las carreras de Mallet, Vásquez y Sarmiento fue el Golpe de Estado en 1973. Obviamente nunca se sabrá el rumbo que podría haber tomado su cinematografía y la de mujeres que participaban en otras áreas o las que a futuro querrían seguir una vida en el cine, sin la experiencia que se vieron

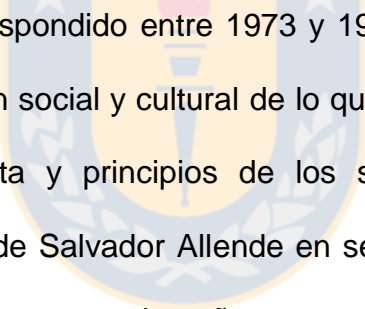
---

<sup>23</sup> Trabucco (2014) recuerda que al momento de posicionarse al frente de Chile Films, Miguel Littin tenía claro el sectarismo que se podría generar por los cuoteos políticos, la experiencia cubana del ICAIC -Instituto Cubano del Arte e Industria- preveía la situación de los conflictos políticos, la censura y autocensura. Por eso, en su manifiesto de los cineastas adheridos a la Unidad Popular, Miguel Littin declara que el cine es un arte. Sostiene Trabucco que esta afirmación no es una crítica al cine comercial “[...] sino que está tomando distancia de las posturas que, dentro de la izquierda, postulaban un cine dirigido desde el Estado y que mira con buenos ojos al realismo socialista. Es, entonces, la mirada de los que temen al control estalinista” (Trabucco, S. 2014., p. 257. 1a. ed.).



forzadas a vivir, el exilio. Aunque su obra comenzaba ya con los movidos años del **Nuevo cine chileno**, esta corresponde al siguiente lapsus de estudio.

#### 1.4 Cineastas en el exilio (1973 - 1989)



El período correspondido entre 1973 y 1989 está marcado por el cisma que provocó un apagón social y cultural de lo que se venía gestando durante la década de los sesenta y principios de los setenta. El derrocamiento del gobierno democrático de Salvador Allende en septiembre de 1973 derrumbó a la cinematografía chilena por varios años y mandó al exilio a la mayoría de los cineastas del **Nuevo cine chileno**.

Aunque a la luz de nuevos testimonios y la reciente recuperación de material que se creía perdido se estén analizando con más cautela versiones sobre la quema de películas durante el allanamiento de Chile Films (Villarreal y Mardones, 67-72), perpetrado el mismo 11 de septiembre, lo cierto es que la poderosa imagen de las películas ardiendo sigue representando en un nivel simbólico el desamparo y la destrucción que afectó al circuito audiovisual: se cerraron las dos escuelas de cine universitarias que existían a la fecha, Chile Films pasó a depender de Televisión Nacional, se creó un organismo censor, se derogó la Ley de Fomento al Cine Nacional que había sido promulgada

en 1967 y muchos de los realizadores y realizadoras que formaban parte del circuito audiovisual en esa época partieron al exilio (Ramírez, E, Donoso, C. 2016., p. 13. 1a. ed.).

En estos años oscuros, no se registra ninguna película estrenada por una directora cinematográfica en ficción, ya que, las mencionadas anteriormente Valeria Sarmiento, Marilú Mallet y Angelina Vázquez sufrieron el exilio en Francia, Canadá y Finlandia, respectivamente. En el allanamiento de Chile Films, los militares quemaron durante tres días, todas las películas que tuvieran alguna mínima vinculación con el gobierno de la Unidad Popular, destruyendo de paso el patrimonio fílmico del país y condenando los negativos de películas de ficción, documentales, cortometrajes y noticieros filmados desde 1945 hasta 1973 (Mouesca y Orellana, 2010). Fueron intervenidas las universidades -donde se gestó el **Nuevo cine chileno**- lo que provocó el silenciamiento total de “[...] la extensa labor que éstas desarrollaban en diversos campos de la creación artística” (Mouesca, J; Orellana, C. 2010., p. 145. 1a. ed.). Con la mayoría de la obra cinematográfica tangible destruida, cineastas en el exilio o desaparecidos<sup>24</sup>, la censura, autocensura y posibilidades de trabajo mermadas, durante los setenta fue desmantelado el

---

<sup>24</sup> El 29 de noviembre de 1974, Jorge Müller, camarógrafo y Carmen Bueno, actriz, ambos militantes del MIR, fueron detenidos por la DINA luego del estreno de “A la sombra del Sol”, filme en que habían participado y dirigido por Silvio Caiozzi y Pablo Perelman. La desaparición de Jorge Müller y Carmen Bueno afectó a todo el cine chileno, sobre todo a Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro. Los documentalistas, estaban trabajando en esos momentos con Müller y Bueno en “Año santo chileno”, película que nunca fue terminada. Algunas imágenes del documental se encuentran disponibles en el sitio web de la Cineteca Nacional. Actualmente el día del cine chileno se conmemora el 29 de noviembre.

cine chileno, volviendo a resurgir desde la resistencia durante la década de los ochenta<sup>25</sup>. Sin embargo, la producción cinematográfica en el exilio fue amplia; el apoyo internacional y la necesidad de denuncia sobre lo que estaba pasando en Chile se concretizaron en 178 producciones entre 1973 y 1983<sup>26</sup>.

En términos de la producción chilena posterior a 1973, las obras cinematográficas inspiradas, creadas y producidas en el exilio han sido y siguen siendo no solo de alto valor histórico, político y estético sino también beneficiosas en cuanto a la recuperación del patrimonio audiovisual chileno cuando se trata de hacer llegar a Chile obras hechas desde afuera, hacer visible las que no hayan sido vistas todavía desde adentro o las que hayan tenido escasa circulación -actos complejos debido a los diversos lugares de exilio, los varios idiomas incorporados en los filmes y la cantidad de producciones- (Blair, L. 2013., p. 224.).

Las razones referidas por Blair (2013), de lo complicado que es visibilizar las obras cinematográficas del exilio, son doblemente válidas en el cine de Sarmiento, Mallet y Vázquez. Y, siendo que sólo Valeria Sarmiento está incorporada en este estudio por ser la directora del primer largometraje estrenado por una mujer en 1990 desde 1929, también es necesario hacer

---

<sup>25</sup> En 1974, la dictadura bajo sus criterios, comienza prohibir la exhibición de algunas películas. Luego, en 1980 la Constitución de Augusto Pinochet establece la censura como ley, creándose el Consejo de Calificación Cinematográfica el que está conformado por periodistas, miembros de las Fuerzas Armadas, Consejo de Rectores, Poder Judicial y Ministerio de Educación. Este consejo podía prohibir películas, lo que se mantendría en vigencia hasta el 2001 (Estévez, 2005).

<sup>26</sup> Nunca antes y quizás después, se mantuvo tanto interés por la problemática social e histórica de Chile. Este es un período difuso y donde la mayor parte de la documentación está perdida, olvidada o recién comienza a sistematizarse mediante los esfuerzos de la Cineteca Nacional.

énfasis a las imposibilidades de visionar el cine realizado en el exilio. Ramírez y Donoso (2016) han incorporado el término Nomadías, para referirse al trabajo de Sarmiento, Mallet y Vázquez; el concepto que es creado por Braidotti (2000), “[...] busca crear puentes y abrir nuevos espacios de discusión y análisis, este concepto permite superar las dicotomías “afuera y adentro” que han dominado el discurso sobre las prácticas culturales chilenas desde 1973” (Ramírez, E; Donoso, C. 2016., p. 9. 1a. ed.). En general, se han delimitado dos aristas para estudiar el cine chileno durante 1973 y 1989; por un lado, están los cineastas que rodan dentro de la violencia y represión de la dictadura, por otro, los que desde el exilio incorporan temáticas alusivas al Golpe de Estado, de denuncia y testimonio (Urrutia, 2017). Existe una discusión amplia entre los que se quedaron y los que partieron, forzosamente o por decisión propia, no sólo entre quienes desarrollaban la cinematografía, sino en todos los ámbitos políticos, sociales y culturales. El concepto de Nomadías es interesante en el punto de ser integrador, multiculturalista y que deconstruye los discursos establecidos, las cineastas nombradas no volvieron a establecerse en Chile formándose una “[...] diversidad de búsquedas y expresiones artísticas marcadas por el desarraigo, movilidad y flujo intercultural” (Ramírez, E; Donoso, C. 2016., p. 10. 1a. ed.). Por ejemplo, se destacan entre la extensa obra de las cineastas mencionadas, “*2, rue de la mémoire*”, “*Diario inacabado*”<sup>27</sup> y “*Strass Café*” de

---

<sup>27</sup> Ramírez y Donoso (2016) destacan que “*Diario inacabado*” de Marilú Mallet es una película culmine del género documental además de ser “[...] considerada una pieza clave por teóricas feministas norteamericanas, debido a su transgresora y poética

Marilú Mallet, películas en las que trabaja con la memoria, exilio y feminismo; siendo su cine un híbrido entre ficción y documental. “El hombre cuando es hombre”, película sobre la violencia sufrida por las mujeres en Costa Rica y “Rosa la China” de Valeria Sarmiento<sup>28</sup>. Y, por último, Angelina Vázquez filma sobre el exilio y la dictadura en “Dos años en Finlandia”, “Así nace un desaparecido” y “Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)”<sup>29</sup>.

El exilio marca profundamente a quien lo vive, “[...] estigmatizan psicológicamente a la persona que vivió dicha experiencia y la marcan permanentemente con la diferencia” (Blair, L. 2016., p. 181. 1a. ed.). Y en esta disyuntiva de la doble identidad entre Chile y los países que acogieron a las

---

puesta en escena de la subjetividad femenina a través del lenguaje cinematográfico”. (Ramírez, E; Donoso, C. 2016., p. 23. 1a. ed.). Asimismo, este filme en su principio era un proyecto en conjunto con Valeria Sarmiento, “[...] estábamos lejos y la idea era filmarse, filmar cartas en vez de enviar cartas escritas, enviar imágenes” (Pinto, I. 2016., <http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638>). Pero no encontraron financiamiento.

<sup>28</sup> En “Rosa la China” así como en “Amelia Lopes O’Neill” de 1990, Sarmiento, trabaja con los recursos técnicos y narrativos del melodrama “[...] para desmontar el discurso y reconfigurar la representación de la mujeres” (Ramírez, E; Donoso, C. 2016., p. 11. 1a. ed.).

<sup>29</sup> En 2013 durante la celebración del 20° Festival de Cine de Valdivia y en conmemoración de los cuarenta años del golpe militar, Elizabeth Ramírez y Catalina Donoso visionaron las películas que pudieron reunir de Valeria Sarmiento, Marilú Mallet y Angelina Vázquez en la sección Retrospectiva Chile. En Nomadías: directoras chilena en el exilio, se exhibieron “La dueña de casa” (1975), “El hombre cuando es hombre” (1982) y “El planeta de los niños” (1992) de Valeria Sarmiento; “Diario inacabado” (1982), “Andahuaylilla, memorias de una niña de los Andes” (1985), “Cara América” (1990) y “Doble retrato” (2001) de Marilú Mallet; “Dos años en Finlandia” (1975), “Así nace un desaparecido” (1997), “Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)” (1980), “Presencia lejana” (1982), “Apuntes nicaragüenses” (1982) y “Fragmentos de un diario inacabado” (1983) de Angelina Vázquez.

cineastas, se configura el carácter de Nomadías. Para Braidotti (2000), el concepto es un estilo intelectual en el que el/la nómade/a puede ser capaz de reproducir su hogar o las bases de este, en cualquier lugar, no sólo desde dónde se configura físicamente.

Blair (2016) recalca que si el cine chileno en el exilio no ha sido difundido y exhibido en el país por las razones mencionadas anteriormente, con la filmografía de mujeres ha sido doble la invisibilización de sus obras, mencionando aparte de Valeria Sarmiento, Marilú Mallet y Angelina Vázquez a Carmen Castillo y Beatriz González, exiliadas en Francia y Alemania respectivamente. De ese tema, Martín (2003) en Blair (2016) resume perfectamente el problema:

Esta pérdida de importantes películas hechas por mujeres refleja y es reflejada por la disciplina de los estudios de cine, que tiende a ignorar u omitir las películas hechas por mujeres, no de manera consciente, sino porque la teoría que da forma a la disciplina está aún sólo principalmente interesada en los realizadores masculinos. Esto se aplica a la historia del cine, a los estudios de género, a la autoría, a la narrativa, al lenguaje fílmico, etc. Más aún, aunque la teoría feminista del cine ha tenido, con razón, un gran impacto en la teoría fílmica en general, su atención ha tendido a enfocarse también en el trabajo de realizadores masculinos (Martín, A. 2003 en Blair, L. 2016., p. 184. 1a. ed.).

Si en ficción no hay ninguna obra cinematográfica filmada por una mujer y realizada en Chile, en documental se encuentra una representatividad femenina: “Año santo chileno” de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro fue filmada en 1974 y nunca fue terminada debido a la detención y desaparición de Jorge

Müller y Carmen Bueno quienes trabajaban en el documental. Cine Chile también registra diez documentales, cuatro cortometrajes de ficción y una animación dirigidos o co-dirigidos por cineastas<sup>30</sup>.

Tatiana Gaviola (1962), quien luego será reseñada por sus largometrajes de ficción “Mi último hombre” (1996) y “Teresa” (2009), comenzó a dirigir en este período y a trabajar en la realización de programas para televisión en el canal de la Universidad de Chile con distintos líderes de la Federación de Estudiantes Secundarios, mientras era estudiante secundaria. Tatiana estudiaría en la Universidad Católica y se especializa en televisión; su primer cortometraje de ficción, “Ángeles” habla sobre la desaparición sistemática de un grupo de estudiantes universitarios y vinculados a la Unidad Popular, con un guión que fue una colaboración entre Gaviola, la escritora Diamela Eltit y la actriz Delfina Guzmán. “Ángeles” fue exhibido en el MoMA -*Museum of Modern Art*- y es un trabajo minimalista y potente. También destaca “Yo no le tengo miedo a nada”, cortometraje experimental en video donde la directora se enfrenta a la cámara enumerando todo lo que la paraliza.

El video experimental se desarrolla fuertemente entre 1980 y 1990; con, por ejemplo, el trabajo de Gloria Camiruaga y Diamela Eltit, quienes trabajan desde una temática feminista. Menor costo y mayor sencillez en su utilización,

---

<sup>30</sup> Se pueden encontrar todas las producciones audiovisuales con autoría y co-autoría femenina registradas por Cine Chile en **Anexo III: Producciones fílmicas de directoras cinematográficas entre 1896 y 2017 (ficción, documental y cortometraje)**.

permitieron un álgido desarrollo del vídeo, siendo la década de los ochenta, las protestas y la situación nacional ampliamente documentada. Igualmente, se comienza a desarrollar la publicidad donde varios cineastas que permanecieron en el país encuentran trabajo. Así, en 1989 se termina este período marcado por las detenciones, desapariciones, exilio y muerte; en 1990 y con el estreno de “Amelia Lopes O’ Neill” se comienzan a incorporar cada vez más directoras cinematográficas en largometrajes de ficción.

## **1.5 Cineastas en transición a la democracia (1990 - 2004)**



El retorno de la democracia fue un territorio desconocido para muchos cineastas, tanto los que habían desarrollado su carrera en Chile o en el exilio. Para Trabucco (2014) el período denominado transición, fue desesperanzador; tildándolo, incluso, de traición política. El fin de los diecisiete años de dictadura “[...] traía implícito el silenciamiento del mundo cultural de la izquierda, concordado en un pacto político no conocido y que sufrimos con dolor” (Trabucco, S. 2014., p. 509. 1a. ed.). En 1990 y con Patricio Aylwin como



Presidente de Chile, comienza un período para el cine chileno condicionado por los hechos traumáticos del pasado, la crítica a las consecuencias sociales-psicológicas de la dictadura y el nuevo modelo neoliberal. Para Espinoza (2010) la dictadura intentó de manera brutal, eliminar todo vestigio de expresión cultural crítica que existiera antes de 1973 y que no se ajustara a sus cánones. En una opinión similar a la planteada por Trabucco, afirma que en 1990 se da inicio a una etapa menos violenta pero igualmente peligrosa, “[...] debido a la magnitud y profundidad de los cambios culturales que implica” (Espinoza, P. 2010., p. 61. 1a. ed.). Ahora es el mercado, la economía, la que se encargará del olvido. Así como en el ámbito cultural, también en el feminismo, la transición significó “la fragmentación y la dispersión de los movimientos de mujeres que habían desplegado toda su fuerza político-contestaria en los tiempos de la lucha antidictatorial” (Richard, N. 2007., p, 191. 1a. ed.).

Por otro lado, se encuentra la configuración de una industria cinematográfica que busca un público masivo<sup>31</sup>, directores/as

---

<sup>31</sup> “El Chacotero Sentimental” (1999), “Sexo con Amor” (2003) y “Taxi para tres” (2001), son películas cercanas a la comedia popular y al neocriollismo (Letelier en Estévez, 2005), fórmula que se vio durante la **Hollywoodización del cine chileno**. Retratan a una clase media estereotipada y con “[...] un humor relacionado con lo sexual” (Estévez, A. 2005., p. 32. 1a. ed.). Sin embargo, como también lo destaca Estévez, estas películas funcionan dentro de su género, por lo que el público responde positivamente y se siente cercano a esa realidad con guiones y puestas en escenas bien construidas; ya que, “[...] nuestro cine ha desarrollado otras películas con estilos similares, pero que no han alcanzado ninguna repercusión, ni en la crítica ni en el público, por lo básico de su guión y lo plano de su producción” (Estévez, A. 2005., p. 32. 1a. ed.). Señala Cristián Galaz en una entrevista realizada el 2004 por Antonella Estévez; “en el cine es muy difícil que haya una fórmula comercial. Yo no la conozco y no me interesa conocerla, tampoco. El cine no es un fenómeno sólo comercial, es muchas cosas antes que eso” (Galaz, C en Estévez, A. 2005., p. 55. 1a. ed.).

cinematográficos/as vuelven del exilio<sup>32</sup> y se estrena la cinematografía que sufrió la censura y el extravío en los años de la dictadura, además de temáticas que evidencian la discriminación del sistema capitalista que se instauró en los años ochenta (Urrutia, 2017). Hacia el final de esta época se incorpora un elemento importante: la creación de la Escuela de Cine, desde dónde egresarían varios exponentes del denominado **Novísimo cine chileno**. Más allá de los estrenos de los años noventa y principios de los dos mil, hay que enfocarse en los largometrajes de ficción realizados por Christine Lucas (1965), Tatiana Gaviola y Cecilia Barriga (1957). Dejaremos en una leve pausa a Valeria Sarmiento quien estrenó en 1990 “Amelia Lopes O’Neill” y en 2008 “Secretos”, para retomar su obra en **Cinematografía con autoría femenina entre 2014 y 2016**, por su tercer largometraje de ficción estrenado en Chile: “María Graham” (2014).

Entremos de lleno: sin duda, el posicionamiento femenino en la dirección cinematográfica es complicado, sobre todo cuando se proponen nuevos discursos de la significación de ser mujer o temas que no giren en torno a personajes masculinos. La representación femenina vista por los espectadores/as chilenos en el cine, está construida bajo los modelos hollywoodenses; y, en menor medida, por las industrias mexicana, europea y argentina (Ríos, M; Espinoza, P; Valenzuela, L. 2010). Para Ríos (2010), las

---

<sup>32</sup> En 1990 se realiza el 3° Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, el mismo que fue tan importante para el **Nuevo cine chileno**. La programación estuvo compuesta por obras que fueron filmadas en el exilio y otras realizadas en Chile durante la dictadura.

cineastas que filman ficción durante la transición a la democracia, se ordenan en tres generaciones: primero, sin duda, Valeria Sarmiento, quien se formó en los setenta; segundo, Tatiana Gaviola y Christine Lucas, quienes pertenecen al grupo de cineastas, que su juventud la vivieron en dictadura y trabajaron en publicidad y/o televisión. Y, tercero, las que empezaron a filmar desde el nuevo milenio, sosteniendo otro bagaje cultural formado por la apertura de la televisión, los canales de cable, las salas de cine como *Cinemark* que se instalan en los años noventa, el FONDART y una mayor oferta educacional para formar cineastas autorales<sup>33</sup>. Sarmiento pertenece a una generación que rompió esquemas -recordar a Marilú Mallet y Angelina Vázquez- y que estuvo marcada por un proyecto político que se vio truncado. Tatiana Gaviola, Christine Lucas y Cecilia Barriga fueron jóvenes que vieron ese proyecto ya desecho por la derecha chilena. También el cine chileno debía rearmarse, el público no está acostumbrado a ver obras de sus compatriotas y la televisión era el medio preferido de comunicación<sup>34</sup>. Para Ríos (2010) “el incentivo estatal a la industria

---

<sup>33</sup> Durante este período también se estrenaron dos películas de dirección coral donde se incorporan directoras de la recién creada Escuela de Cine de Chile; “Historias de sexo” (Antonia Olivares; Matías Cruz; Coke Hidalgo; Daniel Benavides, 1999) y “Fragmentos Urbanos” (Claudia Menéndez; Kenji Tanida; Antonino Ballestrazzi; Sebastián Lelio; Sergio Pineda; Mauricio Pesutic; Marco Enriquez-Ominami, 2002). De igual modo, la producción documental es alta, nombres que se verán más adelante estrenan sus óperas primas; Marialy Rivas (“Desde siempre”, 1996) y Marcela Said (“I love Pinochet”, 2001).

<sup>34</sup> La televisión comienza su influencia desde los 70' y con mayor fuerza durante los 80'. El toque de queda instaurado por la dictadura, cambia la manera de compartir y recrearse de los chilenos. Estévez (2005) acata que es la televisión durante los ochenta, la que cobija a cineastas quienes encuentran en la publicidad un medio de

televisiva, junto a la adquisición de televisores y equipos de vídeo, y absorción de los técnicos audiovisuales por la publicidad, produjo un deterioro de la creación cinematográfica” (Ríos, M. 2010., p 81. 1a. ed), pero la práctica del video arte, mencionado en el capítulo anterior, habría contrarrestado este deterioro. Tatiana Gaviola, utilizó conceptos de la estética del video arte en su largometraje de ficción, “Mi último hombre” (1996). Ella declara, que su generación, la de los ochenta, estuvo trastocada por cambios violentos; desarrollando dos o tres vidas paralelas para ocultar quiénes eran realmente, en una época donde no se podía confiar fácilmente en el otro. “Vivimos durante mucho tiempo con muchas caras, no pudiendo decir todo lo que éramos, teniendo que ocultar una parte de nosotros, y eso se nos quedó en alguna parte” (Gaviola, T en Donoso, C. 1996 en Ríos, M. 2010., p. 81. 1a. ed.)<sup>35</sup>. En “Mi último hombre”, la protagonista es Florencia, vinculada con el poder político

---

trabajo. Asimismo; siguiendo con Estévez, aunque, cambiaron las formas de relacionarse, es sorprendente el dato que entre 1987 y 1989, años en que la agitación social contra la dictadura fue la más alta, el cine tuvo la asistencia más elevada de público. Los chilenos al tener mayor actividad fuera de sus casas prefirieron ir al cine. Habría que ver por ejemplo si el mismo fenómeno se repite el 2011, año de las manifestaciones estudiantiles.

<sup>35</sup> Al igual que Tatiana Gaviola, Ricardo Larraín cineasta de la misma época, verbaliza que la suya es “una generación de huachos”. “En un momento, en la reja de entrada de TV Cine, a propósito de la necesidad de organizarse y recuperar los vínculos, me dice: “Nosotros somos una generación de huachos, nacimos solos como los yuyos que crecen en la orilla de la línea del tren, no tenemos referentes, no será fácil”” (Trabucco, S. 2014., p. 525. 1a. ed.). Trabucco, realza el hecho de que la generación de Gaviola y Larraín, sólo conocieron la dictadura y no tuvieron conciencia de la Unidad Popular como Valeria Sarmiento, Raúl Ruiz, Miguel Littin y el mismo Sergio Trabucco, entre otros. Al filmar en los noventa, no eran parte de los que se quedaron en Chile y los que se fueron al exilio -con los respectivos recelos que se tenían entre los dos grupos-, ellos; “[...] se habían hechos solos y se sentían abandonados” (Trabucco, S. 2014., p. 525. 1a. ed.).

y económico chileno. Insatisfecha de su vida burguesa, realiza reportajes sobre lugares marginales, en un contexto de los primeros años de transición a la democracia, donde fueron perseguidos los militantes de las extremas izquierdas en lo que se denominó como el asedio final. Ríos (2010), vincula a Florencia con la ciudad:

El arco dramático femenino aparece ligado [...] a la ciudad; Florencia reconoce en la arquitectura urbana un falseamiento del ámbito público que se traslada a lo privado; así, al explorar la ciudad, se está explorando a sí misma. Allí encontrará el amor, un último indicio de verdad, en Pedro, el subversivo, uno de los pocos que siguen fieles a lo que les dicta su conciencia ética y política. Los ambientes están generalmente ubicados en los márgenes de la ciudad, caracterizados por terrenos baldíos ocupados por gitanos, lisiados, locos, gente de circo y revolucionarios, cuya noche e iluminación con fuego parecen proteger a Florencia del estado de sospecha (Ríos, M. 2010., p. 88. 1a. ed.).

Christine Lucas filmó en 1995 “En tu casa a las 8” y en 1998 “Last Call”. La primera es sobre la traición entre dos hermanas, mientras el marido de Javiera la engaña con su cuñada, Antonieta; Javiera anónimamente comienza a chantajear a su hermana con contar la infidelidad. Siguiendo con Ríos (2010) la trama de infidelidad funciona como un motivo detonador para la traición entre Javiera y Antonieta y la liberación de la primera; quien tiene una vida acomodada pero vacía. “Last Call” es una película de suspenso que podría haber sido situada en Berlín o Santiago, un golpe mafioso que sale pésimo, protagonizado en su mayoría por actores estadounidenses; hablada

enteramente en inglés y con muy pocas frases en español, este largometraje podría situarse en cualquier ciudad del planeta, sólo algunas tomas al barrio Concha y Toro y a la Torre Entel de Santiago de Chile, evidencian la localidad del desarrollo de “Last Call”. Mónica Ríos (2010) divide en cine comercial y cine de autor a las películas mencionadas, “[...] la distinción entre *cine comercial* y *cine independiente* nace desde su vinculación al concepto de industria y a las limitaciones creativas que la excesiva industria cinematográfica de Estados Unidos impone a la producción filmica” (Gutiérrez, B. 2006 en Ríos, M. 2010., p. 82. 1a. ed.), en el cine independiente se podría situar a Valeria Sarmiento y Tatiana Gaviola, en una continuidad del trabajo iniciado por Sarmiento en los setenta y que mantendrían cineastas pertenecientes al **Novísimo cine chileno**. En el cine comercial se ubicaría a Christine Lucas y Coca Gómez -directora de “Normal con Alas”, película que se reseñará en el siguiente período-, quienes responderían a elementos televisivos en su cinematografía, “la búsqueda formal -experimental- y temática -de diferentes sujetos sociales- del cine de autor o independiente choca contra las lógicas capitalistas y más conservadoras de este cine comercial” (Ríos, M. 2010., p. 82. 1a. ed.).

Sin embargo, al igual que para Ríos (2010) resulta notorio que en los autores, Cavallo, Douzet y Rodríguez (2007) las películas mencionadas de Valeria Sarmiento, Tatiana Gaviola y Christine Lucas sean analizadas bajo el tópico de fidelidad e infidelidad. Muestran la trama de los personajes femeninos girando sólo en torno de sus contrapartes masculinas; distintos son los análisis

que han realizado investigadoras, como la utilización del género melodramático por Valeria Sarmiento para denunciar la condición de la mujer chilena y latinoamericana, la apropiación del espacio público de Tatiana Gaviola y la liberación de un matrimonio fracasado en Christine Lucas.

A pesar de que este punto de partida no les prohíbe a los investigadores recuperar otros aspectos formales, genéricos o sobre los personajes, sí invierte las propuestas generadas por las mujeres creadoras, obligándolas, una vez más, a ocupar el espacio simbólico que viene desde la tradición masculina: esto es, situar a sus protagonistas mujeres en el eje de su relación con los personajes masculinos. En el universo de *Huérfanos y perdidos*, las creadoras y los personajes quedan cercados por su posición de objeto, implícito en el uso de la palabra infidelidad (Ríos, M. 2010., p. 83. 1a. ed.).

Por último, Cecilia Barriga estrena en 2001, "Time's Up". Si bien se exhibe en Chile, el rodaje y estreno fueron en Nueva York, donde se emplaza la historia de Rebeca, una psicóloga argentina, perseguida por su pasado y con pacientes peculiares. Barriga nació en Concepción, emigrando a Europa donde estudiaría la Licenciatura en Ciencias de la Imagen en la Universidad Complutense de Madrid. Aparte de "Time's Up", en 1994 realizó "La herida de mi ojo", documental sobre Cuba; luego, en 2001 filma "Atrapados en el paraíso", sobre europeos y norteamericanos que se instalaron en la selva peruana. En 2013, presenta "Tres instantes, un grito" sobre el convulsionado año 2011. En Madrid, Nueva York y Santiago se vivieron distintos momentos históricos: el movimiento de los indignados en Madrid que se manifestaron en contra del

Estado por la falta de empleo, corrupción del sistema español, crisis económica y el nulo aporte del sistema monárquico; en Wall Street se vivió una situación similar, las consecuencias del reviente de la burbuja inmobiliaria en 2008 llevaron a los estadounidenses a protestar en el seno del capitalismo. Finalmente, en Chile los estudiantes secundarios y universitarios exigían en marchas masivas el fin de la educación como bien de consumo; “en ningún otro país latinoamericano se dio un movimiento estudiantil de esta magnitud, con tanta y tan extraordinaria participación femenina” (Ruffinelli, J. 2015., p. 252. 1a. ed.).



## 1.6 Novísimo cine chileno (2005 - 2013)

“Ellos son la primera generación nacida en democracia, pero también son la primera generación post caída de las utopías. Y eso, que puede parecer terrible, a mí me parece una oportunidad gigante para dar vuelta los ojos hacia adentro y empezar a comprender que quizás la única revolución posible, o la primera, es la interior” (Sebastián Lelio sobre su película Navidad del 2009. Saavedra, C. 2013 en Rojas, S. 2016., p. 221.).

La discusión acerca de la denominación de **Novísimo cine chileno** al período correspondido entre 2005 y 2013 es amplia. Varios autores han



teorizado sobre un calificativo que pareciera ser más del interés de los investigadores que de los cineastas aludidos<sup>36</sup>. En el capítulo anterior se evidenció que el cine realizado en transición a la democracia estaba entre mostrar las heridas del pasado reciente y películas cercanas a la comedia y el estereotipo, y durante esos años se instaló el mito que todo cine chileno era político; por lo tanto, aburrido. Esta percepción fue en gran parte instalada por la prensa nacional, tomando lo político como algo negativo. Estévez (2005) teoriza que esta supuesta politización que se le adjudicaba al cine chileno por parte de los medios de comunicación se debía a que:

[...] la prensa de la época representaba la inquietud de la derecha del país -dueña, hasta la actualidad de casi todos los medios de comunicación-, una inquietud que podría relacionarse con el temor de que el cine chileno retomara el ímpetu que tenía antes del golpe de 1973, cuando la cinematografía nacional estuvo marcada por la denuncia política y la exaltación de los valores del socialismo (Estévez, A. 2005., p. 53. 1a. ed.).

Si bien a principios de los noventa algunos críticos de cine adjudicaron el concepto de politizado, esta sensación perduraría hasta principios de la década

---

<sup>36</sup> Para investigar sobre teorización y discusión del concepto Novísimo cine chileno referirse a:

Póo, X; Salinas, C; Stange, H (2012). Políticas de la subjetividad en el “novísimo” cine chileno. *Comunicación y medios*, (26), 5 – 11.

Salinas, C; Stange, H. Salinas, C; Stange, H (2015). Títeres sin hilos. Sobre el discurso político en el novísimo cine chileno. *Aisthesis*, (57), 219 - 223

Urrutia, C (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008 - 2010). *Aisthesis*, (47), 33 – 44.

Urrutia, C (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 - 2010* (1a. ed.). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Estévez, A (2010). Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo. *Revista AISTHESIS*, (47), 15 - 32.

de los dos mil, cuando se empezó a hablar de un **Novísimo cine chileno**, que se caracterizaría por cineastas formados académicamente en los noventa, “[...] que habrían renovado las temáticas, lenguajes y modos de producción” (Pinto, I. 2015., p. 111.). Este título se lo habría adjudicado la crítica y fue validado por investigadores que lo defienden o rechazan. Hay detractores sobre la denominación a la cinematografía que se realiza en este período, fechando el 2005 como el año de su inicio; más específicamente, la doceava edición del Festival Internacional de Cine de Valdivia, donde compiten cuatro filmes “[...] que, desde sus diversas propuestas, articulan nuevas miradas sobre los mundos que cada una de ellas instala” (Urrutia, C. 2013., p. 45. 1a. ed.). Estos serían “La sagrada familia” (Sebastián Lelio, 2006), “Play” (Alicia Scherson, 2005), “En la cama” (Matías Bize, 2005) y “Se arrienda” (Alberto Fuguet, 2005).

La despolitización, un individuo diluido, el desposicionamiento histórico, un universo pasivo y la individualización son críticas que investigadores como Póo, Salinas y Stange (2012) le adjudican a este cine, en el que toman de referencia, aparte de las películas mencionadas en el párrafo anterior, a “La vida de los peces” (2010) dirigida por Matías Bize y “Turistas” (2009) de Alicia Scherson. Las denominan bajo el rótulo de cine biográfico, las que en su narración sería nula o mínima la referencia del contexto histórico, político o cultural dentro las cuales están insertas. “Los personajes son mostrados como entidades sin tiempo, historia o clase social, y el único trasfondo que se aprecia en ellos es una materia sentimental apenas pincelada” (Póo, X; Salinas, C;

Stange, H. 2012., p. 6 - 7.). Siguiendo con Póo, Salinas y Stange, la narración de estas películas podría ocurrir en cualquier lugar del mundo, lo que no necesariamente las dote de un sentido universal. La escasa concurrencia del público a las salas es el síntoma de la poca conexión con los espectadores, “¿A quiénes está dirigido este cine biográfico que, reduciendo la realidad a la condición de anécdota y al sujeto a la condición de individuo, cree operar el gesto crítico más radical?” (Póo, X; Salinas, C; Stange, H. 2012., p. 10.).

En la otra vereda, para Urrutia (2010) en “Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008 - 2010)”, el **Novísimo cine chileno** tiene las características de político por la acción de posicionar la cámara, con este gesto no neutro y vinculado con el medio, prima lo íntimo y cotidiano, siendo un estilo distinto del discurso cinematográfico; “el nivel de autoconciencia y reflexividad toma forma no solamente desde un argumento político sino también desde sus modos de representación; desde la evasión de un tema para poner en cuestión el relato clásico en su relación con el significante y los mecanismos de representación” (Urrutia, C. 2010., p. 34.). El individuo diluido y desposicionado históricamente de Póo, Salinas y Stange para Urrutia surge de una crisis que se viene gestando desde el final de la Segunda Guerra Mundial donde, “[...] habita una realidad desbocada y desaforada”, en esta realidad el espacio público se enlaza con el privado, registrándose “[...] soledades y deambulares, momentos en los que el tedio y el ocio parecen ser los lugares donde el malestar se manifiesta” (Urrutia, C. 2010., p. 34.). La ciudad dialoga con los protagonistas

condicionando “sus conductas, sus ánimos, sus acciones” (Urrutia, C. 2010., p. 35.). Además, sucede en una temporalidad distinta a la hollywoodense, donde todo está empaquetado en una narración lógica y rápida de los acontecimientos; al contrario, reaccionaría a la premisa de que las imágenes son consecuencias y no actos (Deleuze, 1984 en Urrutia, 2010). Interpelando al espectador/a a ser crítico/a más allá de lo que le están mostrando.

Los cineastas, a ratos, desde cierta autoconciencia y reflexividad, están pensando y produciendo obras que constituyen ideas, a veces más y a veces menos logradas, sobre el problema del sujeto alienado y desorientado, inserto en un mundo que se cierra espacial y emocionalmente sobre él y que parece dejarlo sin aliento (Urrutia, C. 2010., p. 37.).

Urrutia (2010) en la investigación señalada, toma una muestra de películas que se desmarcarían del compromiso político explícito del cine de la transición a la democracia, donde los cineastas sentían la responsabilidad de mostrar la dictadura y las consecuencias de ella<sup>37</sup>. Representativa de este corpus de largometrajes es “Turistas” de Alicia Scherson (2009), en ella Carla se va de vacaciones a las Siete Tazas acompañada de un noruego que conoce después de ser abandonada por su marido en la carretera tras una revelación de ella. En “Turistas”, Carla se asocia a la naturaleza en un período de reflexión

---

<sup>37</sup> Esta películas son: “Huacho” (Alejandro Fernández, 2009), “Tony Manero” (Pablo Larraín, 2008), “Turistas” (Alicia Scherson, 2009), “El Pejesapo” (José Luis Sepúlveda, 2007), “Ilusiones Ópticas” (Cristián Jiménez, 2009), “La Nana” (Sebastián Silva, 2009), “Mami Te Amo” (Elisa Eliash, 2008) y “La Buena Vida” (Andrés Wood, 2008).

de su vida, es una crítica a lo convencionalmente aceptado, las ideas preconcebidas sobre las relaciones sentimentales, el matrimonio, la maternidad; lo que devendría el elemento político de “Turistas”. Una deriva a la que se ve forzada Carla cuando sale de la cotidianidad de su rutina diaria. Ella es bioquímica, casada y está cercana a los cuarenta; con su marido, Joel, van camino al sur, a unas cabañas a veinte minutos del lago. Una situación cómoda, normal y cotidiana, hasta que le confiesa a Joel que abortó. Aquí comienza la crisis: Joel, enojado porque Carla ni siquiera le avisó de su decisión, la abandona en la carretera y comienza la idea de vacaciones como un período de reflexión, de superación de la crisis. Conoce a Ulrich, un noruego que la invita a irse con él al Parque Nacional Siete Tazas, allí reflexiona, intenta llamar a su esposo, pero no lo hace desde aceptar su culpa ni su equivocación, ella tomó una decisión o una seguidilla de decisiones, totalmente consciente, por lo que su viaje se trata de esperar, contemplar.

Asimismo en “Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 - 2010” del 2013, Carolina Urrutia, va más allá que en el estudio del 2010. Allí propone el término de cine centrífugo, acuñándolo a un conjunto de películas en las que sus narraciones corresponden a un cine moderno, donde se “[...] tensan las relaciones entre lo dinámico y lo estático, que reflexionan sobre las velocidades y las lentitudes de los cuerpos que habitan un plano, sobre los paisajes que se despliegan en un plano” (Urrutia, C. 2013., p. 13. 1a. ed.). La mirada de la

cámara es otra, distinta al modelo clásico hollywoodense<sup>38</sup>. El cine centrífugo se aleja del centro con narraciones donde “[...] no hay conflicto central (el conflicto ya no constituye el núcleo de la narración); hay, por el contrario, acontecimientos débiles, relaciones azarosas, situaciones dispersivas, tránsitos y vagabundeos” (Urrutia, C. 2013., p. 19. 1a. ed.), operando con temporalidades propias, desmarcándose “de las estructuras narrativas hegemónicas como del cine chileno precedente” (Urrutia, C. 2013., p. 20. 1a. ed.) y tomando referencias globales sobre cinematografía. Con lo de referencias globales, podría establecerse una crítica sobre la poca visibilización, recuperación y resguardo del patrimonio audiovisual, por múltiples razones que se nombraron a lo largo de esta investigación: el poco interés en el archivo del cine chileno, la utilización económica de los filmes en las primeras décadas de la cinematografía, el fracaso de Chile Films, la eliminación de todo vestigio del **Nuevo cine chileno** por parte de la dictadura, las películas repartidas entre todos los países que vivieron los cineastas en el exilio, la censura y autocensura que sufrieron durante los setenta y ochenta; al tener menos referentes, sobre todo en una generación totalmente globalizada y que creció con las referencias cinépatas europeas y estadounidenses, es probable que

---

<sup>38</sup> El cine clásico correspondiente al modelo hollywoodense también estaría presente en el cine chileno que busca réditos económicos. Estos tienen una estructura conservadora en sus personajes, historias y guión (Urrutia, 2013). De esta concepción de cine clásico hay varios antecedentes en la historia del cine chileno, recordar el cine cercano a la comedia y el neo-criollismo de la transición a la democracia y el período **Hollywoodización del cine chileno** donde se intentó configurar una industria sobre el modelo de cine clásico.

este desarraigo de los/as cineastas con el cine nacional esté propiciado por el poco conocimiento del pasado<sup>39</sup>. Recapitulando, Urrutia (2013), propone que este cine íntimo, moderno, es disruptor en sus temáticas y consciente de que la cinematografía es producto de una representación. En consecuencia, como crítica o avalando al **Novísimo cine chileno**, lo cierto es que el término ya se validó como tal y definitivamente esta época es un quiebre con la del cine de transición a la democracia.

Dejando de lado la discusión académica, desde la llegada del nuevo milenio con la profesionalización, nuevas tecnologías fílmicas, mayor participación en festivales de cines extranjeros y proliferación de certámenes propios, el cine chileno ha vivido un aumento en sus producciones y estrenos<sup>40</sup>. Lo mismo ha ocurrido para las cineastas; si bien, en los anteriores períodos existían poquísimos nombres en dirección ficcional, desde el 2005 vemos un aumento progresivo de autoras cinematográficas algunas con una carrera en dirección y co-dirección -Alicia Scherson- y otras en documental y ficción -Marialy Rivas, Marcela Said-. Alicia Scherson (1974) es la cineasta más prolífica de esta etapa con tres películas en dirección ("Play", 2005; "Turistas",

---

<sup>39</sup> También estas razones pueden inferir en la poca identidad e interés de los espectadores con el cine chileno en general.

<sup>40</sup> Dentro de todos los puntos referidos, existen discusiones sobre el aporte real de cada uno, pero esa dialéctica corresponde más a opiniones y miradas propias de los/as cineastas e investigadores/as que para esta investigación sería muy extenso exponer cada uno de ellos.

2009; “El Futuro”, 2013) y una en co-dirección (“Vida de familia”, 2016)<sup>41</sup>; aunque es licenciada en Ciencias Biológicas por la Universidad Católica de Chile está dedicada completamente al cine. En 1994 se radica en Cuba para estudiar Dirección y guión de Cine y Televisión. “Play” (2005) y “Turistas” (2009) son ampliamente reseñadas en el contexto del **Novísimo cine chileno**; por otro lado, “El Futuro” (2013) se escapa de sus antecesoras por ser una co-producción internacional y estar basada en el libro “Una novelita lumpen” de Roberto Bolaño. Es factible hablar desde una autoría en la cinematografía de Alicia Scherson, la que ha desprejuiciado a los personajes femeninos que el/la espectador/a estaba acostumbrado a ver; por ejemplo, al hablar de Carla, la protagonista de “Turistas”, Alicia dice:

Yo creo que el hecho de que sea una mujer es simplemente porque así lo escribí, no es que esté cerrada solamente a escribir personajes mujeres. De hecho tengo un proyecto para más adelante con un protagonista hombre. Yo creo que me sale más cómodo porque obviamente la conozco más por ser mujer, así como mis personajes han sido chilenos porque soy chilena. Uno escribe de lo que conoce y sobre todo ante un cine tan dominado por la mirada masculina, donde los personajes de las mujeres han sido más perjudicados en la manera en que son mostrados, hay mucho más por hacer. De hecho el personaje de Carla es muy especial porque es una científica, muy racional, pero a la vez muy contradictoria porque trata de aplicar una lógica muy científica a sus problemas pero se encuentra con callejones sin salida. Es una mujer torpe, confundida, muy graciosa. Creo que la Aline [Kuppenheim, protagonista de la cinta] configuró un personaje delicioso y especial y le agradezco a ella porque le puso mucho de sí misma a este personaje tan errático (Scherson, A en Estévez, A. 2009., <http://www.cinechile.cl/entrevista-10>).

---

<sup>41</sup> También filma los cortometrajes “No me mires” (1994), “Gallo de pelea” (1996) y “La última aceituna” (1998).



Es que la gente que vive de certezas la encuentro súper aburrida tanto en la vida como en el cine. Un personaje que sabe lo que quiere y lo hace de manera voluntariosa se acaba ahí mismo. En mis películas, no son sólo los personajes femeninos los que rompen el estereotipo, si no que en general, me da lata que tengan muchas convicciones porque para la ficción no sirven. Creo que hay que darles un espacio de duda, que vayan para un lado, después para el otro y ahí se juegue la película. En las experiencias de ese recorrer, de ese divagar, más que en las grandes decisiones porque no creo que alguien pueda jactarse de tener muchas certezas en el mundo de hoy (Scherson, A en Sobarzo, L. 2009., <http://www.cinechile.cl/archivo-12.>).

Para Ríos (2010) la ópera prima en largometraje de Alicia Scherson, “Play” (2005) está contextualizada bajo la denominación de cine independiente - un cine alejado a los estereotipos fijos de *Hollywood*- que se emparentaría con “Amelia Lopes O’Neill” y “Mi último hombre”. Sin embargo, “Play” posiciona a Cristina, la protagonista, en un diálogo activo con la ciudad, distinto al de las películas en transición a la democracia. “Play” ya no está marcada por la peligrosidad del espacio público y su deambular (Ríos, 2010); si no que es un Santiago distinto al que se recuerda, sin el estrés, el atochamiento y la sobrepoblación, “[...] está teñida de una sensibilidad pop” (Ríos, M. 2010., p. 96. 1a. ed.). Afirma Ríos, que lo disruptor viene en la elección de la protagonista, una mapuche que no se siente cómoda en esta identidad originaria. Cristina recorre la ciudad como una turista curiosa, con la misma curiosidad se interesa por la vida de Tristán e Irene, ella es espectadora de la vida cotidiana santiaguina. Cristina no quiere ser protagonista, quiere admirar la vida de todos en esa urbe que se proyecta a través de calles y avenidas para recorrer. Para

Culagovski (2005), en este afán de admirar y recorrer la ciudad, Alicia Scherson conceptualiza varias problemáticas que acontecen en la capital, dejando a la pseudo protagonista -que lo es, pero no lo quiere ser- como una *flâneur* parisina<sup>42</sup>.

En una entrevista del 2010, Alicia explica que su proceso creativo va en descubrir retazos que terminan configurando una película, teniendo especial énfasis en el montaje y postproducción. Lo importante; argumenta, es confiar en el proceso donde el personaje de a poco va agarrando solidez. Ella toma notas, escribe ideas que internaliza desde las cosas que ve, escucha, lee o sueña (Scherson en CANALONOFF, 2011). Declara que el cine es un proceso lento, donde cada película es un aprendizaje. Esta didáctica la llevó a adaptar “Una novelita lumpen” de Roberto Bolaño de la que investigó y trabajó por varios años, incluso desde antes de filmar “Turistas”. Comenta sobre “El Futuro”:

Es un misterio el por qué uno elige lo que elige; cómo las cosas llaman tu interés.... Pero es lo mismo cuando uno hace un guión original hay una idea que llama tu interés, también. Es como esa chispa, esa conexión que ocurre con el evento que ves, o con la noticia que recortas, o con la anécdota. Pero en el caso de la adaptación no es diferente, lees algo que te hace pensar “esto puede ser”. En este caso está trama, que es súper simple y

---

<sup>42</sup> Para Culagovski (2005), la protagonista caminante, “[...] viene a ser una actualización del *flâneur* del París del siglo XIX, aquel habitante-espectador, que se contentaba con recorrer su urbe, mirando sin tocar todo lo que ocurría a su alrededor. Este personaje, que no habría podido ser ni siquiera conceptualizado en la ciudad pre-moderna, era una consecuencia lógica del espacio fracturado y recompuesto de la ciudad ‘racional’, separada y segregada del siglo XX, vista como un hecho más comercial y estético que comunal” (Culagovski, R. 2005., <http://2016.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226>).

muy *peliculera* y muy *B*. La Película se puede describir así como la describiste diciendo: “esta es una huerfanita que se prostituye con un ciego para robarle su tesoro”. Me gusta esa cosa media *hitchcockiana* de la trama básica y con esos elementos; eso a nivel estructural. Y luego a nivel más emocional yo creo que me conectó mucho la voz de Bianca y me *saltó* mucho como un personaje alucinante para construir (Estévez, A. 2013., <http://www.cinechile.cl/entrevista-127>).

En el filme de Scherson, Bianca y Tomás, dos adolescentes hijos de chilenos radicados en Italia, quedan huérfanos después de un accidente automovilístico. Solos, siguen una vida normal intentando superar el traumático episodio del accidente y muerte de sus padres. Bianca consigue trabajo en una peluquería y Tomás se interesa por el gimnasio. Pero en la vida de los hermanos nada es muy normal, su departamento está sucio y desordenado. Aparte, Tomás lleva a vivir a dos amigos del gimnasio mayores que de un día para otro se instalan en la pieza de sus padres y también hacen las veces de progenitores, ordenan, limpian y cocinan bastante comida italiana. Sin embargo, los amigos tienen un plan; un golpe, como lo denominan ellos. Maciste, un actor retirado de la época esplendorosa del cine italiano, vive solo en su mansión, donde se asegura que mantiene una caja fuerte con gran parte del dinero que ganó interpretando a Hércules en diversas películas. Él fue el modelo de hombre fuerte y musculoso, Míster Universo; hoy viejo, ciego y desconfiado, deja entrar en su mansión a Bianca, que es parte importante del plan. Ella debe buscar y encontrar la caja fuerte intentado mantener a su vez la confianza de Maciste. En su deambular por las calles italianas se evidencia su soledad, su

futuro a la deriva. Junto con su hermano, no tienen lazos familiares ni afectivos con Chile; es más, sólo hablan español una vez en todo el largometraje. Están solos. Tampoco los pareciera ayudar la institucionalidad italiana. Su relación principal son los modelos paternos que parecen buscar y encuentran, Bianca en Maciste y Tomás en sus amigos.

El 2007 fue estrenada “Normal con alas” de Coca Gómez (1975), cineasta con una trayectoria en guiones para teleseries y series de televisión (“Cerro Alegre”, 1999; “Geografía del Deseo”, 2004; “Vivir con 10”, 2007). Retomando a Ríos (2010), la obra cinematográfica de Gómez se inscribiría en un cine comercial<sup>43</sup>, sosteniéndose de figuras televisivas para la publicidad de “Normal con Alas”, quienes interpretan a personajes secundarios de la película, “*Normal con alas* revela una sintonía con el modelo productivo de la televisión que la pone junto a producciones como *El chacotero sentimental*, las cuales están fabricadas para un público delimitado y creado sobre formas reconocibles y fáciles de digerir” (Ríos, M. 2010., pp. 91 - 92.1a. ed.)<sup>44</sup>. No obstante, se queda en el limbo entre un guión y una puesta en escena conservadora con su intención de ser una comedia transgresora. Es rupturista en su temática: centrada en personajes femeninos, trata sobre dos estudiantes de un colegio de

---

<sup>43</sup> Recordemos que en su investigación, Mónica Ríos divide a las películas que analiza en dos corrientes: cine independiente o de autor y cine comercial; en el primero se encontrarían las obras mencionadas de los noventa “Amelia Lopes O’ Neill” y “Mi último hombre”; así como también, “Play” (2005) y “Mami te amo” (2008). Por otro lado, dentro del ámbito de cine comercial estarían: “En tu casa a las 8” (1996) y “Last Call” (1998).

<sup>44</sup> Las cursivas son de la autora.

élite que en los noventa traficaron marihuana en toallas femeninas; los noventa, marihuana, microtráfico. Lo revolucionario de la trama se cae en la caricaturización de las clases sociales chilenas y los personajes.

En 2008 se estrena “Amistades inconvenientes” realizada por Alejandra Claro, “Secretos” de Valeria Sarmiento y “Mami Te Amo” de Elisa Eliash. Alejandra Claro (1965), tiene formación periodística y de dirección teatral; dirigió los cortometrajes “Cumpleaños feliz”, “Cita a ciegas” y “Juan y Juana”. Elisa Eliash (1984) ha realizado “Mami Te Amo” (2008) y “Aquí estoy, aquí no” (2011), obra inspirada libremente en “Vértigo” (1958) de Alfred Hitchcock. La obra del 2008 viene siendo el cambio de las tesis de grado que se realizaban en la Escuela de Cine de Chile de donde Elisa egresó. Anteriormente, los alumnos co-dirigían una película en sus respectivas especializaciones -dirección, fotografía, sonido, postproducción, entre otros- o filmaban cortometrajes con una misma temática y luego los juntaban en un largo; “la reflexión unánime del curso, era que ese modelo iba en contra de lo que nosotros buscamos en el cine: películas que se destaquen por su singularidad y no por medidas de consenso” (Eliash, E. 2009., <http://www.cinechile.cl/archivo-4>). Lo que deseaban los alumnos de la Escuela de Cine era realizar un cine de autor, por fuera de la institución se estaban realizando películas “[...] de bajo presupuesto, con una dramaturgia personal y luego bautizadas “astutas”, es decir proyectos posibles desde la escritura” (Eliash, E. 2009., <http://www.cinechile.cl/archivo-4>), estas películas eran “Sábado” (Matías Bize, 2003), “La Sagrada Familia”

(Sebastián Lelio, 2006) y “Rabia” (Oscar Cárdenas, 2006). La historia de una hija que busca el cariño de su madre casi ciega, tratando de quedar en la misma condición, es un quiebre de la representación clásica de la mujer. Los personajes, “[...] no cumplen funciones en torno a un conflicto central ni están ideados con características intrínsecas que aporten a este”; estableciendo, “[...] personajes opacos, modernos, propios de un cine donde priman las ideas y el discurso por sobre la emoción” (Ríos, M. 2010., p. 97. 1a. ed.).

“Mami Te Amo” induce al espectador la sensación de estar ciego, con una luz saturada y predominando los primeros planos. Elisa Eliash muestra a una madre al punto de la ceguera y su hija, que quiere parecerse a ella -le miente al oftalmólogo acerca de que no ve, utiliza químicos para echarse en los ojos-. Viven en la marginalidad, en la doble marginalidad tanto económica como social. La hija, Raquelita, pasa sus días con Viola, una joven que se hace pasar por embarazada para mendigar, mientras que Carmen, la madre, intenta sobrevivir pese a su ceguera y sus bienes escasos. Pero la marginalidad también está presente en el hogar de ellas, que está desordenado y atestado; y, en donde, Raquelita tiene que hacerse cargo de las compras, de los arreglos. Raquelita y Carmen salen a pasear, la madre deja botada a la hija. Ella vuelve, sin decir nada. Van a Fantasilandia, Carmen sale de la mano con otra niña que no es Raquelita. Se da cuenta, la peina y su pelo es más fino y desenredado, trata de rechazarla, pero no puede estar segura si realmente no es su hija, la acepta. Nuevamente abandona a Raquelita, la sustituta y de la nada vuelve su

verdadera hija, en una situación que pareciera suceder constantemente. “Mami Te Amo”, convive en el otro lado, el invisible para los habitantes de Santiago. El que tiene necesidades, reclamos, el que quedó fuera de la modernidad -la modernidad de Santiago que nos muestran otras películas de este mismo listado, como “Play” de Alicia Scherson-. Hay una escena que muestra la realidad inconexa entre el Santiago moderno y el Santiago marginal: unos jóvenes transitan por la pasarela en la que acostumbran a pedir dinero Viola y Raquelita, los jóvenes se ríen de uno de ellos por interesarse en el horóscopo, botan la revista que le cae a Viola. Ella la mira y consulta Acuario, el horóscopo anuncia un viaje, algo totalmente desadaptado a la realidad de Viola y a la realidad de la mayoría de los chilenos. Elisa Eliash había planteado el proceso de guión, rodaje y montaje siempre desde:

[...] la innovación, evitando fórmulas conocidas, en ese sentido la apuesta era grande, y por momentos se benefició mas la experimentación que el estatus técnico, por lo tanto se podría decir que el resultado final fue ambivalente. Es una película con varias asperezas técnicas, que más allá de las intencionales, como el montaje duro, atmósferas ruidosas, etc... a veces se nos fue de control. Por otro lado creo que es la película que tenía que ser; auténtica en sus aciertos como en sus flaquezas y que por sobre todo, toma riesgos” (Eliash, E. 2009., <http://www.cinechile.cl/archivo-4>).

“35° a medias” de Daniela González<sup>45</sup> y Loreto Kiev se presenta el 2009, donde narran la historia de dos amigas que buscan un momento de libertad

---

<sup>45</sup> Daniela González también es co-directora de “Juego de Verano” (2005).

durante un fin de semana, alejadas de sus padres. El mismo año se presentaba “Teresa”, el segundo largometraje de Tatiana Gaviola, adaptación de la vida de Teresa Wilms Montt, escritora de principios del siglo XX; la película describe los hechos que marcaron su vida y a su familia tradicional y conservadora; su viaje infructuoso a Nueva York y su estadía en España, son apenas reseñados en la película. Sí se hace mención de la mudanza de sus hijas a París donde las verá por última vez. Teresa Wilms Montt se suicida a los 28 años en 1921, separada de sus hijas, pero con sus obras publicadas y la impronta de escritora.

El 2010 trae “El viaje de Emilio” de Abril Trejo, que sigue el trayecto de un músico ciego que quiere cumplir la promesa realizada a su amigo antes de morir. Aparte, se estrena “Ni una caricia” de Beatriz Maldonado<sup>46</sup> que trata sobre dos amigos con SIDA y las consecuencias de esta enfermedad para sus relaciones sentimentales, y “La Espera” de Francisca Valenzuela. Francisca, periodista, con un postgrado en guión y dirección de cine también dirige el cortometraje “El niño azul” (2007); “La Espera” es sobre una adolescente que decide abortar con misotrol, pero su novio no está de acuerdo con la resolución. Ella llegó al tema después de leer un artículo y su película circuló bastante en debates ya que se constituyó como material educativo. Francisca comenta:

[...] la verdad es que jamás pensé que esto iba a ser un tema social o que iba a generar debate o que iba a terminar en colegios

---

<sup>46</sup> En 2010, Beatriz Maldonado estrena su corto “Sentimientos”.



como materia educativa [...]. Para mí el acento era como contar la historia de una pareja que termina después de un hecho potente, ahora esto fue evolucionando, tomó vida propia y tal vez la manera de conectar con la gente es a través de esto que mucha gente ha pasado por un embarazo no deseado y se ha visto en esta disyuntiva, de tenerlo o no tenerlo (Estévez, A; López, P. 2011., <http://www.cinechile.cl/entrevista-79>).

Para 2011 se estrena “Metro Cuadrado” dirigida por Nayra Illic, “La mujer de Iván” por Francisca Silva (1982)<sup>47</sup>, “Mapa para conversar” de Constanza Fernández<sup>48</sup> y “El Muro” de Paula Bravo, un falso documental sobre seis héroes anónimos. Nayra Illic (1977), actriz egresada de la Universidad Católica de Chile y cineasta de la Escuela de Cine, dirige los cortometrajes “A.M” (2006), “Ana” (2008), “Sur Quizás”<sup>49</sup> y el documental “Recreación”. Sobre “Metro Cuadrado”, explica:

Tenía la idea de hacer la historia de una pareja que por coincidencias de la vida les tocaba vivir juntos en un departamento y así se enamoraban. Actuarían una pareja de amigos que justamente viajaban a París, pero no viajaron y después se separaron [...] A mi regreso decidí hacerla de todas maneras, pero ya la historia no era la misma ni tampoco los actores. Ya no era sobre el amor y los encuentros si no que lo contrario” (La Tercera. 2011., <http://www.latercera.com/noticia/metro-cuadrado-la-opera-de-nayra-ilic-se-estrena-el-26-de-mayo/>).

---

<sup>47</sup> También dirigió los cortometrajes “Joya” (2005), “El Gato y la Porcelana” (2006) y el corto documental “En busca de Aldo” (2008).

<sup>48</sup> Constanza tiene antecedentes en la dirección con su cortometraje “No me pidas que no lo lamente” (2008).

<sup>49</sup> Co-dirigido con Francisca Lewin y Macarena Zamudio.

“Metro cuadrado” es una historia íntima e intrusiva. Francisca y Andrés, se acaban de mudar juntos a un departamento. El hogar es amplio e iluminado, distinto a los edificios que comienzan a saturar el panorama urbanístico. Las cajas acumuladas y las pertenencias aún embaladas denotan que la pareja está en proceso de orden, poco a poco, Francisca configura el hogar donde vivirá. Son los pequeños gestos y situaciones que comienza a sentir lo que realza al largometraje. Mientras desembala va construyendo su espacio y se encuentra con pequeños tropiezos, pero que son significativos en su vida. “Metro cuadrado” es una película sobre el espacio personal y de cómo se va compartiendo con el otro.

Natalia roba, Natalia cocina, Natalia ve una película; pequeñas acciones que dan cuenta de las conquistas que realiza Natalia en el espacio reducido en el que está confinada. Iván, la secuestró cuando era una niña, la amordazó, la amenazó, le dice constantemente que nadie la busca ni nadie la espera afuera, que él la salvo. “La mujer de Iván” da cuenta del cautiverio de Natalia y su lucha silenciosa por ganar ciertos espacios mínimos, moralmente cuestionables. Ella ya no es la niña que fue secuestrada hace años y a través de su sexualidad se da cuenta que tiene un arma para controlar en pequeña medida a su captor y conseguir su único anhelo, conocer el mar. “La mujer de Iván” gira en torno de la relación entre secuestrada y captor, una que perfectamente se podría remitir a la vida cotidiana de las mujeres y su lucha por ir conquistando de a poco

ciertos espacios privados y públicos. Relata la directora Francisca Silva en una entrevista realizada por Gabriela González en 2013:

Esta película está inspirada en casos de la vida real que investigamos, sin embargo, hay en ella, una paradoja increíble, el secuestro de una niña es un delito repudiado en todas las culturas, sin embargo, en todas las culturas también se ha oprimido a las mujeres y éstas han tenido que dar una batalla individual e instintiva, por liberarse. En países orientales, la película ha tenido una gran acogida, quizás a ellos les remece aún más la imagen del cautiverio, esa atmósfera de encierro que ahí se respira (González, G. 2013., <http://www.cinechile.cl/noticia-1148>).

Urrutia (2012) reseña que “Mapa para conversar” comienza en el sueño de Roberta caminando en ropa interior por las calles santiaguinas debiendo llevar su cama, cubrecama y almohada a cuestas. Empieza a enloquecer en el sueño, girando en su propio eje, viendo la ciudad a su alrededor de manera errática y delirante. Luego de este sueño, “Mapa para conversar” muestra a sus personajes, Roberta quien está próxima a la treintena, tiene un hijo de seis años y una novia fuera de los cánones: es diseñadora y teórica del porno. Roberta, su novia y su madre van de paseo en velero desestabilizando lo que cada una de ellas creía de sí misma y de su relación con la otra.

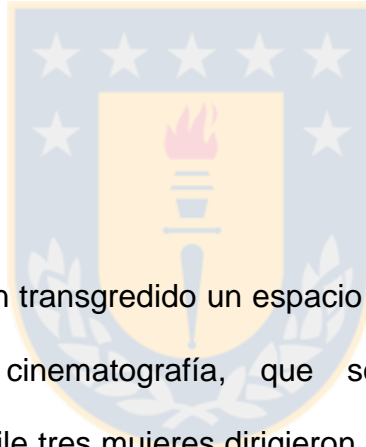
Al siguiente año, 2012, se estrena “Washita” de Ignacia Ilabaca. Cinthia, una joven de 24 años, es una especie de prostituta pero más refinada y con mayores encargos; una *escort*. Se debe colocar en el papel de distintos y muy extraños personajes femeninos. Apego, homosexualidad reprimida, pedofilia,

esos son algunos de los papeles que la protagonista tiene que representar ante su único público, sus clientes. Pero de protagonista tiene poco, “Washita” evidencia la despersonalización identitaria de Cinthia; representa, pero no es ella, actúa un papel y se oculta bajo la fantasía del otro. También en 2012 se presenta, “Una ópera prima” de Tamara Monzosillo y “Track // 02” por Alejandra Bitran. En “Track //02” Marie es una adolescente en sus últimos años de colegio que vive casi en soledad, con una madre en el extranjero hace varios años y un padre trabajólico con el cual sólo se comunican por *post it*. Sale a bailar seguidamente y en un local conoce a Danilo, un *DJ* reticente a entablar una conversación casual con ella. Sin embargo, la insistencia rinde frutos, Danilo colaborará con la música para el documental de un amigo de Marie. Por otro lado, según Cine Chile, Greta la protagonista de “Una ópera prima” es una estudiante de cine que quiere grabar un largometraje en Chiguayante, Concepción. Sin embargo, su empresa se ve complicada ya que no tiene los mínimos requisitos para realizar su cometido, le faltan actores y una cámara decente. Pero para Greta todo cambia cuando conoce a Elder McAvoy, un misionero mormón a quien convence de actuar en su película.

Finalmente, Dominga Sotomayor, Marialy Rivas y Marcela Said estrenan sus óperas primas en ficción durante este período, sin embargo serán reseñadas en el siguiente subcapítulo, debido al estreno de sus segundas obras cinematográficas. El **Novísimo cine chileno** da paso a un cine comprometido socialmente marcado por la vuelta de temáticas políticas, pero con un

componente personal; parecido al de estos años: personajes que empatizan con el espectador. Una cinematografía que propone a través de historias cotidianas una denuncia social.

## **2. Cinematografía de autoría femenina entre 2014 y 2016**



Las mujeres han transgredido un espacio dominado por una industria tan subjetiva como la cinematografía, que solamente las situaba como representación. En Chile tres mujeres dirigieron entre 1896 y 1989, las pioneras Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong; nuevamente tres filmaron entre 1990 y 2004 -Valeria Sarmiento, Christine Lucas, Tatiana Gaviola-, una dirigió en Estados Unidos y estrenó en Chile -Cecilia Barriga-. De igual modo, desde el 2005 al 2013 un mayor número de cineastas presentaron su primer largometraje de ficción: 19; además de dos directoras presentes anteriormente -Valeria Sarmiento, Tatiana Gaviola-<sup>50</sup>. Cabe destacar a las

---

<sup>50</sup> Las diecinueve cineastas son: Alicia Scherson, Coca Gómez, Elisa Eliash, Alejandra Claro, Daniela González, Loreto Kiev, Francisca Fuenzalida, Beatriz Maldonado, Abril Trejo, Nayra Illic, Francisca Silva, Constanza Fernández, Paula Bravo, Ignacia Ilabaca,

autoras cinematográficas de este período que han traspasado la ópera prima, como Alicia Scherson, Elisa Eliash, Marialy Rivas, Dominga Sotomayor, Marcela Said. Y, entre 2014 y 2016 nueve mujeres han estrenados sus largometrajes: dos que han estado presentes anteriormente -Valeria Sarmiento, Dominga Sotomayor- y siete con su primer trabajo en ficción -Isidora Marras, Bárbara Pestán, María Elvira Reymond, María José San Martín, Claudia Huaquimilla, Constanza Figari, Miriam Heard<sup>51</sup>.

Carolina Urrutia, editora de “Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno” (2017), específica que en cada etapa propuesta para una historia cinematográfica nacional, pueden existir películas que no se inscriban entre los temas y planteamientos estéticos del intervalo correspondiente; por ejemplo, en el **Nuevo cine chileno**, no todas las obras se condecían con la filmación de la realidad y denuncia de problemáticas sociales, estrenándose películas con otras preocupaciones: guiones que buscaban el humor o melodramas que apuntaban a un público específico. Lo mismo pasó en el cine forjado en la dictadura, de la transición a la democracia y el **Novísimo cine chileno**; existían propuestas de etapas anteriores, que buscaban espectacularidad o vislumbraban el siguiente período. Como el cine de ficción realizado por mujeres ha sido infinitamente más acotado que el de sus pares masculinos, no

---

Alejandra Bitran, Marialy Rivas, Dominga Sotomayor, Tamara Monzosillo y Marcela Said.

<sup>51</sup> Además durante este periodo se estrenó en coproducción: “La Madre del Cordero” (Rosario Espinosa; Enrique Farías, 2014), “Vida de familia” (Alicia Scherson; Cristián Jiménez, 2016) y “La telenovela errante” (Valeria Sarmiento; Raúl Ruiz, 2017).

estaba presente la disyuntiva, si es que las películas realmente correspondían a la fase señalada; hasta ahora.

La propuesta de Urrutia ordena la problemática de sistematización de información en “Mujeres detrás de las cámaras”. Desde allí se agregaron: **Pioneras en el cine chileno, Hollywoodización del cine chileno**; y, se le cambió el nombre a: **Cineastas en el exilio, Cineastas en transición a la democracia, Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**. Por otro lado, en opinión de esta investigación, el **Novísimo cine chileno** fue fundacional, concretizando una mayor presencia femenina detrás de las cámaras. Ya no existían excepciones, se huía de los tres o cuatro nombres y se podía vislumbrar un corpus en la autoría femenina, pero era prematuro hablar sobre presencia en la industria. Esta explicación es para sintetizar lo siguiente, **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**, son sólo dos años. Dos años fructíferos, si hasta 2003 existían siete directoras cinematográficas, entre 2014 y 2016 se superó ese número: nueve mujeres estrenaron sus obras, un corpus mayor a 107 años de historia en el cine chileno. Sin embargo, no todas trabajan las características del período, esto no desvaloriza en lo más mínimo su creación, sólo responden a otros criterios. Por eso, ahora revisaremos a cuatro cineastas, que ya cuentan con una carrera consolidada<sup>52</sup>, una ópera prima en la que su autora escapa de las particularidades de la

---

<sup>52</sup> De estas cuatro cineastas, Valeria Sarmiento y Dominga Sotomayor estrenaron últimas obras, hasta el cierre de esta investigación, en 2014. Pero también se quiso incluir en esta etapa del análisis y no anteriormente a Marialy Rivas y Marcela Said, que presentaron sus segundos largometrajes de ficción en 2017.

corriente actual y dos directoras asociadas con el cine contemporáneo, pero que no fueron incluidas en la muestra investigativa. Al redondear el análisis, fueron entrevistadas quienes contaran con un trabajo previo como directoras - cortometraje, documental- antes de su primer trabajo en largometraje de ficción<sup>53</sup>. Partamos entonces.

Como se ha mencionado anteriormente, Valeria Sarmiento comenzó a desarrollar su carrera dentro del **Nuevo cine chileno**, filmando junto a Raúl Ruiz los documentales: “Los minutereros” (1972), “Poesía popular, la teoría y la práctica” (1972) y “Nueva canción chilena” (1973)<sup>54</sup>. En 1972 realiza “Un sueño como de colores”, documental sobre bailarinas exóticas de un cabaret, una

---

<sup>53</sup> Como fue necesario visionar, indagar reseñas y bibliografía de las películas referidas en la fichas de registro (ver Anexo II), se han incorporado ejemplos muy acotados de los modos de representación de las obras cinematográficas -exposición de la *manera* de filmar; comprender su mirada, desde dónde la posicionan, modos de hacer, qué historias están plasmadas cinematográficamente y cuáles son los discursos políticos/sociales a los que apelan-. También, se han incluido entrevistas realizadas por distintos medios de comunicación e investigadores del cine chileno, conociendo sucintamente los modos de producción, *cómo* desarrollan su trabajo de dirección y creación -elementos técnicos, distribución, exhibición, referentes teóricos o metodológicos-.

<sup>54</sup> El 2017 se estrenó “La telenovela errante”, largometraje de ficción que filmó Raúl Ruiz en 1990 y la cual no fue terminada. Valeria Sarmiento concluye la cinta que fue presentada en el Festival de Cine de Valdivia en 2017. Para recuperar el material filmado, Sarmiento contó con la ayuda de la actriz Chamila Rodríguez y el montajista Galut Alarcón. Aquí también es necesario acotar la relación de Valeria Sarmiento con su marido Raúl Ruiz, siendo la colaboración de ambos en sus carreras fílmicas, tanto en el montaje, guión y dirección de sus obras un tema interesante de estudiar. Igualmente atrayente es la relación de otras parejas que comparten la profesión de cineasta además de colaborar en conjunto, como los mencionados Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro; y, Bettina Perut y Iván Oskonivoff quienes han dirigido los documentales “Welcome to New York” (2006), “Un hombre aparte” (2001), “La Muerte de Pinochet” (2011), “Surire” (2015), entre otros.



resolución arriesgada e inaudita sobre todo cuando el cine chileno estaba enfocado en la Unidad Popular, pero esta decisión demuestra el interés de Sarmiento por mostrar las condicionantes sociales de la mujer. Esta preocupación por denunciar el machismo que tan arraigado se encuentra en la sociedad, sobre todo en Latinoamérica, la lleva a filmar en el exilio los documentales: “La dueña de casa” (1975), “El hombre cuando es hombre” (1982) y su primer largometraje de ficción hasta ese momento, “Mi boda contigo” (1984); dentro de esta misma terna sobre el machismo latino recalcitrante, se encuentra “Amelia Lopes O’Neill” (1990), rodada y estrenada en Chile. Sobre su condición de exiliada también filma “La Nostalgia” (1979), “Gente de todas partes, gente de ninguna parte” (1979), entre otras obras. “Amelia Lopes O’Neill” es la continuación del trabajo que se vio interrumpido por el Golpe de Estado y que comienza a establecerse nuevamente.

En general, para Valeria fue complicado conseguir financiamiento. Si bien, comenzó previamente a 1973, no tenía en esos momentos el renombre de otros cineastas como Raúl Ruiz, Miguel Littin o Patricio Guzmán. De los Ríos (2016) cita a Pick (1983) para explicar que tanto el trabajo con Raúl Ruiz como ser la esposa de él le negó recibir el apoyo de la institucionalidad fílmica de Francia, donde había llegado exiliada, teniendo que buscar financiamiento en otros países como España, Bélgica y Alemania. Por las varias entrevistas que fueron leídas para esta investigación, podría vislumbrarse una crítica sobre las constantes preguntas por su relación y el trabajo como montajista para Ruiz. En

2016 ella declara, “no me afecta hablar de mi marido. Mucha gente me dice que me escondo detrás de él. Yo feliz, está bien que tenga su lugar, yo algún día tendré el mío” (Sarmiento, V en Olavarría, E. 2016.)<sup>55</sup>. Igualmente, el mismo año afirma que ella es de perfil bajo y que Ruiz era “[...] el que aparecía públicamente, el que sabía contar historias, así que eso a mí eso no me molestaba, al revés, me permitía descansar y observar” (Sarmiento, V en Reynaldos, A. 2016.).

También cabe recordar una situación que evidenció Valeria en conjunto con las mencionadas, Marilú Mallet y Angelina Vázquez. En los años del **Nuevo cine chileno**, presentaron un proyecto a Chile Films que consistía en contar tres historias de mujeres, cada una en un filme. Sin embargo, el proyecto quedó inconcluso porque como Sarmiento y Mallet estaban vinculadas al Partido Socialista y Vázquez al MIR, en Chile Films les hicieron notar que faltaba una directora del Partido Comunista; además, su proyecto debía ser sobre Manuel Rodríguez o José Manuel Balmaceda; ““en esa época siempre era así, decían ‘compañeras, ustedes tienen que esperar’. ‘La liberación de la mujer es para más adelante’” (Sarmiento, V en Cáceres, Y. 2013.). Claramente con la escasa existencia de directoras cinematográficas y al no existir una militante comunista cineasta el proyecto fue desestimado, “[...] el rechazo a su proyecto comprobó

---

<sup>55</sup> Para una mejor lectura, como sobrevienen bastantes referencias de entrevistas tanto en artículos y reportajes *online*, así como transcripciones de conversaciones con las cineastas, que distintas plataformas han compartido y resguardado en *Youtube*, el *link* y las referencias correspondientes, se pueden encontrar desde la pág. 279. Por lo que en el relato se incorporará, a la entrevistada y al autor del material en conjunto con el año en que se realizó: (Sarmiento, V en Olavarría, E. 2016).

algo que sospechaban. “Eran amables, pero nos veían como mascotas”, dice Marilú. El machismo no tenía color político. Es lo que Angelina bautizó como el “machismo socialista” (Cáceres, Y. 2013).

En 1990, presenta “Amelia Lopes O’Neill” terminando con un largo silencio femenino. Para Ríos, Valenzuela y Espinosa (2010), esta obra es un cisma; rompe con las indagaciones cinematográficas que hasta ese momento se habían realizado, haciendo manifiesta la presencia autoral femenina en el cine. Aquí estamos, dijo Valeria y le siguieron varias creadoras desde ese entonces. En sí, es un melodrama con críticas veladas: en un bar de la ciudad, dos personajes se encuentran; por un lado un periodista llamado Joaquín, quien escribe un artículo sobre la protagonista de la historia quien le da el nombre al filme, ya fallecida. Con Joaquín se encuentra Igor, un ladrón e ilusionista, que conoció a Amelia y la defiende contra las acusaciones de mujer fácil. La narración de Igor sobre Amelia va aportando datos sobre su vida y su trágica historia de amor.

Jorge Ruffinelli (2015) en “Locas Mujeres”, libro que recopila diversas películas de cineastas latinoamericanas, relata que “Amelia López O’Neill”, es la historia de una pasión enfermiza, “[...] que aparece reconstruida por un testigo privilegiado: Igor, el amigo de Amelia, mago – ladrón que un día intentó robar su casa, transformado en su ángel protector y finalmente narrador dispuesto a contarle a un periodista la verdad de la historia” (Ruffinelli, J. 2015., p. 50. 1a. ed.). En Valparaíso, proveniente de una familia de la pequeña burguesía,

Amelia y Ana, son dos hermanas que viven junto a su criada Petronila después del fallecimiento de sus padres. Como suele suceder en las decadentes familias burguesas, el dinero empieza a faltar, no pueden mantener la mansión y Ana que es lisiada, comienza a tener problemas de histeria. Acongojada, Amelia camina por Valparaíso hacia la Piedra Feliz, famosa por los innumerables suicidios que allí se han cometido; aquí comienza lo sobrenatural: aparece un emisario de la muerte y Amelia ve a una pareja suicidarse. Después de esta experiencia se dirige hacia un bar y se reencuentra con una amiga de la infancia quien ahora es desnudista; allí conoce al amor de su vida, Fernando. Él es el médico del barrio y confunde a Amelia con una prostituta, la lleva a su consultorio y se da cuenta que aún es virgen; podría parecer que este es el fin del romance, pero para la protagonista este es el inicio: su encuentro sexual los ha casado para siempre. Lo que para Amelia es un romance puro a Fernando le es pura conveniencia, siendo ella sólo una amante a quien le paga. De esta extraña relación de pareja -pero no tan extraña, aquí Valeria realiza una crítica a la institución del matrimonio- nace Cristóbal. Sin embargo, “el niño muere y Amelia cae en una vida decadente, de cabarets baratos, cada vez más próxima al final inevitable: la Piedra Feliz que parece esperarla [...]” (Ruffinelli, J. 2015., p. 50. 1a. ed.).

Para Ríos (2016), en “Amelia Lopes O’Neill” la historia es narrada por un otro, el relato prescinde del punto de vista de la protagonista o de los que se relacionan con ella directamente. La autora afirma que lo realizado por

Sarmiento es un paralelo de lo que sucede en esos momentos con la creación de la Comisión de Verdad y Reconciliación<sup>56</sup>, “[...] que tenía la misión de explorar archivos emanados de las distintas asociaciones católicas y civiles, y crear, a su vez, un archivo para el proceso político de la “transición a la democracia”” (Ríos, M. 2016., p. 156). Al ser un otro el que narra la historia de Amelia, Sarmiento instala las preguntas sobre quiénes y cómo se van a contar los procesos históricos recientes de Chile; “¿qué historia se va a contar y a través de qué registros? ¿Cómo y quién puede narrar frente a registros no oficiales? ¿Quién tiene la capacidad de atestiguar y quién no?” (Ríos, M. 2016., p. 156.).

En 2008, estrena “Secretos” donde cuenta la historia del Traidor, un activista político que quiere contar su verdad: él mató a La voz del pueblo, pero al Chile actual no le interesa la confesión del Traidor, alrededor de La voz del pueblo ya se construyó un mito político. En Ríos (2010), “Secretos” es una crítica, con tonos de comedia negra, sobre los gobiernos de la Concertación y su manejo político: “Su agudeza radica en eso, en exponer con ironía y humor lo que todos sabemos, aludiendo a un lenguaje común” (Ríos, M. 2010., p. 98.). En entrevista con Pinto (2013), Valeria Sarmiento habla sobre el proceso de construcción del guión de “Secretos” que realizó junto a Raúl Ruiz:

---

<sup>56</sup> La Comisión de Verdad y Reconciliación se creó en 1990 para investigar los abusos contra los derechos humanos cometidos en la dictadura militar.

[...] la idea era precisamente mostrar algo que para nosotros era evidente. Y fuimos filmando de una forma bastante crítica, para mí era necesario hacerlo. Ahora... indudablemente yo encuentro que Chile tiene varias cosas que a mí me interesan actualmente, pero es difícil hablar desde afuera de la transición, yo hice solamente *Secretos* porque necesitaba hacerlo, fue como una necesidad de decir lo que yo veo, una doble moral que existía en Chile que me molestaba (Sarmiento, V en Pinto, I. 2013., <http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638>.)<sup>57</sup>.

Finalmente, la última obra -hasta ahora- de Valeria es “María Graham”. Se concibió como una serie de cuatro episodios; sin embargo, en una entrevista del 2013, cuenta que el trabajo realizado con el apoyo del Consejo Nacional de Televisión y que se iba a transmitir por Chilevisión, fue desestimado por el canal de televisión, negándose a emitirla. Para ellos la producción era muy cultural, por lo que decidió acortarla a un largometraje que se estrenó en el Santiago Festival Internacional de Cine -SANFIC- del 2014. En la misma entrevista declara: “la historia de María Graham es genial, porque ella cuenta puros pelambres, ella es una “vieja pelambreira” inglesa, que viene a Chile en un momento histórico, y pela a todo el mundo, habla bien de O’Higgins, pero habla mal de San Martín” (Sarmiento, V en Pinto, I. 2013.). Comenta que Graham colocaba énfasis en sus escritos sobre las costumbres de los chilenos y pequeñas historias: “[...] me interesa sobre todo porque habla de los lugares que los historiadores no hablan, habla de pequeñas costumbres, de pequeños rituales “todo el mundo come del plato del otro, no entiendo” dice, “todos tienen la misma comida...” y cosas así...” (Sarmiento, V en Pinto, I. 2013.). Valeria

---

<sup>57</sup> Las cursivas son del autor.

Sarmiento es la directora cinematográfica con mayor trayectoria en el cine chileno, ha traspasado cinco períodos, por lo que su obra no se ciñe a una clasificación única, su creadora responde a otras condiciones sociohistóricas. Igualmente, falta una mayor visibilización de su trabajo en Chile. Marcada por el exilio y la transición siempre ha discutido el machismo latinoamericano y las imposiciones de la sociedad a la mujer, utilizando géneros populares en la construcción de sus películas -folletín radial, radioteatro, historias a lo Corín Tellado, género policial- subvirtiendo los discursos establecidos para denunciar la situación de la mujer latinoamericana; “yo creo que las mujeres miramos de una forma distinta al mundo, lo que pasa es que hay que hacer válida esa forma de mirar distinta”; asimismo, no reniega de los aprendizajes, “[...] yo siempre he intentado de tratar temas que me interesan pero nunca en forma frontal, sino que en forma oblicua. Yo creo que es algo que aprendí de Raúl” (Sarmiento, V en Pinto, I. 2013.). Su relación con Raúl Ruiz ha sido pregunta constante en entrevistas, costándole más para conseguir financiamiento y plataformas de exhibición para sus producciones.

[...] el machismo una lo sufre en América Latina desde que nace. Para *El hombre cuando es hombre* [1982] yo había presentado varias veces el proyecto a la Televisión Alemana y esta lo rechazaba, decían que no... y hasta que al final cuando presenté el proyecto me dijeron: “Sí, mire”... me dijo, “como usted era la mujer de Raúl pensamos que usted quería hacer cine, nada más porque su marido hacía cine, pero ya al tercer proyecto nos dimos cuenta que realmente usted quería hacer cine” (Sarmiento, V en Pinto, I. 2013., <http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638>).

Dominga Sotomayor (1985), ha estrenado “De jueves a domingo” (2012) y “Mar” (2014). Estudió Dirección audiovisual en la Universidad Católica de Chile, donde tempranamente comenzó a dirigir cortometrajes<sup>58</sup>, en los que también intervino en el guión de todos ellos, en producción y dirección de fotografía (“Cessna”, 2006), dirección de arte (“Noviembre”, 2007) y montaje (“Cessna”, 2006; “Los Barcos”, 2016)<sup>59</sup>. Sus cortometrajes demuestran una preocupación por la relación de los niños con sus padres y su vínculo con el entorno. En “Cessna”, muestra la historia de Luciano, un quinceañero que evidencia gran interés por los aviones y vive la experiencia de ser piloto. En “Videojuego”, León, un pequeño de aproximadamente cinco años, juega tenis en una consola de televisor, detrás de él sus papás movilizan muebles, cajas y maletas, su papá se muda de la casa; León, sin despegar la vista del televisor, retrasa la ida de su padre, diciéndole “me falta un *señ*”. En “Debajo”, Dominga posiciona la cámara enteramente desde arriba, donde Jaime, apartado de la rutina diaria de Santiago, vive en una casa que se encuentra en una montaña, ubicación perfecta para presenciar un eclipse de sol. Jaime invita a cercanos para esperar el eclipse, pero su hija pequeña no le tiene mucha confianza, reticente a quedarse con él; el momento culmine en que Jaime logra que su hija

---

<sup>58</sup> Los cortometrajes dirigidos por Dominga Sotomayor son: “Cessna”, 2006; “Debajo”, 2007; “Noviembre”, 2007; “La montaña”, 2008; “Videojuego”, 2009; “La isla”, 2013; “Los Barcos”, 2016.

<sup>59</sup> También ha participado como productora en “El primero de la familia” (Carlos Leiva, 2016), “Mar” (2014) y “Apnea” (Manuela Martelli, 2014); y, como asistente de dirección de “Primer día de Invierno” (José Luis Torres Leiva, 2009).



rompa sus temores iniciales, es durante el eclipse. Siguiendo con esta línea, en “De jueves a domingo”, Sotomayor se preocupa por lo íntimo, por una etapa complicada en la vida de todo ser humano: el paso de la niñez a la adolescencia, dejar atrás la vida de ensoñación infantil -se levantan para jugar, no existen responsabilidades- para entrar al mundo adulto entendiendo que las relaciones personales no son tan fáciles como parecieran ser y que la concepción de mundo infantil, la familia, no es algo establecido que siempre estará ahí; sí las personas, pero quizás no juntas. Lucía, la protagonista, verá desde el asiento trasero del auto de sus padres, que han decidido partir en un viaje familiar al norte, las fricciones entre ellos y su inevitable quiebre, como cuando se sabe que algo va mal pero no se puede emitir opinión de ello. Dominga comenta que eligió enfocar la mirada de la película desde Lucía:

Me interesaba la curiosidad de los niños, la distancia para mirar una situación de pareja sin prejuicio, donde lo familiar es relativo y se va volviendo ajeno al mismo tiempo. Ella no puede tomar partido por ninguno de los papás, sino que observa y reacciona a su manera, bastante indirectamente, con muchas emociones al mismo tiempo. Fue una decisión espontánea, había trabajado antes con niños en los cortos y era como un paso natural trabajar esa perspectiva en esta película. Siempre estuvo unida la idea de que fuera todo en el auto o alrededor de él, con la visión de los niños, en el norte de Chile, eran imágenes que tenía unidas en la cabeza y esta era la única película que se me ocurría y quería hacer. Encontré una foto de mi infancia viajando arriba del techo del auto con mi primo, amarrados en la parrilla, ahí partió la idea. Luego fueron apareciendo momentos, imágenes reales y ficticias y fui armando el guión, sin saber mucho a donde iba a llegar (Sotomayor, D en Tagliaferri, C. 2013., <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0005059-dominga-sotomayor-el-cine-chileno-desembarca-en-buenos-aires/>).

En entrevista con Constanza Tagliaferri, relata que se presencian dos viajes: el de los padres que se encuentran atrapados en sus problemas y el de Lucía y Manuel, los hijos, que son llevados en esta travesía, sin tener mucha inferencia del hacia dónde van y por qué. Este doble viaje fue construido a partir de las imágenes de su infancia, de permanecer en el asiento de atrás del auto durante horas, en la larga carretera chilena. El automóvil era un personaje más de la película, donde asegura, que lo definido y recortado por las ventanas es de por sí una experiencia cinematográfica; y, esta experiencia automovilística/cinematográfica se vinculaba con el punto de vista de la protagonista. Más que interesarse por la crisis matrimonial de los padres de Lucía, quería exponer el encierro, la intimidad que se generaba en el viaje. Comenta, que su modo de hacer, de filmación, tiene sentido con su manera de recordar, acercándose al relato desde lo fragmentado, las transiciones, el quiebre entre el momento en que todo está seguro y los cambios (Sotomayor en Tagliaferri, 2013). Para Dominga su cine no es directamente político:

“[...] son temáticas más insignificantes, íntimas, cotidianas. Pero hay quienes me han dicho que también es política esa manera de ver la vida íntima hecha pública: genera una reflexión acerca de cómo nos relacionamos. Me interesa meterme en esas fisuras más internas, las de las relaciones” (Sotomayor, D en Hoffman, A. 2016., <http://www.sophiaonline.com.ar/dominga-sotomayor-cine-mar/>).

Trabaja sobre las relaciones entre padres e hijos, entre parejas, personales. En “Mar”, Martín, el protagonista, se va de vacaciones a Villa

Gessel junto a su novia Ely; luego, llega la madre de Martín a romper la monotonía. Se manifiestan las complicaciones de la relación entre Martín y Ely, la complejidad del vínculo entre Martín y su madre; todo esto enmarcado por los días veraniegos, las reuniones sociales, las anécdotas. El guión surgió en colaboración con Lisandro Rodríguez y Manuella Martelli, grabando durante ocho días sobre una relación, “que está como un poco estancada en esta crisis treintañera y todo se complejiza cuando llega la mamá de él” (Sotomayor, D en CNN Chile. 2015.).

Con tintes de drama y comedia, “es como la vida, tiene situaciones bien absurdas, bien tristes y otras bien chistosas porque el personaje de la mamá cae como una bomba un poco a estas vacaciones” (Sotomayor, D en CNN Chile. 2015.). Como la vida es absurda y cruel, también ocurrió un hecho trágico en el rodaje; durante una tormenta cayó un rayo en la playa y tres adolescentes murieron. Se detuvo la filmación y el equipo integró esta desgracia incorporando un quiebre a las vacaciones; “tratamos de mantenernos con respeto desde el lado que nos había afectado a nosotros que era el lugar de la hostería, tratar de usar esta historia para darle otra dimensión a la película más que aprovecharnos de un hecho que era súper delicado” (Sotomayor, D en CNN Chile. 2015.). El quiebre para ella, viene desde comprobar de que muchas veces las personas se preocupan por problemas insignificantes al lado de la muerte. Para 2018 es el estreno de “Tarde para morir joven”, donde ficciona una comunidad ecológica que se encuentra aislada del resto. La película se

sitúa en los años de transición a la democracia y se basa en la comunidad que Dominga creció, la que no contaba con electricidad ni teléfono y estaba situada fuera de Santiago; “[...] en el medio de la naturaleza. Ahora, a la distancia, lo entiendo como una especie de reacción medio inconsciente a la dictadura, de vivir bajo otras normas, una vida más natural, más libre. Fue una infancia súper bonita” (Sotomayor, D en Hoffman, A. 2016.). El cine de Dominga responde a los paradigmas del **Novísimo cine chileno**, un cine íntimo, que trata sobre relaciones, minimalista; sin el vacío que se reclama sobre la cinematografía generada entre 2005 y 2013. Los vínculos humanos son difíciles de entender y plasmar en una pantalla, exponen fragmentos de vida y pensamientos de la propia autora, externalizándolos para compartirlos con el espectador.

Me han preguntado: ‘¿Cuánto te demoraste en escribir De jueves a domingo?’. No sé, quizás un mes, pero también veinte años de vida: hay una cantidad de imágenes que uno va acumulando. Más que pensar en lo narrativo, voy viendo qué imágenes serán la esencia de la película, y después se empieza a armar una dramaturgia. Soy súper visual. Cuando escribo, lo hago pensando en imágenes (Sotomayor, D en Hoffman, A. 2016., [http://www.sophiaonline.com.ar/dominga-sotomayor-cine-mar/.](http://www.sophiaonline.com.ar/dominga-sotomayor-cine-mar/)).

Antes de “Joven y alocada” (2012), Marialy Rivas (1976) dirigió los cortometrajes “Desde siempre” (2006) y “Blokés” (2010), en 2015 estrena el corto documental “Melody” y en 2017 “Princesita”, su segundo largometraje de ficción. Estudió con una beca en la *New York Film Academy* y se ha desarrollado como directora en publicidad realizando alrededor de cuatrocientas

campañas, siendo esta experiencia en el *set* un aprendizaje (Rivas en Zúñiga, 2012). Si bien estudió en la Escuela de Cine la abandonó para filmar el cortometraje “Desde Siempre”, “en mi generación no teníamos el digital tan mano en la escuela. Era superdifícil ahora los alumnos hacen una película de tesis” (Rivas, M en Zúñiga, D. 2012.)<sup>60</sup>.

“Joven y alocada”, adaptación cinematográfica del blog que escribía Camila Gutiérrez, trata sobre una adolescente que en el mismo año que rinde la PSU la expulsan de su colegio; el castigo, trabajar en un canal evangélico, religión que profesa su familia. Allí conoce a Antonia y Tomás quienes serán el interés amoroso de la protagonista, Daniela. Ella es parte de una familia conservadora y *evángelais*, “que son peores, porque tienen plata y se creen el hoyo del queque”, como acota al inicio. Su papá, Raimundo, es religioso, su mamá, Teresa, igual o peor; la vigila constantemente, la llama a cada minuto, lee su historial de Internet, sus diarios y sus cartas de amor escondidas entre los calzones. Su tía Isabel, evangélica, pero comprensiva y tierna, está enferma de cáncer, y su hermana Julia, fue desterrada de la familia, ya que tuvo relaciones sexuales antes del matrimonio, casándose a escondidas. Cuando la protagonista está a un mes de rendir la PSU la echan de su colegio, tan religioso como todo lo que la rodea, porque tuvo sexo con un compañero. Castigada y gracias a su tía Isabel quien evita que la envíen de misionera a Ecuador -algo que es equivalente a la muerte para Daniela- la envían a trabajar

---

<sup>60</sup> Recordar la misma situación que describió Elisa Eliash que los motivó como alumnos de la Escuela de Cine a plantear cambios en las películas de egreso.

a un canal evangélico donde conoce a Tomás, un joven religioso, y a Antonia, quien es sobrina del dueño del canal y sólo trabaja allí para mantenerse y seguir estudiando en la Universidad. Daniela se promete revertir el castigo de su madre acostándose con los dos; promesa que la hace salir trasquilada, ya que en su relación de pololeo con Tomás y su relación alterna con Antonia, empiezan a salir a flote los sentimientos de los tres.

Lo que podía quedar en la anécdota de un joven triangulo sexual se va complicando cuando los afectos entran en juego. Porque acá ya no se trata sólo de evitar ser descubierta por su madre y ser enviada al extranjero como misionera, sino de encontrar cierto sentido en las emociones que inundan a la protagonista. Y es aquí donde la película se atreve a moverse desde la superficie colorida y escandalosa, para darle cierta densidad a sus personajes (Estévez, A. 2012., <http://www.cinechile.cl/crit&estud-201.>).

“Joven y alocada” toma la esencia e interactividad del blog que fue la base de la historia para la película, en conjunto con un bombardeo de imágenes religiosas, fotos de todo tipo, escenas de películas en blanco y negro o pornográficas para ilustrar los pensamientos de la protagonista. Daniela tiene a sus lectores/as espectadores/as pendientes, comentando toda su rebeldía juvenil y en contra de su religión. Pero no es una película opositora a los evangélicos, sino en cómo Daniela quiere crecer, salir y mantener una vida sexual como la mayoría de los jóvenes de su edad. El guión fue escrito en varias etapas por Pedro Peirano, María José Viera-Gallo, Sebastián Sepúlveda y Camila Gutiérrez.

Lo que me atrajo del blog eran los vibrantes relatos, llenos de humor negro, que Joven y Alocada hacía de su vida tanto sexual como evangélica. Eran tan fuertes y gráficos, y al mismo tiempo tiernos y divertidos. Me sedujo completamente. El proceso fue largo, hicimos entrevistas con Joven y Alocada y luego con Pedro Peirano ficcionamos una historia inspirándonos a ratos en las entrevistas y otras veces en lo que nos parecía dramáticamente adecuado para la película. Luego con Joven y Alocada reescribimos encima de la estructura los diálogos y las voces en off. La verdad es que la forma final de la peli surgió recién en el montaje. Incluso filmamos nuevas escenas porque el relato necesitaba ciertos giros dramáticos o profundizar en un tema u otro. Es complejo estructurar una peli fragmentada, que es la estructura dramática de J&A, pues sucede en evangelios, como posteos de su blog o capítulos de su vida. Creo que es difícil estructurar cualquier película, creo que es muy difícil hacer una película, nadie se lo imagina, ni yo hasta que la hice y me vi escalando el Everest” (Rivas, M en García, C. 2012., <http://www.latamcinema.com/entrevistas/marialy-rivas-directora-de-joven-y-alocada-pelicula-galardonada-en-sundance-2012/>).

En 2013, Marcela Said (1972) estrenaba “El verano de los peces voladores”. Egresada de Estética de la Universidad Católica y con máster en técnicas y lenguajes de medios de *La Sorbonne* cuenta con una larga carrera en documental (“Valparaíso”, 1999; “I love Pinochet”, 2001; “Opus Dei”, 2006; “El Mocito”, 2010)<sup>61</sup>. Aparte, en 2017 exhibe “Los perros”, su segundo largometraje. La cineasta define a su obra como un cine reflexivo, donde ella tiene y muestra una mirada crítica sobre la sociedad chilena, “uno siempre emite juicios, no es tan inocente. Yo tengo la pura cara de inocente. Lo que yo hago, en Francia se llama filmar al enemigo, al otro” (Said, M en Estévez, A.

---

<sup>61</sup> “Opus Dei” y “El Mocito” fueron co-dirigidos con Jean de Certeau (1964), quien también realizó el montaje de los mencionados documentales y de los largometrajes “El verano de los peces voladores” y “Los perros”.

2012.); expuso directamente al enemigo en “I love Pinochet” donde mostraba a defensores acérrimos de la figura de Augusto Pinochet, tuvo una visión más crítica y opinante con los entrevistados en “Opus Dei” y dejaba un poco más libre al espectador/a en “El Mocito”. “Yo puedo reflexionar sobre la vida a través del cine, puedo reflexionar sobre lo que me pasa, lo que le está pasando a los otros, lo que está pasando en la sociedad. Eso es el cine, para mí es todo en el fondo” (Said, M en El Cadáver Exquisito. 2011.).

“El verano de los peces voladores” sigue la línea crítica del trabajo documental de Marcela. Manena, la protagonista, es una joven acomodada que se encuentra de vacaciones con su familia en su casa del sur, el conflicto mapuche y la obsesión de su padre por dinamitar las carpas del lago que colinda con su propiedad la remecen intelectualmente. En una zona que constantemente tiene conflictos entre la comunidad mapuche y los latifundistas; estos últimos, resguardados por Carabineros de Chile, mantienen la arrogancia y superioridad en un conflicto que no pretenden ceder ante nada. Manena es una adolescente, con menos prejuicios que el resto de su familia, pasando sus días entre caminatas, en el lago e interesada en una posible relación con Lorca, un pintor amigo de la familia<sup>62</sup>. El padre de Manena, Pancho, conduce su fundo de forma pragmática, obsesionándose con exterminar las carpas que habitan en el lago, para eso ocupa métodos que rayan en la peligrosidad que otros deben

---

<sup>62</sup> El artista Guillermo Lorca se interpreta a sí mismo en “El verano de los peces voladores”; y, tanto en la obra de 2013 como en “Los Perros”, Marcela utiliza sus pinturas en la filmación.



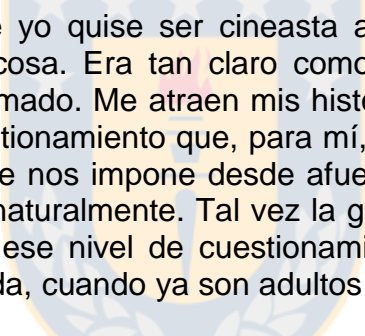
asumir por él, como utilizar explosivos. La única que levanta la voz en cuanto a las ideas suicidas contra las indefensas carpas es Manena, quien se mueve entre la rebeldía y el conservadurismo de su clase social; “Manena se coloca en el medio y nunca en los extremos: asume una posición en el conflicto entre los criollos ricos, como su padre, y los mapuches pobres; o entre su padre y su madre. Es rebelde y heredera” (Ruffineli, J. 2015., p. 248.). El personal de servicio de Pancho, son mapuches que viven en el mismo fundo, uno de ellos es Pedro, un joven que se mueve con mayor desenvoltura en su relación con Manena que con respecto al resto de la familia. Pedro, también está más cercano a las demandas de su pueblo. “El verano de los peces voladores” es una película minimalista, metafórica y cargada de escenas donde predomina el paisaje del sur de Chile y su atmósfera neblinosa. Marcela, demuestra una realidad arraigada socialmente, mostrando el conflicto pero no estampando una crítica directa, sino que a través de las imágenes el espectador -tanto los personajes, espectadores de la historia, como los espectadores de la película- se configura su propia opinión y reflexiona frente a los hechos.

Marialy Rivas y Marcela Said estrenaron sus segundos largometrajes de ficción en 2017<sup>63</sup>. Said con “Los Perros” ficciona una preocupación que ha mostrado en sus documentales: las nulas consecuencias políticas, judiciales y sociales para los involucrados en la dictadura militar. La historia de Juan, ex coronel del Ejército y Mariana, hija de un millonario empresario involucrado en

---

<sup>63</sup> También en 2017, Camila José Donoso presenta “Casa Roshell”. Camila, había codirigido “Naomi Campbell” en 2013 junto a Nicolás Videla.

la dictadura, muestra a los que realmente se vieron beneficiados durante esos años y que los artífices del Golpe de Estado están lejos de recibir su sanción. Said, con una larga carrera cinematográfica, debería ser analizada y estudiada en solitario. Por otro lado, Rivas ha posicionado su cinematografía desde la identidad -sexual, social- de sus personajes, donde descubren quiénes y cómo son. Si se recuerda la premisa feminista, que lo personal siempre es político, Marialy transforma lo íntimo en político.



Es raro, porque yo quise ser cineasta a los siete años. Nunca quise ser otra cosa. Era tan claro como que era gay. Era una vocación, un llamado. Me atraen mis historias porque me gustan, pero es un cuestionamiento que, para mí, pasa por la vida. Como qué es lo que se nos impone desde afuera, y qué es lo que uno desea y busca naturalmente. Tal vez la gente heterosexual no se encuentra ante ese nivel de cuestionamiento interno hasta bien adentrada su vida, cuando ya son adultos (Rivas, M en Jurado, M. 2017., p. 56.).

“Princesita” muestra la historia de una secta anclada en el sur de Chile donde su líder, Miguel, decide que Támara concebirá un hijo de él apenas llegue su primera menstruación; por supuesto un varón. Támara, una niña, es víctima de abuso tanto psicológico como sexual. Su madre, seguidora de la secta, huyó de esta, dejándola a merced de Miguel. Para Marialy, su largometraje es una metáfora de la identidad femenina, la que siempre está construida por un otro; por un hombre (Rivas en POUSTA, 2017).

¿Si un cineasta filma sus demonios? Yo no sé. Yo filmo mis preguntas, filmo las cosas que me llaman la atención. Y a veces hay algo misterioso detrás de esas cosas. Para mí en esta película, mi pregunta inicial fue: ¿De dónde viene la identidad femenina? ¿Cómo se construye una identidad que está siempre normada no por mujeres, sino por hombres? En una estructura social patriarcal, lo que se espera de una mujer o lo que nos transforma en mujeres, está dictaminado por hombres (Rivas, M en Jurado, M. 2017., p. 55.).

María Elvira Reymond, es la única directora cinematográfica en la que su ópera prima “Días de Cleo” escapa a las líneas argumentativas de **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**. María Elvira es Licenciada en Letras Hispánicas de la Universidad Católica de Chile, con estudios de guión en Cuba, guión y dirección cinematográfica en Barcelona. Ha dirigido los cortometrajes “Lluvia” (2012), “Val París Oh” (2014) y “Las fuerzas físicas de la mente” (2015). En su primer largometraje de ficción estrenado en el Festival de Cine de Valdivia del 2015 y en salas alternativas en 2017, fue directora, guionista, montajista, productora y compositora.

[...] aunque fue mucho trabajo, lo agradezco infinitamente porque me enseñó y fue un entrenamiento para todo lo que ha venido después. Durante el proceso tuve la suerte de trabajar con un equipo de gente que estaba muy involucrada con el proyecto. Entre todos construimos un espacio de trabajo donde todos estaban invitados a manifestarse a nivel creativo y aportar desde sus lugares propios (Reymond, M en El Otro Cine. 2017., <http://www.elotrocine.cl/2017/09/30/dias-de-cleo-2015-de-maria-elvira-reymond-una-pelicula-chilena-sobre-la-supersticion-y-la-paranoia/>).

Pasan varias cosas con “Días de Cleo”, a primera vista la protagonista es una joven apática que no parece interesarse por sus relaciones sociales ni el orden de su departamento, su inclinación reside en su perrita Esperanza y sus sobrinos. Desdeña los encuentros casuales con conocidos, su mejor amiga debe constantemente realizar esfuerzos por comunicarse con ella, no responde el celular. En ese intertanto, ocurre un hecho que desencaja su vida, un desconocido le pregunta si Esperanza está bautizada. Cleo responde a una juventud que se debe hacer cargo de sí misma sin saber muy bien hacia dónde va. Claramente no le gusta su trabajo, se nota incómoda en un departamento que aparenta no ser de ella o al menos ella no lo decoró -sus muebles son antiguos y pareciera que estuvieran puestos allí hace años sin ser movidos ni limpiados-, responde a medias a lo que socialmente se denomina como independiente. Cuando una persona necesita realizar un cambio en su vida, pero no tiene las fuerzas o no sabe cómo hacerlo, cae en depresión; Cleo, pasa sus días regando unas plantas ya secas y se queda pegada durante bastante rato pensando en nada. Misma situación que acontece en la vida de varias personas, el tedio de la vida independiente o de lo que se cree independiente es un problema de adultos-jóvenes que parecieran no tener un norte en su vida, causas que lo remuevan. Su vida se ve interrumpida cuando, mientras pasea a su perra Esperanza, un extraño en la calle le pregunta si está bautizada; si no, lo más probable es que tenga mal de ojo. Cleo se queda con la duda, por un lado piensa que el encuentro con el bautizador de perros fue extraño, pero por

otro, parece preguntarse si realmente Esperanza tiene mal de ojo, transita entre la paranoia y el miedo, sueños extraños. Cuando finalmente pareciera salir de su ensimismamiento, bota las plantas secas, va a una fiesta, acepta salir a una tocata; Esperanza toma represalias: mata a su otra mascota, un pájaro y muerde a su dueña. Su perrita es la depresión, lo que tira a Cleo a aceptar vivir entre penumbras, a permanecer impávida. Cuando, en el final de la película la dueña lleva a Esperanza para abandonarla, pareciera ser el quiebre de la historia ¿La abandona o simplemente fueron a pasear y regresa con ella a su departamento?

Resulta complicado situar a “Días de Cleo” en el contexto de cine contemporáneo, la depresión asociada es un análisis que si bien se podría contemplar como una consecuencia de las exigencias sociales a los jóvenes - que estudien, trabajen, tengan Isapre, paguen las cuentas, rieguen las plantas, gocen de una vida social, sean independientes-, también está presente el desarrollo de la superstición y en cómo Cleo se siente perseguida por sensaciones que no ve, volviéndola un poco paranoica. María Elvira, deja más espacio al espectador para que él acoja la película bajo su perspectiva, no es una metáfora de una injusticia que interpele al espectador; por ejemplo, en “No soy Lorena”, “Rara”, “Mala Junta”, “7 semanas” o “Tierra Yerma” es claro que se quiere mostrar algo, si bien metafóricamente, es directo el discurso que se argumenta, a través de una historia anclada a personajes con vivencias cercanas al espectador. Pero en “Días de Cleo” este análisis depresivo es

completamente subjetivo, también se podría haber seguido la veta paranoica luego del encuentro con el bautizador de perros, María Elvira sitúa a su película desde la interpretación de cada espectador; cuando le preguntan por qué eligió filmar una película de misterio, ella contesta:

La verdad es que no lo planifiqué así en un principio. Yo partí desde una anécdota que podría haberme llevado a escribir una película de terror, cosa que no hice por respeto y miedo (aunque es un desafío que me parece entretenido y me da mucha curiosidad). *Días de Cleo* tiene algo de suspenso, pero es más bien atmosférico que estructural. No tiene estructura de película de género, pero sí deja esa sensación. Las reacciones frente a *Días de Cleo* son muy diversas. Hay momentos que pueden causar miedo, y momentos de humor negro que hacen reír. Creo que es una película que es percibida e interpretada muy desde el lugar y el momento que está transitando cada espectador (Reymond, M en P&A. 2017., <http://www.zancada.com/2017/10/entrevista-maria-elvira-reymond-directora-de-la-pelicula-dias-de-cleo/>).

Su trabajo se basa en la figura de un *collage*, donde continuamente va reciclando lo que profundiza e internaliza para externalizar lo aprendido bajo otros parámetros (Reymond en Chávez, sin fecha). Para ella, el cine es un espacio que se ha ido democratizando, donde se pueden crear proyectos y recaudar fondos a través de la autogestión. Mayores probabilidades para poder filmar y difundir; sobre todo con la ayuda de las redes sociales, que facilitan encontrar personas y equipos de trabajo que puedan interesarse y sumarse al trabajo. En la industria cinematográfica, al igual que en otros sectores, asegura, se está eliminando la gran empresa y el intermediario (Reymond en P&A,

2017). Su admiración por Maya Deren, también directora cinematográfica entre las décadas de 1940 y 1950, es un modelo que se ajusta a las necesidades creativas autónomas que propone.

Maya Deren era también bailarina y poeta, y actuaba, escribía y editaba sus propias películas. También era la distribuidora de sus obras, y promovía un cine hecho a mano, con los recursos que estuvieran disponibles. Me encanta por eso, y me siento muy acompañada por la imagen de ella en esta cruzada que es llevar adelante los propios proyectos, y al mismo tiempo llevarse a una misma adelante. Las mujeres somos múltiples y cíclicas, tenemos muchos aspectos y a veces sufrimos en la idea -socialmente impuesta y errónea- de que hay que ser una sola cosa, o que deberíamos estar quietas, ser constantes y consecuentes. Creo que esto está cambiando y que estamos despertando a la naturaleza real de lo que somos, aceptándonos y abrazándonos en esa multiplicidad que nos compone y nos vuelve hermosamente complejas (Reymond, M en P&A. 2017., <http://www.zancada.com/2017/10/entrevista-maria-elvira-reymond-directora-de-la-pelicula-dias-de-cleo/>).

Si bien Cleo es ambigua en su actuar, es un personaje femenino construido desde parámetros poco vistos; tiene la libertad de vivir en este limbo, no funciona alrededor ni es su preocupación encontrar una pareja para salir de su ensimismamiento -más bien los rechaza-, es dueña de su tiempo y si se lo quiere dedicar a su perrita Esperanza, es su decisión. Sin embargo, pudiera “Días de Cleo” no pretender una discusión sobre la impasibilidad del adulto-joven actual, enfrascado en sus problemas y no pendiente de su entorno, es un filme menos susceptible en ser categorizado, por lo que se ha decidido no ubicarlo en **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**; sí es

interesante y necesario seguir el trabajo de María Elvira, quien tiene un interés por los temas supersticiosos y esotéricos no vistos anteriormente en los largometrajes de ficción mencionados en los distintos períodos del cine chileno<sup>64</sup>. Actualmente, trabaja en “Radio Desierto”, película sobre una radioaficionada que está segura de tener una relación con una entidad paranormal y se irá al desierto para intentar comunicarse, a través de sus equipos de radio, con el extraño otro de su relación (El Otro Cine, 2017).

Isidora Marras (1986), fue asistente de dirección en “Tierra Yerma” (Miriam Heard, 2016). Por cortometraje ha participado como productora de “París Calera Santiago” (Martín Castillo, 2010), montajista en “Como los terremotos” (Catalina González, 2016) y “Cenizas” (Benjamín Rojo, 2016). Ha podido trabajar con directores de televisión, cine y publicidad, una oportunidad para presenciar diferentes formas de contar historias; siendo, su labor de montaje, la base de su construcción como directora cinematográfica (Marras en Venegas, 2014). Egresó de Dirección Audiovisual de la Universidad Católica y también estudió en *La Fémis*, escuela parisense de cine. Su primer largometraje de ficción fue “No soy Lorena” (2014). Allí, muestra a través de Olivia, lo reducido que se encuentra el ser humano frente al sistema económico y sus instituciones. De la nada, a Olivia la llaman constantemente desde distintas empresas de cobranza y casas comerciales preguntando por Lorena Ruiz y advirtiéndole que está atrasada en sus pagos. La directora se basó en

---

<sup>64</sup> “Amelia Lopes O’Neill” podría ser un antecedente a los temas de superstición y esotería por el vínculo de Amelia con la muerte y la Piedra Feliz.



una experiencia personal en la construcción del guión: mientras era estudiante universitaria comenzaron las llamadas incesantes para mencionarle deudas que no le pertenecían a ella. Es frustrante la repetitividad de las oficinas de cobranza para recordar una y otra vez la morosidad pendiente, más exasperante debe ser recibirlas equivocadamente. La experiencia personal de la directora que transmitió en forma de ficción le permitió asentar lo que quería transmitir en la película: “La pregunta que me surgía era: ¿Cómo una persona cuya identidad se está viendo amenazada se podría enfrentar a una situación así?” (Marras, I en Venegas, C. 2014.).

A pesar de la insistencia de Olivia por afirmar que no es Lorena ni está relacionada con ella, las llamadas no cesan, agobiando a una persona que ya tiene bastantes problemas: su madre padece alzheimer y su situación requiere de una atención médica constante por lo que tiene que decidir si internarla en una casa de reposo o no. Además, su trabajo como actriz se ve permanentemente cuestionado por Mauricio, el director de la obra teatral en la que participa; siendo Mauricio su ex pareja, con quien convivió en el mismo departamento que ahora ella tiene semivacío. La identidad de Olivia está en transición, debe enfrentar la enfermedad de su madre y desligarse de Mauricio. La confusión de identidades pareciera ser el marco para mostrar a una persona agobiada, que debe responsabilizarse por sus problemas. Lo que la lleva a cuestionarse su identidad es esta facilidad que tiene el sistema económico de reducirla a un número, a un nombre más de una lista. Es asfixiante, cuando

Olivia se dirige a una casa comercial que la llama incesantemente y la ejecutiva no muy dispuesta a ayudarla, le muestra la larga lista de Lorenas Ruiz que tienen crédito con la tienda. Ayuda a esta atmósfera la burocracia que debe seguir cuando paga las cuentas, intenta arreglar su cruce de identidad y el momento histórico en el que se sitúa la película: se ven por las calles las marchas estudiantiles. Al mismo tiempo que Olivia ve disminuida su identidad y la reclama, el país está realizando lo mismo, las individualidades han generado que las personas se vean reducidas a entes que sólo compran e intercambian dinero, minimizadas a un sentido economicista. La ambigüedad e indeterminación de Olivia, cuestionando el trabajo de la enfermera de su madre quien la cuida las veinticuatro horas del día, no cortando lazos con su ex pareja; se ve contrastada con la organización estudiantil.

En la búsqueda de su identidad en crisis, Olivia pareciera encontrar la tecla para dar con el ancho de la actuación que tanto le recrimina su ex pareja/actual jefe. "No soy Lorena" tiene demasiados temas que surgen a flote: el alzheimer, las cobranzas, los problemas en el trabajo, la ex relación que ya se desgastó, su nuevo interés amoroso, su vecino, el submundo delictual y la relación tóxica de la verdadera Lorena. Pareciera mucha información para desarrollar el conflicto central que es la pérdida/búsqueda de identidad de Olivia, pero logra retratar la paranoia y hartazgo de cuando se está metido en un problema que no se creó ni se buscó. Se enmarca dentro del período **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**, al denunciar desde

una historia, las injusticias sociales y la cotidianidad que hartazga al ciudadano - viajar en el metro, la soledad de vivir independiente, pagar las cuentas, cumplir con el trabajo-. Su denuncia no es explícita sino que está tácitamente plasmada.

Por último, Miriam Heard personificó a María Graham de la película homónima reseñada en esta investigación<sup>65</sup>. En 2016 estrenó su primer largometraje como directora: “Tierra Yerma”, de la que fue guionista y productora. De profesión actriz<sup>66</sup>, actuó para algunas películas de Raúl Ruiz como “Klimt” (2006) y “La mansión Nucingén” (2008), de quien aprendería que el cine es un ejercicio humano; para Miriam es impensable gritar o pelear en un set de filmación (Heard en Urrutia, 2017). Se basa en los mercenarios contratados por la empresa *Blackwater* para la invasión de Estados Unidos a Irak en 2003; se presume, en base al libro “*Blackwater. Auge del ejército mercenario más poderoso del mundo*” del periodista Jeremy Scahill, que llegaron a permanecer durante el 2004, 800 chilenos en Irak, de los cuales varios habían estado en el Ejército durante la década del ochenta y noventa, muchos de ellos indultados o que no habrían sido juzgados por violaciones a derechos humanos ocurridas durante la dictadura (Cosío, 2014). A partir de estos hechos, “Tierra Yerma”, muestra las consecuencias de la guerra desde dos hermanos que fueron soldados y ahora mercenarios. El mayor sufre de

---

<sup>65</sup> Además de ser guionista de la obra de Valeria Sarmiento.

<sup>66</sup> Estudió actuación en la Real Academia de Artes Dramáticas, Londres.

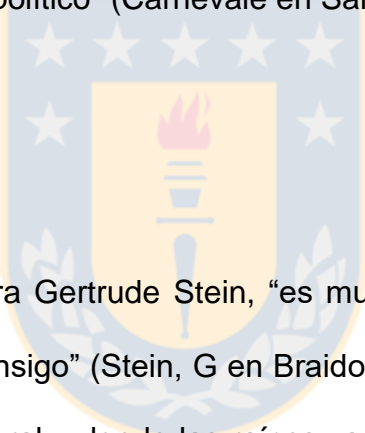
estrés postraumático debido a su invalidez causada en Irak; llevándolo al suicidio, por lo que su ex esposa y su hermano menor, Jorge, inician un viaje para llevar sus cenizas al altiplano. Miriam asegura, que vincula su relato con la claustrofobia que viven los dos: uno por la invalidez y el otro por tener que cuidar a su hermano, trabajando como guardia de seguridad en Arica.

Desde un lado humano, muestra una guerra que sucedió en una zona conocida para ella: vivió en Abu Dhabi con sus padres, entendiendo lo que pasaba en Medio Oriente. La historia de dos hermanos marcados por sus experiencias de soldados, muestran una realidad más cruda y universal: lo burda, cruel e innecesarias que son las guerras. Es íntima y política, muestra las consecuencias a un nivel humano -el estrés postraumático- y a un nivel político/social -la historia de los mercenarios chilenos contratados por Estados Unidos- lo que condecoraría con la clasificación de **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**. Finalmente, acota Miriam sobre la elección de su trabajo:

Uno empieza un proyecto así con la necesidad de decir algo. Con la idea de hacer pensar, pero eso pasa por hacer sentir y con esta película me di cuenta de lo difícil que es eso. Reconozco que salió una película muy seca y me han criticado, pero es honesta y dice lo que yo quería. No busca el sentimentalismo y eso puede generar rechazo (Heard, M en Urrutia, F. 2017., <http://culto.latercera.com/2017/03/06/miriam-heard-tierra-yermami-pelicula-no-una-denuncia-politica-sino-algo-mucho-mas-intimo/>).

### **3. Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas (2014 - 2016). Análisis de los modos de producción y reproducción**

“En un país donde sistemáticamente se borran las huellas de la historia, rescatar un archivo y ponerlo al alcance del público es un gesto y una decisión de profundo sentido político” (Carnevale en Santelices y Guzmán, 2010., p. 21 en Arrizaga, C. 2016., p. 93.).



Decía la escritora Gertrude Stein, “es muy bueno tener raíces mientras uno pueda llevarlas consigo” (Stein, G en Braidotti, R. 2000., p. 26. 1a. ed.). En una sociedad multicultural y donde las raíces ya no están definidas por el lugar de nacimiento sino por las experiencias, el cine contemporáneo ha puesto énfasis en temas como el arraigo, la búsqueda del hogar, la no pertenencia, el quiebre con el entorno. Pareciera que en esta multiculturalidad las personas buscan un sentido de ubicuidad no en el territorio, sino en sus convicciones. Braidotti (2000) plantea el concepto de sujetos nómades, en el que Ramírez y Donoso (2016) posicionaron a las cineastas que trabajaron antes del Golpe de Estado y tuvieron que partir al exilio. Las autoras en su libro “Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez”, realizan una

visibilización de tres cineastas no lo suficientemente conocidas en el país ya que la mayoría de sus obras ha sido producida, filmada y exhibida fuera de Chile. Retomando este concepto descubierto a través de Ramírez y Donoso, la discusión no se centra ahora en lo producido en el afuera o adentro, sino en la multiculturalidad y sobreinformación que deben manejar las cineastas en la actualidad, proporcionando pertenencia a un relato que genere empatía y cercanía con el espectador. Como se acotaba anteriormente en el **Novísimo cine chileno**: existe más participación en festivales de cine tanto nacionales e internacionales, además de mayor industria y visibilización de las obras cinematográficas. Siendo imperativo tener un relato con temáticas propias, que se entiendan e internalicen en cualquier parte del mundo.

Urrutia (2017) en “Campo contra campo”, fundamenta que ciertas películas estrenadas desde el 2014 hacia adelante tienen un punto de encuentro en la forma de ficcionar la realidad del país. Son generaciones nacidas en su mayoría desde mediados de los ochenta, donde vivieron libres del proyecto político desmembrado de los años sesenta y setenta, sin la experiencia del exilio, la censura y autocensura del cine en el exilio, ni la etiqueta de politización de los años en transición a la democracia. Asimismo, quieren dejar de lado a este cine intimista del **Novísimo cine chileno**, para pasar a temáticas que estén unidas a la contingencia nacional, se hagan cargo de injusticias y desigualdades sociales, tomando el discurso invisibilizado de las minorías, proponiendo nuevas formas de plantearse frente a la realidad. No

tienen las circunstancias históricas que marcaron a los anteriores períodos, pero sí los reconocen, incorporan en sus discursos y son críticos frente a ellos. Urrutia enuncia que este cine preocupado por la contingencia nacional, más político que su antecesor, toma igualmente elementos de él, por su modelo narrativo de historias biográficas y minimalistas. La autora agrupa en este cine contemporáneo a un conjunto de películas que no son filmes de denuncia directa, “[...] sino de miradas particulares de autores que logran hacer la ficción una forma de habla de nuestro malestar. De hacerse cargo no necesariamente desde la objetividad de los hechos, sino más bien desde las complejidades, bellezas y sutilezas de subjetividades” (Urrutia, C. ed. 2017., p. <http://www.campocontracampo.cl/periodo/1>). Estas miradas pueden inspirarse en hechos reales que fueron ficcionados o inquietudes más amplias; como, por ejemplo, una causa política<sup>67</sup>.

Para esta parte del análisis se ha estudiado un corpus de obras cinematográficas, que datan entre 2014 y 2016, dirigidas por cineastas chilenas y estrenadas en el país, estas películas son: “Joselito” (Bárbara Pestán, 2014), “Rara” (María José San Martín, 2016), “Mala Junta” (Claudia Huaquimilla, 2016)

---

<sup>67</sup> Las películas a las que Urrutia se refiere como cine contemporáneo son: “Nunca vas a estar solo” (Alex Anwandter, 2016), “Aquí no ha pasado nada” (Alejandro Fernández, 2016), “Matar un hombre” (Alejandro Fernández, 2014), “El Tila, fragmentos de un psicópata” (Alejandro Torres, 2015), “El bosque de Karadima” (Matías Lira, 2015), “Rara” (María José San Martín, 2016), “Mala Junta” (Claudia Huaquimilla, 2016), “Jesús” (Fernando Guzzoni, 2016), “El club” (Pablo Larraín, 2015), “Volatín cortao” (Diego Ayala, Anibal Jofré; 2013), “Hembra” (Isis Kraushaar, Cristóbal Vargas; 2013), “Naomi Campbell” (Camila Donoso, Nicolás Videla; 2013), “La visita” (Mauricio López, 2014), “Las plantas” (Roberto Doveris, 2015), “Sin Norte” (Fernando Lavanderos, 2015) y “Una mujer fantástica” (Sebastián Lelio, 2017).

y “7 semanas” (Constanza Figari, 2016). Basándonos en la estructura que Claudia Arrizaga expone en “Fotografía, archivo y colección: Archivo Visual María Stallforth. Concepción, 1959 - 1966. Corpus patrimonial y práctica fotográfica en un contexto local” (2016), analizaremos el ejercicio cinematográfico desde los sistemas de producción y representación, el saber y el hacer que históricamente han realizado, una práctica muchas veces invisibilizada o que se ha debatido en la transgresión de posicionarse en un ámbito totalmente masculino. En base al formulario de documentación crítica propuesto por Arrizaga, se incluirá el análisis de modos de producción y representación. Por modos de producción nos referiremos al *cómo* desarrollan su trabajo de dirección y creación -elementos técnicos, distribución, exhibición, referentes teóricos o metodológicos-. Por representación, expondremos la *manera* de filmar; comprender su mirada, desde dónde la posicionan, modos de hacer, qué historias están plasmadas cinematográficamente y cuáles son los discursos políticos/sociales a los que apelan.

“Mujeres detrás de las cámaras” partió con una inquietud: conocer los nombres y el trabajo de las directoras cinematográficas a lo largo de la historia nacional, para esto fue fundamental el archivo *online* de la plataforma Cine Chile, sin la recopilación de películas, artículos, reseñas, críticas e información en general, que allí se preservó a disposición del usuario, no habría sido posible relevar la práctica fílmica femenina. Cine Chile era el archivo en el que fue factible la gestión desde un enfoque de género. Al igual que en la investigación



de Arrizaga este archivo *online*, “[...] no constituye un corpus autónomo sino un conjunto disperso, integrado a otras colecciones creadas en función de los principios archivísticos de procedencia y orden original” (Arrizaga, C. 2016., p. 6.). Esto corresponde a que en la disponibilidad de material susceptible a ordenar y analizar bajo una propuesta, las directoras estaban incorporadas al gran conjunto fílmico que se ha ejercido desde la llegada del cine al país en 1986. Desde allí se extrae: relevar la escasa participación femenina en el cine en general, la aún más escasa intervención en ficción y a la vez preguntándose: por qué en algunos períodos su trabajo fue nulo o mínimo. Recordemos en palabras de Claudia Arrizaga que el archivo es:

[...] más que una sección administrativa o histórica, destinada a preservar memorias oficiales, es un lugar que estimula la producción de un vasto orden de preguntas sobre el actual devenir de un extensivo orden de asuntos, nada ingenuos y profundamente imbricados con los términos del poder y la construcción de conocimiento en diversos momentos y lugares (Arrizaga, C. 2016., p. 66.).

Al igual que en su objeto de estudio, el ejercicio fílmico estudiado tiene una “una clara conciencia creativa individual” (Roh, 2004 en Arrizaga, C. 2016., p. 7.). Si bien el archivo analizado es en base a encargos fotográficos por parte de la Universidad de Concepción a la fotógrafa María Stallforth y cómo califica Arrizaga, ella en un autoreconocimiento de su oficio no sólo cumple con el encargo, sino que además, “[...] supera el estándar técnico y estilístico de los otros fondos documentales” (Arrizaga, C. 2016., p. 7.). En este caso, no son

encargos o trabajos previamente acordados, sino que es netamente el impulso creativo de una autora. Sin embargo, al igual que en la producción de Stallforth este es un “[...] archivo visual nomádico, categorizado, invisibilizado y omnipresente” (Arrizaga, C. 2016., p. 7). Por eso es correspondiente analizar, desde un sentido de la producción y representación, la práctica fílmica femenina.

Anteriormente, se establecieron los contextos históricos, políticos y estéticos (Arrizaga, 2016). De por sí los períodos cinematográficos están ordenados bajo esas premisas; ahora toca analizar el actual período y cómo las cineastas han plasmado su realidad. Aquí cabe mencionar el actual panorama de la cinematografía chilena: un escenario no óptimo, pero sí más amable con las generaciones actuales. Al igual que varias organizaciones alrededor del mundo, en Chile las mujeres también se están agrupando bajo la premisa de cooperación y generación de redes. Ese es el caso de Nosotras audiovisuales, que reúne no sólo a directoras, sino a trabajadoras del área en general. En entrevista durante el 2017, aseguraban que eran: “Una agrupación que busca generar *networking*, entregar una red de apoyo entre pares y visibilizar el trabajo de las mujeres que trabajan en el rubro audiovisual en Chile” (Nosotras audiovisuales, 2017)<sup>68</sup>. Las dificultades para ejercer distintas profesiones ligadas al sector -directoras de arte, fotografía, camarógrafas, sonidistas, etc.-,

---

<sup>68</sup> Siguiendo con el ánimo de presentar una lectura fluida, las citas de entrevistas realizadas para “Mujeres detrás de las cámaras”, se enfatizará a las entrevistadas y el año: (Nosotras audiovisuales, 2017).

comienzan desde un principio y son invisibles: existe una inclinación a acercar a las mujeres a cargos que históricamente han ejercido ellas; como por ejemplo, el montaje del filme y la producción de este<sup>69</sup>. Es una concepción ya arraigada, que es más ordenada o ejerce de mejor manera estos roles; “[...] cuando una mujer quiere ser directora de fotografía o eléctrica llama la atención pues hay pocas desempeñándose en ese rubro, los referentes escasean” (Nosotras audiovisuales, 2017). Aquí comienza el segundo obstáculo, en la recopilación de información y de bibliografía con respecto a la autoría cinematográfica femenina, surgió el dilema de la escasez de material; sin duda, para “Mujeres detrás de las cámaras” fue factible realizar una cartografía de directoras, porque en los últimos años se ha publicado sobre el tema; como muestra, fundamentales han sido los libros: “Nomadías” (Elizabeth Ramírez, Catalina Donoso; 2016), “Locas Mujeres: 130 directoras en América Latina” (Jorge Ruffinelli, 2015), “Cine de Mujeres en Postdictadura” (Mónica Ríos, Patricia Espinosa, Luis Valenzuela; 2010) y la tesis doctoral “El archivo espectral: El cine de tres mujeres chilenas frente a la nación (del cine mudo a la postdictadura)” (Mónica Ríos, 2016); además de las diversas críticas, entrevistas y reseñas de Antonella Estévez<sup>70</sup> y Carolina Urrutia. Pero eso es en

---

<sup>69</sup> Durante la entrevista, agregaron que aparte de generar redes y cooperación entre sus integrantes, están construyendo un registro de todas las mujeres audiovisuales trabajadoras en el país presentes en Nosotras audiovisuales. Este catastro estará disponible *online*.

<sup>70</sup> Sobre la discusión de la escasa bibliografía sobre el cine chileno en general, comenta Antonella Estévez: “[...] hay muchísimo más que el 2005. El 2005 cuando yo

base a investigación, una que recién se comienza a completar durante los últimos años. Para las que ejercen en el campo audiovisual, en general y no sólo en el área de dirección, la tarea es mucho más complicada:

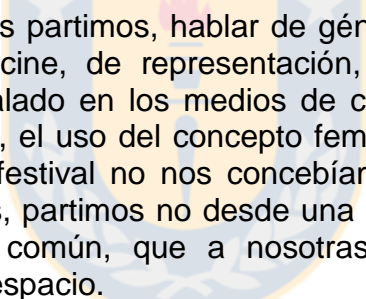
[...] al no haber referentes estás obligada a abrirte camino por tu cuenta, claro que hay colegas hombres que no hacen diferencias y están dispuestos a guiar, pero es común que haya una mirada diferente de los pares, no siempre ocurre, pero lamentablemente en algunos departamentos se da. En la televisión y en publicidad esto es mucho más evidente (Nosotras audiovisuales, 2017).

Misma situación evidencia Antonella Estévez, escritora, docente, editora de Cine Chile y directora del Festival de Cine de Mujeres -FEM CINE-. Entrevistada en razón de su último rol, manifiesta que realizar esta instancia, en el caso de ella como académica, era necesario ya que presenciaba una situación recurrente: en el primer año de estudios, sus alumnas comenzaban dispuestas a dedicarse a la dirección, pero en cuarto ya estaban trabajando o especializadas en guión o producción; “[...] me daba cuenta que no tenían referentes y que si hacía el ejercicio de preguntarles en mis clases que me nombraran diez directoras mujeres, quedaban cortas rápidamente a la tercera, entonces era evidente que había muy poco conocimiento” (Estévez, A. 2017).

---

lancé mi primer libro [“Luz, Cámara, Transición. El rollo del cine chileno de 1993 a 2003”, 2005], era un gran desierto. Estaba todo el trabajo de Jacqueline Mouesca que fue referencial, absolutamente. [...] Yo creo que van a aparecer más cosas, a mí me llama mucho la atención que en el tema de género y representación en medios de comunicación no haya mucha más gente trabajándolo; porque, me parece un tema fundamental” (Estévez, A. 2017).

Por eso, para ella fue imperativo realizar el FEM CINE<sup>71</sup> y cuestionar la participación femenina, “es evidente que hay una desigualdad y ese fue probablemente nuestro primer argumento, decirle a cualquiera: ¿Cuándo fue la última vez que viste una película dirigida por una mujer? ¿Cuántas recuerdas?” (Estévez, A. 2017). Autogestionado hasta su cuarta versión, descubrió el apoyo de instituciones y personas en general que comprendían y respaldaban sus objetivos; “[...] no solamente por poner a disposición películas hechas por mujeres, sino el discurso de las mujeres en plural” (Estévez, A. 2017).



Quando nosotras partimos, hablar de género, de participación de mujeres en el cine, de representación, no era algo que está estaba tan instalado en los medios de comunicación como está hoy día. Incluso, el uso del concepto feminismo, las mujeres que partimos en el festival no nos concebíamos a nosotras mismas como feministas, partimos no desde una militancia sino más bien de un sentido común, que a nosotras nos parecía que era necesario este espacio.

Luego, nos topábamos mucho con la realidad nacional. En Chile, todo el cine que se hace, el cine independiente y en general la gente que tiene acceso a ese cine, es gente que tiene redes, que está instalada en un lugar. También, me pasó cuando partimos el festival, varias realizadoras, no entendían mucho para que estábamos haciendo esto, sentían que para ellas no había sido tan distinto. Y, de la manera que nosotras fuimos argumentando la existencia del festival fue con cifras, todos los años nosotras vamos con cifras; históricamente, cuántas mujeres han hecho cine, cuántas películas (Estévez, A. 2017).

---

<sup>71</sup> El Festival de Cine de Mujeres realizará en marzo de 2018 su octava versión.

Para finalizar, volvamos a Braidotti (2000). Los sujetos nómades vienen desde una conciencia crítica con su entorno, “[...] que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta” (Braidotti, R. 2000., p. 31.). El posicionamiento frente a la realidad del país y una dialéctica universal, proporcionan a las cineastas contemporáneas de un pensamiento nómade. En otro ámbito, estas nomadías ofrecen al espectador una mirada diferente y abarcadora frente a los nuevos relatos y discursos que se han configurado durante los últimos años. El cine es un viaje, “no todos los nómades son viajeros del mundo; algunos de los viajes más importantes pueden ocurrir sin que uno se aparte físicamente de su hábitat. Lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar” (Braidotti, R. 2000., p. 31.). Las cineastas contemporáneas deconstruyen temas establecidos en la sociedad -el aborto, la violencia hacia los pueblos originarios, el abandono de los adolescentes por parte del Estado, las familias homoparentales- interpelando a la institucionalidad. Las obras cinematográficas representan el contexto social y cultural de su entorno y dentro de esta representación se realiza una crítica a los sistemas establecidos. Como afirma Braidotti, el nomadismo no es una falta de raíces, descontextualización política o desinterés en los acontecimientos sociales, sino que es: “[...] un sujeto en tránsito suficientemente anclado sin embargo a una posición histórica como para aceptar la responsabilidad y, por lo tanto, asumirla” (Braidotti, R. 2000., p. 39.). Elimina todo apego a los discursos y prejuicios establecidos; busca raíces

no territoriales, sino políticas e intelectuales que le permitan posicionarse frente a la realidad sin tomar una identidad definitiva. Está en constante aprendizaje y movimiento, no se estanca. Aceptar la responsabilidad significa que la cineasta se interpele como creadora sobre su entorno, además de configurar una obra que también inquiete o interroge al espectador sobre su realidad. Esto es lo que propuso históricamente Walter Benjamin en 1936.

De acuerdo a Walter Benjamin (Benjamin, W. La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, 1989), antes de que el arte tuviera una capacidad de reproducción, se había caracterizado por su función cultural, a partir de la cual los objetos artísticos estarían poseyendo un halo de misterio, vinculado a una "lejanía", que el autor denominó "aura". Esto habría producido una concepción de las obras como únicas, irrepetibles y originales. La llegada de la modernidad y el desarrollo técnico, acompañado de una posibilidad de reproducción, despojó a la obra de dicha aura, convirtiéndose en accesible a vastos sectores. Y así, como los objetos estéticos comenzaron a ser difundidos masivamente, el artista, por su parte dejó de estar replegado sobre su propia sensibilidad y abrió su mirada al mundo para interrogarse acerca de las problemáticas de su tiempo (Flores, S. 2014., p. 82. 1a. ed.).

En la anterior revisión sobre la cinematografía realizada por mujeres, se vieron algunos ejemplos de los procesos reflexivos de Valeria Sarmiento, Alicia Scherson, Marialy Rivas y Marcela Said; el paisajismo intelectual al que se refiere Braidotti, también se evidencia en las cineastas a lo largo del cine chileno. Sus películas en general -ellas también actúan como guionistas o co-guionistas de sus proyectos, aparte de otras facetas, como producción y/o montaje- se construyen a partir desde distintos puntos: ya sea desde la teoría,

la práctica, la cotidianidad, la lectura y las influencias que surgen desde visionados de otras obras fílmicas. El cual también es propio de las cineastas contemporáneas, como se evidenciará más adelante.

Esta constante búsqueda de conocimiento y banderas de lucha que siguen las autoras fílmicas, tienen un sentido de pertenencia a su comunidad, a las injusticias y prejuicios que sufren. Y, por comunidad no se refiere al lugar establecido de nacimiento. Waldman (2009), reflexiona sobre el hogar y qué se puede considerar como tal, proponiendo: “el hogar puede ser un espacio de intimidad, el mundo de los afectos, el sentimiento de pertenencia a una comunidad, incluso, un secreto cómplice entre sus integrantes” (Waldman, G. 2009., p. 39. 1a. ed.). El hogar es lo que se ha manifestado acá como patrimonio: expresiones vivas, ideas, logros y conocimientos que generan las personas, la constante configuración de la identidad, la que se va nutriendo desde distintos conocimientos y saberes; expresiones culturales, cotidianidad, los discursos que cada ser humano se apropia y se posiciona frente al mundo. Es lo que cada persona recuerda, su memoria, el lenguaje, sus causas.

Dentro del paisajismo cultural que forman los procesos reflexivos de las cineastas contemporáneas, también está presente la autobiografía, como proceso de experiencias cotidianas que conforman el sentido de pertenencia de una persona relacionándose con la construcción de la obra fílmica. Es lo vivido o presenciado la base para elegir los proyectos cinematográficos, prolongar las experiencias en el texto fílmico deja a la cineasta totalmente expuesta frente al



espectador, con el que comparte partes de su biografía. La obra cinematográfica es subjetiva porque se construye bajo procesos reflexivos, “la configuración de una subjetividad individual acontece cuando se escenifican y muestran los sitios propios imposibles de reproducir por otros” (Ossa, C. 2009., pp. 31 - 32. 1a. ed.). Pero en esta escenificación el espectador reconoce, identifica y apropia los discursos planteados a través de la pantalla. “El reconocimiento no se da, exclusivamente, por imitación ejemplar o ambición glamorosa, también la ansiedad, la culpa, el error son vertientes de identificación que en su despliegue audiovisual logran conectar vidas afectadas por problemas similares, idiomas compartidos, tragedias parecidas” (Ossa, C. 2009., pp. 32 - 33. 1a. ed.).

Por último, vale aclarar, que la separación binaria entre arte creado por mujeres y hombres no da a lugar, los hombres igualmente han estado subsimidos a patrones establecidos por la sociedad. Ellos están empezando a cuestionar discursos, planteando nuevas interrogantes sobre qué es o la obsolescencia de lo que se conoce como masculinidad. La construcción del género, es como la cinematográfica o la patrimonial; no es homogénea, ni está dada, es permeable a los cambios y las diversidades. Las nuevas construcciones de mundo, que han estado silenciadas por siglos, transgreden lo establecido, lo socialmente aceptado. Como recuerda Bovenschen (1986) que sentenció Meret Oppenheim al otorgar un premio artístico:

Los logros intelectuales de las mujeres parecen tan embarazosos. Por esa razón, la gente los reprime y olvida lo más pronto posible. ¿Ideas? Toda idea realmente nueva es en realidad un acto de agresión. Y la agresión es una característica absolutamente contradictoria con la imagen de la feminidad que los hombres tienen dentro de sí y que proyectan sobre las mujeres (Oppenheim, M. 1975 en Bovenschen, S. 1986., p. 37. 1a. ed. en español.).

### 3.1 Esperar el día de la procesión: La intimidad de un asesino en “Joselito” (2014)



Bárbara Pestan (1985), estudió teatro y cine. En 2013 se traslada a París para estudiar en *La Fémis*, escuela en la que se han formado otras directoras chilenas<sup>72</sup>. Filma el documental “Ver es un acto” (2010) y el cortometraje “Al otro lado del río” (2011) siendo directora, guionista, productora y montajista. Mismas tareas realiza en su primer largometraje de ficción, “Joselito” (2014).

---

<sup>72</sup> Recordemos que en base al formulario de documentación crítica propuesto por Arrizaga, se incluirá el análisis de modos de producción y representación. Por modos de producción nos referiremos al *cómo* desarrollan su trabajo de dirección y creación - elementos técnicos, distribución, exhibición, referentes teóricos o metodológicos-. Por representación, expondremos la *manera* de filmar; comprender su mirada, desde dónde la posicionan, modos de hacer, qué historias están plasmadas cinematográficamente y cuáles son los discursos políticos/sociales a los que apelan. Estos modos se dilucidarán, a través de las entrevistas realizadas a las creadoras, introducidas en clave de citas, configurando un relato del análisis.

Posiciona su obra desde Joselito y la convivencia con su padre Camilo. La relación padre e hijo está sumamente deteriorada, luego de la muerte de su madre, Irma. Aunque, se comunican muy poco entre ellos, se nota el interés de Joselito por querer generar algún vínculo con su padre. Lo intenta, pero no le resulta, su padre es un hombre solitario, terco y para nada comprensivo, se rehúsa a alimentarse apropiadamente y tiene muy pocas fuerzas para realizar su trabajo de leñador, su aspecto y estado físico está en crisis y Joselito no puede hacer nada por cuidar a quien no quiere ser cuidado. Él se siente atrapado en un paraje de por sí desolado. Los dos no participan de la fiesta religiosa en la que se vuelca todo el pueblo, les recuerda la fe de Irma y que nada hizo esa fe por ella. Joselito quiere abandonar el pueblo, pero su padre es una carga pesada y un impedimento para lograr dejar todo atrás. El parricidio que comete el personaje principal, se ve matizado por esta sensación de tedio y hartazgo de un paisaje hermoso, pero sumamente aislante. Aparte, el personaje de Camilo genera rechazo, es huraño, injusto con el duelo de su hijo. No justifica el asesinato, pero muestra al espectador las dimensiones de este. Bárbara construyó su ópera prima, a partir de su interés por un libro de Michael Foucault, utilizando sólo actores profesionales para los personajes principales Joselito (Cristián Flores) y Camilo (José Soza), los demás están interpretados por lugareños.

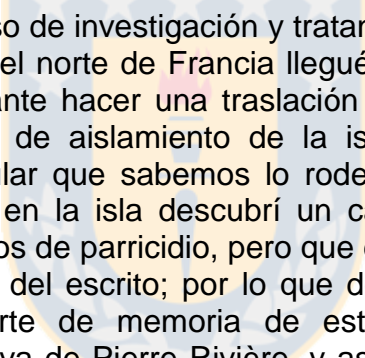
Llegué a la idea de “Joselito” tras haber leído el libro: “Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mis

hermanos”. Trata del expediente de un caso de parricidio real ocurrido en Francia en el siglo XIX y que el filósofo decide mostrar junto a unos escritos reflexivos de él en la versión francesa (Pestan, B. 2017.).

Situado en la Francia de 1800 (Estévez, 2016). Para Bárbara era particularmente cautivante el hecho, de que en el libro estuviera expuesta la memoria del asesino. Como ella misma explica, el joven criminal de dieciocho años, expone “[...] desde su falta de lenguaje y en su mínima capacidad de escritura (como él mismo lo describe al inicio del escrito) los motivos por los cuales decide realizar este crimen” (Pestan, B. 2017.). Ella se interesó por “[...] los motivos, las contradicciones y los afectos detrás de esto” (Pestan, B. 2017.). Eligió Chiloé por su coincidencia con el paisaje descrito por Foucault: era aislado, con bastante naturaleza, alejado de la ciudad. Ya instalada descubrió el caso del parricida en el cual se inspira para escribir “Joselito”, donde vivió un año, “[...] para conocer mejor todos los procesos, entender socialmente su modo de habitar, conocer los lugares y poder entender mejor los impulsos del crimen que estaba poniendo en escena” (Pestan, B. 2017.).

Es importante rescatar, la importancia de la memoria y gestión del archivo en la cinematografía femenina. Por ejemplo, Valeria Sarmiento toma una crítica en tono melodramático (“Amelia Lopes O’Neill”) para opinar sobre la forma de construir archivo en el país, quién se apropia de este, quién lo configurará, a qué se coloca relevancia. En “Joselito”, está vertida la memoria de un marginal, un asesino. Él no tiene la oportunidad de mostrar su versión.

Bárbara ficciona este hecho, que acontece desde la ausencia femenina. La falta de Irma rompe la unión entre padre e hijo. Joselito, sin Irma, ya no tiene que preocuparse por su padre, era ella el motivo de su estancia en el pueblo. La cineasta, toma un discurso olvidado, de quien es sancionado a la mudez social. Desde un lugar alejado al de Sarmiento, pero con igual gestión de la memoria y el archivo, Bárbara muestra una historia en clave metafórica, la masculinidad desde la ausencia femenina -como después lo confirmará la autora-.



[...] en el proceso de investigación y tratando de hacer un paralelo con el paisaje del norte de Francia llegué a la isla de Chiloé, me parecía interesante hacer una traslación al imaginario chileno, y las condiciones de aislamiento de la isla, además de todo el imaginario popular que sabemos lo rodea, me parecía un buen cruce. Estando en la isla descubrí un caso bastante similar en términos afectivos de parricidio, pero que en este caso no contaba con la memoria del escrito; por lo que decidí realizar la película como una suerte de memoria de esto. Me tomé desde la estructura afectiva de Pierre Rivière, y así construí la historia del parricidio en la isla (Pestán, B. 2017.).

En Aituy, donde se filma “Joselito” y ocurrió el crimen real, se celebra la Procesión del Nazareno, una fiesta anual que es más íntima y menos turística que en otros lugares (Estévez, 2016). El pueblo entero se dedica a esta fiesta, la plegaria que habían realizado no se cumple cuando Irma fallece, alejando a Camilo de las celebraciones y llevando consigo a su hijo, quien soporta constantemente los campanazos de la iglesia, el recordatorio de que la fiesta sí se está llevando a cabo. Mientras, Joselito acepta la muerte de su madre

encontrando en sus pertenencias un momento de confortamiento. Para Bárbara el tema de la religiosidad del pueblo era un punto fundamental de su historia:

No quería quedarme sólo en las relaciones afectivas o en la relación con su padre o la falta de la madre. También quería ver qué pasaba más allá de su entorno y socialmente. El pasar por un crimen era un tema bastante imponente socialmente como para entender si él era católico y cuál era su punto de vista sobre la religión (Pestan, B en Estévez, A. 2016., <http://www.cinechile.cl/entrevista-163>).

El aislamiento lo sufre toda la comunidad chilota. Descontando los sitios más turísticos de la zona, las islas y lugares apartados de Castro sufren el mismo retraimiento que existe entre Joselito y su padre. Fue en una isla del sector en la que evidenció la incomunicación de las familias, esta situación fue la base para construir la atmósfera solitaria de la casa, tanto para evidenciar el aislamiento interno -sin contacto con la familia o los que te rodean- y externo - las casas se encuentran bastantes distanciadas la una de la otra-. Además, la directora busca retratar la incomunicación entre dos hombres, “el punto de que no hubiera mujer me parecía lo más fuerte o interesante, y bueno, eso es parte de la historia real” (Pestan, B en Estévez, A. 2016.). Ante la soledad de padre e hijo y sin una figura femenina, Bárbara realizó un análisis sobre el comportamiento de Joselito y Camilo, “ahí fue construyéndose este aislamiento como principal motor de la película. Fuimos mirando muy intensamente lo que pasaba en estos lugares, durante harto tiempo y viendo este aislamiento” (Pestan, B en Estévez, A. 2016.).

El aislamiento también sucedió durante la exhibición itinerante de “Joselito” por la península de Chiloé, en ciertos sectores recordaron el parricidio perpetrado en la zona que ya estaba medio olvidado; “en Queilen fue más fuerte porque había gente que nos decía que había olvidado este crimen y fue duro revivirlo” (Pestán, B en Estévez, A. 2016.). Aunque, la aceptación del público chilote fue de agradecimiento al tener la oportunidad de reflexionar sobre el crimen, también se evidenciaba el mismo clima de la película, “la mayoría de las exhibiciones eran en las capitales de las comunas, que igual eran bien rurales, y en la parte más rural que la mostramos nos pasó que llegó mucha gente y terminó la película y la gente quedó en silencio” (Pestán, B en Estévez, A. 2016.). Bárbara explica que después de finalizado el largometraje se generaba un diálogo con los espectadores. Sin embargo, los asistentes de esa función se retiraron inmediatamente, “nos quedamos con tres o cuatro personas y nos agradecían mucho. Nos decían que la gente no se fue porque no quisieran compartir, sino porque ellos están acostumbrados a esto. Al silencio, a la soledad, a vivir así. Ellos se vieron reflejados en esto” (Pestán, B en Estévez, A. 2016.). Tan verdadera era la experiencia, que se trasposa claramente a “Joselito”:

[...] Cristián Flores se fue a vivir más de un mes a Chiloé. Estuvimos una semana encerrados comiendo, viviendo, cortando la leña y haciendo la vida de estar ahí. Queríamos generar intimidad y lograr que ellos se comunicaran. Creo que se logra mucho este realismo. La gente de fuera de Chile, en los países que la hemos presentado, creen que es casi un documental y que

toda la gente que trabaja es de allá. En Chile la gente reconoce a José Soza. Pero los mismos chilotes creen que es una película que no tiene ningún disfraz, es absolutamente real (Pestán, B en Estévez, A. 2016., <http://www.cinechile.cl/entrevista-163>).

Para Bárbara el cine es un ejercicio de memoria, donde el registro es testimonial: “Al grabar soy consciente de esto y lo que realizo lo hago entendiendo que más allá del hecho de ser una ficción o documental, sé que es un registro que por muy ficcionado que sea, va a responder a una memoria social de mi época en un futuro” (Pestán, B. 2017.). Con plena consciencia de su construcción autoral como registro, así como el cine es testimonial para Bárbara, también es biográfico:

Creo que uno siempre por contraste o por similitud relaciona su biografía al trabajar. No por hacer evidente o literales las propias vivencias, pero sí creo que al momento de seleccionar el material uno trabaja en aquello que le resuena debido a su subjetividad, y nuestro punto de vista y subjetividad responden sin duda a nuestra biografía (Pestán, B. 2017.).

Desde sus mismas vivencias, intereses y lecturas surge su obra: “[...] desde un espacio que me llama la atención, desde un hecho particular, desde una pintura, desde un sueño, y desde un libro que me llamó la atención y me llevó a otra cosa, también desde la experimentación sonora con lo visual” (Pestán, B. 2017.). Sin embargo, no es categórica al especificar un método de trabajo, sino que construye su cinematografía en base a sus particularidades.



Es consciente del machismo en la industria cinematográfica, que existan menos directoras y ante la pregunta sobre el valor de filmar siendo mujer, responde:

“[...] me da un poco de impotencia porque creo que es segregar de antemano el rol de la mujer. En el fondo, es una realidad que hay un porcentaje mucho más bajo de mujeres que de hombres dirigiendo porque esto todavía es muy machista, pero creo que todos tenemos las mismas capacidades, y eso hay que instaurarlo en la sociedad. Todos tenemos la capacidad de dirigir y me extraña pensar por qué no hay más mujeres dirigiendo. Aunque cada vez es más” (Pestan, B en Estévez, A. 2016., <http://www.cinechile.cl/entrevista-163.>).

Además, no teme a la catalogación de cine de mujeres, “el cine de mujeres tiene una sensibilidad más sensorial que el hombre por temas naturales y eso es bonito también porque tenemos otra capacidad para dirigir y para mostrar, y ¿por qué no?” (Pestan, B en Estévez, A. 2016.). Afirma, que en “Joselito”, es la ausencia femenina la que provoca las fricciones entre Joselito y Camilo, Irma era la unión entre padre e hijo.

La primera vez que estuve encerrada con los actores fue fuerte para mí. Nunca se los dije, pero fue raro. Me dio un poco pudor. Por primera vez me di cuenta que estaba construyendo un imaginario muy desde la ausencia femenina en dos hombres. Después de eso me dije que por algo hay esta ausencia femenina. Todo lo que hablo es desde lo femenino (Pestan, B en Estévez, A. 2016., <http://www.cinechile.cl/entrevista-163.>).

Esta presencia/ausencia femenina es el eje de las casas que se encuentran en los sectores rurales -en Chiloé y podría decirse que en el país en

general-, “me llamó mucho la atención la incomunicación que había entre las personas en los sectores rurales, el rol de la mujer al interior de las casas, y que a pesar de ser un lugar en el que es la mujer la que lleva todo, hay un machismo brutal” (Pestán, B. 2017.). Bárbara, expone la humanidad de un hecho violento, el parricidio. También, demuestra, las condiciones socio-culturales en el que se llevó a cabo -el aislamiento de los lugares, la soledad en la que viven los lugareños-, concordando con lo que desarrolla Urrutia (2017). Desde un caso real, enmarca a la memoria del parricida para generar una discusión en torno a las relaciones, la soledad del ser humano, sus vínculos afectivos, la ausencia femenina, la religión, el machismo y las condiciones de vida de los sectores rurales.

### **3.2 El amor nos hace iguales: La normalidad de “Rara” (2016)**

María José San Martín (1974), antes de su largometraje de ficción “Rara” (2016), fue asistente de dirección<sup>73</sup> y dirigió el cortometraje “La Ducha” (2010). Comenzó realizando y dirigiendo teatro, en Curicó y Santiago. Ha trabajado con

---

<sup>73</sup> Fue asistente de dirección en: “Monvoisin”, 2009; “La pasión de Michelangelo”, 2012; “El salto de la princesa”, 2012; “Un puñado de cerezas”, 2014; “Un caballo llamado elefante”, 2016.

Alicia Scherson, quien participó en el guión de su primer largometraje, y las colaboraciones han sido mutuas: ya que San Martín también actuó en “Play” (2005); allí, Alicia le propuso realizar una práctica como asistente de dirección, “me vine a Santiago y me enamoré del cine. La primera vez que entré a un set de grabación me dije “¿qué es esto, que no me habían avisado?”, y de ahí nunca más volví al teatro (San Martín, M en Oróstica, P; Lépine, C. 2016.). Si bien no ha tenido formación académica cinematográfica, ha participado en alrededor de veintiocho películas, además de trabajar en televisión y publicidad; “[...] me encontré con muy buenos maestros y de todos los directores y directoras con los que he trabajado he aprendido algo [...]. Eso ha sido muy interesante porque se aprende de sus discursos, se aprende de su experiencia” (San Martín, M en Oróstica, P; Lépine, C. 2016.). En “Rara”, se apoya en el caso de la jueza Karen Atala, quien luchó por la custodia de sus hijas, despojadas debido a su orientación sexual. La directora, tras un proceso creativo y de trabajo de cinco años, se enfoca en la mirada de Sara, la hija mayor de Paula y Víctor.

La primera parte del guión la escribieron desde el punto de vista de la mamá y era bien fome, porque yo me quería alejar de una película de tribunales, no quería tener a una Jodie Foster peleando por la igualdad de los derechos. Yo quería hacer una película familiar. Nosotros queríamos hacer una película que entrara a las casas de los no convencidos; los convencidos ya son nuestros, a mí me importa ahora el que duda. Ossandón por ejemplo o la Van Rysselberghe, gente que dice “se pueden juntar, pero criar es otra cosa”. O estas personas que dicen “una mujer lo primero que tiene que ser, es ser mamá, después ella”. Entonces,

yo sentí que el adulto tiene la fuerza para cambiar su estructura mental, sólo para los niños; son ellos el motor de cambio del adulto. Yo creo que los grandes actos de discriminación del mundo pasan por ignorancia y el cine te permite reflejar otro mundo (San Martín, M en Aguilá, M. 2016., <http://elagentecine.cl/2016/11/15/pepa-san-martin-y-su-primero-largometraje-rara-es-un-road-movie-emocional-en-que-el-publico-acompana-a-esta-familia-que-se-va-desfragmentando/>).

Con sus padres separados y los dos con nuevas parejas, Sara tiene que lidiar con la entrada a la adolescencia -celebra su cumpleaños número trece- y una desilusión amorosa. Su hermana menor Catalina parece sobrellevar todo de mejor manera, ella considera normal, para una tarea del colegio, dibujarse junto a su hermana, su madre y la pareja de esta, Lía. Es su familia, para Sara también, pero ella entiende los prejuicios de los adultos, ya es consciente de ellos. La película avanza ante la incomodidad de Sara por las situaciones adolescentes que está viviendo, enmarcadas por la constante preocupación de su padre, su profesor, su mejor amiga, por hacerle ver que su familia es a lo menos rara. Cuando los padres se separan empiezan peleas por ver quien tiene el poder, traspasándoles estas situaciones a los hijos. Normalmente los adolescentes culpan a sus padres separados, las exigencias y responsabilidades que les hacen, forman un drama por una situación menor porque saben que tienen la protección de uno de los progenitores, justamente el que no los está retando -la vez que se quedan las amigas de Paula a dormir en su casa y Sara se enoja, o cuando Paula reta a Sara por salir tarde sin avisar-. Los padres caen en el juego de desautorizar al otro para ver quién tiene más

poder. Lo anterior, sucede en cualquier familia de padres separados; sin embargo, para Víctor esta situación acontece por la orientación sexual de Paula y así como se ve todo desde la mirada de Sara, el/la espectador/a es testigo a medias de la batalla legal que está aconteciendo entre Paula y Víctor. Sara ve como sus padres discuten, pero no escucha la totalidad de las conversaciones, sabe que su familia comienza a desmoronarse; donde se sentía amada, acompañada, en la que reía y peleaba. Es una película que genera empatía, induce a pensar en la propia familia, en los prejuicios de la sociedad. Si antes era mal visto tener padres separados, ahora lo es tener padres homosexuales. También, se percibe el amor de Lía, la pareja de Paula, que es intermediaria entre Paula y Sara, intentando sobrellevar una situación en la que ella está ahí por amor y cariño en una familia que construyó sin lazos sanguíneos.

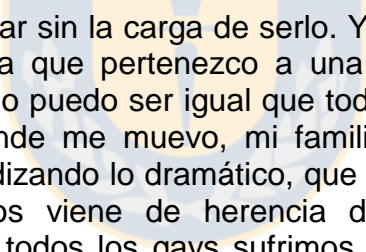
A mí me quebró mucho el caso de la jueza Karen Atala y yo comencé una búsqueda personal, seguí el caso sin saber que se convertiría en mi primera película. Pasó el tiempo y cuando ella gana el caso titularon “Jueza gana”, ¡pasaron 12 años!, ¿ganó qué? Ganó la sociedad (si se quiere), pero ella perdió desde que le quitaron las niñas. No hay retorno, nunca volvió a vivir con sus hijas. Yo leí todas sus entrevistas y cuando decido hacer esta película, me puse a investigar y tengo 120 casos en registro del setenta en adelante, donde era mucho más conflictivo porque antiguamente los hijos eran quitados por las propias familias. Ni siquiera por el marido. Era la mamá la que les decía que no podían criar a sus hijos, si tú vas a vivir tu vida este niño no puede hacerlo. Les quitaban a sus hijos y por la vergüenza de que esto se abriera no iban ni siquiera a tribunales. Amo la ficción, entonces yo no quise involucrarme tanto con la historia de la Karen más que lo que leí por la prensa y los otros casos, porque yo quería inventar el mundo que yo quería hacer (San Martín, M en Aguila, M. 2016., <http://elagentecine.cl/2016/11/15/pepa-san->

martin-y-su-primer-largometraje-rara-es-un-road-movie-emocional-en-que-el-publico-acompana-a-esta-familia-que-se-va-desfragmentando/.).

San Martín construyó “Rara” desde un mirada que conectara al público y se identificara con esta familia, entendiendo la injusticia que viven Paula y Lía, generando un debate fundamental. La directora plantea que los niños tienen el derecho de tener una familia conformada y que los hijos de familias homoparentales no gozan de los mismos derechos que cualquier otro infante. Ella coloca el ejemplo de que sí tuviera un hijo, este no podría tener una relación legal con sus dos madres; y en el caso de que su pareja falleciera, ese hijo no se quedaría con María José, sino con la familia de su compañera; “ese es un tema que se tiene que abordar. Nos quedamos con temas muy eróticos sobre la homosexualidad, muy morbo. Creo que eso lo tenemos que empezar a cambiar” (San Martín, M en Aguila, M. 2016.).

“Rara” no tiene un discurso fehacientemente militante, es más oblicua e indirecta en su forma de posicionar el guión, sobre todo por posicionarse desde la mirada de Sara y no de su madre. Sara es testigo a medias de lo que acontece y esta sensación de no conocer ni saber todo el panorama, también la trabajó Dominga Sotomayor en “De jueves a domingo”. Todo se ve desde la mirada de los niños. Ellos no son partícipes de la historia, son espectadores de su propia historia. Misma situación, que han evidenciado las mujeres a lo largo de la humanidad. En la cinematografía, ellas fueron representadas por otros. La realidad mediada por el ojo masculino -heterosexual, acomodado

económicamente, en la mayoría de los casos- decidía qué imagen transmitían de su contraparte femenina y a lo largo de todo el siglo XX, la mujer observó los parámetros contruidos por otros, en base a esos sistemas de referencias. Aunque, “Rara” es indirecta en su forma de posicionar su discurso de igualdad y aceptación de las familias homoparentales, María José San Martín es frontal: “Yo no soy una persona que crea tanto en los dogmas, pero, sin embargo, no puedo deshacerme de quien yo soy: soy mujer, soy homosexual y así vivo constantemente; no dejo de ser esto cuando hago alguna cosa”. La militancia de San Martín en “Rara” viene desde la inclusión:



Yo quería trabajar sin la carga de serlo. Yo debo reconocer que a mí se me olvida que pertenezco a una minoría, que no tengo derechos, que no puedo ser igual que todos; creo que eso es por donde vivo, donde me muevo, mi familia. Yo quise hacer una película no agudizando lo dramático, que yo creo que eso es algo que todavía nos viene de herencia de Estados Unidos, de Hollywood, que todos los gays sufrimos un montón, que el niño que dice que es gay es como “pobrecito, se va a quedar solo”. Desde ahí proviene no sólo mi película, sino proviene mi vida, con mis sesiones, mi forma de ser (San Martín, M en Aguila, M. 2016., <http://elagentecine.cl/2016/11/15/pepa-san-martin-y-su-primer-largometraje-rara-es-un-road-movie-emocional-en-que-el-publico-acompana-a-esta-familia-que-se-va-desfragmentando/>).

Afirma, que las mujeres están proponiendo temas antes vistos unilateralmente, como la maternidad, la vejez, las separaciones amorosas. Aunque, los hombres, están más involucrados en las responsabilidades socialmente impuestas a la mujer -el hogar, los hijos-, las mujeres tienen una emocionalidad diferente que se plasma en su cine:

Si nosotros hiciéramos un ejercicio en que el mismo guión lo dirigiera un hombre y lo dirigiera una mujer, sería distinta la película. Eso no me parece malo, me parece que es bueno que aprendamos a convivir en diferencia. Creemos que somos uniformados, todos iguales: ¡no, no me imagino un mundo así!

Hay cine latinoamericano, hay cine europeo, hay cine oriental. En cambio hay una especie de ofensa social, te dicen “¡cómo cine de mujeres, si el cine es el cine!”. Toda la vida el hombre ha hecho más cine que las mujeres, nadie lo puede negar (San Martín, M en Aguila, M. 2016., <http://elagentecine.cl/2016/11/15/pepa-san-martin-y-su-primero-largometraje-rara-es-un-road-movie-emocional-en-que-el-publico-acompana-a-esta-familia-que-se-va-desfragmentando/>).

Al igual como propone Urrutia (2017) en “Campo contra campo”, el cine militante que construye San Martín responde a la necesidad de humanizar los conflictos sociales. Se presencia una historia cercana, sobre un tema sumamente controversial y delicado, sobre todo cuando los derechos homosexuales están en constante entretenero. Para ella es imperativo filmar estas temáticas hasta que no sean necesarias las etiquetas, en donde un espectador sin importar su orientación sexual pueda identificarse con un personaje en el que tampoco importe su sexualidad. “[...] Es como el cine de mujeres [...] es necesario porque a las mujeres todavía las apedrean en algunos lugares, o porque todavía en todas partes te preguntan con quién dejas a tus hijos [...] y buscan que te sientas culpable si los dejaste cuatro días con su papá para ir a un festival de cine” (San Martín, M en Venegas, R. 2016.). Para ella, no es casual que actualmente el cine chileno esté inspirado en casos de contingencia nacional, siempre con la perspectiva de entrar en la



emocionalidad, sin dejar la entretención. “Tampoco me gusta olvidar que el cine es entretención, no somos hueones peleando con pistolas en una guerrilla, hacemos películas para que la gente vaya y en una hora y media entre en un mundo distinto” (San Martín en Venegas, R. 2016.).

De alguna forma, el cine está volviendo a ser un reflejo social, estamos volviendo a tomar temas que nos preocupan y viéndolos en pantalla. El cine es un arma política. En Chile dejamos de hacer cine político y nos dedicamos a hacer un cine más estético, y ahora viene otra fase, de los directores y productores que quieren empoderarse y hablar de temas que nos importan. Es mi primera película, y yo aprendí que las películas son un discurso, y una, como directora, debe tener un cierto análisis de lo que está hablando. Por eso es importante también haber hecho mi opera prima a los 40 años, con experiencia. El cine debe tener contenido” (San Martín, M en Oróstica, P; Lépine, C. 2016., <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/pepa-san-martin-los-directores-de-cine-antes-que-nada-queremos-decir-algo/>.).

### **3.3 Cien años de invisibilización y olvido: La verdadera**

#### **“Mala Junta” (2016)**

Claudia Huaquimilla (1987), estudió Dirección Audiovisual en la Universidad Católica de Chile. Fue asistente de dirección del cortometraje

“Premonición” (2017) y la animación “Cantar con sentido, una biografía de Violeta Parra” (2016) donde colaboró en el montaje. De sus propias producciones ha sido directora, guionista y productora ejecutiva (“San Juan, la noche más larga”, 2012; “Mala Junta”, 2016). Actualmente está trabajando, desde un hecho real: en el 2007, adolescentes internados en el SENAME realizaron un motín; que es también el título de la película.

Se vivió una situación especial en “Mala Junta” que tiene que ver con el hecho de ser mujer, que fue hecho en un proceso un poquito más corto, porque como soy mamá, yo solamente me di un año desde que logramos conseguir uno de los fondos y que pudiéramos rodar la película para dedicarme *full* a ese rodaje. Entonces, fue súper apresurado de algún modo ese proceso, filmamos sin tener todos los recursos y esta vez me gustaría hacer un proceso un poco más tranquilo [“Motín”]. Y, ojalá poder optar a un financiamiento oficial (Huaquimilla, C. 2017.).

Claudia, se ha preocupado por filmar hablando desde sus orígenes. En “Mala Junta”, muestra la historia de Tano y Cheo, dos adolescentes con problemas, mientras el primero es conflictivo y fue detenido por participar en un asalto a una bencinera, el segundo es un joven mapuche víctima de *bullying* por parte de sus compañeros de colegio. Tano es puesto en la custodia de Javier, su padre, con el que no tiene mayor relación, mientras espera la decisión del Estado sobre si es internado en el SENAME. Javier vive en San José de la Mariquina, donde Tano tendrá que asistir al colegio y no meterse en problemas. Un joven santiaguino, confiado y despreocupado llama la atención de Cheo y de los compañeros que abusan de él. La película transcurre en el afianzamiento de

esta amistad improbable entre Tano y Cheo, los prejuicios sobre los dos, la relación entre Tano y su padre, el resentimiento de este por una familia que poco y nada lo acogió -los golpes que recibió, pasar la mayoría de su tiempo en la calle; risa y preocupación provoca la escena donde Javier, que es mecánico, le pide a Tano hacer partir el auto que arregla, su hijo arranca el auto sin llave, “te felicito o llamo a los *pacos*”. Pero entre todas las injusticias y violencias que han sufrido Cheo y Tano, “Mala Junta” encuadra una historia mayor: el asesinato de Pedro, por parte de las fuerzas policiales. Luego de una manifestación pacífica donde participa la comunidad mapuche de San José de la Mariquina, Pedro no vuelve a la casa, el asesinato del dirigente mapuche, se simboliza a través de un árbol que cae entre el bosque que Celulosa Arauco pernocta en San José de la Mariquina.

El primer largometraje de Claudia Huaquimilla, desmonta todas las ideas preconcebidas que se puedan tener sobre estos dos adolescentes, las desarma a través de la empatía y la risa. Los/as espectadores/as se sienten cercanos a esta amistad, entienden la vida de violencias que ha sufrido Tano, se ríen de sus salidas y encuentran entrañable a un personaje que hace poco menos de una hora atrás protagonizaba un asalto a una bencinera. Ven su vida, su personalidad, no a un delincuente estereotipado por los medios de comunicación. También, son testigos de las injusticias a Cheo, su timidez, su actitud observadora ante la discusión sobre si realizar una protesta pacífica o tomar actitudes radicales. Su contemplación deriva en acción cuando defiende

el cuerpo de Pedro ante las autoridades forenses. “Mala Junta” toma muchos elementos -la delincuencia, el SENAME, el conflicto mapuche, el abuso en los colegios- transformándolos en una historia coherente, remecedora. El/la espectador/a se retira conmocionado/a por las injusticias que sufren Cheo y Tano, con una mirada más amplia sobre lo que es vivir en Chile. Sobre su obra, Claudia relata que se enfoca no solamente desde un lado político, sino también desde un lado humano y medioambiental.

Surge igual desde un sentimiento como súper personal [...] de sentir un poco un desarraigo, de no pertenecer o no calzar con lo establecido, tanto en el ámbito familiar; por yo sentirme como la oveja negra de un grupo y también de la sociedad [por] ser una joven mapuche con todo lo que eso implica en Chile. Entonces, con Pablo Greene, el guionista, coescribimos [...] estos dos personajes que representan las frustraciones de ambos mundos y quisimos jugar en la película de qué pasaría si estos dos no deseados se juntan, sí en realidad el mundo explota o pasa algo más allá de todo lo malo que la mayoría espera que ocurra (Huaquimilla, C en — mediacinemachile. 2017., [https://www.youtube.com/watch?v=aoog4BEu\\_2Q](https://www.youtube.com/watch?v=aoog4BEu_2Q)).

Creo que es un poco terrible lo que se vive en la infancia, porque creo que los niños reproducen muchas veces lo que escuchan en sus casas y son juicios muy descarnados, y a mí justamente eso me llamó la atención, el poder contar la historia desde ese punto de vista. Siento que al chileno le cuesta un poco empatizar con el conflicto mapuche, es un poco árido el poder hablarlo y existen muchos prejuicios respecto también a lo que significa el conflicto mapuche. Creo que uno donde lo pueden encarnar y empatizar mucho más, es cómo lo vive y lo encarna un niño que lo vive [...] sin entender él también qué es lo que está pasando y por qué él también sufre esta discriminación. Entonces a mí me parece muy interesante el poder mostrar un poco el conflicto, pero desde un punto de vista cotidiano, social y desde el viaje emocional

(Huaquimilla, C en Yepan. 2015.,  
<https://www.youtube.com/watch?v=OAOHUCpYUIQ.>)

Para Claudia, fue un desafío conformar y filmar un cine autogestionado en todas sus etapas: desde la producción hasta la distribución; lo cual, comenta, fue un gran aprendizaje (Huaquimilla en Vergara 240, 2017.). La obra, funcionó desde las redes sociales, donde se iban anunciando los encuentros y exhibiciones. El éxito lo tuvo el boca a boca. Si bien se estrenó en salas comerciales a principios de 2017, a fines de año aún se copaban las salas alternativas en las que se presentaba “Mala Junta”. Claudia evidencia, lo complicado que es realizar cine en el país:

En cuanto a distribución, en realidad es complicado para toda película chilena, porque la contienda es demasiado desigual en cuanto a los espacios que tenemos en los cines, sobre todo para las óperas primas. Fue muy difícil y el logro que se hizo en cuanto a espectadores fue importante, básicamente porque el equipo de la distribuidora de cine independiente con la que trabajamos se *sacó la mugre* buscando instancias, ha sido un trabajo constante, yo hasta el día de hoy sigo yendo a conversatorios y ha sido una pega de largo aliento (Huaquimilla, C. 2017.).

Contó con el apoyo de la comunidad de San José de la Mariquina, quienes participaron como extras del filme, lo que le permitió investigar sobre la discriminación sufrida por los jóvenes que provienen de sectores rurales y sobre su identidad como mapuches. La comunidad estaba completamente comprometida, por lo mismo, el estreno oficial fue en la localidad dónde se filmó (Huaquimilla en Yepan, 2015). Ha elegido filmar desde la mirada de los niños y

adolescentes en base a sus propias experiencias: “Yo tengo un padre mapuche y una mamá chilena, tuve un pie allá en el campo y un pie acá en la ciudad” (Huaquimilla, C en Producciones Puente B. 2017.). Encontrando en el campo; “un espacio de libertad, de ser quien yo quiera, de ir al ritmo que yo quisiera y de tener un poco ese encanto, de tener un escondite de chica en el campo, que quise plasmar en la película” (Huaquimilla, C en Producciones Puente B. 2017.). Para ella, el paisaje era un tercer personaje que acompañaba a Tano y Cheo, que los acoge y los acerca en esta amistad.

El ritmo propio del que se refiere Claudia también lo encuentra en que, como ella relata, los mapuches no son lineales para contar sus historias, “tenemos una simbología distinta, las cosas que decimos no significan sólo una cosa, sino que tienen varios significados, entonces hay siempre un subtexto, un submensaje y es como yo llegué un poco al cine” (Huaquimilla, C en UChile Indígena 2016.). Para la directora la cinematografía es un instrumento de comunicar un lenguaje distinto “con otra poética, con otras imágenes”, con conciencia social; un cine que no se centra solamente en el mensaje que entrega, “sino que intenta cambiar el lugar dónde es filmado y a las personas que intervienen” (Huaquimilla, C en UChile Indígena 2016.). Claudia construye su cinematografía desde varios referentes: las mismas historias de campo, la sociología y psicología, con temas que la conmuevan, “[...] algo que me gusta a mí es trabajar con el poder de la empatía”:

[...] he dicho hartas veces que a mí me encanta el cine porque creo que es una herramienta política, el hecho de que uno pueda elegir un punto de vista y expresarlo a través de la emoción. Con empatía generar que los espectadores conecten y agarren reflexiones desde otro lugar, por eso es que me encantó el cine y las historias que escribo van un poco en esa línea. Generar una reflexión, un algo en el espectador.

Leo muchos reportajes, en general en todos los proyectos que hago, realizo una investigación gigante antes de ponerme a escribir, voy en una ida y vuelta donde estoy tomando cosas desde todos lados para nutrir una historia, no solamente desde los referentes audiovisuales sino desde muchos, muchos lugares. En “Mala Junta” había que analizar las imágenes, los íconos que se estaban mostrando en la prensa, en la televisión y trabajar con el otro lado de lo que se muestra. Tiene que ver con investigar efectivamente qué es lo que sienten estos niños, el prejuicio detrás de la sociedad y cómo generamos estas imágenes prejuiciosas. Entonces fue una investigación de varios años (Huaquimilla, C. 2017.).

El tema de género es una reflexión que realizó después del estreno de “Mala Junta”. No fue consciente de las diferencias dentro de la realización audiovisual, “[...] más bien no fui consciente de esas limitaciones. Pensaba que era más una limitante por un tema de clases. Por otro tipo de cosas, más que por el tema de género”.

Ahora voy a festivales y de la selección si hay quince películas, doce son de hombres, la otra es una co-dirección hombre/mujer y después habremos dos directoras nuevas. Entonces, la diferencia, está no sólo en Chile, sino en todo el mundo; y, ahí fui consciente que efectivamente es abismante la diferencia y me pasó que en la escuela; claro, ocupé mucho los otros roles, de guión, de producción, de arte (Huaquimilla, C. 2017.).

Esta consciencia, mencionada anteriormente, también está dada por el hecho de que ha sido validada como directora cinematográfica y le molesta cuando la consideran o denominan “la” cineasta mapuche:

[...] en verdad hay más. Yo he sido validada por el sistema occidental, vine a la ciudad, estudié Cine en la universidad, mis trabajos van al modelo occidental de festivales. Hay millones de otros cineastas que están haciendo un montón de cosas y que quizás no tienen estudios formales, pero que están haciendo cuestiones muy bacanes. Ese es el pudor que da cuando te ponen solo “la”, porque no soy la única” (Huaquimilla, C en Valencia, P. 2017., <https://pousta.com/claudia-huiquimilla-mala-junta-entrevista/>).



Aunque estrenada en 2016 en la localidad donde se filmó y luego en el Festival de Cine de Valdivia, en 2017 se presenta en salas comerciales. Si se considera este antecedente, existen cien años entre la primera película dirigida por una cineasta en Chile, “La Agonía de Arauco o (El olvido de los muertos)” de Gabriela Bussenius y “Mala Junta” de Claudia Huaquimilla, las que tienen un mismo tema en común: la causa mapuche<sup>74</sup>. Claramente desde dos aristas e historias distintas, es notable y preocupante que pasaran cien años de olvidos e invisibilización. Ríos (2016) realiza una extensa investigación sobre cómo se piensa el archivo en Chile desde las películas de Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y los dos largometrajes estrenados en el país de Valeria Sarmiento.

---

<sup>74</sup> “El verano de los peces voladores” de Marcela Said abordó la causa mapuche desde un nivel contemplativo. El trabajo documental de Said siempre ha sido político, como lo también lo son sus dos producciones en ficción. Sin embargo, el tema se estampa con un estilo cinematográfico propio, de atmósfera neblinosa, distinto al de Huaquimilla, mucho más directo e interpelador.



La autora investiga los procesos socio-históricos que confluyen en la exclusión de estos archivos fílmicos de la historia oficial cinematográfica en Chile. “Estas películas dan cuerpo a comunidades de disenso que tienen una larga aunque olvidada historia de resistencia a los modos en que se ha articulado la historia del cine como aparato que recrea vínculos nacionales y perpetúa una situación de precariedad en el escenario global” (Ríos, M. 2016., p. 4 - 5). Para Ríos (2016), las mujeres creadoras sufren una cadena de olvidos por parte de la institucionalidad, como se vio en **Patrimonio y género**. Argumenta, que en la construcción de nación se establecieron ciertos discursos establecidos por la elite económica y cultural de Chile, en detrimento de las minorías: mapuches, mujeres, pobres. Asimismo, el mito fundacional del cine chileno se perpetuó en la figura de Manuel Rodríguez y quién lo interpretó, el actor Pedro Sienna (1893 - 1972), personificándolo en “Manuel Rodríguez” del director Arturo Mario en 1920 y “El Húsar de la muerte” (1925) donde además de actuar, dirigió; “en ella, actualiza su figura como centro de la identidad chilena —militar, aguerrida, astuta— para cargarla con el espíritu de las luchas sociales de principios del siglo XX” (Ríos, M. 2016., p. 61.).

La figura de Pedro Sienna se caracteriza por ser unánimemente entre los historiadores del cine chileno la figura seminal, la que está en gran parte fundada en la preservación de su película El húsar de la muerte. La película de 1925 no solo permite formar hitos sobre los avances técnicos y la creación de un lenguaje audiovisual, sino también ubica a Sienna como centro de un discurso nacionalista en continuación con el pasado histórico del Chile independiente, unidos a la contingencia social y la creación

de un espacio público en base al lenguaje cinematográfico (Ríos, M. 2016., p. 60.).

Gabriela Bussenius, cuestionada en su autoría, extinta su obra y recordada sólo cómo acápite de Salvador Giambastini, visibilizaba una historia que en cien años aún está latente; en torno a la figura de Catrileo<sup>75</sup>, quien ve la tierra de sus ancestros arrebatada por parte del Estado. Como propone Ríos (2016), “La agonía de Arauco (o el olvido de los muertos)”; “[...] crea una relación entre dos dramas que tienen como protagonistas a sujetos minoritarios —las mujeres y los mapuches, estos últimos representados aquí problemáticamente por un niño— considerados sin derechos frente a un estado que estaba en plena discusión sobre los límites para reconfigurar su identidad” (Ríos, M. 2016., p. 107.).

Mientras las crisis económicas y las celebraciones del Centenario creaban un clima de enfrentamiento entre propuestas sobre el camino que debía seguir la nación, esta película interviene en el seno mismo del cogollo oligárquico —a través de su sistema de producción, su modo de pensar la publicidad y la exhibición del cine, así como el rol de la cinematografía en la sociedad en general— con narraciones que amplían el espectro nacionalista de la discusión (Ríos, M. 2016., p. 107.)<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Aunque hombre en la historia, Catrileo es interpretado por la actriz Olga Donoso.

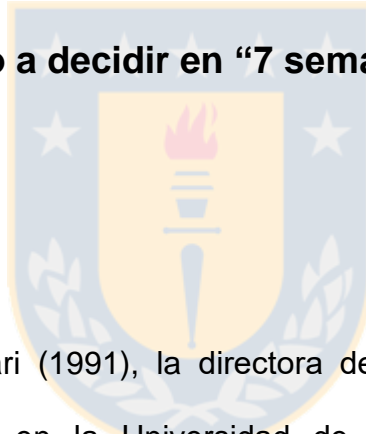
<sup>76</sup> Recapitulemos que en **Pioneras del cine chileno**, se relataron las condiciones sociohistóricas en las que fue producida y estrenada “La agonía de Arauco”. A su estreno, fue invitada la aristocracia chilena y el Presidente de Chile Juan Luis Sanfuentes, mostrando el conflicto mapuche a la institucionalidad misma.

Ríos (2016) aclara una diferencia entre el cine que remarca la tradición nacionalista que se representó en las películas de Manuel Rodríguez, consolidadas por la figura del actor Pedro Sienna, y el de Gabriela Bussenius que configura una crítica social, unos pocos años después de las celebraciones del centenario del país sobre cómo se construía el Estado chileno, el que marginalizaba a sectores de la sociedad. Si en la construcción de nación quedaron fuera los pueblos ancestrales y las mujeres, en “Mala Junta” se evidencia que en 2017 aún el Estado falla a los dos adolescentes; sobre todo, cuando Tano es enviado al SENAME luego de la muerte de Pedro, ya que la influencia de la comunidad mapuche podría ser la verdadera mala junta. Pero la diferencia entre los cien años, es que ya no se olvida a los muertos. Si las minorías, quedaron fuera de la construcción de nación y Catrileo ve como son arrebatadas sus tierras, Huaquimilla trabaja desde la acción: el viaje emocional de Cheo y Tano, no los deja impávidos, algo cambió en ellos, ahora tienen una causa política/de vida. No se debe olvidar: el cine contemporáneo propone trabajar desde la memoria -con personajes cercanos, empáticos, visibilizando temas socialmente álgidos- la cinematografía, una que se acerque a los espectadores y la obra de Claudia Huaquimilla es la precisa muestra de ello:

Me pasa que los personajes parten súper prejuiciados y después la gente se encariña con ellos, al nivel de querer saber aún más, qué es lo que pasó, eso es lo más bonito para mí. Hay realizadores que trabajan desde un lado más racional, para mí es importante la conexión con el público. Hago las películas pensando siempre en eso, en los espectadores, no lo hago

solamente por una satisfacción personal, que también está en expresar muchos temas que para mí son importantes, pero siempre pensando en otro también, en quienes lo van a ver y en tratar de hacer que el cine sea más democrático, el hecho de buscar la risa es uno de los elementos de conexión con el espectador para después llevarlos a lugares un poco más densos (Huaquimilla, C. 2017.).

### **3.4 ¿Quiero o estoy preparada para ser madre? El derecho a decidir en “7 semanas” (2016)**



Constanza Figari (1991), la directora de “7 semanas” (2016), estudió Dirección audiovisual en la Universidad de Desarrollo. Anteriormente fue directora del cortometraje “Eugenia” (2013) y asistente de dirección en “Victoria Rosana Maite” (2016). “7 semanas” se basa en un caso real para contar la historia de Camila, una joven estudiante de danza que decide abortar. Al contrario de muchas otras películas, en su primer largometraje, Constanza - quien se manifiesta feminista y conformó un equipo en que todas las directoras de área, tales como arte, fotografía, etc., son mujeres- aborda una arista del aborto que no se discute actualmente en la sociedad: la decisión de cada mujer sobre su cuerpo. Camila, la protagonista, tiene una vida estable, va la

Universidad. Simón, su pareja, la apoya, su madre también, sus hermanas. Sin embargo, a ella jamás le preguntan sobre su deseo de ser mamá, su embarazo no fue planeado y todos creen, ante la estabilidad y oportunidades en su vida, que está de acuerdo con este. Su pareja, madre, profesora de danza, amigas; dan por hecho que al no tener limitantes consideradas socialmente como antecedentes para no querer tener un hijo -un novio abusivo, problemas económicos, que los padres no la apoyen- su instinto materno saldrá a flote ante las dudas. El problema es que Camila se da cuenta que no quiere ser madre. La toma de esta decisión y cómo la acoge su entorno más cercano es lo que toma “7 semanas” para demostrar al espectador/a un punto de vista diferente.

Anteriormente, “La espera” (Francisca Fuenzalida, 2010) había retratado el aborto desde una arista distinta, una joven que aún se encuentra en el colegio queda embarazada y decide abortar. Se puede elucubrar: está bien, ella aún ni siquiera tiene la oportunidad de realizar planes, no podrá asistir a la Universidad hasta dentro unos años, quizás nunca o quizás sí, pero se le producirá todo más complicado. Es su decisión. Sin embargo, en el caso de Camila, tiene 23 años, una pareja estable, él está de acuerdo; la familia de él, la madre de ella, en su Universidad la apoyan. Hay otra compañera embarazada, su profesora de danza no la aparta del grupo. Para el/la espectador/a es más difícil, sobre todo si está en absoluto desacuerdo, aceptar la decisión de Camila. Lo que realiza “7 semanas” es valiente y necesario. Constanza aclara que no es

un instructivo sobre el aborto; si no que muestra a una joven “[...] que piensa y siente de cierta forma, en el contexto social y económico en el que vive” (Figari, C. 2017.). Explica que tanto el personaje de Simón y el de la madre de Camila, antagonistas a su decisión, actúan, sienten y piensan desde lo que creen correcto, abordándola desde “[...] un personaje femenino complejo que no quiere ser madre y que se va a enfrentar a un montón de cosas y situaciones súper tristes e injustas, que a pesar de eso va a perder algunas cosas con el objetivo de lograr su propósito” (Figari, C. 2017.). Constanza es clara, para ella el filme no desconoce su contexto:

No es una película ciega, en ese respecto, no la idealiza, que a lo mejor es lo que piensa mucha gente que es lo que haría una persona feminista, contando una historia feminista. Y el personaje va a tomar efectivamente una decisión; que, para otra gente, a los ojos de los conservadores, religiosos, es una decisión radical. Para mí no y para el equipo que está detrás de la película no es una decisión radical, extrema, que tenga que ver con obstáculos externos, que quizás para algunas personas pueda significar atenuantes a la gravedad del asunto, porque nosotros no juzgamos este hecho, no juzgamos el aborto (Figari, C. 2017.).

El 2017 fue un año sumamente marcado por la discusión sobre la aprobación por parte del Congreso del aborto en tres causales, una controversia alejadísima de lo que planteaba la película a finales del 2016, donde toda la sociedad pareciera tener más injerencia en el cuerpo de una mujer que ella misma. La protagonista real de la historia en la que se inspiró “7

semanas” para construir el personaje de Camila, declaraba en una entrevista, que resguardó su identidad:

Chile ya es uno de los países con más abortos inseguros a nivel mundial, a pesar de ser penalizado en todas sus formas. Yo me pregunto... ¿Qué es lo que impulsa a todas esas mujeres a abortar muchas veces en condiciones decadentes, sin respaldo alguno del Estado, arriesgando incluso su propia vida? La decisión de abortar no es un juego y no creo que las mujeres chilenas lo tomen como tal. No creo que la decisión de abortar recaiga simplemente en no querer “hacerse responsable” de un hijo, como si fuese un capricho. Hay razones profundas y trascendentales tras las mujeres que deciden practicarse un aborto. Legalizar este procedimiento sólo entregaría el apoyo y la dignidad a estas mismas mujeres que abortan en Chile día a día (Melgarejo, H. 2016., [http://www.eldinamo.cl/nacional/2016/12/06/mujer-que-inspiro-la-pelicula-7-semanas-en-chile-estas-condenada-socialmente-desde-que-abortas/.](http://www.eldinamo.cl/nacional/2016/12/06/mujer-que-inspiro-la-pelicula-7-semanas-en-chile-estas-condenada-socialmente-desde-que-abortas/))

“7 semanas” definitivamente se introduce dentro de **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**, a través de la historia de Camila se puede conocer una realidad que aún no se inscribía en el cine chileno. Sólo tratada en “Turistas” de Alicia Scherson, donde Carla le cuenta escuetamente a su esposo que abortó. Ella también tenía todas las condiciones sociales y económicas para ser madre, pero a pesar de esta confesión que detona el fin de las vacaciones con Joel y el inicio de su paseo con Ulrich, no se vuelve a tratar mayormente la decisión de Carla. El aborto por la decisión de no ser madre, está contemplada sólo tangencialmente en “Turistas”; en cambio, “7 semanas” es sobre el aborto, tanto el largometraje como Camila toman una

posición respecto a esta discusión, existen consecuencias por ello, saca al espectador de la comodidad y lo inquiera a plantearse las siguientes disyuntivas: ¿Qué pasa si quedas embarazada y te das cuenta que no quieres o no estás preparada para ser madre?, ¿Qué pasa si tu pareja se da cuenta de que no quiere ser madre?, ¿Respetas su decisión? ¿Cómo te lo tomarías si tu hija decide abortar aunque la apoyas completamente en su embarazo? Igual que en las películas anteriores, la empatía es el principal factor para acercar una discusión reciente, de una manera cercana y certera. No se siente esa lejanía de Carla, entiende y problematiza lo que le ocurre a Camila, “[...] es súper importante cuando ves un personaje en la pantalla grande que valida tu problema, valida tu emoción, valida tus sentimientos” (Figari, C. 2017.). Constanza, posiciona una discusión en forma limpia, sin sentimentalismos ni recursos repetidos, cuestionando una realidad sobre el rol maternal inherente que se le adjudica a la mujer. Relata que su obra fue conformada como proyecto de título, allí tenía profesores guías en su mayoría hombres, que consideraban inadecuada la columna vertebral del guión. Para ellos, la decisión de Camila sin condicionantes de por medio, no era lo más apropiado.

Nosotros cuando estábamos escribiendo el guión de la película [...] ellos no lo podían entender y nos pedían que por favor agregáramos en el guión obstáculos externos “reales”; por ejemplo, que Camila se gane una beca en Alemania para que se vaya a bailar entonces Camila abortaría porque elige su futuro y su profesión antes que ser madre. O, que Camila sea de un estrato social bajo para que le falte plata realmente para tener un hijo, por lo tanto, escoge no tener una carga porque no puede

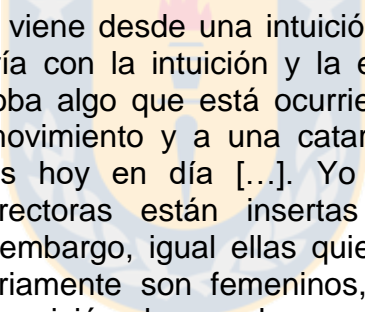


hacerle eso a su familia. O, el novio de Camila es violento y le pega, entonces, mejor que ocurra esto para que Camila tome la decisión de abortar, porque no quiere tener el hijo de este tipo. Entonces desde la génesis de la idea, había una decisión masculina que quería imponerse en este camino, que no lograba comprender o validar la tesis que nosotros estábamos validando, que es la mujer decide sí quiere ser o no ser madre (Figari, C. 2017.).

Para Constanza, la cinematografía ha sido una forma de expresarse, de plantear sus inquietudes: “[...] se nos ha impuesto, formas de hacer que impiden que el otro pueda ver lo que tú vives; entonces por eso mismo es importante que las mujeres o las minorías hablen de su propia historia, porque es imposible conocer la historia de otro si uno no conoce la historia vital” (Figari, C. 2017.). Proveniente de un entorno machista, donde no veían con buenos ojos sus intereses, desde muy pequeña decidió definirse a través del arte:

[...] recién como desde los 12 años, me di cuenta de lo que es ser mujer, en el fondo que es un poco pararse y decir: yo puedo hacer lo que quiera, esta sociedad no me va a definir, según los conceptos de lo que tenga o no tenga que hacer y empezar a reconciliarme con mi género desde el arte, empecé a escribir y hacer cosas. Y, dije; *ok*, este es lugar del cual, yo creo que puedo aportar para salir de esto que se me está metiendo desde siempre y que para mí se traducía en odiar a las mujeres, odiar ser mujer, tener puros amigos hombres, empatarme con el otro género. Por eso mismo, me ha interesado meterme en temáticas que tienen que ver con la mujer y no necesariamente son temáticas de mujeres. Pero; sí, como tenemos una experiencia vital, diferente, que en el caso de hombres y mujeres hay una claridad súper grande en esas diferencias, creo que es interesante hacerlo desde tu género y desde tu experiencia de vida (Figari, C. 2017.).

Ya con otros proyectos auestas, se enfoca en discutir sobre las libertades personales, los límites con el propio cuerpo y su vida; a través, de sus propias experiencias, la de sus cercanos o de temas que le interesan: “Estoy haciendo particularmente un proyecto que tiene que ver con buscar respuestas a esas inquietudes que yo tengo, sin el objetivo de plantear después una verdad absoluta porque eso no existe, pero mostrar un punto de vista que abra preguntas nuevas” (Figari, C. 2017.). Como se mencionó anteriormente, se declara feminista:



El cine siempre viene desde una intuición, está bueno equilibrar un poco la teoría con la intuición y la experiencia personal. El feminismo engloba algo que está ocurriendo qué es ponerle un nombre a un movimiento y a una catarsis que están teniendo muchas mujeres hoy en día [...]. Yo no sé si todas estas compañeras directoras están insertas igual que yo en el feminismo. Sin embargo, igual ellas quieren mostrar personajes que no necesariamente son femeninos, porque obviamente el cine expone una visión de mundo, no es necesario que estas mujeres muestren personajes femeninos, “Mala Junta” tiene personajes masculinos buenísimos. El cine feminista tampoco necesariamente tiene personajes femeninos, porque recordemos que el feminismo también involucra a los hombres (Figari, C. 2017.).

En **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas** existe un corpus de cinematografía cruzado por la denuncia social y la intimidad de historias inmediatas, cercanas. El cine está evidenciando el proyecto fallido que como sociedad se ha construido; un país profundamente desigual y diferenciador, a lo distinto de pensamiento, sexual, nacionalidad, proyectos de

vida, se le mira con suspicacia. Pero se están formando nuevas identidades y discusiones, o se relevan temas olvidados, invisibilizados, que producen resquemor en un sector conservador y/o más acomodado económicamente - más y que o-; son distintos los motivos, pero se plasman completamente. La empatía es el principal motor desde la concepción del guión hasta su distribución, las películas no se quedan sólo en el estreno, tienen una vida que trasciende, como plantea Claudia Huaquimilla. Hay debates, foros, itinerancias; se vuelve al lugar que se filmó -“Joselito”, “Mala Junta”-. Existe una crítica al sistema y a cómo vivimos, plasmadas en cada una de las películas examinadas. Este análisis se enfocó en lo que representa la totalidad de la obra, la dialéctica que quieren instalar las cineastas contemporáneas. Era importante la idea, cómo llegaron a ella, de qué manera construían su trabajo, cómo se planteaba al espectador y las emociones que generan. Sin embargo, en un juicio que se plantea totalmente desde el punto de vista de una espectadora: no hay que desconocer, la calidad visual y tecnológica de la cinematografía aquí evidenciada.

Esta conciencia política y social también se ve reflejada en las formas de plantear su trabajo. Por ejemplo, al hablar de la relación entre patrimonio y género, Bárbara Pestan declara:

Considero que el poder y el proceso de selección en nuestra sociedad siguen siendo un ejercicio patriarcal en todos los ámbitos y el proceso de selección de un patrimonio responde consciente e inconscientemente a esa mirada. Más allá de los

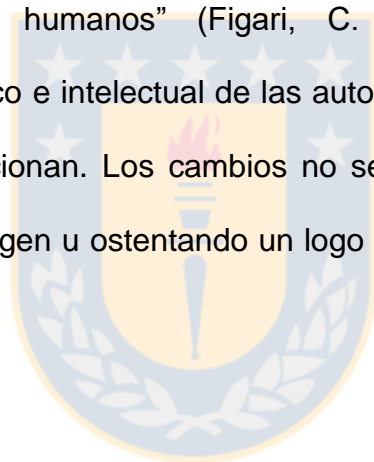
intentos por proteger y encontrar una equidad, en el espectro amplio en el que esas decisiones se toman, la selección de un patrimonio sigue siendo una mirada bastante patriarcal, por ende poco sensible a lo que entiendo como género y equidad del mismo, de hecho inclusive desde el intento de trabajar por una equidad femenina.

Creo, que desde mi subjetividad y mirada, inconscientemente y no literalmente, sí trabajo el tema del género [...] para generar una suerte de preguntas y reflexiones a mi contemporaneidad (Pestan, B. 2017.).

Para Bárbara la cinematografía es un ejercicio de memoria. Lo que ella filme, será una evidencia de cómo se plasmaron ciertas temáticas. Y, así como Bárbara cristaliza su subjetividad, Constanza Figari asegura: “Vemos que la historia ha sido construida y contada en su mayoría desde los hombres, entonces [hay que] usar estos espacios como el cine, que obviamente son documentos históricos, tanto por lo que reflejan, como por la forma de reflejar, de plasmar una realidad” (Figari, C. 2017.). Ubicándose desde una posición política:

El feminismo abre los ojos un poco con respecto a lo que es la construcción social, lo que es la construcción de los géneros, de los roles. En mi caso, es algo que me ha abierto los ojos y que me ha hecho comprender en el fondo que lo que somos es una capa, es algo que está, cómo nacemos en un lugar, en un espacio, en tiempo y lugar, nos hace ser de cierta forma y ha impedido quizás cuestionarnos ciertas cosas que para mí son importantes. Hay como un miedo a cuestionar lo desconocido porque nos han dicho toda la vida como tenemos que ser y lo que tenemos que pensar (Figari, C. 2017.).

Hay que acotar que en estos renovados discursos fílmicos y en momentos donde el feminismo ha tomado una plataforma de discusión, también hay directores que están representando nuevas formas de feminidad y masculinidad, aparte de denuncias políticas/sociales; por ejemplo: “Nunca vas a estar solo” (Alex Anwandter, 2016) y “Una mujer fantástica” (Sebastián Lelio, 2017). Como argumenta Constanza Figari, el feminismo también cuestiona la construcción de masculinidad, “[...] un poco los quiere sacar de ahí para permitirles ser más humanos” (Figari, C. 2017.). Es fundamental el posicionamiento político e intelectual de las autoras estudiadas en cada una de las temáticas que ficcionan. Los cambios no se producen desde el mercado, comprándose una imagen u ostentando un logo feminista, sino desde las obras que se crean.



## CONCLUSIONES

En **“Mujeres detrás de las cámaras: Patrimonio audiovisual chileno a través de una cartografía comentada de largometrajes de ficción dirigidos por cineastas chilenas (1896 - 2016)”** descubrimos algunos de los obstáculos históricos y sociales que han dificultado la presencia femenina en la dirección cinematográfica. Su labor como productoras culturales, en todo ámbito creativo, ha estado mermada e invisibilizada; más aún, en un país en el que recién se establecen algunas controversias -aborto en tres causales, paridad salarial, abuso y acoso sexual-, pero en el que aún estas discusiones tienen bastante resistencia en ciertos grupos de la sociedad. Relevando el trabajo de directoras cinematográficas chilenas, la población femenina está cerca de reconocerse en pantalla. La historia ya no está contada desde lo ajeno; entre más referentes, más mujeres darán el paso de dirigir sus historias. Y, no sólo la población femenina, sino que todos aquellos que han quedado fuera del relato moderno occidental. Dando importancia a lo que se mantiene en la ignorancia, está velado u olvidado, podemos recuperar una memoria fílmica perdida, acortando la brecha de obstáculos que a las mujeres les ha tocado sortear en la

historia, primero en creación, luego en difusión y por último en la perdurabilidad de la obra a lo largo de los años.

“Mujeres detrás de las cámaras”, estableció una línea argumentativa en cuanto periodización en base a “Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno”, fundamental en esta organización de la práctica filmica femenina. Desde ahí, se agregaron y/o modificaron algunos períodos por el enfoque de género de esta investigación. Vimos a las pioneras Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong; luego, se evidenciaron las razones políticas y sociales por la que no existen registros de largometrajes de ficción hasta 1990. Desde ahí, se configuró un camino en el cine dirigido por mujeres hasta 2014, año en el que comienza **Cineastas contemporáneas: Poéticas post novísimas**. Desde este período, sin duda, el cine ejercido actualmente está preocupado por las temáticas políticas y sociales acontecidas en el país, denuncias y llamados de atención que requerían a las cineastas examinadas, cada una desde lo que las movilizaba, construyendo retazos autobiográficos o con historias muy cercanas a ellas, en las que también deconstruían relatos dominantes de género. Existiendo un punto interesante: ha sido mayor la práctica filmica femenina en documental y pareciera que prefieren abordar temáticas contingentes, fuertes. Lo que caracteriza a las cineastas contemporáneas, es que ahora esta realidad está mediada desde la ficción. María José San Martín, resume a la perfección: “Tampoco me gusta olvidar que el cine es entretenimiento, no somos hueones peleando con pistolas en una

guerrilla, hacemos películas para que la gente vaya y en una hora y media entre en un mundo distinto” (San Martín, M en Venegas, R. 2016.).

Es tremendo lo que puede conquistar el cine desde la emotividad; por ejemplo, llamó la atención lo que lograba “Mala Junta” con los espectadores. En un cine santiaguino del circuito alternativo, un profesor llevó a sus alumnos a una función, si bien la crítica desde la primera escena es removedora, los personajes de Tano y Cheo lograban la empatía a través de la cercanía; los alumnos reían, comentaban, enmudecían hacia el final. Claramente, el profesor después habrá mediado entre lo que vieron, la situación mapuche y del SENAME, pero el factor de la empatía los acercó a la película y ya no era algo lejano a ellos, si no que totalmente comprensible. Misma situación toca con “Rara”, para quien es hijo de padres separados, ve muchas de las situaciones presenciadas plasmadas en la pantalla ¿Por qué tú realidad es distinta a la de Sara y Catalina? La decisión de María José San Martín de no contar la historia desde la mamá y su batalla judicial, es fundamental en su éxito, al igual que las hijas, el/la espectador/a se ve indefenso en sus preconcepciones de familia o cómo debe constituirse, siendo testigo de lo que deben vivir quienes son objeto de prejuicio. Fuerte es lo que pasa en “7 semanas”, la contradicción que vive Camila es comprensible, ella no quiere ser mamá en estos momentos y todo la lleva a tratar de aceptar que debe estar bien con su embarazo. Es tan simple, rápido y directo el cómo aborta, sin sentimentalismos, ni escenas melodramáticas, que lleva a cuestionar: ¿Qué pasaría si estoy en el lugar de



ella? Con “Joselito”, se evidencia la memoria de un parricida, un punto de vista poco usual; entender el crimen y las condicionantes de este en un ambiente aislado, solitario, la falta femenina en un núcleo familiar, da al espectador nuevos puntos de vista lejanos a su realidad.

Asimismo, la falta de modelos y referentes es una condicionante en la representatividad de las mujeres que se quieran dedicar no sólo a la dirección, sino que a distintos aspectos del área audiovisual. Por un lado, ser autora, significa autoconfianza, una que la sociedad está mermando constantemente, con pequeñas trabas: esta carrera u oficio no te conviene, ese trabajo no es el más apropiado, no vas a ser capaz de hacerlo, cómo compatibilizarás la familia, un etcétera de culpabilidades. Como sentencia la escritora feminista, Arelis Uribe: “El primer obstáculo al que te enfrentas es explicar que el género es otra lucha de clases” (Uribe, A en Olgún, C. 2017.). Por eso hay que localizar los mecanismos de discriminación, para eliminar su naturalización. No es una limitante ser mujer, ni tampoco se engloba a las cineastas en busca de una diferenciación, ni que su manera de representación sean mejor o peor, sino cuáles son las opciones que tienen para alcanzar, valga la redundancia, a representar lo que desean representar. Al existir menos visibilización de referentes, se hace necesaria una plataforma en la que estén contenidas todas las mujeres involucradas en el audiovisual chileno, no sólo directoras, sino que en el área técnica, arte, fotografía, sonido, montaje, guión, actuación, producción, etc. Se espera que esta investigación pueda ser el puntapié para

empezar a periodizar y analizar las distintas prácticas femeninas en la cinematografía chilena, recuperando nombres que no están en la historia oficial. Ya que, no es menor ni casualidad, que la producción femenina en ficción sea infinitamente menor que la de sus pares masculinos.

En “Mujeres detrás de las cámaras” se buscó una relectura de la historia del cine chileno, no como una historia alternativa, sino como una nueva forma de pensar la cinematografía chilena. Y, el concepto de archivo espectral propuesto por Mónica Ríos en “El archivo espectral: El cine de tres mujeres chilenas frente a la nación (del cine mudo a la postdictadura)” (2016), se podría utilizar para leer críticamente el patrimonio audiovisual chileno; por un lado, está presente el patrimonio oficial que comienza con la figura de Pedro Sienna y continúa con el fin del cine mudo, el proyecto de Chile Films, el fracaso del proyecto de Chile Films, el Nuevo cine chileno, etc. Y también está este patrimonio incómodo, fantasmal, que comienza con Gabriela Bussenius en 1917, continúa con dos directoras más en el cine mudo y sigue a fines de la década de 1960 y principios de los 70, con Valeria Sarmiento, Angelina Vázquez y Marilú Mallet, que no alcanzaron a estrenar ficción en Chile debido al exilio; ellas trabajan intensamente elementos autobiográficos y rompen esquemas con los géneros cinematográficos, al utilizar elementos documentales y de ficción en sus producciones. Este patrimonio audiovisual fantasmal, sigue, sobre todo con cineastas que escapan de los cánones de entretención del cine de los noventa y comienzan a crear un cine autoral, que

también mantienen algunos aspectos o se basan en su biografía para llevar temas a la ficción. Por ejemplo, Marcela Said, directora de “El verano de los peces voladores” y “Los perros”, en diversas entrevistas manifiesta el quiebre con el pensamiento político de su familia, lo que la ha motivado para elegir sus temas tanto en documental como ficción. Finalmente, este patrimonio audiovisual fantasmal llega hasta Claudia Huaquimilla con Mala Junta, donde se toma acción.

Se enuncia críticamente el patrimonio audiovisual chileno desde un enfoque de género y desde aquí se pueden extraer distintas aristas para seguir investigando. Quedan varios temas en el tintero; por ejemplo, la recuperación de una historia fílmica femenina en el cine mudo, la reconstrucción de la historia plasmada en la pantalla, la producción y recepción del filme; el estudio de la autoría en obras cinematográficas no estrenadas, perdidas u con colaboraciones borradas; las obras que no están inscritas en los cánones institucionales de festivales cinematográficos y estrenos en salas comerciales. La investigación no sólo de directoras cinematográficas, sino también de las otras áreas que participan en la realización de una película. Y, finalmente, la mayor visibilización de las obras de directoras chilenas, ya que fue difícil y no se pudo encontrar la totalidad de las películas, sobre todo las que se habían filmado antes del 2000, misma situación se evidenció en el libro “Cine de mujeres en Postdictadura” (2010), donde gran cantidad de los largometrajes y documentales que analizaron, debieron abarcarlos desde otros estudios,

críticas o de sus mismos recuerdos si es que habían visto la obra cinematográfica cuando se estrenó.

También, es importante rescatar lo que ha significado esta tesis desde entender que a través de un enfoque de género, se pueden gestionar archivos, constituyendo una acción feminista. Sin embargo, al querer comenzar a investigar sobre cine chileno, es imposible dejar pasar el cierre en Enero de 2018 de Cine Chile, sin la plataforma *online* de archivo, esta tesis no habría sido posible y muchas otras investigaciones no habrían encontrado un marco de información tan grande. La falta de financiamiento, además de no encontrar apoyo estatal durante dos años seguidos, los condujo a finalizar con el trabajo de casi una década. Aunque, en marzo de 2018 volvieron a reabrir la plataforma, no es posible la situación de precariedad e inestabilidad en la forma que se abarca el estudio e investigación del patrimonio audiovisual. Quizás es contraproducente, pero se hace aún más necesario estudiar el cine chileno, ya que es un campo abierto de preguntas e historias por descubrir.

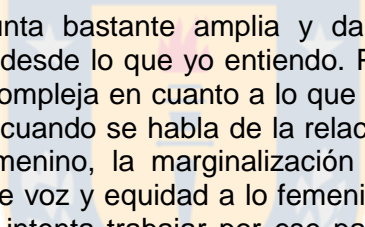
El cine es la memoria del mundo y es deber de los estudios críticos del patrimonio, cuestionar lo que ha sido oficializado y transmitido; incomodando los relatos establecidos. Cómo se construye memoria, quiénes estarán detrás de las representaciones fílmicas y construirán discursos; son preguntas que deben remecer a los interesados por el estudio del patrimonio audiovisual chileno. Comprendiendo el pasado se puede pensar el futuro.

# ANEXO I: ENTREVISTAS

## 1. Bárbara Pestan (“Joselito”, 2014)

Entrevista realizada el 03 de octubre de 2017 vía correo electrónico.

### EJE PATRIMONIO Y GÉNERO



**Bárbara:** Es una pregunta bastante amplia y da para muchas aristas. Intentaré responderla brevemente desde lo que yo entiendo. Personalmente, creo que estamos en una época bastante compleja en cuanto a lo que la utilización de la palabra género se refiere, generalmente cuando se habla de la relación patrimonio y género, se habla sobre el lugar de lo femenino, la marginalización de ese lugar, se establece una relación en virtud de darle voz y equidad a lo femenino; desde ese lugar entiendo que existe una relación y se intenta trabajar por ese patrimonio inmaterial. Sin embargo, creo que actualmente pensar en equidad de género significa comprender las infinitas posibilidades de género que existen, no solo Femenino - Masculino sino que LGBTQ, y más. En ese sentido, me cuesta generar una real relación, primero porque hablar de patrimonio significa generar una selección y valorar o salvaguardar aquello que parece adecuado a determinado proceso social. En ese sentido dudo que como sociedad exista una real necesidad equitativa y sensibilidad contemporánea frente a lo que género se refiere; y, menos la necesidad de protegerlo, ni valorarlo desde esta amplitud. Considero que el poder y el proceso de selección en nuestra sociedad siguen siendo un ejercicio patriarcal en todos los ámbitos y el proceso de selección de un patrimonio responde consciente e inconscientemente a esa mirada. Más allá de los intentos por proteger y encontrar una equidad, en el espectro amplio en el que esas decisiones se toman, la selección de un patrimonio sigue siendo una mirada bastante patriarcal, por ende poco sensible a lo que entiendo como género y equidad del mismo, de hecho inclusive desde el intento de trabajar por una equidad femenina.

Creo, que desde mi subjetividad y mirada, inconscientemente y no literalmente, sí trabajo el tema del género; no para generar una relación patrimonial si no que más bien para generar una suerte de preguntas y reflexiones a mi contemporaneidad.

Para mí el cine en sí mismo es un ejercicio de memoria, el hecho de registrar ya sea una ficción o un documental es un proceso de dejar un testimonio para el futuro, eso es lo que diferencia el cine de las artes vivas, por ejemplo. Al grabar soy consciente de eso y lo que realizo lo hago entendiendo que más allá del hecho de ser

una ficción o documental, sé que es un registro que por muy ficcionado que sea va a responder a una memoria social de mi época en un futuro.

## EJE TRAYECTORIA

**Bárbara:** Creo que uno siempre por contraste o por similitud relaciona su biografía al trabajar. No por hacer evidente o literales las propias vivencias, pero sí creo que al momento de seleccionar el material uno trabaja en aquello que le resuena debido a su subjetividad, y nuestro punto de vista y subjetividad responden sin duda a nuestra biografía.

## EJE MODOS DE HACER

**Bárbara:** Es diverso, lo he hecho desde vivencias, desde un espacio que me llama la atención, desde un hecho particular, desde una pintura, desde un sueño, y desde un libro que me llamó la atención y me llevó a otra cosa, también desde la experimentación sonora con lo visual. No me atrevería a decir que existe un método en el cómo concibo mis trabajos. Pero sin duda todos en algún punto se relacionan con mi biografía desde la perspectiva que te menciono en el punto anterior.

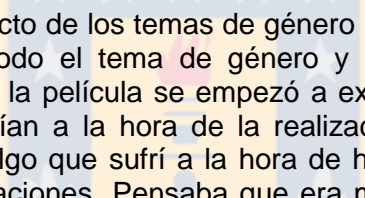
Me es más fácil hablarte de mi película “Joselito”, ya que la tengo más fresca. Llegué a la idea de “Joselito” tras haber leído el libro: “Yo Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano” de Michael Foucault. Trata del expediente de un caso de parricidio real ocurrido en Francia en el siglo XIX y que el filósofo decide mostrar junto a unos escritos reflexivos de él en la versión francesa (en la española sólo traducen el expediente). Me llamó mucho la atención ese libro, justamente por la memoria del criminal que había al interior, es un escrito muy precario de un joven de 18 años que habitaba el norte de Francia en el siglo XIX y que explica desde su falta de lenguaje y en su mínima capacidad de escritura (como él mismo lo describe al inicio del escrito) los motivos por los cuales decide realizar este crimen. A mí me pareció muy interesante esta memoria, el hecho de realizarla, los motivos, las contradicciones y los afectos detrás de esto. Y así fue como en el proceso de investigación y tratando de hacer un paralelo con el paisaje del norte de Francia llegué a la isla de Chiloé, me parecía interesante hacer una traslación al imaginario chileno, y las condiciones de aislamiento de la isla, además de todo el imaginario popular que sabemos lo rodea, me parecía un buen cruce. Estando en la isla descubrí un caso bastante similar en términos afectivos de parricidio, pero que en este caso no contaba con la memoria del escrito; por lo que decidí realizar la película como una suerte de memoria de esto. Me tomé desde la estructura afectiva de Pierre Rivière, y así construí la historia del parricidio en la isla. Luego viví un año en la isla para conocer mejor todos los procesos, entender socialmente su modo de habitar, conocer los lugares y poder

entender mejor los impulsos del crimen que estaba poniendo en escena. Me llamó mucho la atención la incomunicación que había entre las personas en los sectores rurales, el rol de la mujer al interior de las casas, y que a pesar de ser un lugar en el que es la mujer la que lleva todo, hay un machismo brutal. Desde ese marco construí la película “Joselito”.

## 2. Claudia Huaquimilla, (“Mala Junta”, 2016)

Entrevista realizada el 15 de noviembre de 2017 vía teléfono.

### EJE PATRIMONIO Y GÉNERO



**Claudia:** Creo que respecto de los temas de género he tenido una reflexión póstuma a grabar la película. De todo el tema de género y desigualdades, he tenido mucha reflexión una vez que ya la película se empezó a exhibir. Yo no fui tan consciente de las diferencias que existían a la hora de la realización audiovisual entre hombres y mujeres, porque no es algo que sufrí a la hora de hacer un rodaje o más bien no fui consciente de esas limitaciones. Pensaba que era más una limitante por un tema de clases, por otro tipo de cosas más que por el tema de género. Entonces, no fui muy consciente en ese sentido antes de ir a grabar. Y, a la película llegué porque había hecho un cortometraje de tesis, donde investigué respecto a la piromancia y asociar la escritura de guión audiovisual con una investigación psicológica para la construcción de un personaje arquetípico; eso yo lo utilicé con actores naturales, gente que no estudia teatro. Hice una investigación que terminó en un corto. Ese corto [“San Juan, la noche más larga”, 2012] sin que me avisara mi productora, lo mandó a festivales y quedó seleccionado; ahí, empecé un recorrido en que la gente me conoció por mi trabajo y me empezaron a preguntar que venía nuevo y yo no tenía pensado nada, porque no tenía planteado continuar el camino como directora, si no en otras áreas de lo audiovisual.

Ahora voy a festivales y de la selección si hay quince películas, doce son de hombres, la otra es una co-dirección hombre/mujer y después habremos dos directoras nuevas. Entonces, la diferencia, está no sólo en Chile, sino en todo el mundo; y, ahí fui consciente que efectivamente es abismante la diferencia y me pasó que en la escuela claro, ocupé mucho los otros roles, de guión, de producción, de arte. Llegó un ramo que fue Taller de Ficción en que un profesor nos obligó a dirigir y fue la primera vez que lo hice, también fue sobre un niño conflictivo y me encantó la dirección. Por eso en mi tesis opté también nuevamente a dirigir y se seleccionó el proyecto, hice dos cortos dirigiendo antes de la película. Pero de todas maneras por una cosa económica, nadie me va a contratar a mí de directora, entonces trabajé y trabajo mucho como asistente de dirección, como productora, en otras áreas. Y, cuando comencé el recorrido por festivales con el cortometraje, la gente me dijo que tenía ganas de conocer más historias mías y comencé a escribir un guión, pero todavía trabajando para otros, hasta

que ya en un momento decidí aventurarme con mi propio proyecto y ahí recién dejé los proyectos de otras personas y me focalicé en “Mala Junta”. “Motín” sería mi segundo largometraje de ficción.

## EJE MODOS DE HACER

**Claudia:** Siempre son temas que me están moviendo, que me conmueven y algo que me gusta a mí es trabajar con el poder de la empatía. Entonces, yo también he dicho hartas veces que a mí me encanta el cine porque creo que es una herramienta política, el hecho de que uno pueda elegir un punto de vista y expresarlo a través de la emoción. Con empatía generar que los espectadores conecten y agarren reflexiones desde otro lugar, por eso es que me encantó el cine y las historias que escribo van un poco en esa línea. Generar una reflexión, un algo en el espectador. Y, en un inicio hice dos cortometrajes de niños que eran un poco vistos como niños problema y quería seguir ahondando en ese tema, pero obviamente el largometraje [“Mala Junta”, 2016] da para una investigación más profunda y ahí decidimos juntar a dos chicos, que es este niño mapuche y este niño del SENAME.

Me pasa que los personajes parten súper prejuiciados y después la gente se encariña con ellos, al nivel de querer saber aún más, qué es lo que pasó, eso es lo más bonito para mí. Hay realizadores que trabajan desde un lado más racional, para mí es importante la conexión con el público. Hago las películas pensando siempre en eso, en los espectadores, no lo hago solamente por una satisfacción personal, que también está en expresar muchos temas que para mí son importantes, pero siempre pensando en otro también, en quienes lo van a ver y en tratar de hacer que el cine sea más democrático, el hecho de buscar la risa es uno de los elementos de conexión con el espectador para después llevarlos a lugares un poco más densos.

Son muchas cosas, porque yo creo que en una obra no es solamente lo que se estudia desde el cine, a mí me gusta mucho tomar referentes desde todas partes, desde las historias que me contaban del campo, desde las películas, desde la sociología y psicología. Leo muchos reportajes, en general en todos los proyectos que hago, realizo una investigación gigante antes de ponerme a escribir, voy en una ida y vuelta donde estoy tomando cosas desde todos lados para nutrir una historia, no solamente desde los referentes audiovisuales sino desde muchos, muchos lugares. En “Mala Junta” había que analizar las imágenes, los íconos que se estaban mostrando en la prensa, en la televisión y trabajar con el otro lado de lo que se muestra. Tiene que ver con investigar efectivamente qué es lo que sienten estos niños, el prejuicio detrás de la sociedad y cómo generamos estas imágenes prejuiciosas. Entonces fue una investigación de varios años.

Se vivió una situación especial en “Mala Junta” que tiene que ver con el hecho de ser mujer, que fue hecho en un proceso un poquito más corto, porque como soy mamá, yo solamente me di un año desde que logramos conseguir uno de los fondos y que pudiéramos rodar la película para dedicarme *full* a ese rodaje. Entonces, fue súper apresurado de algún modo ese proceso, filmamos sin tener todos los recursos y esta



vez me gustaría hacer un proceso un poco más tranquilo. Y, ojalá poder optar a un financiamiento oficial.

En cuanto a distribución, en realidad es complicado para toda película chilena, porque la contienda es demasiado desigual en cuanto a los espacios que tenemos en los cines, sobre todo para las óperas primas. Fue muy difícil y el logro que se hizo en cuanto a espectadores fue importante, básicamente porque el equipo de la distribuidora de cine independiente con la que trabajamos *se sacó la mugre* buscando instancias, ha sido un trabajo constante, yo hasta el día de hoy sigo yendo a conversatorios y ha sido una pega de largo aliento. Por eso, como realizador chileno tu ópera prima debe ser algo que te fascine y que estés dispuesto a estar años metido en ese proyecto, porque yo doy un poco explicaciones por algo que hice hace varios años ya y estoy en otros temas, pero este proyecto sigue con una vida que trasciende.

### 3. Constanza Figari, (“7 semanas”, 2016)

Entrevista realizada el 29 de agosto de 2017 vía teléfono.

#### EJE PATRIMONIO Y GÉNERO

**Constanza:** Mi objetivo principal era poner un caso particular que se saliera de las tres causales, precisamente porque recién se estaban discutiendo en el Congreso. Nosotros quisimos plasmar una pregunta que también nos estábamos cuestionando si era válido o no, que es la decisión de ser o no madre. Y, si eso puede ser una motivación válida para realizarse un aborto. Yo creo que a partir de esa pregunta nosotras queríamos exponer un personaje que fuera súper normal, un personaje políticamente correcto. Nos parchamos antes de la herida haciendo un personaje que no pudiera responder a los prejuicios sobre la mujer que aborta, un personaje que; por ejemplo, no va a fiestas, obviamente lo hace, pero nosotros no mostramos eso; no es un personaje que tú veas consumir alcohol o drogas, no es un personaje irresponsable. Y, con eso, quisimos apelar a la empatía, donde un espectador de cualquier sector, pueda decir: en realidad la persona que está pasando por esta situación no es una mala persona y podría ser yo, podría ser mi hermana, mi prima, mi mejor amiga o pudo haber sido mi mamá en otro momento. En realidad las tres causales es algo radical y extremo que no responde ni siquiera al 5% de los abortos que se hacen en Chile, ni en ninguna parte. Entonces, lo que quisimos fue poner sobre la mesa una discusión que está siendo invisibilizada por las tres causales y llamar un poco a la reflexión, planteando estas preguntas, si es o no es válido abortar por no querer ser madre y llamar un poco a que la discusión fuera desde un lado más humano y empático, no

juicioso como lo ha sido hasta ahora. Pienso que el impacto que logró la película, en los espectadores que lograron acceder a ella, fue básicamente generar esa controversia, por más que uno no esté a favor de lo que esté haciendo Camila, puedo o no puedo catalogarla de mala persona, puedo o no puedo decir que es una asesina. Y, se generaron hartas preguntas más. El impacto que tuvo fue muy interesante porque hubo hartos hombres sobretodo, esto te lo digo por las experiencias que he tenido en los conversatorios que siempre después de las funciones se me han acercado a hablar; por ejemplo, hablando básicamente de la diferencia de género, los hombres que se me acercaron a conversar sobre esto, se sintieron muy apelados con la película y algunos reaccionaron pensando “oh *guau*, yo nunca había visto este lado, voy a hablarlo con mi pareja”, “nunca pensé que está situación fuera así, nunca me lo he planteado, hasta ahora nunca sabría cómo reaccionar, tengo que escuchar a mi pareja”, una cosa muy positiva; y, por otro lado, generó rechazo de varios hombres que se sintieron pasados a llevar porque el hombre en esta decisión específica no tuvo participación. En mujeres; bueno, por supuesto que un par de personas, se han sentido súper contrarias a este personaje, la han catalogado de asesina, que fueron particularmente dos personas que eran fanáticos religiosos. También, una mujer se me acercó llorando para agradecerme por haber puesto en la pantalla algo como esto, porque como está tan invisibilizado y juzgado es súper importante cuando ves un personaje en la pantalla grande que valida tu problema, valida tu emoción, valida tus sentimientos, entonces ha generado eso también.

*Viendo la temática y la ficha técnica de la película, la mayoría son mujeres ¿Consideras que tu película es feminista o tú te consideras una directora cinematográfica feminista?*

**Constanza:** Por supuesto.

*De repente las películas chilenas dirigidas por mujeres se tratan de desmarcar un poco del término feminista.*

**Constanza:** Yo creo que eso es un poco por el temor, que ha sido satanizado desde siempre con ese temor, porque si uno conoce el concepto de qué se trata, desde dónde viene, no habría por qué desligarse. Lo que pasa es que puede generar rechazo incluso en el espectador, sabemos que vivimos en una sociedad súper machista y que tiene mucho miedo también a ese levantamiento de la mujer, poca gente entiende de qué se trata esto. Pero yo considero que la película no es panfletaria, no es una película que se trate de cómo abortar, ni sea un instructivo ni nada por el estilo, es una película que muestra un caso particular, de una mujer que piensa y siente de cierta forma, en el contexto social y económico en el que vive y todos los personajes que podrían catalogarse como “antagonistas” o sus “enemigos” del objetivo principal que tiene ella, son personas que actúan de la mejor manera posible. No estamos haciendo una película donde la mujer en el fondo haga lo que quiera sin importar las consecuencias, hay un personaje femenino complejo que no quiere ser madre y que se va a enfrentar a un montón de cosas y situaciones súper tristes e injustas, que a pesar de eso va a perder algunas cosas con el objetivo de lograr su propósito. No es una película ciega, en ese respecto, no la idealiza, que a lo mejor es lo que piensa mucha gente que es lo que haría una persona feminista, contando una historia feminista. Y el

personaje va a tomar efectivamente una decisión; que, para otra gente, a los ojos de los conservadores, religiosos, es una decisión radical. Para mí no y para el equipo que está detrás de la película no es una decisión radical, extrema, que tenga que ver con obstáculos externos, que quizás para algunas personas pueda significar atenuantes a la gravedad del asunto, porque nosotros no juzgamos este hecho, no juzgamos el aborto.

Saliendo un poco de la película, vemos que la historia ha sido construida y contada en su mayoría desde los hombres, entonces usar estos espacios como el cine que obviamente son documentos históricos, tanto por lo que reflejan, como por la forma de reflejar, de plasmar una realidad. Específicamente “7 semanas” es una película que es muy consciente del contexto que hay y que las historias siempre han sido contadas desde el otro lado, por eso mismo trabajamos una historia donde hay un personaje femenino que se sumerge en todo esto y que creo que en este camino las decisiones que fueron tomadas para hacer la historia completa para plasmar el contexto y todo eso tiene que ver absolutamente con que el equipo que está detrás es en su mayoría de mujeres. Todas las directoras de área éramos mujeres y eso influyó absolutamente en la visión que hay en la película, incluso en la estética que tiene. Cuando estábamos escribiendo el guión de la película, teníamos profesores guías, porque esta película se hizo como proyecto de título y nosotros teníamos profesores guías donde la mayoría eran hombres, y cuando proponíamos que Camila quería abortar porque no quería ser madre, ellos no lo podían entender y nos pedían que por favor agregáramos en el guión obstáculos externos “reales”; por ejemplo, que Camila se gane una beca en Alemania para que se vaya a bailar entonces Camila abortaría porque elige su futuro y su profesión antes que ser madre. O, que Camila sea de un estrato social bajo para que le falte plata realmente para tener un hijo, por lo tanto, escoge no tener una carga porque no puede hacerle eso a su familia. O, el novio de Camila es violento y le pega, entonces, mejor que ocurra esto para que Camila tome la decisión de abortar, porque no quiere tener el hijo de este tipo. Desde la génesis de la idea, había una decisión masculina que quería imponerse en este camino, que no lograba comprender o validar la tesis que nosotros estábamos validando que es la mujer decide sí quiere o no ser madre, sólo con la génesis de este proyecto creo yo, que se comprueba esto que el género y el patrimonio están relacionados, porque es la forma en la que podemos contar las cosas o construir historias que está totalmente relacionado con hacer arte. Es obvio porque los hombres y las mujeres están contruidos desde la experiencia desde hace miles de millones de años y es por eso mismo que hoy en día vivimos distinto, se nos ha impuesto, formas de hacer que impiden que el otro pueda ver lo que tú vives; entonces por eso mismo es importante que las mujeres o las minorías hablen de su propia historia, porque es imposible conocer la historia de otro si uno no conoce la historia vital.

## EJE TRAYECTORIA

**Constanza:** Yo vengo de una familia muy conservadora y muy machista. Cuando yo era más chica, siempre me gustaron los autos, jugar a la pelota, la bicicleta, todas esas cosas que eran catalogadas como cosas más de hombres y era algo que a mí me molestaba mucho, incluso estuve en un colegio que era de hombres y yo soy de la tercera generación de mujeres. El colegio era enfermo machista, no nos dejaban jugar a la pelota. Cuando chica pensaba que detestaba ser mujer, porque no podía hacer las cosas que a mí me gustaban, eso significaba llegar a mi casa y que mi abuela me dijera que yo era una *machota* porque no me gustaban los vestidos, porque me gustaba jugar a la pelota, etc. Recién, como desde los 12 años, me di cuenta de lo que es ser mujer, en el fondo que es un poco pararse y decir: yo puedo hacer lo que quiera, esta sociedad no me va a definir, según los conceptos de lo que tenga o no tenga que hacer y empezar a reconciliarme con mi género desde el arte, empecé a escribir y hacer cosas. Y, dije; *ok*, este es lugar del cual, yo creo que puedo aportar para salir de esto que se me está metiendo desde siempre y que para mí se traducía en odiar a las mujeres, odiar ser mujer, tener puros amigos hombres, empatarme con el otro género. Por eso mismo, me ha interesado meterme en temáticas que tienen que ver con la mujer y no necesariamente que son temáticas de mujeres. Pero; sí, como tenemos una experiencia vital, diferente, que en el caso de hombres y mujeres hay una claridad súper grande en esas diferencias, creo que es interesante hacerlo desde tu género y tu experiencia de vida. Por eso, yo ahora estuve súper involucrada en las tres causales, hice varios vídeos de campaña. La próxima película que quiero hacer, toca el tema del amor y la muerte con personajes femeninos, porque independiente que la muerte sea un tema global, que nos involucra a todos, sí creo que nosotras tenemos una percepción, formas diferentes de reaccionar, que tienen que ver no sólo con nuestro género sino con nuestras experiencias individuales, pero siento que hay que usar el espacio del arte para expresar esas cosas; soy súper feminista creo yo, siento que es rico apropiarse de espacios como este para decir: “Oye, hay otras historias, hay otras formas de ver el mundo”.

Siento que hay una generación de cineastas queriendo hacerse cargo de temas actuales, que los tocan y eso es súper interesante. Está Claudia Huachimilla por ejemplo, haciendo “Mala Junta” o la Pepa San Martín haciendo “Rara”. No sé bien en qué radica la diferencia de estos tres o cuatro años con los últimos años, pienso con que hay más posibilidades para hacer películas, con que se puede abaratar costos. Entonces más gente puede hacer, y también calza con que hay cada vez más mujeres en el medio audiovisual; entonces, hoy en día hay hartas mujeres dirigiendo, que están recorriendo el mundo con sus películas, tenemos también a la Maite Alberdi que es una genia, y obviamente eso influye en los productos y en la calidad de los productos. Independiente de si es buena o mala, sí influye en todo, entonces yo creo que hay una diferencia grande e insisto, tiene que ver con las temáticas sociales que se están abordando, que no son cosas grandilocuentes, sino que son más bien temas particulares que se están exponiendo, con personajes entrañables, que es algo que el cine chileno no tenía mucho antes, que son personajes adorables, como queribles, empáticos.

## EJE MODOS DE HACER

**Constanza:** Yo creo que un poco de las dos; porque, si hablamos de teoría y todo eso, soy una persona que está súper metida con el feminismo, con el concepto de feminismo, lo he estudiado, he participado de encuentros en escuelas y cosas así, porque me interesa mucho este movimiento que ha tomado fuerza estos últimos tres o cuatro años que calza bien con el cambio en el cine. Yo creo que los personajes femeninos que se están construyendo en el cine chileno están siendo mucho más interesantes que los masculinos, el cine se ha hecho cargo un poco de este movimiento que está ocurriendo, que ahora está en su momento más fuerte y espero que siga así. Para mí, ahí hay un motor importante que está siempre detrás que es la teoría porque me interesa mucho lo que es la construcción del ser humano en esta sociedad; y, en base a eso mismo, de ahí vienen mis inquietudes personales que me gusta plasmar en las películas, son cosas que me mueven a mí. El tema de la muerte; por ejemplo, o el tema de la decisión, porque creo que tiene mucho que ver el aborto, por ejemplo, con la decisión de morir, yo los relaciono y me interesa, hablar de las libertades personales de qué puede o no puede hacer uno con su cuerpo y con su vida y a partir de eso, de mis experiencias vitales y cotidianas con mi familia, con mis amigos, las cosas que me han ocurrido o incluso las cosas que no. Estoy haciendo particularmente un proyecto que tiene que ver con buscar respuestas a esas inquietudes que yo tengo, sin el objetivo de plantear después una verdad absoluta porque eso no existe, pero mostrar un punto de vista que abra preguntas nuevas, que tienen que ver con una inquietud de desmembrar el ser humano construido en esta sociedad.

El feminismo abre los ojos un poco con respecto a lo que es la construcción social, lo que es la construcción de los géneros, de los roles. En mi caso, es algo que me ha abierto los ojos y que me ha hecho comprender en el fondo que lo que somos es una capa, es algo que está, cómo nacemos en un lugar, en un espacio, en tiempo y lugar, nos hace ser de cierta forma y ha impedido quizás cuestionarnos ciertas cosas que para mí son importantes. Hay como un miedo a cuestionar lo desconocido porque nos han dicho toda la vida como tenemos que ser y lo que tenemos que pensar.

El cine siempre viene desde una intuición, está bueno equilibrar un poco la teoría con la intuición y la experiencia personal. El feminismo engloba algo que está ocurriendo qué es ponerle un nombre a un movimiento y a una catarsis que están teniendo muchas mujeres hoy en día. No siento que sea necesario ser una estudiosa de eso para comprender qué es lo que está ocurriendo y qué es lo que podemos hacer, como las mujeres que somos, en el Chile del 2017, no creo que sea necesario estudiarlo. Yo no sé si todas estas compañeras directoras están insertas igual que yo en el feminismo. Sin embargo, igual ellas quieren mostrar personajes que no necesariamente son femeninos, porque obviamente el cine expone una visión de mundo, no es necesario que estas mujeres muestren personajes femeninos, "Mala Junta" tiene personajes masculinos buenísimos. El cine feminista tampoco necesariamente tiene personajes femeninos, porque recordemos que el feminismo también involucra a los hombres y también cuestionan las formas en que están contruidos, un poco los quiere sacar de ahí para permitirles ser más humanos.

Una película es buena, cuando una película es buena y funciona [...] pero sí es súper difícil ser mujer y dirigir hoy día, quizás no es tan difícil como hace tres o cuatro años atrás, pero efectivamente se te va a medir de una manera distinta que a los hombres. Es algo que ocurre en todos los campos laborales, el cine también era un espacio súper masculino y sigue siéndolo. O sea, dirigir hoy día, es en general un ejercicio que se hace con un equipo constituido en su mayoría por hombres, nuestra generación está empezando a cambiar eso, por ejemplo, mi generación de la Universidad era en su mayoría mujeres, pero eso no es todavía algo absoluto que ocurra siempre. Sí, hay otros tipos de presiones para la mujer que está a cargo de dirigir un proyecto, sobretodo uno cinematográfico, que es una exposición tan grande.

#### 4. Antonella Estévez, (Festival de Cine de Mujeres)

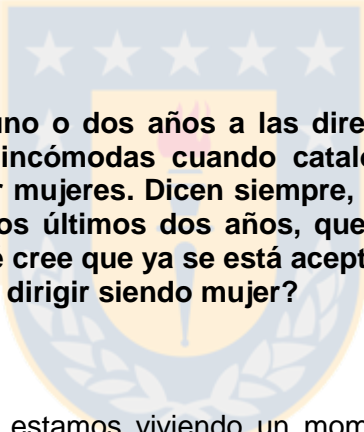
Entrevista realizada el 15 de noviembre de 2017 vía teléfono.

**¿Cómo ha sido este proceso desde el 2011, su primera versión, de visibilizar el cine dirigido por mujeres?**

**Antonella:** Yo creo que ha sido un proceso muy bonito y que además ha sido muy acorde con los tiempos. Cuando nosotras partimos, hablar de género, de participación de mujeres en el cine, de representación, no era algo que está estaba tan instalado en los medios de comunicación como está hoy día. Incluso, el uso del concepto feminismo, las mujeres que partimos en el festival no nos concebíamos a nosotras mismas como feministas, partimos no desde una militancia sino más bien de un sentido común, que a nosotras nos parecía que era necesario este espacio. Cada una con sus propias razones, en mi caso como académica me pasaba que veía a mis alumnas, muy entusiastas el primer año a dirigir en las escuelas de cine; sin embargo, cuando me las volvía a encontrar en cuarto año, estaban dedicadas al guión o a la producción. Eso me pasaba un poco con las alumnas, que me daba cuenta que no tenían referentes y que si hacía el ejercicio de preguntarles en mis clases que me nombraran diez directoras mujeres, quedaban cortas rápidamente a la tercera, entonces era evidente que había muy poco conocimiento.

Luego, nos topábamos mucho con la realidad nacional. En Chile, todo el cine que se hace, el cine independiente y en general la gente que tiene acceso a ese cine, es gente que tiene redes, que está instalada en un lugar. También, me pasó cuando partimos el festival, varias realizadoras, no entendían mucho para que estábamos haciendo esto, si sentían que para ellas no había sido tan distinto. Y, de la manera que nosotras fuimos argumentando la existencia del festival fue con cifras, todos los años nosotras vamos con cifras; históricamente, cuántas mujeres han hecho cine, cuántas películas. Ahora estoy haciendo mi tesis doctoral sobre Alicia Scherson, porque es la

única directora de ficción que tiene cuatro películas producidas en Chile, así de fuerte. Entonces, ese ya es un dato, este año en el Festival de Cine de San Sebastián se presentó un informe, donde decía que el 2016, sólo el 18% de largometrajes habían sido dirigidos por mujeres. Es evidente que hay una desigualdad y ese fue probablemente nuestro primer argumento, decirle a cualquiera: ¿Cuándo fue la última vez que viste una película dirigida por una mujer? ¿Cuántas recuerdas? Desde ahí empezamos a encontrar apoyo, y lo bonito con el festival es que en los primeros años lo hicimos a puro apoyo, no nos ganamos el fondo [FONDART, Fondo de desarrollo de las artes y la cultura] hasta nuestra cuarta versión. Fue también encontrar muchas complicidades en instituciones y personas que entendían qué estábamos haciendo y veían que era un espacio necesario; y, no solamente por poner a disposición películas hechas por mujeres, sino el discurso de las mujeres en plural. Entender que, si seguimos viendo películas exclusivamente hechas desde hombres, blancos, heterosexuales, de primer mundo y ricos, hay una gran diversidad de mundo que nos estamos perdiendo.



**Leyendo, hace uno o dos años a las directoras cinematográficas no les gustaba o se sentían incómodas cuando catalogaban su cine como cine de mujeres o realizado por mujeres. Dicen siempre, es sólo cine. Y, el panorama ha cambiado bastante estos últimos dos años, que ya no tienen reticencia a esta denominación ¿Por qué cree que ya se está aceptando que se les pregunte sobre temas de género, sobre dirigir siendo mujer?**

**Antonella:** Yo creo que estamos viviendo un momento muy emocionante donde el sentido común está cambiando; o sea, se acabó la Bomba Cuatro [Suplemento del Diario La Cuarta que dejó de circular en noviembre de 2017]. Ya La Cuarta se está dando cuenta que no era presentable seguir haciendo esto. Yo creo que para las mujeres es tan difícil llegar a cualquier puesto de liderazgo y ser directora es un puesto de liderazgo indudablemente, pesa mucho que exista sobre ellas la sospecha de algún tipo de discriminación positiva; esa es una distancia. Luego, como la mayoría de las directoras que hasta ahora han hecho cine en Chile, vienen desde lugares bien específicos y privilegiados, yo creo que no hay que dejar afuera eso, que en este caso también es una situación de clase, que le ha permitido llegar hasta ahí. Entonces, en ese contexto; claro, son mujeres, que sienten que no les ha sido tan difícil, porque han tenido los recursos. Entonces, yo creo que hay algo de eso y hay algo de defenderse, de decir “yo no estoy aquí porque soy mujer, sino porque soy buena”; eso, por ejemplo, en los mundos de los festivales es súper real, también yo no me ilusiono con que las directoras escojan estar en el FEM Cine versus Valdivia [Festival de Cine de Valdivia] o SANFIC [Santiago Festival Internacional de Cine], los festivales de género en general sufrimos con esa idea de que somos un festival de nicho y que por lo tanto para competir, hay que ir a las competencias de festivales abiertos de alguna manera. Ahora, lo que pasa ahí con los festivales “abiertos”, es que a menos que tengan una curaduría, una programación muy enfocada, si el 18% de las películas iberoamericanas

han sido dirigidas por mujeres entonces en una competencia de diez películas la lógica sería tener dos películas hechas por mujeres, obviamente hay menos representación porque hay menos películas. Si yo quiero tener una representación más o menos igualitaria, tengo que ir a buscar las películas dirigidas por mujeres, que es lo que creo yo ha hecho un poco Valdivia, aunque no lo explícita, si tú tomas los catálogos, efectivamente habían tantas películas de hombres como de mujeres en la competencia. Y este año, siete de los ocho premios se lo llevaron mujeres. Yo creo que hay prejuicios por parte de las mismas realizadoras, pero insisto, es como el prejuicio con respecto al feminismo, como si fuera una mala palabra, porque no se entiende el concepto; y, también, que es una conversación que he tenido con algunas de ellas, no se entiende el hecho de que estamos todas metidas en esto, que a ti no te haya costado, no quiere decir que la alumna que está estudiando tenga las mismas posibilidades. También es necesario ponerse la camiseta, para que sea mejor para todas. Yo creo que hay que ser más solidarias e instalar la sororidad, para que las oportunidades que ellas han tenido por su situación específica, pueda ser replicada en chicas que vienen desde lugares menos privilegiados.

**Y en esa relación; el cine es caro estudiarlo, es caro realizarlo, ¿Cómo se puede potenciar la distribución cinematográfica de las realizadoras chilenas dentro del mismo país? Pasa que en Santiago es un nicho el cine chileno, pero en regiones ya es mucho más acotada la exhibición tanto en festivales como en muestras de cine ¿Cómo se puede potenciar la distribución?**

**Antonella:** Ahí hay dos cosas, una tiene que ver con la producción: en promedio se estrenaron en los últimos cinco años cuarenta largometrajes entre ficción y documental en Chile dirigidos por chilenos. De esos cuarenta, en promedio, entre el 15 y el 10% han sido dirigidos por mujeres en los últimos cinco años. Ahí, ya tenemos una diferencia, el año pasado [2016] me pasó que para FEM Cine no tuvimos ninguna ficción para poner en la programación, no había ficciones que se hubieran estrenado. Este año hay varias, porque va a estar “Princesita”, van a haber más, pero el año pasado fue un año difícil en ese sentido. Entonces esa es la primera cosa, hay menos películas de mujeres, es el primer dato.

El segundo dato, yo creo que, el hecho de distribuir cine chileno es un atado, es súper complicado, para los exhibidores el negocio es el *ticket* más todo lo que se vende en la confitería; y, por lo tanto, si yo tengo una multisala, voy a potenciar el tipo películas que va a tener venta en confitería. Eso explica, que si tú vas al Cine Hoyts y hay doce salas, en ocho está “Rápido y Furioso” o ahora, “La Liga de la Justicia”, que son películas pochocleras, dirían los argentinos. Y, el cine chileno no es un cine masivo todavía y menos un cine de *popcorn*, no es negocio tenerlas ahí. Las que finalmente llegan a salas comerciales, porque existe un acuerdo de la asociación de productores con los distribuidores, hay ciertas facilidades, pero es muy difícil llegar ahí. Luego, está todo el circuito de salas alternativas; y, claro, en regiones es mucho más difícil, porque en Santiago, tenemos cuatro o cinco salas alternativas donde sí se exhibe cine chileno. Ahora está la Red de Salas, en ocho regiones, que también está súper bueno, pero



que sigue siendo un espacio muy marginal. Y, por eso creo, que los festivales son un lugar; además, el primer lugar para formar audiencias para el cine chileno es la televisión, absolutamente.

Finalmente, la pregunta debería ser por qué la gente está dispuesta a pagar cinco *lucas* para ver una película de *Hollywood* y no está dispuesta a pagar cinco *lucas* para ver una película chilena. Mi hipótesis sería que si yo quiero ir al Cine *Hoyts*, quiero ver un gran espectáculo, entonces yo pago para ir a ver a los “*Avengers*” o “*La Liga de la Justicia*”, porque yo sé que va a haber mucho efecto especial, 3D y etcétera. Algo que el cine chileno no puede ofrecer hoy en día, a excepción de “*Gritos del Bosque*” de Jorge Olguín que es en 3D. Por otro lado, el espectador tampoco siente que el cine chileno les esté ofreciendo algo que tiene que ver con ellos, que es una cuestión súper contradictoria, pero es real. La mayoría de la gente siente que el cine chileno es para otra gente, es para los festivales, es para la gente que sabe de cine. Este es un problema mucho más profundo y ahí yo tengo mi propia hipótesis y hablo más como editora de Cine Chile, que directora del FEM Cine: tiene que ver con el financiamiento que es un círculo vicioso, como las películas en general, para poder existir, tienen que estar financiadas antes de filmarse no funcionan con la lógica de industria que tienen que asegurar una cantidad de *tickets*. En cambio, como aquí las películas ya están financiadas, cuánta gente lleve a salas no es tan importante, más bien estoy pensando en mi próxima película. Si gano premios, si tengo buena crítica, tengo más posibilidades de hacer mi próxima película, pero no estoy pensando en la taquilla como una garantía para la continuidad. Por eso no tenemos industria, porque tenemos producción pero no tenemos consumo. Además, el marketing que se hace del cine chileno con respecto al cine *hollywoodense*, es muy deficiente, muy precario y tiene muchísimo que aprender. Ese es el contexto en general del cine chileno y el cine de mujeres es con suerte el 20% de eso. Ahí yo creo que es donde tenemos un rol los festivales, las salas alternativas, las universidades, para acercar a la audiencia esos contenidos que no se van a encontrar en los espacios comerciales, y esa es la razón por la que hacemos un festival de cine. Por eso también el FEM Cine además del festival, sueña con tener itinerancias, porque a mí me duele que en Concepción no se vean las películas que nosotras traemos para el Festival, porque así no se genera audiencia.

**Aparte, saliendo un poco del Festival para entrar en el rol de investigadora de cine chileno ¿Cómo ve el panorama actual del estudio y la investigación del cine chileno?**

**Antonella:** Yo lanzo dos libros la próxima semana [“Una gramática de la melancolía cinematográfica. La modernidad y el no duelo en cierto cine chileno contemporáneo”, 2017; “¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno (2006 - 2016)”, 2017], siento que están pasando un millón de cosas. O sea, hay muchísimo más que el 2005. El 2005 cuando yo lancé mi primer libro [“Luz, Cámara, Transición. El

rollo del cine chileno de 1993 a 2003”, 2005], era un gran desierto. Estaba todo el trabajo de Jacqueline Mouesca que fue referencial, absolutamente. Yo creo que también el que haya más gente estudiando; por ejemplo, ahora finalmente se abrió un magíster en Estudios Fílmicos en la Universidad Católica, da la posibilidad que haya más gente pensando el cine, mediando entre las películas y el público. La mayoría de la gente que publicamos, está investigando en un circuito académico, es porque está haciendo un postgrado. Yo creo que van a aparecer más cosas, a mí me llama mucho la atención que en el tema de género y representación en medios de comunicación no haya mucha más gente trabajándolo; porque, me parece un tema fundamental. Finalmente, la pregunta de por qué es necesario el cine de mujeres, tiene que ver con que las imágenes que vemos en pantalla nos ayudan a construirnos como sujeto. Entonces, cuando las imágenes que vemos en pantalla vienen directamente sólo desde un lugar social, que de nuevo es el hombre de primer mundo, blanco, de posición económica privilegiada, heterosexual, es la fantasía de él que instala sobre las mujeres y que la mujer se compra. Cuando podemos ver varias miradas, entre ellas la de múltiples mujeres, vamos a tener más lugares desde donde mirarnos. Ahí, la pega es apoyar y difundir el trabajo de las realizadoras que llegan a lograrlo, que todavía siguen siendo menos del 20% cuando somos el 52% de la población. Hay un abismo grande entre representación y demografía; pero eso pasa en todos lados, pasa en política, pasa en economía. La presencia de mujeres en el espacio público sigue siendo un terreno en batalla.

## 5. Nosotras audiovisuales

Entrevista realizada el 15 de noviembre de 2017 vía correo electrónico.

**¿Bajo qué preceptos se forman como Nosotras Audiovisuales? ¿Cuáles son sus objetivos?**

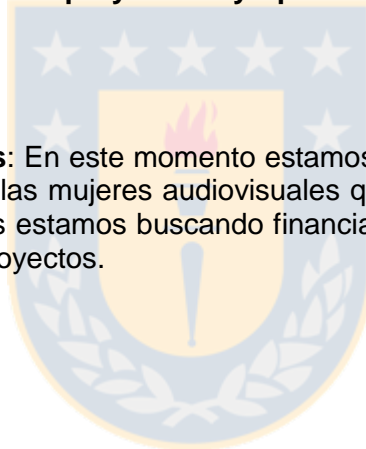
**Nosotras Audiovisuales:** Nosotras Audiovisuales es una agrupación que busca generar *networking*, entregar una red de apoyo entre pares y visibilizar el trabajo de las mujeres que trabajan en el rubro audiovisual en Chile.

**Como organización y en base a sus experiencias: ¿Cuáles son las dificultades o problemas a las que se enfrentan las cineastas chilenas para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos?**

**Nosotras audiovisuales:** La primera dificultad es invisible. En general hay una tendencia a guiar a las mujeres a los cargos de producción o montaje, un poco similar a cuando en el colegio a las niñas les sugieren seguir carreras humanistas antes que matemáticas o científicas. Pero cuando una mujer quiere ser directora de fotografía o eléctrica llama la atención pues hay pocas desempeñándose en ese rubro, los referentes escasean. Y es aquí cuando se presenta el segundo problema, al no haber referentes estás obligada a abrirte camino por tu cuenta, claro que hay colegas hombres que no hacen diferencias y están dispuestos a guiar, pero es común que haya una mirada diferente de los pares, no siempre ocurre pero lamentablemente en algunos departamentos se da. En la televisión y en publicidad esto es mucho más evidente.

**¿Cuáles son los proyectos y planes en el futuro de Nosotras Audiovisuales?**

**Nosotras audiovisuales:** En este momento estamos levantando un sitio web que va a contener un catastro de las mujeres audiovisuales que trabajan en Chile y pertenecen a la agrupación. Además estamos buscando financiamiento para consolidar el grupo y poder desarrollar más proyectos.



# ANEXO II: FICHAS DE REGISTRO EN LARGOMETRAJES DE FICCIÓN PRODUCIDOS POR DIRECTORAS CHILENAS (1896 - 2016)

La agonía de Arauco (o El olvido de los muertos)  
Gabriela Bussenius  
(Santiago, 1899 - Santiago, 1975)

## I.- Información técnica.

- |   |   |
|---|---|
| 1. Año de producción: 1917.                         | 15. Elenco: Alfredo Torricelli; Rosita Reynés; Olga Donoso; Francisco Carrasco; Armando Luci; Gelda Nelson. |
| 2. Estreno en Chile: 26 de abril de 1917.           | 16. Música: -   |
| 3. Estreno internacional: -                         | 17. Maquillaje: -   |
| 4. Asistente de dirección: -                        | 18. Vestuario: -  |
| 5. Guión: Gabriela Bussenius.                       | 19. Duración: -   |
| 6. Producción: Guillermo Bidwell; Luis Larraín.     | 20. Formato: 35 mm.   |
| 7. Asistentes de producción: -                      | 21. Idioma: Mudo / Español.   |
| 8. Producción asociada: -                           | 22. Países involucrados en producción: Chile.   |
| 9. Producción general: -                            | 23. Rodaje: Chile.  |
| 10. Producción ejecutiva: -                         | 24. Casa Productora: Chile Films.   |
| 11. Dirección de fotografía: Salvador Giambastiani. | 25. Participación/estreno en festivales de cine: -  |
| 12. Dirección de arte: -                            | 26. Premios: -  |
| 13. Sonido: -                                       |   |
| 14. Montaje: Salvador Giambastiani.                 |   |

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes: Catrileo (Olga Donoso).
2. Tema: Conflicto mapuche; melodrama.

3. Argumento: Citando a Jara (1994), la plataforma web Cine Chile, contempla a “La agonía de Arauco (o El olvido de los muertos)” como una aventura sentimental, siendo la pérdida de su hijo en un accidente y el suicidio de su marido, como consecuencia de la muerte del primero el puntapié inicial para su argumento. El 27 de abril de 1917 en el Diario Ilustrado se describe la trama como sencilla, allí aclaran que el argumento del filme se basa en que Isabel, la protagonista, ha perdido a su hijo y su marido. Jugando tenis, el padre le da un golpe con la raqueta a su hijo; él muere a causa de la lesión y el padre, culpándose por la muerte se suicida arrojándose a un lago. La protagonista, luego de este episodio, busca consuelo en el campo; alivio que encuentra en Catrileo, quien se parece a su hijo recién fallecido. Luego, Isabel se enamora de Mario, quienes se casan y pasean por el sur de Chile. Finalmente, en El Diario Ilustrado se explica que la obra de Gabriela Bussenius termina de manera “sencilla y conmovedora”; “[...] el contraste de la juventud que ríe y del último suspiro de una raza que muere, simbolizada en esa tierno y delicada figura de Catrileo, que dá su último suspiro en medio de los bosques que el huinca ha robado a sus abuelos” (Yáñez, N. 1917., <http://www.cinechile.cl/archivo-367>).
4. Conflictos principales: En la primera trama que se desarrolla en “La Agonía de Arauco (o El olvido de los muertos)” nos encontramos con el accidente que da inicio al filme. En agosto de 1917, quien firma como Gandúlez afirma en Cine Gaceta que “La agonía de Arauco” es un romance que ayudará a la protagonista a olvidar la tragedia de perder a su familia. Y; aunque, se destaca como trama secundaria, la situación mapuche parece haber sido importante para Bussenius, el tema acompaña a este drama sentimental de pérdida y redención de la protagonista Isabel, la película se llama “La agonía de Arauco”, tomando el primer plano del conflicto argumental. En Cine Gaceta se denomina que la historia de Catrileo se despliega como un argumento secundario evidenciando la situación de los araucanos: “[...] los indómitos indios convertidos hoy en pobres y tímidos seres por obra del alcohol y de la más cruel injusticia. Sirve de ligamento al tema primario con el complementario, dulce personaje representado por Catrileo, el desgraciado indiecito protegido de la protagonista” (Gandúlez, 1917., <http://www.cinechile.cl/archivo-321>).
5. Escenarios de acción: Las escenas fueron filmadas en Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, Osorno, Puerto Montt e “Islas del Sur” (El Diario Ilustrado, 1917., <http://www.cinechile.cl/archivo-361>).

**Malditas sean las mujeres**  
**Rosario Rodríguez de la Serna**

**I.- Información técnica.**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Año de producción: 1925.                | 15. Elenco: Hilda Blancheteaux; Germán Pimstein; Vicenta de Yáñez; Ginette Thompson; Juan Gross; Bernardo |
| 2. Estreno en Chile: 9 de octubre de 1925. |   |

- |   |  |
|---|--|
| 3. Estreno internacional: -                   | Quiroga; Guillermo Salazar; Gustavo                |
| 4. Asistente de dirección: -                  | Chacón; Augusto Tiozzo.                            |
| 5. Guión: Gregorio Pardo.                     | 16. Música: -                                      |
| 6. Producción: Rosario Rodríguez de la Serna. | 17. Maquillaje: -                                  |
| 7. Asistentes de producción: -                | 18. Vestuario: -                                   |
| 8. Producción asociada: -                     | 19. Duración: -                                    |
| 9. Producción general: -                      | 20. Formato: 35 mm.                                |
| 10. Producción ejecutiva: -                   | 21. Idioma: Mudo / Español.                        |
| 11. Dirección de fotografía: Gregorio Pardo.  | 22. Países involucrados en producción: Chile.      |
| 12. Dirección de arte: Alop Rieg.             | 23. Rodaje: Santiago, Chile.                       |
| 13. Sonido: -                                 | 24. Casa Productora: Rosario Films.                |
| 14. Montaje: -                                | 25. Participación/estreno en festivales de cine: - |
|   | 26. Premios: -                                     |

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Julia de Ambrosialet (Hilda Biancheteau).
  - Julia de Velasco (Ginette Thompson).
  - Padre de Genaro de Velasco (Juan Cross).
  - Madre de Genaro de Velasco (Vicenta de Yáñez).
  - Genaro de Velasco (Germán Pimstein): El Mercurio el 10 de octubre de 1925, aunque no especifica el nombre del personaje principal, consigna que Germán Pimstein interpreta a un muchacho apasionado y algo ingenuo; características que se le adjudicarían al joven que, víctima de su amor, termina suicidándose (El Mercurio. 1925., <http://www.cinechile.cl/archivo-505>).
  - Amigo del “galán” (Bernardo Quiroga): Nuevamente el citado artículo de El Mercurio, posiciona al personaje de Bernardo Quiroga como amigo del “galán”, papel que se le atribuye a Germán Pimstein. (El Mercurio. 1925., <http://www.cinechile.cl/archivo-505>).
  - Capitán Waldemar (Gustavo Chacón).
2. Tema: Melodrama.
3. Argumento: Citando nuevamente a Jara (1994), Cine Chile describe el argumento de “Malditas sean las mujeres” como una tragedia, donde se narra la historia de un muchacho víctima de una mujer frívola y sin escrúpulos, que termina con el suicidio del joven. El Mercurio el 09 de octubre de 1925, explica la trama de “Malditas sean las mujeres”, donde un padre ve como su hijo repite sus mismos errores de juventud, a pesar de sus consejos. Su hijo está empeñado en mantener una relación con una joven de mejor situación económica; la “belleza diabólica” de la joven es la culpable de todo: de que el protagonista abandone a su padre, no le haga caso a su amigo, no cumpla con sus responsabilidades y termine suicidándose, “[...] como epílogo de una vida que fue esclavizada por el eterno femenino” (El Mercurio. 1925., <http://www.cinechile.cl/archivo-501>).

4. Conflictos principales: “Malditas sean las mujeres” se decanta por la fallida historia de amor que termina en suicidio, teniendo una precuela en el mismo padre del protagonista. La tragedia se repite.
5. Escenarios de acción: -

## **El lecho nupcial** **Alicia Armstrong de Vicuña**

### **I.- Información técnica.**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Año de producción: 1926.                             | 15. Elenco: Jorge Balmaceda Pérez; Rita de la Cruz Rojas; Eduardo Moller; Sofía Izquierdo Hunneus; Guillermo Yánquez; René Balmaceda; René Sullivan; Luisa Eastman de Fabres; Aída Garfias; Inés Valdés; Teresa Izquierdo de Undurraga; Aída Garfias de Pinochet; Teresa Valdés Clark, Ana Aránguiz; Carlos Carlos Aldunate C.; Manuel Izquierdo Undurraga; Belisario Campos Rencoret. |
| 2. Estreno en Chile: 23 de diciembre de 1926.           | 16. Música: -  |
| 3. Estreno internacional: -                             | 17. Maquillaje: -  |
| 4. Asistente de dirección: -                            | 18. Vestuario: -   |
| 5. Guión: Alicia Armstrong de Vicuña; Eugenio Labarca.  | 19. Duración: -  |
| 6. Producción: -  | 20. Formato: -   |
| 7. Asistentes de producción: -                          | 21. Idioma: Muda / Español.  |
| 8. Producción asociada: -                               | 22. Países involucrados en producción: Chile.  |
| 9. Producción general: -                                | 23. Rodaje: Viña del Mar, Chile.   |
| 10. Producción ejecutiva: -                             | 24. Casa Productora: Alistrong Films Co.   |
| 11. Dirección de fotografía: Luis A. Scaglione Zampini. | 25. Participación/estreno en festivales de cine: -   |
| 12. Dirección de arte: -                                | 26. Premios: -   |
| 13. Sonido: -   |  |
| 14. Montaje: -  |  |

### **II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes: -
2. Tema: Melodrama; amor; redención.
3. Argumento: Jara (1994) en la plataforma web de Cine Chile, informa que la trama “El lecho nupcial”, se basa en que Helena la protagonista, vivió durante su adolescencia un impetuoso amor con un joven de su misma clase social quien ha debido huir del país por su vida licenciosa, guardándose el secreto de este romance. Helena acepta casarse con un industrial millonario y de origen

humilde, confesándole a su marido durante la noche de bodas, su secreto. Él la entiende y perdona, “para consolarla la lleva a Europa y realizan un fastuoso viaje de boda que se prolonga por dos años. Cuando regresan, se instalan en Viña del Mar donde llevan una vida acorde con su dinero y posición” (Jara, E. 1994., <http://www.cinechile.cl/pelicula-555.>).

4. Conflictos principales: “El lecho nupcial” gira en torno a un conflicto único; la congoja de Helena por su amor fallido de la adolescencia y su posterior feliz matrimonio.
5. Escenarios de acción: Sucesos, el 25 de noviembre de 1926, consigna que las escenas de “El lecho nupcial”:
 

[...] se desarrollan en la aristocracia, en medio de un marco lujoso y en sitios variadísimos para lo cual se han aprovechado las nieves de la Cordillera Andina, elegantes palacios, tales como el de las familias Ortúzas Montes, Alessandri Altamirano (Chaera Santa Julia); Contreras Daza (antigua Quinta Meiggs); Chacra Valparaíso. Hotel Savoy y Balneario Viña del Mar (Revista Sucesos. 1926., <http://www.cinechile.cl/archivo-544.>).

**La envenenadora**  
**Rosario Rodríguez de la Serna**

**I.- Información técnica.**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Año de producción: 1929.                   | 14. Montaje: -   |
| 2. Estreno en Chile: 22 de noviembre de 1929. | 15. Elenco: Hilda Blancheteaux; Elena Ovalle Rosenberg; Juan Gross; Ida Rubby. |
| 3. Estreno internacional: -                   | 16. Música: -  |
| 4. Asistente de dirección: -                  | 17. Maquillaje: -  |
| 5. Guión: René Berthelón.                     | 18. Vestuario: -   |
| 6. Producción: Rosario Rodriguez de la Serna. | 19. Duración: -  |
| 7. Asistentes de producción: -                | 20. Formato: -   |
| 8. Producción asociada: -                     | 21. Idioma: Mude / Español.  |
| 9. Producción general: -                      | 22. Países involucrados en producción: Chile.                                  |
| 10. Producción ejecutiva: -                   | 23. Rodaje: Santiago, Chile.   |
| 11. Dirección de fotografía: René Berthelón   | 24. Casa Productora: Rosario Films.  |
| 12. Dirección de arte: -                      | 25. Participación/estreno en festivales de cine: -                             |
| 13. Sonido: -                                 | 26. Premios: -   |

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes: -



2. Tema: Melodrama; intriga amorosa; asesinato.
3. Argumento: Cine Chile cita a Jara (1994), quien afirma que esta obra cinematográfica está basada en la novela “El caballero audaz” de Paul D’Aigremont. “La acción descansa en las intrigas de una mujer que envenena a su marido para apoderarse de su fortuna y vivir libremente con su amante. Pero la hermana de la víctima descubre el crimen y los autores van a la cárcel” (Jara, E. 1994., <http://www.cinechile.cl/pelicula-579>).
4. Conflictos principales: Por la breve descripción que aporta Jara (1994) y que recoge Cine Chile, se está frente a un conflicto único; el engaño y asesinato de la mujer que perpetúa en contra de su esposo en complicidad de su amante. El desenlace conlleva la sanción judicial para los autores del crimen.
5. Escenarios de acción: -



I.- Información técnica.

- |   |   |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Año de producción: 1990.</li> <li>2. Estreno en Chile: 1990.</li> <li>3. Estreno internacional: -</li> <li>4. Asistente de dirección: -</li> <li>5. Guión: Valeria Sarmiento; Raúl Ruiz (Inspirada en la novela de Mercedes Pinto).</li> <li>6. Producción: Andrés Santana.</li> <li>7. Asistentes de producción: -</li> <li>8. Producción asociada: -</li> <li>9. Producción general: Patrick Sandrin.</li> <li>10. Producción ejecutiva: Leonardo Kocking y María Enrica Ramos.</li> <li>11. Dirección de fotografía: Jean Penzer.</li> <li>12. Dirección de arte: Gueorgui Todorov; Mathilde Matos.</li> <li>13. Sonido: -</li> <li>14. Montaje: Rodolfo Wedeles.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>15. Elenco: Franco Nero; Laura del Sol; Laura Benson; Jaime Vadell; Claudia Di Girólamo; Sergio Hernández; Valérie Mairesse; Carla Cristi; Roberto Navarrete; Fernando Bordeu; Edgardo Bruna; Gloria Munchmeyer.</li> <li>16. Música: Jorge Arriagada.</li> <li>17. Maquillaje: -</li> <li>18. Vestuario: -</li> <li>19. Duración: 94 minutos.</li> <li>20. Formato: 35 mm.</li> <li>21. Idioma: Español.</li> <li>22. Países involucrados en producción: Chile; Suiza; Francia; España.</li> <li>23. Rodaje: Valparaíso, Chile.</li> <li>24. Casa Productora: Patrick Sandin; Arion Productions; + Thelma Films AG; Ariane Films; Baccara Productions; Amidon Peterson Films; GER Ltda; VS Producciones.</li> <li>25. Participación/estreno en festivales de cine: -</li> <li>26. Premios: -</li> </ol> |
|---|---|

## II.- Nivel de contenido.

### 1. Personajes:

- Fernando (Franco Nero).
- Amelia (Laura del Sol).
- Ana (Laura Benson).
- Ginette (Valérie Mairesse).
- Sergio Hernández (Igor).
- Jaime Vadell (abogado).
- Carla Cristi (Petronila).
- Claudia Di Girólamo (esposa de Fernando).
- Roberto Navarrete (periodista).
- Fernando Bordeu (desconocido).
- Gloria Munchmeyer (madre de Ginette).

### 2. Tema: Melodrama.

3. Argumento: "Amelia Lopez O'Neill" es un melodrama que conjuga su historia con las particularidades de Valparaíso. Según Cine Chile, en un bar de la ciudad, dos personajes se encuentran; por un lado un periodista llamado Joaquín, quien escribe un artículo sobre la protagonista de la historia y quien le da el nombre al filme, Amelia López O'Neill, ya fallecida. Con Joaquín se encuentra Igor, un ladrón e ilusionista, que conoció a Amelia y la defiende contra las acusaciones de mujer fácil. La narración de Igor sobre Amelia va aportando datos sobre su vida y su trágica historia de amor. Para Jorge Ruffinelli (2015) en "Locas Mujeres", "Amelia Lopez O'Neill", es una "[...] historia de una pasión enfermiza, que aparece reconstruida por un testigo privilegiado: Igor, el amigo de Amelia, mago - ladrón que un día intentó robar su casa, transformado en su ángel protector y finalmente narrador dispuesto a contarle a un periodista la verdad de la historia" (Ruffinelli, J. 2015., p. 50. 1a. ed.). Historia que parte en Valparaíso, proveniente de una familia de la pequeña burguesía, Amelia y Ana, son dos hermanas que viven junto a su criada Petronila después del fallecimiento de sus padres. Como suele suceder en las decadentes familias burguesas, el dinero empieza a faltar, no pueden mantener la mansión y Ana que es lisiada, comienza a tener problemas de histeria. Acongojada, Amelia camina por Valparaíso hacia la Piedra Feliz, famosa por los innumerables suicidios que allí se han cometido; aquí comienza lo sobrenatural: aparece un emisario de la muerte y Amelia ve a una pareja suicidarse, después de esta experiencia se dirige hacia un bar y se reencuentra con una amiga de la infancia quien ahora es desnudista. En este encuentro conoce a quien sería el amor de su vida, Fernando. Él es el médico del barrio y confunde a Amelia con una prostituta, la lleva a su consultorio y se da cuenta que aún es virgen; podría parecer que este es el fin del romance, pero para la protagonista este es el inicio, su encuentro sexual los ha casado para siempre. Lo que para Amelia es un romance puro a Fernando le es pura conveniencia, siendo Amelia sólo una amante a quien le paga. De esta extraña relación de pareja -pero no tan extraña, aquí Valeria Sarmiento realiza una crítica a la institución del matrimonio- nace Cristóbal. Sin embargo, "el niño muere y Amelia cae en una vida decadente, de cabarets baratos, cada vez más próxima al final inevitable: la Piedra Feliz que parece esperarla" (Ruffinelli, J. 2015., p. 50. 1a. ed.).

4. Conflictos principales: Los guionistas Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz configuran

“[...] una operación post-moderna perfecta”, afirma Vera-Meiggs. El conflicto es una “[...] historia delirante y disparatada pero envuelta por la tradición del melodrama latinoamericano, con gran habilidad, lo realista y lo maravilloso” (Vera-Meiggs, D. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/crit&estud-73>). Para Vera-Meiggs, este filme se funda en la historia de dos hermanas solteras y distinguidas, pero el conflicto principal radica en Amelia, quien se enamora perdidamente. Alrededor de Amelia se van uniendo las distintas historias que ocupan el campo visual del largometraje de Valeria Sarmiento, pequeños relatos que acompañan a Amelia durante su propia historia.

5. Escenarios de acción: Valparaíso.

### En tu casa a las 8

Christine Lucas

(Santiago, 1965)

#### I.- Información técnica.

- |  |   |
|--|---|
| 1. Año de producción: 1995.                  | 15. Elenco: Valeria Chignoli; Ian MacNab; Antonia Zegers; Ignacio Verdugo; Javiera Cerda; Angélica Soto; Martina Stein; Tamara Stein. |
| 2. Estreno en Chile: 1 de junio de 1995.     | 16. Música: Miguel Miranda; José Miguel Tobar.  |
| 3. Estreno internacional: 1995.              | 17. Maquillaje: -   |
| 4. Asistente de dirección: -                 | 18. Vestuario: -  |
| 5. Guión: Christine Lucas.                   | 19. Duración: 75 minutos.   |
| 6. Producción: Juan J. Harting.              | 20. Formato: 35 mm.   |
| 7. Asistentes de producción: -               | 21. Idioma: Español.  |
| 8. Producción asociada: -                    | 22. Países involucrados en producción: Chile.   |
| 9. Producción general: -                     | 23. Rodaje: Santiago, Chile.  |
| 10. Producción ejecutiva: Roos Films.        | 24. Casa Productora: Roos Films.  |
| 11. Dirección de fotografía: Antonio Farías. | 25. Participación/estreno en festivales de cine: -  |
| 12. Dirección de arte: Tatiana Antoncich.    | 26. Premios: -  |
| 13. Sonido: Marcos de Aguirre.               |   |
| 14. Montaje: Andrea Chignoli.                |   |

#### II.- Nivel de contenido.

1. Personajes: -
2. Tema: Misterio; engaño; triángulo amoroso; thriller psicológico amoroso.
3. Argumento: Según el Catálogo del Cine Chileno citado por Cine Chile (Cine Chile, sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-32>.) “En tu casa a las ocho” es un largometraje que trata sobre un matrimonio joven con dos hijas y una más por nacer, delata a quien mira superficialmente; una normalidad, un matrimonio como cualquier otro. Sin embargo, Antonio engaña a Javiera, su esposa, con la

hermana de esta, Antonieta. Nada transcurría fuera de lo común hasta que Antonieta pierde su cartera con un contenido incriminatorio, las pruebas de su relación con Antonio, haciendo tambalear la aparente tranquilidad. Y la tranquilidad se vuelve desesperación, cuando una voz desconocida comienza a extorsionar a Antonieta y Antonio, forzándolos a realizar acciones insólitas.

4. Conflictos principales: "En tu casa a las ocho" es una película de suspenso psicológico y misterio. Con una trama que se preocupa de enredar al espectador con el triángulo amoroso, sus acciones y las fallidas consecuencias de este. El conflicto es simple y directo; el guión es clave en este *thriller*.
5. Escenarios de acción: -

**Last Call**  
**Christine Lucas**  
(Santiago, 1965)

**I.- Información técnica.**

- |  |   |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Año de producción: 1998.</li> <li>2. Estreno en Chile: 17 de diciembre de 1998.</li> <li>3. Estreno internacional: -</li> <li>4. Asistente de dirección: Martín Rodríguez; Bruno Bettati; Andrés Gachon.</li> <li>5. Guión: Davis T. Page; Christine Lucas; Martín Rodríguez; Alfredo Silva; Julio Rojas; Jorge Durán.</li> <li>6. Producción: -</li> <li>7. Asistentes de producción: -</li> <li>8. Producción asociada: -</li> <li>9. Producción general: -</li> <li>10. Producción ejecutiva: Juan J. Harting. / Productor general: Manuel Eduardo Hübner.</li> <li>11. Dirección de fotografía: Antonio Farías.</li> <li>12. Dirección de arte: Matías Klotz.</li> <li>13. Sonido: Marcos de Aguirre.</li> <li>14. Montaje: Danielle Fillios.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>15. Elenco: Bastián Bodenhöffer; Eric Michael Cole; Elizabeth Rossa; Garret Dillahunt; Lorene Prieto; Elizabeth Berkley; Peter Coyote; Pedro Vicuña; Víctor Rojas; Ana Reeves; David Olguiser; Esperanza Marchant; Teresa Berríos; Roberto Artiagoitía; Liliana Ross; Gonzalo Valenzuela; Héctor Castro; Juan Bennett; Vanessa Miller; Ricardo Farías.</li> <li>16. Música: Andreas Bodenhöfer.</li> <li>17. Maquillaje: Constanza Racz.</li> <li>18. Vestuario: Mabel Ossul; Carol Raddatz.</li> <li>19. Duración: 95 minutos.</li> <li>20. Formato: 35 mm.</li> <li>21. Idioma: Inglés; español.</li> <li>22. Países involucrados en producción: Chile.</li> <li>23. Rodaje: Santiago, Chile.</li> <li>24. Casa Productora: Roos Films.</li> <li>25. Participación/estreno en festivales de cine: -</li> <li>26. Premios: -</li> </ol> |
|--|---|

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:
  - Miguel (Bastian Bodenhöffer).

- Helena (Elizabeth Berkley).
- Curtis (Garret Dillahunt).
- Connie (Elizabeth Rossa)
- Nico (Eric Michael Cole).
- Xuave (Peter Coyote).
- Coté (Lorene Prieto).

2. Tema: Drama; thriller psicológico.
3. Argumento: "Last Call" es un *thriller* psicológico que juega al misterio. Hablada enteramente en inglés y con muy pocas frases en español, este largometraje podría situarse en cualquier ciudad del planeta. Sólo algunas tomas al barrio Concha y Toro y a la Torre Entel de Santiago de Chile, evidencian la localidad del desarrollo de la historia. "Last Call" trata sobre tres historias que se interconectan a medias, Helena es una modelo que vive sola siendo interrumpida por Miguel quien espera una llamada. Un piso más arriba, Nico se instala en el departamento de su hermano, cuando se ve complicado con la visita de Coté, su cuñada. En el subterráneo del edificio se encuentran Curtis, Connie y Xuave, quienes están a la espera de instrucciones.
4. Conflictos principales: Tres historias que parecen interconectarse pero que no lo hacen del todo. En un antiguo edificio de Santiago, los personajes principales confluyen en una noche de espera y decisiones, con una estética cosmopolita y muy noventera. En "Last Call" todo gira en torno a una llamada que alguien recibirá. Por un lado, está Helena una modelo que vive sola, situación ideal para Miguel, un gánster -como lo dicen los pasaportes que sirven para identificar a todos los personajes al inicio de la película- que interrumpe en su departamento. En medio de una confusión, Miguel debe esperar en el hogar de Helena una llamada que demora en realizarse. Más arriba, Nico se instala en el departamento de su hermano, bebiendo y pasando el rato. Y, en el subterráneo, Curtis, Connie y Xuave están involucrados en el mismo delito de Miguel, quienes realizarán una operación ilícita en el norte de Chile. Si bien las tres historias se conectan, perfectamente se podrían desarrollar por separado. Lo que importa es la espera, el encierro, la incertidumbre.
5. Escenarios de acción: Barrio Concha y Toro, Santiago de Chile.

**Mi último hombre**  
**Tatiana Gaviola**  
(Santiago, 1962)

**I.- Información técnica.**

- |                                      |                              |
|--------------------------------------|------------------------------|
| 1. Año de producción: 1996.          | 16. Música: Jorge Arriagada. |
| 2. Estreno en Chile: 9 de mayo 1996. | 17. Maquillaje: -            |
| 3. Estreno internacional: -          | 18. Vestuario: -             |
| 4. Asistente de dirección: -         | 19. Duración: 90 minutos.    |
| 5. Guión: Jorge Durán.               | 20. Formato: 35 mm.          |
| 6. Producción: Tatiana Gaviola; Nury | 21. Idioma: Español.         |

- Gaviola.
7. Asistentes de producción: -
  8. Producción asociada: -
  9. Producción general: -
  10. Producción ejecutiva: -
  11. Dirección de fotografía: Gastón Roca.
  12. Dirección de arte: Juan Carlos Castillo.
  13. Sonido: Marcos de Aguirre.
  14. Montaje: Rodolfo Wedeles; Fernando Guariniello.
  15. Elenco: Claudia Di Girólamo; Willy Semler; Liliana García; Francisco Reyes; Adriana Vacarezza; Boris Quercia; Alejandro Castillo Tirado; Arnaldo Berríos; Rodolfo Pulgar; Álvaro Escobar; Patricio Bunster; Amparo Noguera.
  22. Países involucrados en producción: Chile.
  23. Rodaje: Santiago, Chile; San Pedro de Atacama, Chile.
  24. Casa Productora: Televisión Nacional de Chile; Gaviola Producciones; Cine Chile.
  25. Participación/estreno en festivales de cine: Semana Internacional de la Crítica en Festival Internacional de Cine de Cannes. Cannes, Francia (1996).
  26. Premios:
    - Seleccionado Semana de la Crítica, Festival Internacional de Cine de Cannes. Cannes, Francia (1996).
    - Guión Seleccionado por Sundance Institute. Guadalajara, México.

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Florencia (Claudia Di Girólamo).
2. Tema: Romance; drama.
3. Argumento: Cine Chile (Cine Chile, sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-42>.) entrega una pauta de lo que filma Tatiana Gaviola en su ópera prima en largometraje. "Mi último hombre" trata sobre Florencia, quien se encuentra en medio de la guerra y con varias premisas: una ciudad que vive de noche y enajenada. En este escenario Florencia se encuentra con un hombre que es perseguido y entre ellos surge una relación ilícita.
4. Conflictos principales: "Mi último hombre" está sustentado en la historia de Florencia y las decisiones que tomará.
5. Escenarios de acción: -

**Time's Up**  
**Cecilia Barriga**  
 (Concepción, 1957)

## I.- Información técnica.

1. Año de producción: 2001.
2. Estreno en Chile: 25 octubre de 2001.
22. Música: Isabel Montero.
23. Rodaje: Nueva York, Estados Unidos.

3. Estreno internacional: 15 de junio de 2001.
4. Asistente de dirección: -
5. Guión: Cecilia Barriga.
6. Producción: José Barriga; Cecilia Barriga; José María Lara.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: Patricio Barriga; José María Lara.
11. Dirección de fotografía: Edgar Gil.
12. Dirección de arte: Gonzalo Cores; Vivian Rivas.
13. Sonido: Juan Gutiérrez.
14. Montaje: Aaron Yelin.
15. Elenco: Leonor Benedetto; Alicia Scherson; Cristina Hernández; Santiago Douglas; Susan Levin; Ching Valdés-Aran; Marvin Starkman; Celeste Ciulla; Jon Bennett; Rick Poli; Óscar A. Colón; Blanca Camacho; Mauricio Bustamante.
16. Maquillaje: Bárbara Kent.
17. Vestuario: Dolores Germania Hernández.
18. Duración: 89 minutos.
19. Formato: 35 mm.
20. Idioma: Español; Inglés.
21. Países involucrados en producción: Chile; Estados Unidos; España; Argentina.
24. Casa Productora: Cecilia Barriga Producciones Cinematográficas (España); José María Lara P.C. (España); Hualqui Producciones Cinematográficas; Concept Barriga Inc. (EE.UU.).
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival Internacional de Cine y Video Independiente de Nueva York. Nueva York, Estados Unidos (2001).
  - Festival Internacional de Cine de Amiens. Amiens, Francia (2001).
26. Premios:
  - Mejor Largometraje Experimental de Cine y Video en Festival Internacional de Cine y Video Independiente de Nueva York. Nueva York, Estados Unidos (2001).
  - Mejor Director de Largometraje Extranjero en Festival Internacional de Cine y Video Independiente de Nueva York. Nueva York, Estados Unidos (2001).
  - Mejor Actriz en Festival Internacional de Cine de Amiens. Amiens, Francia (2001).
  - Mejor Película en Festival Internacional de Cine de Amiens. Amiens, Francia (2001).

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes: -
2. Tema: Drama psicológico; suspenso.
3. Argumento: Rebeca Kaplan es una psicoterapeuta de nacionalidad argentina que mantiene su consulta de una manera inusual, va recorriendo en su casa rodante atendiendo a sus pacientes por Nueva York. Pero, además de esa particularidad, sus pacientes son verdaderos casos de estudio: el primero, Mr. Roy, está obsesionado con los olores del sexo; el segundo, Jimmy, es adicto al canal de noticias estadounidense CNN; la tercera, Wendy, tiene sueños eróticos con Hillary Clinton; Sue Ying, la cuarta, tiene un problema más común, es una escritora alcohólica. Sin embargo, a pesar de sus pacientes, Rebeca Kaplan

quiere tomarse unas largas vacaciones en la Polinesia, pero su quinto paciente, Mike, quien es asesino, descubre el oscuro pasado de Rebeca. Esta situación hace que la psicoterapeuta considere la posibilidad de volver a su país natal (Catálogo del Cine Chileno en Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-121.>).

4. Conflictos principales: "Time's up" mantiene dos conflictos que desembocan inevitablemente en uno: por un lado, se encuentra las relaciones entre pacientes y terapeuta. Pero, en esta relación se corre el peligro de romper con la profesionalidad, Rebeca ve como el más peligroso de sus pacientes descubre su pasado, que al parecer no es tan común ni ordinario.
5. Escenarios de acción: -



#### I.- Información técnica.

1. Año de producción: 2005.
2. Estreno en Chile: 8 de septiembre 2005.
3. Estreno internacional: Noviembre 2006 en Grecia.
4. Asistente de dirección: Rosario Onetto; Waldo Salgado.
5. Guión: Alicia Scherson.
6. Producción: -
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: Sergio Gándara; Macarena López.
11. Dirección de fotografía: Ricardo de Angelis.
12. Dirección de arte: Sebastián Muñoz.
13. Sonido: Miguel Hormazábal.
14. Montaje: Soledad Salfate.
15. Elenco: Viviana Herrera; Andrés Ulloa; Coca Guazzini; Aline Kuppenheim; Jorge Alis; Francisco Copello; Juan Pablo Quezada; María José San Martín; Mateo Iribarren; Marcial Tagle; Alejandro Sieveking; Bernardo Arriaza; Paulina Urrutia.
16. Música: Joseph Costa; Marc Hellner; Roberto Scherson.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: -
19. Duración: 105 minutos.
20. Formato: 35 mm.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile; Argentina; Francia.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Parox S.A.; La Ventura; Paraiso; Morocha Films (Argentina).
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival Internacional de Cine de Mujeres de Salé. Salé, Marruecos (2006).
  - Festival Internacional de Cine Digital Skip City. Kawaguchi, Japón (2006).
  - 41º Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary. Karlovy Vary, República Checa (2006).
  - Festival de Cine Latino de Stuttgart. Stuttgart, Alemania (2006).



- 5° Festival Internacional de Cine Independiente Indie. Lisboa, Portugal (2006).
- Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. La Habana, Cuba (2005).
- Festival des 3 Continents. Nantes, Francia (2005).
- Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud. Quito, Ecuador (2005).
- Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2005).
- Santiago Festival Internacional de Cine de Santiago SANFIC. Santiago, Chile (2005).
- Festival de Cine del Mundo. Montreal, Canadá (2005).
- Festival de Cine de Tribeca. Nueva York, Estados Unidos (2005).
- Selección Oficial de Chile al OSCAR a la Mejor Película Extranjera. Los Ángeles, Estados Unidos (2005).
- Festival Internacional de Cine de Pusan. Busan, Corea del Sur (2005).
- Festival Internacional de Cine de Chicago. Chicago, Estados Unidos (2005).
- Festival Internacional de Cine de Haifa. Haifa, Israel (2005).
- Festival Internacional de Cine de Róterdam. Róterdam, Alemania (2006).
- Festival Internacional de Cine de San Francisco. California, Estados Unidos (2006).
- Festival Internacional de Cine de Palm Springs. California, Estados Unidos (2006).

#### 26. Premios:

- Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Mujeres de Salé. Salé, Marruecos (2006).
- Mejor dirección emergente, Festival de Cine de Tribeca. Nueva York, Estados Unidos (2005).
- Mejor Nuevo Director, Festival Internacional de Cine Digital Skip City. Kawaguchi, Japón (2006).
- Mejor Película, 41° Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary. Karlovy Vary, República Checa (2006)
- Premio del Público, Festival de Cine Latino de Stuttgart. Stuttgart, Alemania (2006).
- Mejor Largometraje, 5° Festival Internacional de Cine Independiente Indie. Lisboa, Portugal (2006).
- Mejor Largometraje, Premios Pedro Sienna. Santiago, Chile (2005).
- Mejor Dirección, Premios Pedro Sienna. Santiago, Chile (2005).
- Mejor Dirección de Arte, Premios Pedro Sienna. Santiago, Chile (2005).
- Mejor Diseño de Vestuario o Maquillaje, Premios Pedro Sienna. Santiago, Chile (2005).
- Mejor Ópera Prima, Premio de la Federación de Escuelas de Cine Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. La Habana, Cuba (2005).
- Premio del Público, Festival des 3 Continents. Nantes, Francia (2005).
- Premio Especial del Jurado, Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud. Quito, Ecuador, (2005).
- Mejor Actriz, Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2005).

- Mejor Banda Sonora, Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2005).
- Premio del Público, Santiago Festival Internacional de Cine de Santiago SANFIC. Santiago, Chile (2005).
- Premio del Público Glauber Rocha, Festival de Cine del Mundo. Montreal, Canadá (2005).
- Mejor Película Latinoamericana Festival de Cine del Mundo. Montreal, Canadá (2005).
- Mejor Ópera Prima, Festival de Cine de Tribeca. Nueva York, Estados Unidos (2005).
- Selección Oficial de Chile al OSCAR a la Mejor Película Extranjera. Los Ángeles, Estados Unidos (2005).
- Nominación por la Academia Mexicana como Mejor Película Iberoamericana para los Premios Ariel. (2006).

## II.- Nivel de contenido.

### 1. Personajes:

- |                                |                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| - Cristina (Viviana Herrera).  | - Loco (Alejandro Sieveking).        |
| - Manuel (Juan Pablo Quezada). | - Dueña bar (María José San Martín). |
| - Miles (Francisco Coppello)   | - Barman (Bernardo Arriaza).         |
| - Irene (Aline Kuppenheim).    | - Ricardo (Jorge Alis).              |
| - Tristán (Andrés Ulloa).      | - Laura (Coca Guazzini).             |
| - Jiménez (Mateo Iribarren).   | - Enfermera (Paulina Urrutia).       |
| - Vargas (Marcial Tagle).      |                                      |

### 2. Tema: Ciudad; drama; comedia.

3. Argumento: “Eran tiempos duros, pero modernos”, reza un proverbio italiano al inicio de ‘Play’. Cristina camina, recorre la ciudad, vislumbra todos los mundos posibles que podría vivir o haber vivido. Mientras tanto, trabaja como enfermera de un adulto mayor, lo que le da la posibilidad de quedarse en Santiago y no regresar con su familia mapuche en el sur; prospecto que se niega a realizar. El sur le carga, el olor a húmedo, a leña. A Cristina, le gusta pasear, caminar y aventurarse por un Santiago atestado de gente, con un sol constante y con el ruido de fondo de micros y autos. Cristina encuentra el maletín de Tristán en su mismo barrio, auscultando quién es, a qué se dedica y por dónde transita. Tristán en tanto, pasa su borrachera, luego de que su mujer, Irene, le anuncia que se quiere separar de él. Cristina ubica la dirección de Tristán y lo comienza a seguir; y, también a Irene, con una curiosidad silenciosa de querer saber qué pasó, quiénes son ellos, cuáles son sus debilidades, cómo es su relación y qué se siente dejar por un momento de ser Cristina y ser otra persona. Ella no quiere ser protagonista, quiere admirar la vida de todos en esa urbe que se proyecta a través de calles y avenidas para recorrer.

4. Conflictos principales: “*Erí bien rara tú, ah*”, le dice Manuel a Cristina; “*Sí sé, es que me lo han dicho antes*”. Cristina recorre, mira, es junto al espectador testigo

de la historia o del quiebre entre Tristán e Irene y de la negación del primero por romper con su pareja. En un segundo conflicto, Tristán vive su propio calvario, su borrachera, ser confundido por un loco con otra persona, los problemas en su trabajo, la relación con su madre ciega y el novio de ella. Tristán, a la vez que Cristina, también es testigo de su caída, de la incomodidad de haber construido su vida o su prospecto de vida en una fragilidad. Tristán sufre en un barrio más acomodado económicamente que Cristina, pero los dos son espectadores de la vida moderna de Santiago.

5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.

**Normal con Alas**  
**Coca Gómez**  
(Londres, 1975)

**I.- Información técnica.**

- |   |   |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Año de producción: 2007.</li> <li>2. Estreno en Chile: 22 de noviembre de 2007.</li> <li>3. Estreno internacional: -</li> <li>4. Asistente de dirección: -</li> <li>5. Guión: Coca Gómez.</li> <li>6. Producción: Coca Gómez; Miguel Asensio; Nicolás López.</li> <li>7. Asistentes de producción: -</li> <li>8. Producción asociada: -</li> <li>9. Producción general: -</li> <li>10. Producción ejecutiva: -</li> <li>11. Dirección de fotografía: Caco Correa.</li> <li>12. Dirección de arte: Gonzalo Medel.</li> <li>13. Sonido: -</li> <li>14. Montaje: Diego Macho; Juan Andrés Condon.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>15. Elenco: Paz Bascuñán; Gonzalo Valenzuela; Coca Guazzini; Teresita Reyes, Paulina de la Paz; Macarena Teke; Catalina Guerra; Manuel Peña; Catalina Saavedra; Berta Lasala; Jenny Cavallo; Katyna Huberman; Francisca Merino; Jaime Mondría; Will Edgar; Javier Fernández; Paula Valdivieso; Yasna Kusanovic; Bárbara Ricciulli; Fernando Aragón, Luis Tosar.</li> <li>16. Música: Manu Riveiro.</li> <li>17. Maquillaje: -</li> <li>18. Vestuario: -</li> <li>19. Duración: 82 minutos.</li> <li>20. Formato: 35 mm.</li> <li>21. Idioma: Español.</li> <li>22. Países involucrados en producción: Chile.</li> <li>23. Rodaje: Santiago, Chile.</li> <li>24. Casa Productora: Parábola; Sobras Producciones.</li> <li>25. Participación/estreno en festivales de cine: -</li> <li>26. Premios: -</li> </ol> |
|---|---|

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:
  - Maida Lopetegui (Macarena Teke).
  - Pancha Illanes (Paulina de la Paz).
  - Bautista González (Gonzalo Valenzuela).

2. Tema: Humor, comedia, sátira social.
3. Argumento: En el *Virgin Mary's School* las alumnas siguen los preceptos que el colegio les impone en su actuar, son correctas y aplicadas. Sin embargo, dos alumnas que son consideradas las ovejas negras, se les ocurre vender marihuana en el colegio con la complicidad del novio de una de ellas. Dentro de las toallas higiénicas, esconden la marihuana que las reparte sin saber Jovita Maulen, encargada del baño en *Virgin Mary's School*. El eventual fracaso del plan y sus consecuencias son parte de "Normal con Alas", que intenta combinar humor con sátira social.
4. Conflictos principales: El doble estándar de la sociedad chilena, sobre todo de las clases más altas, es reflejado en esta comedia. "Normal con alas" se propone demostrar con la historia de Pancha y Maida, las ovejas negras del Virgin Mary's School, las inconsecuencias del buen comportamiento que se les exige a las alumnas del establecimiento educacional. En una especie de falso documental, Coca Gómez, se ríe de un sector de la sociedad poco dado al humor propio, "Normal con alas"; "es una sátira social y la idea es que también este sector (el ABC1) se ría de sí mismo, así como toda la vida nos hemos reído, en la TV y el cine, del mundo popular" (Herrero, A. 2007., <http://www.emol.com/noticias/magazine/2007/11/21/282624/coca-gomez-y-normal-con-alas-no-puede-ser-que-siempre-lo-unico-jocoso-sea-la-gente-humilde.html>).
5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.

**Secretos**  
**Valeria Sarmiento**  
 (Valparaíso, 1948)

I.- Información técnica.

- |   |  |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Año de producción: 2008.</li> <li>2. Estreno en Chile: 9 de octubre de 2008.</li> <li>3. Estreno internacional: -</li> <li>4. Asistente de dirección: -</li> <li>5. Guión: Valeria Sarmiento; Raúl Ruiz.</li> <li>6. Producción: Christian Aspee; François Margolin; Andrés Oyarzún.</li> <li>7. Asistentes de producción: -</li> <li>8. Producción asociada: Macarena Concha.</li> <li>9. Producción general: -</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>15. Elenco: Sergio Hernández; Claudia Di Girólamo; Francisco Reyes; Amparo Noguera; Alfredo Castro; Luis Alarcón; Rodrigo Pérez; Catalina Saavedra; Marcelo Alonso; Alvaro Espinoza; Carla Cristi; Sebastián Layseca; Pedro Vicuña; Marcela Osorio; Elías Cohen; Chamila Rodríguez; Taira Court; Marcial Edwards; Andrea Freund; Maruabb Gavelo; Rodolfo Pulgar; Francisca Márquez; Stephanie López.</li> <li>16. Música: Jorge Arriagada.</li> <li>17. Maquillaje: Clara Farto.</li> </ol> |
|---|--|

- |   |  |
|---|--|
| 10. Producción ejecutiva: Christian Aspee.      | 18. Vestuario: Lola Cabezas.                           |
| 11. Dirección de fotografía: Acácio de Almeida. | 19. Duración: 85 minutos.                              |
| 12. Dirección de arte: Leticia Kausel.          | 20. Formato: 35 mm.                                    |
| 13. Sonido: Felipe Zabala; Roberto Espinoza.    | 21. Idioma: Español.                                   |
| 14. Montaje: Béatrice Clérico.                  | 22. Países involucrados en producción: Chile, Francia. |
|   | 23. Rodaje: Santiago, Chile.                           |
|   | 24. Casa Productora: Suricato; Margo Films (Francia).  |
|   | 25. Participación/estreno en festivales de cine: -     |
|   | 26. Premios: -   |

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes: -
2. Tema: Denuncia social; humor negro.
3. Argumento: "Secretos" es un largometraje con tintes de comedia negra e historias inverosímiles, diálogos que buscan denotar el engaño, secretos y traiciones propias del chileno. Estas historias buscan denunciar veladamente el Chile actual, el de postdictadura, consumido por el capitalismo y el doble estándar.
4. Conflictos principales: Historia coral que mantienen un común denominador, la confesión del Traidor, él mató a La voz del pueblo. A través del humor negro y con diálogos interesantes, "Secretos" demuestra el doble estándar chileno.
5. Escenarios de acción: -

**Mami Te Amo**  
**Elisa Eliash**  
(Santiago, 1984)

## I.- Información técnica.

- |   |   |
|---|---|
| 1. Año de producción: 2008.                                   | 15. Elenco: Eva Luna Isensee; Catalina Saavedra; Josefina González; Valentina Alegría; Alejandro Goic; Beatriz Maldonado; Jorge Benito Huenulef Trecaño; Carlos Antío; Hugo Elisah; Grisel Ugarte; Nicolás Manning; Daniela Ramos; Víctor Espinoza. |
| 2. Estreno en Chile: 2 de octubre de 2008.                    | 16. Música: Diego Adrián; Alex Anwandter.   |
| 3. Estreno internacional: -                                   |   |
| 4. Asistente de dirección: Pedro Sepúlveda.                   |   |
| 5. Guión: Elisa Eliash. / Asesor de guión: Benjamín Galemiri. |   |
| 6. Producción: Daniela Ramos; Carlos Álvarez Pineda.          |   |

7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: Antonio Ballestrazzi (Escuela de Cine de Chile); Nicolás Mladinic; Paulina Obando.
11. Dirección de fotografía: Fernando Solís Nova.
12. Dirección de arte: Nicolás Oyarce.
13. Sonido: Constanza Venegas.
14. Montaje: Elisa Eliash, Constanza Venegas.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: Diego Adrián.
19. Duración: 78 minutos.
20. Formato: HD Cam.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Escuela de Cine de Chile.
25. Participación/estreno en festivales de cine: Festival Cine B. Santiago, Chile (2008).
26. Premios: Mejor Película, Festival Cine B. Santiago, Chile (2008).

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Raquel (Eva Luna Isensee).
  - Carmen (Catalina Saavedra).
  - Viola (Josefina González).
  - Raquel 2 (Valentina Alegría).
  - Dr. Jorquera (Alejandro Goic).
2. Tema: Drama; marginalidad.
3. Argumento: “Mami Te Amo” induce al espectador la sensación de estar ciego, con una luz saturada y predominando los primeros planos. Elisa Eliash muestra esta historia de una madre al punto de la ceguera y su hija, que quiere parecerse a ella en esta condición -le miente al oftalmólogo acerca de que no ve, utiliza químicos para echarse en los ojos-. Madre e hija viven en la marginalidad, en la doble marginalidad tanto económica como social. La hija, Raquelita, pasa sus días con Viola, una joven que se hace pasar por embarazada para mendigar, mientras que Carmen, la madre, intenta sobrevivir pese a su ceguera y sus bienes escasos. Pero la marginalidad también está presente en el hogar de ellas, que está desordenado y atestado; y, en donde, Raquelita tiene que hacerse cargo de las compras, de los arreglos. Raquelita y Carmen salen a pasear, la madre deja botada a la hija. Ella vuelve, sin decir nada. Carmen y Raquelita van a Fantasilandia, Carmen sale de la mano con otra niña que no es Raquelita. Se da cuenta, la peina y su pelo es más fino y desenredado, trata de rechazarla, pero no puede estar segura si realmente no es su hija; la acepta. Nuevamente abandona a Raquelita, la sustituta; y, de la nada vuelve su verdadera hija, en una situación que pareciera suceder constantemente. “Mami Te Amo”, convive en el otro lado, el invisible para los habitantes de Santiago. El que tiene necesidades, reclamos; el que quedó fuera de la modernidad -la modernidad de Santiago que nos muestran otras películas de este mismo listado, como “Play” de Alicia Scherson-. Hay una escena que

muestra la realidad inconexa entre el Santiago moderno y el Santiago marginal: unos jóvenes transitan por la pasarela en la que acostumbran a pedir dinero Viola y Raquelita, los jóvenes se ríen de uno de ellos por interesarse en el horóscopo, botan la revista que le cae a Viola. Ella la mira y consulta Acuario, el horóscopo anuncia un viaje, algo totalmente desadaptado a su realidad y de la mayoría de los chilenos.

4. Conflictos principales: Ruffinelli (2015), destaca que la directora sólo tenía veinte años cuando dirigió “Mami Te Amo”, calificando su obra como “[...] una película removedora y corrosiva” (Ruffinelli, J. 2015., p. 148. 1a. ed.), donde Raquelita mezcla realidad con fantasía. El conflicto principal es Raquelita, su relación con su madre, con la ceguera, con los juegos propios de la infancia que realiza con Viola, la relación con el medio que le tocó vivir. Pero también, “Mami Te Amo”, no realiza juicios morales, sólo muestra; en una idea secundaria que para el espectador es un remezón.
5. Escenarios de acción: Villa Portales, Santiago de Chile. Chile.



### **Amistades inconvenientes**

**Alejandra Claro**

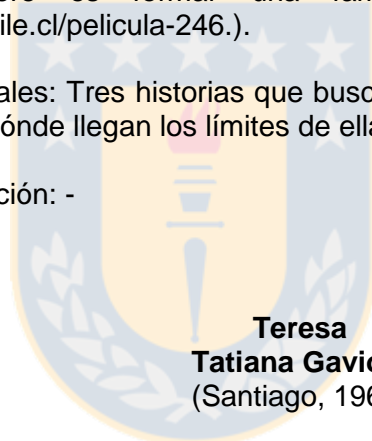
(Santiago, 1965)

#### **I.- Información técnica.**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Año de producción: 2008.  | 15. Elenco: Diego Ruiz; Jorge Arecheta; Daniela Salinas; Eduardo Paxeco; Carolina Escobar; Daniel González; Iván Álvarez de Araya; Rodrigo Molina; Silvana Messina. |
| 2. Estreno en Chile: -   | 16. Música: Pablo Ávila Champin.  |
| 3. Estreno internacional: -  | 17. Maquillaje: -   |
| 4. Asistente de dirección: -   | 18. Vestuario: -  |
| 5. Guión: Alejandra Claro.   | 19. Duración: 101 minutos.  |
| 6. Producción: Fabiola Burgos.   | 20. Formato: Digital.   |
| 7. Asistentes de producción: Pascale Litvak; Isabel Margarita Fuentes.   | 21. Idioma: Español.  |
| 8. Producción asociada: -  | 22. Países involucrados en producción: Chile.   |
| 9. Producción general: -   | 23. Rodaje: Santiago, Chile.  |
| 10. Producción ejecutiva: -  | 24. Casa Productora: -  |
| 11. Dirección de fotografía: Omar Ortíz; Álvaro Cortés.                  | 25. Participación/estreno en festivales de cine: Festival Internacional de Cine del Norte. Antofagasta, Chile (2008).   |
| 12. Dirección de arte: Begoña Dávila; Laura Gandarilla; Javiera Larraín. | 26. Premios: -  |
| 13. Sonido: -  |   |
| 14. Montaje: Rodrigo Ara.  |   |

#### **II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes: -
2. Tema: Amistad; triángulo amoroso; paternidad.
3. Argumento: Tal como su nombre lo delata desde un primer momento, “Amistades inconvenientes” es un largometraje que cuenta la historia de tres triángulos amorosos con desenlaces inesperados y en los cuales está involucrada la amistad. En primer lugar, están Miguel y Gonzalo dos jóvenes universitarios que viven juntos; al principio del año académico, en las tradicionales fiestas *mechonas*, uno de los dos jóvenes comienza a confundirse con una muchacha. En segundo lugar, Lucho y Pancho, amigos que son puestos a prueba luego de que uno de ellos le cuenta al otro que es virgen, el amigo más experimentado sexualmente y su polola comienzan a buscar una solución para él. Y, en último lugar, se encuentra Beto, quien ve amenazada su libertad al enterarse que va a ser padre, al contrario de su amigo Nivaldo, que lo único que quiere es formar una familia (Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-246.>).
4. Conflictos principales: Tres historias que buscan desmenuzar lo que significa la amistad y hasta dónde llegan los límites de ella.
5. Escenarios de acción: -



**Teresa  
Tatiana Gaviola**  
(Santiago, 1962)

#### **I.- Información técnica.**

- |  |   |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Año de producción: 2009.</li> <li>2. Estreno en Chile: 18 de junio de 2009.</li> <li>3. Estreno internacional: -</li> <li>4. Asistente de dirección: Elisa García.</li> <li>5. Guión: Bernardita Puga; Tatiana Gaviola.</li> <li>6. Producción: Patricia Navarrete.</li> <li>7. Asistentes de producción: María Paz Eberhard.</li> <li>8. Producción asociada: Elías Valdés; Cine Sur.</li> <li>9. Producción general: -</li> <li>10. Producción ejecutiva: Patricia Navarrete.</li> <li>11. Dirección de fotografía: Juan Carlos Bustamante.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>15. Elenco: Francisca Lewin; Diego Casanueva; Juan Pablo Ogalde; Álvaro Espinoza; Catalina Guerra; Edgardo Bruna; Tomás Vidiella; Roxana Campos; Matías Oviedo; Elsa Poblete; Sergio Hernández; María Olga Matte; Javiera Parada; Rodolfo Pulgar; Pablo Macaya; Sofía Karleen; Fernanda Zamorano; Francisca Walker; Javiera Díaz de Valdés; Silvia Novak;</li> <li>16. Música: Juan Cristóbal Meza.</li> <li>17. Maquillaje: Felipe Figueroa.</li> <li>18. Vestuario: Loreto Vuskovic.</li> <li>19. Duración: 85 minutos.</li> <li>20. Formato: HD.</li> <li>21. Idioma: Español.</li> <li>22. Países involucrados en producción:</li> </ol> |
|--|---|



- 12. Dirección de arte: Hugo Trípodí.
- 13. Sonido: -
- 14. Montaje: Andrés Lehuedé.

- Chile.
- 23. Rodaje: Santiago; Iquique; VI Región del Libertador General Bernardo O'Higgins.
- 24. Casa Productora: Octubre Cine y TV; Televisión Nacional de Chile.
- 25. Participación/estreno en festivales de cine: -
- 26. Premios: -

## II.- Nivel de contenido.

### 1. Personajes:

- Teresa Wilms Montt (Francisca Lewin).
- Gustavo Balmaceda (Juan Pablo Ogalde).
- Elisa Balmaceda Wilms (Sofía Karleen).
- Silvia Balmaceda Wilms (Fernanda Zamorano).
- Vicente Huidobro (Diego Casanueva).
- Mariano Balmaceda (Álvaro Espinoza).
- Horacio Mejías/Anuarí (Matías Oviedo).
- Federico Wilms (Edgardo Bruna).
- Inés Wilms Montt (Francisca Walker).
- Luz Victoria Montt (Catalina Guerra).
- Antonio Balmaceda (Tomás Vidiella).
- Sara Valdés (Elsa Poblete).
- Vicente García Huidobro (Sergio Hernández).
- Víctor Domingo Silva (Pablo Macaya).
- Manuela Portales (Javiera Díaz de Valdés).
- Rosa Poblete (Roxana Campos).
- María Luisa Fernández (María Olga Matte).
- Clementina (Javiera Parada).
- Ramón del Valle Inclán (Rodolfo Pulgar).
- Sara Hübner (Silvia Novak).

### 2. Tema: Drama; biografía; drama biográfico.

3. Argumento: "Teresa" es un largometraje basado en la vida de Teresa Wilms Montt, aristócrata de principios del siglo XX. Fue sobrina de tres ex presidentes de Chile y pertenecía a la clase alta de la sociedad viñamarina. Contraria a tanta pompa de apellido, desde pequeña devoraba libros y quería vivir libremente, lejos de su madre que la coartaba. Aunque el matrimonio Wilms Montt tuvo varias hijas, en el filme dirigido por Tatiana Gaviola se entiende que Teresa tiene sólo una hermana mayor, Inés. Siendo la primogénita la preferida de Luz Victoria Montt. El filme comienza en el París de 1921, cuando Gustavo Balmaceda le arrebató sus hijas Elisa y Silvia; luego, se retrocede en diez años la historia para mostrar al espectador la última fiesta en la casa de los Wilms Montt en la que Teresa participa y en donde conoce a Gustavo. Enamorada y ante la negativa de su padre para casarse por ser Gustavo un funcionario

público con sueldo escaso, escapan juntos y contraen matrimonio a escondidas. Teresa y Gustavo se trasladan a Cachagua donde ella comienza a escribir un diario fechado en 1915. La vida campestre y las hijas recién nacidas muestran el lado idílico de los primeros años de matrimonio de los Balmaceda Wilms. Sin embargo, el mal manejo de la hacienda por parte de Gustavo y sus constantes salidas nocturnas comienzan a resquebrajar al matrimonio. La familia se traslada entonces a Iquique para participar de la campaña de Arturo Alessandri; allí Teresa conoce a Víctor Domingo Silva, un poeta que la anima a seguir escribiendo. Es en Iquique donde la protagonista comienza a participar fuertemente de tertulias y de la vida política del puerto. También allí se enamora de Mariano Balmaceda, pariente y amigo de su esposo; manteniendo un idilio que la marca fuertemente.

Aunque planea su escape con Mariano, él la abandona. Teresa abatida, cae en una depresión que culmina con Gustavo enterándose de la infidelidad de su esposa. Encerrada en un convento por la decisión conjunta de las familias Balmaceda y Wilms; empieza a abusar de drogas para dormir y encuentra en la escritura el único escape de su situación. Y es a mediados del filme que la mayor parte -y la más interesante- de la vida adulta de Teresa comienza a suceder de manera demasiado rápida: escapa del convento a Buenos Aires con Vicente Huidobro, comienza a formar parte de la bohemia bonaerense cuando conoce a Horacio Mejías, un aristócrata argentino que se enamora de ella. Al no querer Teresa sufrir nuevamente por amor, rechaza a Horacio culminando con el suicidio de él enfrente de ella. Su viaje infructuoso a Nueva York y su estadía en España, son apenas reseñados en la película. Sí se hace mención del libro inculpatario que publica Gustavo en su contra, donde se defiende calificándola de pervertida y de la mudanza de sus hijas a París donde a través de la ayuda de Vicente Huidobro, las verá por última vez. Teresa Wilms Montt se suicida a los 28 años en 1921, separada de sus hijas, pero con sus obras publicadas y con la impronta de escritora. Ruffinelli (2015), cita a Tatiana Gaviola al reseñar que Teresa Wilms transgredió las estrictas normas de la sociedad chilena al querer ser independiente y “dejar a sus dos hijas por perseguir el amor” (Ruffinelli, 2015, p. 162. 1a. ed.).

La vida de Teresa fue caótica y atribulada siendo difícil concentrar toda su biografía en 85 minutos, lo que juega en contra a la hora de identificar los sucesos de su vida, la profundidad de sus relaciones amorosas y la configuración de su obra literaria. Sobre todo, esto último se diferencia en su relación con Horacio Mejías y su trágico fin. Sí acierta en realizar con muy pocos recursos una disposición de escena histórica creíble para el espectador; con una atmósfera en sepia y más oscura, logra sortear la credibilidad de los distintos escenarios donde transcurre la historia. También, economiza con respecto a la liberación sexual de la escritora, disminuyendo el erotismo con cada amante en la vida de Teresa, “[...] la representación de su vida amorosa con su marido Gustavo Balmaceda Valdés debía ser atrevida, explícita y necesaria, porque la ruptura de Teresa con los valores sociales tenía en el sexo un campo de litigio” (Ruffinelli, J. 2015., p. 162. 1a. ed.). Pero, después de Gustavo las escenas sexuales con Mariano y Vicente son nulas, siendo invisibles con Horacio. Predomina hacia el final el instinto maternal. Aunque, para Ruffinelli (2015) es signo de que Gaviola cede ante los prejuicios y quiere

acabar con la visión de mala madre que ha acaecido sobre Teresa Wilms; puede ser, que el largometraje quiere abarcar todos los aspectos de la vida de la escritora sin entrar en demasía en cada uno de ellos y en el porqué de estos.

4. Conflictos principales: Al ser una biografía de la vida de Teresa Wilms Montt, el largometraje se mentaliza sólo en mostrar los sucesos cronológicos uno tras otro. No realiza demasiada mención a la vida política, literaria y social de la protagonista y se aboca más a la relación con sus hijas. El conflicto principal es Teresa, sus ansias de vivir, amar y el oprobio social a sus deseos.
5. Escenarios de acción: Valle de Colchagua, Chile; Hacienda Calleuque, Peralillo, Chile; Haciendo Los Olmos, Palmilla, Chile; Iquique, Chile; Palacio Ariztía, Santiago de Chile; Iglesia Recoleta Franciscana, Recoleta, Santiago de Chile.



#### **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2009.
2. Estreno en Chile: 15 de octubre de 2009.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Pepa San Martín; Romina Pastore Pruzzo.
5. Guión: Alicia Scherson.
6. Producción: Tehani Haiger.
7. Asistentes de producción: Matias Muñoz; Felipe Montero; Matthew Heary.
8. Producción asociada: Arauco Films; Faune Producciones.
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: Macarena López.
11. Dirección de fotografía: Ricardo de Angelis.
12. Dirección de arte: Sebastián Muñoz.
13. Sonido: Miguel Hormazábal.
14. Montaje: Soledad Salfate.
15. Elenco: Aline Kuppenheim; Marcelo Alonso; Diego Noguera; Pablo Ausensi; Viviana Herrera; Sofía Geldrez; María Elena Barrales; Claudio Rodríguez; Tichi Lobos.
16. Música: Philippe Boisier.
17. Maquillaje: Carolina De María; Viviana Herrera.
18. Vestuario: Carolina De María; Viviana Herrera.
19. Duración: 105 minutos.
20. Formato: 35 mm.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Parque Nacional Siete Tazas, Chile; Molina, Chile; Estación Central, Santiago de Chile, Chile.
24. Casa Productora: La Ventura.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
26. Festival de Cine de Róterdam. Róterdam, Países Bajos (2009).
27. Premios: -

#### **II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:

- Carla Gutiérrez (Aline Kuppenheim).
- Ulrick (Diego Noguera).
- Susana (Viviana Herrera).
- Susana (Sofía Geldrez).
- Joel (Marcelo Alonso).
- Chofer camión (Jaime Omeñaca).
- Orlando (Pablo Ausensi).
- Señora Flaca (Tichi Lobos).
- Marido Señora Flaca (Claudio Rodríguez).
- Señora Mecha (María Elena Bernales).
- Hijo Señora Mecha (Benjamín Reyes).
- Joven peleador fiesta (Claudio Sazo).

2. Tema: Drama; viaje.

3. Argumento: "Todo es putamente difícil y hermoso" reza la frase inicial de "Turistas". Carla, la protagonista, es bioquímica, casada y está cercana a los cuarenta. Con su marido, Joel, van camino al sur, a unas cabañas a veinte minutos del lago. Una situación cómoda, normal y cotidiana, hasta que Carla le confiesa a Joel que abortó. Aquí comienza la crisis: Joel, enojado porque Carla ni siquiera le avisó de su decisión, la abandona en la carretera y comienza la idea de vacaciones como un período de reflexión, de superación de la crisis. Carla conoce a Ulrich, un noruego que la invita a irse con él al Parque Nacional Siete Tazas, allí Carla reflexiona, intenta llamar a su esposo, pero no lo hace desde aceptar su culpa ni su equivocación, ella tomó una decisión -o una seguidilla de decisiones- totalmente consciente, por lo que su viaje se trata de esperar, contemplar. Todo es putamente difícil y hermoso, las decisiones de Carla, la aceptación de Ulrich. Dejar un momento la ciudad para contemplar las cosas desde afuera. Esperar, las vacaciones como un período entre paréntesis y de tener la falsa sensación de libertad, aunque sea por unos días.

4. Conflictos principales: Abstraerse, observar con curiosidad científica a la naturaleza y a los seres humanos que transitan por ella. Las vacaciones de Carla permiten que ella contemple sus decisiones sin remordimientos, se acepta, se conoce, no le gusta que la analicen como le reclama a Ulrich. El conflicto principal es la contemplación de Carla, su relación con la naturaleza,

5. Escenarios de acción: Parque Nacional Siete Tazas, Chile; Molina, Chile; Estación Central, Santiago de Chile, Chile.

35° a medias

Daniela González, Loreto Kiev

-

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2009.

14. Montaje: Loreto Quijada.

2. Estreno en Chile: 6 de marzo de 2009.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: -
5. Guión: Daniela González; Loreto Kiev.
6. Producción: -
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Manuela Jacard.
10. Producción ejecutiva: Antonino Ballestrazzi; Emiliano De Rokha; Loreto Kiev.
11. Dirección de fotografía: Ricardo Lorca.
12. Dirección de arte: Catalina Illmer.
13. Sonido: Daniel Heusser.
15. Elenco: Francisca Selman; Loreto.
16. Música: -
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: Fernanda Weinstein; Daniela Weinstein.
19. Duración: 69 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Chile.
24. Casa Productora: Nerd Producciones.
25. Participación/estreno en festivales de cine: -
26. Premios: -

## **II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes: - viaje.
2. Tema: Independencia; amistad;
3. Argumento: En "35° a medias" dos amigas buscan lo que todo ser humano quiere a una determinada edad: independencia de sus padres. Estas ansías de independencia las quieren saciar por lo menos durante un fin de semana, por lo que emprenden un paseo a la playa. El fin de semana comienza a tropiezos y para el domingo deben estar preparadas para tomar la decisión más importante de sus vidas (Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-1345>).
4. Conflictos principales: Escapar -aunque sea un momento- de la presión de los padres lleva a dos amigas a embarcarse en un viaje por un fin de semana. La historia se centra en ellas y sus experiencias.
5. Escenarios de acción: -

## **El viaje de Emilio**

**Abril Trejo**

( - )

## **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2010.
2. Estreno en Chile: 27 de abril de 2010.
3. Estreno internacional: -
15. Elenco: Ernesto Malbrán; Cristian Ramos Aliaga; Viveka Dárlíc, Peggy Cordero; Aníbal Reyna; Fernando Flores; Nolasco Corray.

4. Asistente de dirección: Nicolas Bórquez; Danira Isler.
5. Guión: Valentina Saenz de Regadera; Abril Trejo.
6. Producción: Sebastián Navarrete; Jetzabel Moreno.
7. Asistentes de producción: Constanza Huidobro; Felipe Lobos; Margot Tapia.
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Jetzabel Moreno; Sebastián Navarrete.
10. Producción ejecutiva: Héctor Tokman.
11. Dirección de fotografía: Camilo Navarrete
12. Dirección de arte: Víctor Muñoz.
13. Sonido: Gabriel Castro. / Asistente sonido: Jaime Torres.
14. Montaje: Sebastián Reyes. / Asistente montaje: Felipe Rojas.
16. Música: Pablo Ríos.
17. Maquillaje: Claudia Espinoza. / Asistente maquillaje: Constanza Cárdenas.
18. Vestuario: Claudia Espinoza. / Asistente vestuario: Constanza Cárdenas.
19. Duración: 74 minutos.
20. Formato: HDV.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Chile.
24. Casa Productora: -
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile. (2010).
  - Festival de Cine Pobre. La Habana, Cuba. (2009).
  - Festival de Cine Independiente. Montevideo, Uruguay (2009).
  - FIC Viña, Festival de Cine de Viña del Mar. Viña del Mar, Chile.
26. Premios:
  - Segunda mejor película, Festival de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile.
  - Mejor banda sonora, Festival de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile.
  - Premio del público, Festival de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile.

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Emilio (Ernesto Malbrán).
  - Claudio (Cristián Ramos).
  - Laura (Peggy Cordero).
  - Domingo (Anibal Reyna).
  - Viveka Dárlíc (Julia).
  - Fernando Flores (campesino).
  - Nolasco Coray (Ladrón).
2. Tema: Viaje; drama.
3. Argumento: Domingo se encuentra en un hospital de Valparaíso acompañado de su señora Laura, él está a punto de morir y su amigo Emilio lo va a visitar. Domingo le dice al oído una promesa que Emilio tendrá que cumplir. Emilio es músico, ciego y como todo anciano solitario -y los que no son tan solitarios también- es de costumbres y cuando lo sacan de su rutina, cascarrabias. También es pianista; y, en una primera instancia, se piensa que la promesa es llevar su piano a su pueblo natal. Pero con el piano va él y para realizar este viaje debe contratar a Claudio, un fletero que lo llevará a su lugar de destino. El camino no debiera ser largo ni complicado, pero el destino les impone pasar por

distintas situaciones donde se conocerán en profundidad y ayudarán a Claudio reordenar su vida.

4. Conflictos principales: El viaje no es sólo de Emilio sino que también de Claudio; un hombre desordenado, joven y con una camioneta prestada para el trabajo que se comprometió a realizar. Hay una escena donde Emilio es llevado arriba de un caballo por Claudio, como Don Quijote y Sancho. Es un viaje que parece improbable -llevar un enorme piano desde Valparaíso a un pueblo rural- con las complicaciones apropiadas para que los personajes se unan, crezcan y dejen de lado su soledad -mención aparte al campesino desconfiado y su hermana, quien recalca el aislamiento en el que viven-. "El viaje de Emilio" es una obra cinematográfica sin mucho rimbombante pero bella, efectiva, en la que se evidencia un viaje emocional y una amistad con una promesa inquebrantable.
5. Escenarios de acción: Valparaíso, Chile.



#### **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2010.
2. Estreno en Chile: -
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: -
5. Guión: Francisca Fuenzalida.
6. Producción: -
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: Álvaro Corvera; Cine Sur S.A.
9. Producción general: Juan Pablo Olivares.
10. Producción ejecutiva: Gastón Chedufau; José Andrés Calderón.
11. Dirección de fotografía: Pablo Letelier.
12. Dirección de arte: Pamela Chamorro.
13. Sonido: Mauricio Leiva; Leonardo Céspedes.
14. Montaje: Rodrigo Saquel.
15. Elenco: María de los Ángeles García; Diego Ruiz; Claudia Hidalgo; Maite Neira.
16. Música: Sebastián Jarpa.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: -
19. Duración: 85 minutos.
20. Formato: HD.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Zona Cinema; Lastarria 90 Cine Digital.
25. Participación/estreno en festivales de cine: Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2011).
26. Premios: Mención honrosa, Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2011).

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Natalia (María de los Ángeles García).
  - Rodrigo (Diego Ruiz).
2. Tema: Aborto; embarazo juvenil.
3. Argumento: Cine Chile realiza que esta es una historia de una joven pareja de distintos estratos sociales ante un inesperado embarazo. Natalia decide finalizar con su embarazo de alrededor de cuatro meses con misotrol. Rodrigo rechaza la idea, a lo que ella acusa que es su decisión y no la de él. Los padres de Natalia salieron de viaje por el fin de semana y aprovechan la ocasión para llevar a cabo el aborto, “[...] la trama se desarrolla en una casa del barrio alto en Santiago, durante una noche eterna en la que sólo se tienen el uno al otro, asustados como niños pero dispuestos a seguir hasta las últimas consecuencias” (Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-297>).
4. Conflictos principales: “La Espera” no toma un camino fácil, es un aborto, es complicado. El conflicto principal, tiene a Natalia comprando pastillas a una desconocida y creyendo con fe ciega que este fármaco la ayudará. Es sobria en su puesta en escena, de pocos actores y con un fuerte guión, “La Espera” evidencia la poca educación sobre el aborto y la sexualidad en general de los jóvenes.
5. Escenarios de acción: -

**Ni una caricia**  
**Beatriz Maldonado**

## I.- Información técnica.

1. Año de producción: 2010.
2. Estreno en Chile: -
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: -
5. Guión: Beatriz Maldonado.
6. Producción: Beatriz Maldonado.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: Ricardo Maldonado; Hans Boeck; Cine Sur.
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: -
11. Dirección de fotografía: Rubén Polanski.
12. Dirección de arte: Neit Pazos.
13. Sonido: Daniel Mendoza
15. Elenco: Marcela del Valle; José Palma (II); Matías Oviedo; Mario Horton; Roxana Campos; Schlomit Baytelman.
16. Música: Daniel Linker.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: -
19. Duración: 103 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Yujito Films.
25. Participación/estreno en festivales de cine: Festival de Cine Ourense.



14. Montaje: Sonia Marotta.

Ourense, España (2010).

26. Premios: -

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:

- Rayen (Marcela del Valle).
- Manuel (José Palma).
- Giovanni (Mario Horton).
- Fiodor (Matías Oviedo).

2. Tema: Sida; drama.

3. Argumento: “Ni una caricia”, afirma Cine Chile (Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-1052.>), gira en torno de Rayen, quien es estudiante de teatro. Junto a Manuel, su mejor amigo, viven de manera silenciosa una enfermedad discriminatoria: ambos recientemente contrajeron el SIDA. Sin embargo, su silencio tiene un precio; Fiodor, ex novio de Rayen reaparece luego de dos años de estadía en España e intenta volver con ella. Rayen, prefiere seguir con el silencio, reacia a contar sobre su condición. Por otro lado, Manuel, se reencuentra con Giovanni su ex pareja. “Ni una caricia”, es el testimonio de una enfermedad que produce rechazo en la sociedad y que, por consiguiente, Rayen y Manuel deben enfrentar la soledad, el vacío y el desamparo.

4. Conflictos principales: “Ni una caricia” evidencia la estigmatización que aún mantiene el virus del VIH. La insuficiente educación y concientización de la enfermedad vuelve a la población chilena inoperante a la hora de aceptar cuando alguien cercano contrae el SIDA. Rayen recién comienza a vivir con su condición, negándose absolutamente a contarle a su ex pareja Fiodor, por la que aún mantiene sentimientos, su secreto. Junto a ella, se encuentra Manuel, su mejor amigo, quien también tiene asuntos pendientes con Giovanni, quien se encuentra en una etapa más avanzada del SIDA. Aunque, son dos historias paralelas las que va desarrollando “Ni una caricia”, finalmente el tema y conflicto predominante es el SIDA, sus consecuencias, la aceptación y el cómo se enfrenta a la enfermedad.

5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile; Punta de Tralca, El Quisco, V Región de Valparaíso, Chile; Isla Negra, El Quisco, V Región de Valparaíso, Chile.

## Metro Cuadrado

Nayra Illic

(Santiago, 1977)

## I.- Información técnica.

1. Año de producción: 2011.

2. Estreno en Chile: -

3. Estreno internacional: -

15. Elenco: Natalia Grez; Álvaro Viguera;

Fernanda Urrejola; Consuelo

Holzapfel; Boris Quercia; Nicolás

- |   |   |
|---|---|
| 4. Asistente de dirección: Aroldo Muñoz.                      | Poblete; Nicolás Botinelli; Nea Ducci; Simón Bagioli.                 |
| 5. Guión: Nayra Illic.  | 16. Música: Dominique Depret.   |
| 6. Producción: Marco Díaz.                                    | 17. Maquillaje: -   |
| 7. Asistentes de producción: Ignacio Vallejo; Felipe Andrade. | 18. Vestuario: -  |
| 8. Producción asociada: -                                     | 19. Duración: 73 minutos.   |
| 9. Producción general: Pablo Sierralta.                       | 20. Formato: Digital.   |
| 10. Producción ejecutiva: Paulo Parra; Nayra Illic.           | 21. Idioma: Español.  |
| 11. Dirección de fotografía: Tomás Yovane; Nicolás Canobra.   | 22. Países involucrados en producción: Chile.                         |
| 12. Dirección de arte: Bárbara Rebolledo.                     | 23. Rodaje: Santiago, Chile.  |
| 13. Sonido: Patricio Muñoz.                                   | 24. Casa Productora: Trébol film, L 90; Cine Digital.                 |
| 14. Montaje: Ilán Stehberg; Nayra Illic.                      | 25. Participación/estreno en festivales de cine:                      |
|   | - Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2010). |
|   | - Palm Springs Film Festival. California, Estados Unidos. (2011).     |
|   | 26. Premios: -  |

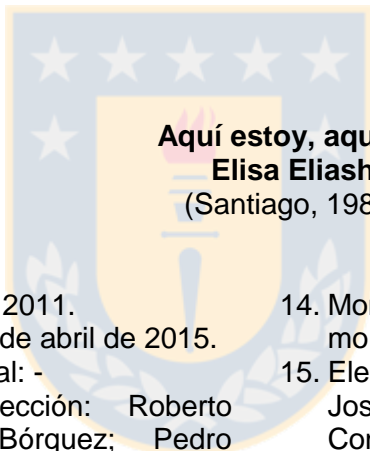
## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
 

- Francisca (Natalia Grez).	- Nico (Nicolás Poblete).
- Andrés (Álvaro Viguera).	- Papá de Francisca (Boris Quercia).
- Romina (Fernanda Urrejola).	- Gaspar (Simón Bagioli).
- Andrea (Consuelo Holzapfel).	- Eduardo (Nicolás Botinelli).
  
2. Tema: Drama.
  
3. Argumento: "Metro cuadrado" es una historia íntima e intrusiva. Francisca y Andrés, se acaban de mudar juntos a un departamento. El hogar es amplio e iluminado, distinto a los edificios que comienzan a saturar el panorama urbanístico. Las cajas acumuladas y las pertenencias aún embaladas denotan que la pareja está en proceso de orden, poco a poco, Francisca configura el hogar donde vivirá. Aunque en una lectura más veloz, "Metro cuadrado" es una historia simple, son los pequeños gestos y situaciones que comienza a sentir Francisca lo que realza al largometraje. Mientras desembala va construyendo su espacio y se encuentra con pequeños tropiezos, pero que son significativos en su vida: la nula relación con su padre, la convivencia con su pareja, la intromisión de la ex pareja de Andrés, Romina; la velada crítica constante de Andrea, madre de Andrés y dueña del departamento. Francisca ordena sus pertenencias, cuelga y descuelga su cuadro favorito; se siente fuera de lugar en un departamento que va haciendo cada vez más propio, pero que no es de ella. Hasta la intromisión de su propia pareja pareciera molestarle. "Metro cuadrado"

es una película sobre el espacio personal y de cómo poco a poco se va compartiendo o no con el otro.

4. Conflictos principales: “Metro cuadrado” se centra en la relación del espacio/hogar de Francisca. Ella quiere hacer propio un territorio que en principio no es suyo. Suave y queriendo pasar desapercibida, Francisca va desterrando sus conflictos: el que tiene con su padre, con su ex pololo, lo distinta de su personalidad con la de Romina, su relación sentimental con Andrés. Hay un punto importante que se desarrolla hacia finalizar la película: Francisca evoca con Andrés la primera vez que se conocieron, Andrés no mantiene el mismo recuerdo y esto pareciera minar lo que ella ha construido en ese departamento. Francisca va adueñándose con pequeños gestos su espacio personal, la pregunta es si finalmente consigue conquistarlo completamente.
5. Escenarios de acción: Bar Constitución, Santiago de Chile; Barrio Bellas Artes, Santiago de Chile.



#### I.- Información técnica.

1. Año de producción: 2011.
2. Estreno en Chile: 2 de abril de 2015.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Roberto Urzua; Nicolás Bórquez; Pedro Sepúlveda; Diego Escobar.
5. Guión: Elisa Eliash.
6. Producción: Francisca Valenzuela; Francisco Santelices; Gonzalo Escobar; Soledad Santelices; José Gil.
7. Asistentes de producción: Alicia González; Sebastián Roblero; Elisa Fielder; Felipe Zifras.
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: Felipe Braun.
11. Dirección de fotografía: Florencia Larrea.
12. Dirección de arte: Nicolás Oyarce. / Asistente dirección de arte: Tomás Brinck; Olivia Eliash; Camila Reyes; Madison Velding Van-Dam.
13. Sonido: Hernán Saavedra; Matías
14. Montaje: Elisa Eliash. / Asesoría de montaje: Luis Horta.
15. Elenco: Juan Pablo Correa; María José Siebald; Alessandra Guerzoni; Constanza González; Jorge Rodríguez; Constanza Alemparte; Elvis Fuentes; Carla Casali; Vicente Araya; Víctor Montero; Valeria Jara; Marcelo Pertier; Hugo Eliash; Fernando Alarcón; José Martínez.
16. Música: Valeria Jara; Marcos Meza; Cómo Asesinar a Felipes; Makaroni.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: Maeva Palma; María Lorena Fernández.
19. Duración: 96 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Shoot The Bastard Films; Kiné-Imágenes Producciones; Lastarria 90 Cine Digital.

Saavedra; Libélula Post Producción.

25. Participación/estreno en festivales de cine:

- Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2012).
- Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile (2012).
- Buenos Aires Festival de Cine Independiente BAFICI. Buenos Aires, Argentina (2012).
- Festival de Cine de Newport Beach. California, Estados Unidos (2014).
- 20° Festival Internacional de Cine de Bradford. Yorkshire, Inglaterra (2014).
- 4° Festival de Cine Latino de Montreal. Montreal, Canadá (2013).
- Festival de Cine de Mujeres Femcine. (2011).
- Festival Internacional de Cine de Rengo. Rengo, Chile (2013).
- 5° Festival Internacional de Iquique. Iquique, Chile (2013).
- Lima Independiente Festival de Cine. Lima, Perú (2012).
- Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2011).
- Festival Cine B. Santiago, Chile (2011).

26. Premios:

- Ganador Competencia Largometraje Nacional, Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile (2012).
- Mejor Dirección, Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile (2012).
- Premio del público, Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile (2012).
- Mejor película Cine en Construcción. Festival Cine B. Santiago, Chile (2011).

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:

- Ramiro Hidalgo (Juan Pablo Hidalgo).
- Ana Patricia Ahumada Jones (María José Seibald).

2. Tema: Drama psicológico.

3. Argumento: Ramiro Hidalgo es periodista y tras ver morir a su mejor amigo es contratado para escribir la biografía no autorizada de un personaje muy particular, Ana Patricia Ahumada Jones, leyenda del rock chileno. Ramiro lleva a cabo su investigación llegando a conocer profundamente a Ana; pero, puede ser que Ramiro o Ana estén ocultando algo. "Aquí estoy, aquí no", está inspirada en "Vértigo", la película de Alfred Hitchcock de 1958. (Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-1205>.)

4. Conflictos principales: La obra de Elisa Eliash, toma una historia plagada de fracaso para demostrar el Chile actual, un país individualista y apático. Si bien el conflicto principal es la historia de Ramiro y su seguimiento a Ana -y finalmente, su obsesión por ella-, "Aquí estoy, aquí no", es la historia de una sociedad donde continuamente sus partícipes van tropezando, hundiéndose, frustrándose. Intentando salir de lo cotidiano e insertarse en la masa. Es una historia sobre la decadencia y una generación vacía sin discurso, pero que a la vez quiere "ser sujeto y no objeto" (Horta, 2012).

5. Escenarios de acción: -

**La mujer de Iván**  
**Francisca Silva**  
(1982)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2011.
2. Estreno en Chile: 12 de diciembre de 2013.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Alberto Parra.
5. Guión: Francisca Silva.
6. Producción: Anais George-Nascimento; Carlos Álvarez (Escuela de Cine de Chile).
7. Asistentes de producción: Paula Abarca; Pablo Alveal; Rocío Alvarado.
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Anais George-Nascimento.
10. Producción ejecutiva: Antonio Balestrazzi (Escuela de Cine de Chile).
11. Dirección de fotografía: Daniel Vivanco.
12. Dirección de arte: Nicolás Superby. / Asistente de arte: Paula Arancibia.
13. Sonido: Felipe Eluti; Daniel Mendoza.
14. Montaje: Francisca Silva; Felipe Eluti.
15. Elenco: Marcelo Alonso; María de los Ángeles García; Francisca Vilches; Aldo Parodi; Jaime Lorca.
16. Música: Angelo Solari.
17. Maquillaje: Nieves Montecinos.
18. Vestuario: Natalia Geisse.
19. Duración: 90 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Escuela de Cine de Chile.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2011).
  - Festival Internacional de Cine de Bogotá. Bogotá, Colombia (2011).
26. Premios:
  - Premio FIPRESCI, Festival Internacional de Cine de Mujeres Flying Broom. Ankara, Turquía (2012).
  - Premio Principal Precolombino de Oro, Festival Internacional de Cine de Bogotá. Bogotá, Colombia (2011).

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:
  - Natalia (María de los Ángeles García).
  - Natalia niña (Francisca Vilches).
  - Iván (Marcelo Alonso).

2. Tema: Secuestro; drama; thriller psicológico.
3. Argumento: Natalia roba, Natalia cocina, Natalia ve una película; pequeñas acciones que dan cuenta de las conquistas que realiza Natalia en el espacio reducido en el que está confinada. Iván, la secuestró cuando era una niña, la amordazó, la amenazó, le dice constantemente que nadie la busca ni nadie la espera afuera, que él la salvo. “La mujer de Iván”, da cuenta del cautiverio de Natalia y su lucha silenciosa por ganar ciertos espacios -mínimos, moralmente cuestionables- en el hogar de Iván. Ella ya no es la niña que fue secuestrada hace años y a través de su sexualidad se da cuenta que tiene un arma para controlar en pequeña medida a su captor y conseguir su único anhelo: conocer el mar.
4. Conflictos principales: “La mujer de Iván” gira en torno de la relación entre secuestrada y captor. Una que perfectamente se podría remitir a la vida cotidiana de las mujeres y su lucha por ir conquistando de a poco ciertos espacios privados y públicos.
5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.

**Mapa para conversar**  
**Constanza Fernández Bertrand**

**I.- Información técnica.**

- |  |   |
|--|---|
| 1. Año de producción: 2011.  | 14. Montaje: Soledad Salfate.   |
| 2. Estreno en Chile: -   | 15. Elenco: Andrea Moro; Francisca Bernardi; Mariana Prat; Cosmo Gonik (Francisco Pizarro); Romano Kottow; Julio Carrasco; Mariana Muñoz. |
| 3. Estreno internacional: -  | 16. Música: Ángela Acuña.   |
| 4. Asistente de dirección: -   | 17. Maquillaje: -   |
| 5. Guión: Constanza Fernández Bertrand.  | 18. Vestuario: -  |
| 6. Producción: -   | 19. Duración: 80 minutos.   |
| 7. Asistentes de producción: -   | 20. Formato: HD.  |
| 8. Producción asociada: -  | 21. Idioma: Español.  |
| 9. Producción general: Matías Muñoz Rodríguez.   | 22. Países involucrados en producción: Chile.   |
| 10. Producción ejecutiva: -  | 23. Rodaje: Chile.  |
| 11. Dirección de fotografía: Cristobal Portaluppi; Tomás Yovane.                               | 24. Casa Productora: -  |
| 12. Dirección de arte: Ricardo Brenning.   |   |
| 13. Sonido: Isaac Moreno; Cristián Freund.   |   |
| 25. Participación/estreno en festivales de cine:   |   |
| - Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2011).                      |   |
| - Frameline San Francisco International LGBT Film Festival. California, Estados Unidos (2012). |   |

- Seattle Lesbian & Gay Film Festival, 2012. Seattle, Estados Unidos (2012).
- Festival de Cine del Marga Marga. Quilpué, Chile (2012).
- Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile (2011).

26. Premios:

- Premio del jurado, Seattle Lesbian & Gay Film Festival. Seattle, Estados Unidos (2012).
- Mejor actriz principal, Festival de Cine del Marga Marga. Quilpué, Chile (2012).
- Mejor actriz secundaria, Festival de Cine del Marga Marga. Quilpué, Chile (2012).
- Mejor director competencia nacional, Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile (2011).
- Premio del público, Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Antofagasta, Chile (2011).
- Mejor director competencia chilena, Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2011).

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes: -
2. Tema: Drama.
3. Argumento: Urrutia (2012) reseña que “Mapa para conversar” comienza en el sueño de Roberta caminando en ropa interior por las calles santiaguinas teniendo que llevar su cama, cubrecama y almohada a cuestas. Empieza a enloquecer en el sueño, girando en su propio eje y viendo la ciudad a su alrededor de manera errática y delirante. Luego de este sueño, “Mapa para conversar” muestra a sus personajes, Roberta quien está próxima a la treintena, tiene un hijo de seis años y una novia fuera de los cánones: diseñadora y teórica del porno. Roberta, su novia y su madre -a quien ella califica de conservadora- van de paseo en velero desestabilizando lo que cada una de ellas creía de sí misma y de su relación con la otra.
4. Conflictos principales: “Mapa para conversar” trata sobre las relaciones, diálogos y posicionarse ante la vida desde cierta perspectiva. El viaje es una metáfora para el recorrido que harán los tres personajes principales, no para resolver conflictos sino para enunciarlos.
5. Escenarios de acción: -

**El muro  
Paula Bravo**

-

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2011.
2. Estreno en Chile: -
3. Estreno internacional: -
15. Elenco: Héctor Morales; Rafael Contreras (II); Paula Bravo; Alejandro Sieveking; Guillermo Prieto; Paulina

4. Asistente de dirección: Che Sandoval.
5. Guión: Paula Bravo.
6. Producción: Guillermo Prieto.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: -
11. Dirección de fotografía: Elisa Eliash.
12. Dirección de arte: Rodrigo Claro.
13. Sonido: Andrés Fuentealba.
14. Montaje: Luis Horta.
15. Música: Diego Noguera.
16. Música: Diego Noguera.
17. Maquillaje: Carla Casali.
18. Vestuario: Pam Baudet.
19. Duración: 72 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español; Inglés.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: -
25. Participación/estreno en festivales de cine: Festival de Cine B. Santiago, Chile (2011).
26. Premios: -

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes: -
2. Tema: Falso documental.
3. Argumento: Algunas coordenadas entrega Cine Chile sobre "El Muro". Siendo el año 2015, un extranjero, John O'Connell, llega a Chile a filmar un documental con una extraña historia: durante el 2010, seis héroes anónimos mueren durante el acto "EL MURO". O'Connell comienza con su documental contratando a tres actores que recrearán a los personajes. Sin embargo, todo se complica y enrarece cuando John O'Connell no logra comprender la geografía de Chile (Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-1849>).
4. Conflictos principales: Este falso documental tiene la línea argumentativa de realizar un documental acerca de estos héroes anónimos, con bastante humor negro y optimización de recursos.
5. Escenarios de acción: -

**Washita  
Ignacia Ilabaca**

## I.- Información técnica.

1. Año de producción: 2012.
2. Estreno en Chile: -
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Martín Bohte.
15. Elenco: Constanza Álvarez Rojas; Heman Duran; Klifton Kleinmann; Martín Celis; Peter Schwend; Daniel Kiblysky; Alejandro Torres.
16. Música: -



- |   |  |
|---|--|
| 5. Guión: Ignacia Ilabaca.                    | 17. Maquillaje: -                                  |
| 6. Producción: Pilar Díaz.                    | 18. Vestuario: -                                   |
| 7. Asistentes de producción: -                | 19. Duración: -                                    |
| 8. Producción asociada: -                     | 20. Formato: HD.                                   |
| 9. Producción general: -                      | 21. Idioma: Español.                               |
| 10. Producción ejecutiva: -                   | 22. Países involucrados en producción: Chile.      |
| 11. Dirección de fotografía: Adrián Espinoza. | 23. Rodaje: Santiago, Chile.                       |
| 12. Dirección de arte: Paula Vidal.           | 24. Casa Productora: Escuela de Cine de Chile.     |
| 13. Sonido: Andrés Fuentealba.                | 25. Participación/estreno en festivales de cine: - |
| 14. Montaje: Martín Bohte.                    | 26. Premios: -                                     |

## II.- Nivel de contenido.

- |                  |                        |
|------------------|------------------------|
| 1. Personajes: - | 2. Tema: Prostitución. |
|------------------|------------------------|
3. Argumento: Cinthia, una joven de 24 años, es una especie de prostituta pero más refinada y con mayores encargos; una *escort*. Cinthia se tiene que colocar en el papel de distintos -y muy extraños- personajes femeninos. Apego, homosexualidad reprimida, pedofilia, esos son algunos de los papeles que la protagonista tiene que representar ante su único público, sus clientes. Pero de protagonista tiene poco, "Washita" evidencia la despersonalización de Cinthia; representa, pero no es ella, actúa un papel y se oculta bajo la fantasía del otro.
4. Conflictos principales: "Washita" tiene varios conflictos que van arrancando de su humanidad a la protagonista. A través de diferentes escenarios el espectador ve las fantasías sexuales de los clientes de Cinthia, son muchas historias pero a la vez no es ninguna, para los clientes es un pequeño hábito vergonzoso que consiguen mantener oculto, para ella es la despersonalización de su identidad.
5. Escenarios de acción: Hotel; motel.

**Track // 02**  
**Alejandra Bitran**  
( - )

## I.- Información técnica.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Año de producción: 2012.             | 15. Elenco: Ignacia Muñoz; Guilherme Sepúlveda; Joanna Shih; Tomás Henríquez; Franco Toledo; Emilio Sepúlveda; César Caillet; Jaime Omeñaca. |
| 2. Estreno en Chile: -                  | 16. Música: Fernando Fuentes; Tunacola and Whale; Eduardo Fernandez; Francisco Cofré.  |
| 3. Estreno internacional: -             |  |
| 4. Asistente de dirección: -            |  |
| 5. Guión: Alejandra Bitran.             |  |
| 6. Producción: Andrés Martorell Hayler. |  |
| 7. Asistentes de producción: -          |  |

- |  |  |
|--|--|
| 8. Producción asociada: -  | 17. Maquillaje: -                                  |
| 9. Producción general: -   | 18. Vestuario: -                                   |
| 10. Producción ejecutiva: -  | 19. Duración: 80 minutos.                          |
| 11. Dirección de fotografía: Javiera Maturana. / Asistente de dirección de fotografía: Nicolás Martínez. | 20. Formato: Digital.                              |
| 12. Dirección de arte: Bianca Godoy. / Asistente de dirección de arte: Oriana Curiente.                  | 21. Idioma: Español.                               |
| 13. Sonido: Sebastián Grob. / Asistente de sonido: Hernán Saavedra.                                      | 22. Países involucrados en producción: Chile.      |
| 14. Montaje: Sebastián Grob; Cristian Toledo.  | 23. Rodaje: Santiago, Chile.                       |
|  | 24. Casa Productora: -                             |
|  | 25. Participación/estreno en festivales de cine: - |
|  | 26. Premios: -                                     |

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
 

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Marie (Ignacia Muñoz).</li> <li>- Danilo (Guilherme Sepúlveda).</li> <li>- Suni (Joanna Shih).</li> <li>- Esteban (Tomás Henríquez).</li> <li>- Manuel (Franco Toledo).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Barman (Emilio Sepúlveda).</li> <li>- Dueño del bar (Cesár Caillet).</li> <li>- Papá de Marie (Jaime Omeñaca).</li> </ul>
---	--
  
2. Tema: Drama; drama juvenil.
  
3. Argumento: Marie es una adolescente en sus últimos años de colegio que vive casi en soledad, con una madre que se fue al extranjero hace varios años y un padre trabajólico con el cual sólo se comunican por *post it*. Sale a bailar seguidamente, en un local conoce a Danilo, un *DJ* un poco reticente a entablar una conversación casual con ella. Sin embargo, la insistencia rinde frutos, Danilo colaborará con la música para el documental de un amigo de Marie. Entablar una relación con Danilo será un anclaje para Marie para tener una visión distinta de la vida, la adultez y las fiestas. Para Danilo, ella vendrá a remover la inercia en la que se encuentra luego de haber terminado con su novio Manuel, una amistad que los ayudará a crecer.
  
4. Conflictos principales: "Track // 02" tiene una trama bastante unitaria, la relación entre Danilo y Marie los ayudará a salir de la rutina en la que ambos se encuentran, una rutina de fiestas, escape, baile. Cuando las personas se encuentran estancadas por decisiones que tienen que tomar o por las ya tomadas, por sus historias de vida; estos momentos de reflexión, son alternados por tratar de evitar la realidad o el día a día. El largometraje es un momento de las vidas de ambos personajes principales, donde finalmente se embarcan en un nuevo rumbo.
  
5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.

**Joven y alocada**  
**Marialy Rivas**  
(Santiago, 1976)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2012.
2. Estreno en Chile: 29 de marzo de 2012.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Oscar Godoy; María José Droguett; Samuel Olivares.
5. Guión: Marialy Rivas; Pedro Peirano; Camila Gutiérrez; Sebastián Sepúlveda; María José Viera-Gallo.
6. Producción: Juan de Dios Larraín; Pablo Larraín.
7. Asistentes de producción: Alejandro Wise; Enrique Lerman; Pablo Andy Pinto.
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Eduardo Castro.
10. Producción ejecutiva: Mariane Hartard; Juan Ignacio Correa; Andrea Carrasco Stuyen.
11. Dirección de fotografía: Sergio Armstrong.
12. Dirección de arte: Polin Garbisú.
13. Sonido: Roberto Espinoza; Mauricio Molina.
14. Montaje: Andrea Chignoli; Sebastián Sepúlveda. / Animación: Gonzalo Aravena; Patricio Molina.
15. Elenco: Alicia Luz Rodríguez; Aline Kuppenheim; María Gracia Omegna; Felipe Pinto; Ingrid Isensee; Tomas de Pablo; Hernán Lacalle; Pablo Krogh; Luis Gnecco; Alejandro Goic; Andrea García-Huidobro; Catalina Saavedra.
16. Música: -
17. Maquillaje: Valeria Grofferi.
18. Vestuario: Elisa Hormazábal; Francisca Germain.
19. Duración: 96 minutos.
20. Formato: 16 mm.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Fábula.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival de Cine de Sundance. Utah, Estados Unidos (2012).
  - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI. Buenos Aires, Argentina (2013).
  - Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse. Toulouse, Francia (2013)
26. Premios:
  - Mejor película sección Vanguardia y Género, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI. Buenos Aires, Argentina (2013).
  - Premio del público, Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse. Toulouse, Francia (2013).
  - Mejor montaje, Premios Pedro Sienna. Santiago, Chile (2012).
  - Premio al Mejor Guión Dramático Internacional, Festival de Cine de Sundance. Utah, Estados Unidos (2012).

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:

- Daniela (Alicia Luz Rodríguez).
- Teresa (Aline Kuppenheim).
- Antonia (María Gracia Omegna).
- Tomás (Felipe Pinto).
- Raimundo (Alejandro Goic).
- Isabel (Ingrid Isensee).
- Cristóbal (Tomas de Pablo).
- Josué (Pablo Krogh).
- Pastor Simón (Hernán Lacalle).
- Julia (Andrea García-Huidobro).
- Luis Gnecco (Entrevistado molesto).
- Catalina Saavedra (Entrevistada convertida).

2. Tema: Amor; drama; adolescencia; religión.

3. Argumento: Daniela es parte de una familia conservadora y evángelais, “que son peores, porque tienen plata y se creen el hoyo del queque”, como ella misma acota. Su papá, Raimundo, es religioso, su mamá, Teresa, igual o peor; la vigila constantemente, la llama a cada minuto, lee su historial de Internet, sus diarios y sus cartas de amor escondidas entre los calzones. Su tía Isabel, evangélica, pero comprensiva y tierna con Daniela, está enferma de cáncer; y, su hermana Julia, fue desterrada de la familia, ya que tuvo sexo antes del matrimonio y se casó a escondidas, prohibiéndole su madre volver a verla. Cuando la protagonista está a un mes de rendir la PSU la echan de su colegio, tan religioso como todo lo que la rodea, porque tuvo sexo con un compañero. Castigada y gracias a su tía Isabel quien evita que la envíen de misionera a Ecuador -algo que es equivalente a la muerte para Daniela- la envían a trabajar a un canal evangélico donde conoce a Tomás, un joven religioso como ella, y a Antonia, quien es sobrina del dueño del canal y sólo trabaja allí para mantenerse y seguir estudiando en la Universidad. Daniela se promete revertir el castigo de su madre acostándose con los dos, promesa que la hace salir trasquilada, ya que en su relación de pololeo con Tomás y su relación alterna con Antonia, empiezan a salir a flote los sentimientos de los tres.

4. Conflictos principales: “Joven y alocada” toma la esencia e interactividad del blog que fue la base de la historia para la película, en conjunto con un bombardeo de imágenes religiosas, fotos de todo tipo, escenas de películas en blanco y negro o pornográficas para ilustrar los pensamientos de la protagonista. Daniela escribe y tiene a sus lectores pendientes; comentando toda su rebeldía juvenil y en contra de su religión. Pero no es una película en contra de los evangélicos, sino en cómo Daniela quiere crecer, salir y mantener una vida sexual como la mayoría de los jóvenes de su edad.

Camila Gutiérrez, la ahora conocida escritora, es Daniela, la joven que escribía un blog con sus vivencias, relaciones amorosas, su culto, la relación que tenía ella con la religión y las constantes dudas que mantenía. Daniela -o Camila- describe lo pérdida que se siente en cuanto a su relación con la religión y su bisexualidad con harto humor y dinamismo.

5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.

**De jueves a domingo**  
**Dominga Sotomayor**  
(Santiago, 1985)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2012.
  2. Estreno en Chile: 4 de abril de 2013.
  3. Estreno internacional: -
  4. Asistente de dirección: Gabriela Sobarzo; Liu Marino.
  5. Guión: Dominga Sotomayor.
  6. Producción: -
  7. Asistentes de producción: -
  8. Producción asociada: -
  9. Producción general: Ely Fenner.
  10. Producción ejecutiva: Benjamín Domenech; Gregorio González.
  11. Dirección de fotografía: Bárbara Álvarez.
  12. Dirección de arte: Estefanía Larraín.
  13. Sonido: Claudio Vargas; Roberto Espinoza.
  14. Montaje: Danielle Fillios; Catalina Marín.
  15. Elenco: Santi Ahumada; Emiliano Freifeld; Paola Giannini; Francisco Pérez-Bannen; Jorge Becker; Axel Dupré.
  16. Música: Diego Fontecilla, Elisa Arteche.
  17. Maquillaje: Pamela Pollak.
  18. Vestuario: -
  19. Duración: 94 minutos.
  20. Formato: 16 mm.
  21. Idioma: Español.
  22. Países involucrados en producción: Chile; Holanda.
  23. Rodaje: Chile.
  24. Casa Productora: Cinestación; Productora Forastero; Circe Films.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
- Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2012).
  - Festival Internacional de Cine de Róterdam. Róterdam, Países Bajos (2012).
  - Festival Internacional de Cine de Iquique. Iquique, Chile (2013).
  - Festival de Cine New Horizons de Wroclaw. Wroclaw, Polonia (2012).
  - Festival de Cine de Los Angeles. California, Estados Unidos (2012).
  - TarkovskyFest. Óblast de Ivánovo, Rusia (2012).
  - Festival Internacional de Transilvania. Transilvania, Rumania (2012).
  - Festival Internacional de Cine IndieLisboa. Lisboa, Portugal. (2012).
  - Festival Cine del Sur. Granada, España (2012).
  - Festival Open Doek. Róterdam, Bélgica (2012).
  - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI. Buenos Aires, Argentina (2012).
26. Premios:
- Mejor largometraje, Festival Internacional de Cine de Iquique. Iquique, Chile (2013).
  - Mejor guión, Festival Internacional de Cine de Iquique. Iquique, Chile (2013).
  - Mejor película Competencia internacional, Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2012).

- Grand Prix, Festival de Cine New Horizons de Wroclaw. Wroclaw, Polonia (2012).
- Mención honrosa, Festival de Cine de Los Angeles. California, Estados Unidos (2012).
- Premio del público, TarkovskyFest. Óblast de Ivánovo, Rusia (2012).
- Mejor fotografía, Festival Internacional de Transilvania. Transilvania, Rumania (2012).
- Gran Premio Largometraje Ciudad Lisboa, Festival Internacional de Cine IndieLisboa. Lisboa, Portugal (2012).
- Mejor película, Festival Cine del Sur. Granada, España (2012).
- Premio del Jurado Joven, Festival Open Doek. Róterdam, Bélgica (2012).
- Mención especial Premio Feisal, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI. Buenos Aires, Argentina (2012).
- Tiger Award, Festival Internacional de Cine de Róterdam. Róterdam, Países Bajos (2012).

## II.- Nivel de contenido.

### 1. Personajes:

- |                                      |                               |
|--------------------------------------|-------------------------------|
| - Fernando (Francisco Pérez-Bannen). | - Manuel (Emiliano Freifeld). |
| - Ana (Paola Giannini).              | - José (Axel Dupré).          |
| - Lucía (Santi Ahumada).             | - Jorge (Jorge Becker).       |

### 2. Tema: Viaje familiar; drama; separación.

3. Argumento: “De Jueves a domingo” es la mirada de Lucía a todo lo que está pasando y tanto ella como el espectador se van enterando poco a poco de lo que sucede a su alrededor. Un jueves por la mañana, la familia de Lucía parte en un viaje familiar; el último, ya que sus padres Fernando y Ana se separarán. Los niños, Lucía, quien tiene doce años, y Manuel, su hermano menor de siete, no saben lo que ocurre y sólo van preocupados en el asiento trasero del paisaje del norte de Chile, donde van en busca de un terreno que su padre heredó. Lucía escruña, ve, escucha y percibe el paisaje, el interminable viaje en el asiento trasero, las conversaciones veladas entre Fernando y Ana, descubriendo de a poco que este es el último viaje familiar. Ruffinelli (2015), destaca a “De jueves a domingo” como una “historia y su narrativa minimalista” que está abocada “a la delicadeza y sutilezas expresivas” (Ruffinelli, J. 2015., p. 232. 1a. ed.). Podría ser una historia simple o cotidiana, pero es a la vez profunda y mantiene la importancia de una decisión familiar trascendental, que significará el fin de la niñez para Lucía.

4. Conflictos principales: “De jueves a domingo” es la historia de una decisión que permanecerá en la vida de los cuatro integrantes de la familia. Un último viaje, decidir, que cambia su percepción del mundo y futuro. Marcelo Morales destaca en Cine Chile que el largometraje de Dominga Sotomayor mantiene “[...] una continencia y control minucioso”, alejada de las tipificaciones de película de viaje o de película familiar, “[...] puede ser todo esto y ninguna a la vez. Todo los caminos están abiertos y esa indeterminación crea finalmente una

atendible tensión que casi nunca se agota” (Morales, M. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/crit&estud-203>). El filme es la historia tanto de la separación familiar y de la transición de niña a adolescente de Lucía, quien empieza a comprender el mundo de los adultos.

5. Escenarios de acción: Chile.

### **Una ópera prima Tamara Monzonsillo**

#### **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2012.
2. Estreno en Chile: -
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: -
5. Guión: Tamara Monzonsillo.
6. Producción: Tamara Monzonsillo.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: -
11. Dirección de fotografía: Walter Veneros; Juan Vera.
12. Dirección de arte: -
13. Sonido: Taylor O'Neill.
14. Montaje: Manu Rai.
15. Elenco: Michael Green; Tamara Monzonsillo; Alberto Monzonsillo; María Inés León; Cristian Hanannias; Umashankar Kopalle; Walter Veneros.
16. Música: -
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: -
19. Duración: 65 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Chile.
24. Casa Productora: -
25. Participación/estreno en festivales de cine: Festival de Cine B. Santiago, Chile (2012).
26. Premios: -

#### **II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes: -
2. Tema: Ópera prima.
3. Argumento: Según Cine Chile (Cine Chile. sin fecha., <http://www.cinechile.cl/pelicula-2310>), Greta la protagonista de “Una ópera prima” es una estudiante de cine que quiere grabar un largometraje en Chiguayante, Concepción. Sin embargo, su empresa se ve un poco complicada ya que no tiene los mínimos requisitos para realizar su cometido; le faltan actores y una cámara decente. Pero para Greta todo cambia cuando conoce a Elder McAvoy, un misionero mormón a quien convence de actuar en su película.
4. Conflictos principales: Para Greta la dificultad de realizar su ópera prima se ve aliviada cuando conoce a Elder, su posible nuevo protagonista. “Una ópera prima” gira en torno a Greta, Elder y el nombre del filme.
5. Escenarios de acción: -

**El futuro**  
**Alicia Scherson**  
(Santiago, 1974)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2013.
2. Estreno en Chile: -
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Ciro Scognamiglio, Andrea Piazza (Italia); Michael Löseke (Alemania); Juan Rosas, Millaray Cortés, Eloisa Withley (Chile).
5. Guión: Alicia Scherson.
6. Producción: Christoph Friedel; Claudia Steffen; Mario Mazzarotto; Emanuele Nespeca; Luis Ramírez; Alvaro Donoso.
7. Asistentes de producción: Philip Grizzka (Alemania); Magdalena Leturia, Gerson Valenzuela, Rodrigo Durán (Chile); Alesia Berardo, Azzura Mastrangelo, Andrea Gori (Italia).
8. Producción asociada: Nicolas Vaporidis.
9. Producción general: Andreas Jupe.
10. Producción ejecutiva: Bruno Bettati; Christoph Friedel; Mario Mazzarotto; Claudia Steffen; Emanuele Nespeca; Álvaro Alonso; Luis Ángel Ramírez.
11. Dirección de fotografía: Ricardo de Angelis.
12. Dirección de arte: Tim Pannen (Alemania); Sebastián Muñoz (Chile); Marta Zani (Italia).
13. Sonido: Miguel Hormazábal.
14. Montaje: Soledad Salfate; Ana Álvarez Ossorio.
15. Elenco: Manuela Martelli; Rutger Hauer; Luigi Ciardo; Nicolas Vaporidis; Alessandro Giallocosta; Pino Calabrese; Daniela Piperno; Patricia Rivadeneira; Brando Taccini; Alice Fritti.
16. Música: Caroline Chaspoul; Eduardo Henríquez; Pablo Cervantes.
17. Maquillaje: Jennifer Lüling, Marlen Eifler (Alemania); Elsa Casti (Italia); Mercedes Marambio (Chile).
18. Vestuario: Carolina Espina (Chile); Ciro Paduano (Italia).
19. Duración: 94 minutos.
20. Formato: 35 mm.
21. Idioma: Español; Italiano; Inglés.
22. Países involucrados en producción: Chile; Italia; Alemania; España.
23. Rodaje: Roma, Italia.
24. Casa Productora: Jirafa films, La Ventura (Chile); Movimento Film (Italia); Astronauta, Jaleo Films (España); Pandora Filmproduktion (Alemania).
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival de Cine de Sundance. Ohio, Estados Unidos (2013).
  - Festival de Iberoamericano de Huelva. Huelva, España (2013).
  - Festival de Cine de Róterdam. Róterdam, Países Bajos (2013).
26. Premios:
  - Mejor dirección, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, España (2013).
  - Mejor actriz, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, España (2013).
  - KNF Award, Festival de Cine de Róterdam. Róterdam, Países Bajos (2013).



## II.- Nivel de contenido.

### 1. Personajes:

- Bianca (Manuela Martelli).
- Maciste (Rutger Hauer).
- Tomás (Luigi Ciardo).
- Libyan (Nicolas Vaporidis).
- Bologman (Alessandro Giallocosta).
- Trabajadora social (Daniela Piperno).
- Dueña peluquería (Patricia Rivadeneira).
- Policía (Pino Calabrese).
- Ex - novio (Brando Taccini).
- Laura (Alice Fritti).

### 2. Tema: Drama; adaptación literaria.

3. Argumento: “El Futuro” está basada en la novela “Una novelita lumpen” de Roberto Bolaño. Bianca y Tomás, dos adolescentes hijos de chilenos radicados en Italia, quedan huérfanos después de un accidente automovilístico. Solos, ya que Bianca decide quedarse a cargo de Tomás, siguen una vida normal intentando superar el traumático episodio del accidente y muerte de sus padres. Bianca consigue trabajo en una peluquería y Tomás se interesa por el gimnasio. Pero en la vida de los hermanos nada es muy normal, su departamento está sucio y desordenado. Aparte, Tomás lleva a vivir a dos amigos del gimnasio mayores que él que de un día para otro se instalan en la pieza de sus padres; y, también hacen las veces de padres, ordenan, limpian y cocinan bastante comida italiana. Sin embargo, los amigos de Tomás tienen un plan; un golpe, como lo denominan ellos. Maciste, un actor retirado de la época esplendorosa del cine italiano, vive solo en su mansión, donde se asegura que mantiene una caja fuerte con gran parte del dinero que ganó interpretando a Hércules en diversas películas. Él fue el modelo de hombre fuerte y musculoso, Mister Universo; hoy viejo, ciego y desconfiado, deja entrar en su mansión y en su rutina a Bianca, que es parte importante del plan. Bianca debe buscar y encontrar la caja fuerte intentado mantener a su vez la confianza de Maciste. Para ella, convertirse en delincuente, como ella misma se denomina no fue tan extraño; sí es extraña la relación que comienza a forjar con Maciste, una relación íntima, sexual, de entrega, protección y cariño.

4. Conflictos principales: En el deambular de Bianca por las calles italianas se evidencia su soledad, su futuro a la deriva. Junto con su hermano, no tienen lazos familiares ni afectivos con Chile; es más, sólo hablan español una vez en todo el largometraje. Están solos. Tampoco los pareciera ayudar la institucionalidad italiana. Su relación principal son los modelos paternos que parecen buscar y encuentran, Bianca en Maciste y Tomás en sus amigos del gimnasio.

5. Escenarios de acción: Roma, Italia.

## El verano de los peces voladores

Marcela Said

(Santiago, 1972)

### I.- Información técnica.

1. Año de producción: 2013.
2. Estreno en Chile: 28 de agosto de 2014.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: -
5. Guión: Marcela Said Cares, Julio Rojas.
6. Producción: Bruno Bettati; Tom Decourt; Sophie Erbs.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: Augusto Matte.
11. Dirección de fotografía: Inti Briones.
12. Dirección de arte: Angela Torti.
13. Sonido: Manuel Robles; Olivier Dandré; Nicolás Leroy; Jean-Guy Véran.
14. Montaje: Jean de Certeau.
15. Elenco: Gregory Cohen; Francisca Walker; Roberto Cayuqueo; Bastián Bodenhöffer; Guillermo Lorca; Paola Lattus; Emilia Lara; María Izquierdo.
16. Música: Eduardo Henríquez; Caroline Chaspoul; Alexander Zekke.
17. Maquillaje: Pamela Pollak; Camila Cortés.
18. Vestuario: Mónica Cortés.
19. Duración: 93 minutos.
20. Formato: HD.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Chile.
24. Casa Productora: Jirafa films; Cinemádefacto (Francia).
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2013).
  - Quincena de Realizadores, Festival de Cine de Cannes. Cannes, Francia (2013).
  - Festival de Biarritz Amérique Latine. Biarritz, Francia (2013).
  - Festival de Cine de La Habana. La Habana, Cuba (2013).
  - Festival Internacional de Cine de Toronto. Canadá (2013).
  - Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse. Toulouse, Francia (2013).
26. Premios:
  - Premio del Sindicato francés de la crítica, Festival de Biarritz Amérique Latine. Biarritz, Francia (2013).
  - Mejor fotografía. Premios Pedro Sienna. Santiago, Chile (2014).
  - Premio Coral. Festival de Cine de La Habana. La Habana, Cuba (2013).
  - Ganador Cine en Construcción. Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse. Toulouse, Francia (2013).

### II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Francisco (Gregory Cohen).
  - Manena (Francisca Walker).
  - Teresa (María Izquierdo).
  - Carlos (Bastián Bodenhöffer).
  - Pedro (Roberto Cayuqueo).
  - Lorca, el pintor (Guillermo Lorca).
  - Isidora (Emilia Lara).
  - Ester (Paola Lattus).

- Rosa (Rosario Colipi).
- Patricio (Juan Quezada).
- Nacho (Enrique Soto).
- Teo (Vicente Edwards).
- Paolo (Paolo de Certeau).
- Mapuche Juan (Mario Catrilaf).
- Lenka (María Lincoñir).
- Dagoberto (Pedro Fuentes).

2. Tema: Conflicto social; drama.

3. Argumento: Una familia de clase alta está de vacaciones en su fundo del sur. En una zona que constantemente tiene conflictos entre la comunidad mapuche y los latifundistas; estos últimos -resguardados por Carabineros de Chile- mantienen la arrogancia y superioridad en un conflicto que no pretenden ceder ante nada. Manena es una adolescente, con menos prejuicios que el resto de su familia, que pasa sus días entre caminatas, bañándose en el lago e interesada en una posible relación con Lorca, un pintor amigo de la familia. El padre de Manena, Pancho, conduce su fundo de forma pragmática, pero obsesionándose con exterminar las carpas que habitan en el lago, peces que según él fueron introducidos allí hace unos años; sin embargo, su hermano Carlos le rebate que siempre han habitado en el lago. Para exterminar las carpas, Pancho ocupa métodos que rayan en la peligrosidad que otros deben asumir por él, como utilizar explosivos. La única que levanta la voz en cuanto a las ideas suicidas contra las carpas de Pancho, es Manena; quien se mueve entre la rebeldía y el conservadurismo de su clase social -su deseo de conocer Manhattan, su círculo social-. Plantea Ruffinelli (2015), “Manena se coloca en el medio y nunca en los extremos: asume una posición en el conflicto entre los criollos ricos, como su padre, y los mapuches pobres; o entre su padre y su madre. Es rebelde y heredera” (Ruffinelli, J. 2015., p. 248. 1a. ed.). El personal de servicio de Pancho, son mapuches que viven en el mismo fundo, uno de ellos es Pedro, un joven con cercanía a Manena y que se mueve con mayor desenvoltura en su relación con ella con respecto al resto de la familia. Pedro, también está más cercano a las demandas de su pueblo que el resto del personal de Pancho. “El verano de los peces voladores” es una película minimalista, metafórica y cargada de escenas donde predomina el paisaje del sur de Chile y su atmósfera neblinosa.

4. Conflictos principales: El conflicto principal no es Manena, ni Pancho, ni Pedro, ni los demás personajes de “El verano de los peces voladores”, sino que ellos son espectadores desde sus posiciones tanto morales como intelectuales del conflicto social étnico y económico que se evidencia actualmente en Chile. Marcela Said, demuestra una realidad arraigada socialmente, mostrando el conflicto pero no estampando una crítica directa, sino que a través de las imágenes el espectador -tanto los personajes, espectadores de la historia, como los espectadores de la película- se configura su propia opinión y reflexiona frente a los hechos.

5. Escenarios de acción: IX Región de la Araucanía, Chile.

**María Graham**  
**Valeria Sarmiento**  
(Valparaíso, 1948)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2014.
2. Estreno en Chile: 2014.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Álvaro Cabello.
5. Guión: Miriam Heard.
6. Producción: Christian Aspee.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Emilio Ormazábal.
10. Producción ejecutiva: Daniela Salazar.
11. Dirección de fotografía: David Bravo.
12. Dirección de arte: Juan Carlos Soler; Sebastián Leyton.
13. Sonido: Sonamos; Alfonso Segura; Natalia Santander; Andrés Zelada.
14. Montaje: Felipe Zabala; Valeria Sarmiento.
15. Elenco: Miriam Heard; Sean O'Callaghan; Daniel Guillón; Chamila Rodríguez; Diego Casanueva; Pablo Krögh; Pedro Vicuña; Marcial Edwards; Viviana Herrera; María Elena Duvauchelle, Lía Maldonado, Karina Meza, Daniela Urra, Max Corvalán, Pedro Vicuña, Sergio Hernández, Heidrun Breier, Arturo Rossel, Francisco Celhay, María Hueñuñir, Diego Rojas, Héctor Aguilar, Valentina Murh, Iñigo Urrutia, Carlos Ugarte, Neil Davidson, Luis Mora, María Antonieta Landa, Florencia Señoret, Nicolás Zárate.
16. Música: Jorge Arriagada.
17. Maquillaje: Clara Farto.
18. Vestuario: Lola Cabezas; María José Barrera; Paula Garay; Abigail Garay.
19. Duración: 118 minutos.
20. Formato: Digital HD.
21. Idioma: Español; Inglés.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Chile.
24. Casa Productora: Suricato.
25. Participación/estreno en festivales de cine: Santiago Festival Internacional de Cine de Santiago SANFIC. Santiago, Chile (2014).
26. Premios: -

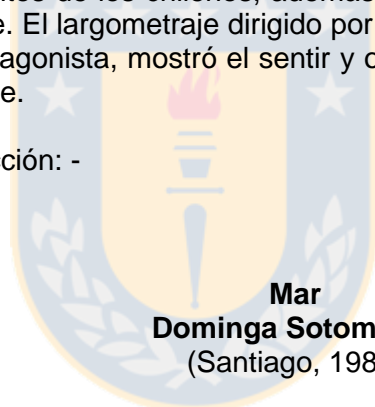
**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes: María Graham (Miriam Heard).
2. Tema: Drama histórico.
3. Argumento: "María Graham" es una serie de televisión de cuatro episodios que Valeria Sarmiento entregó para su emisión a Chilevisión. Sin embargo, más de un año después de la finalización de su trabajo aún no se emitía, como constata la directora cinematográfica en una entrevista con La Tercera:  
La entregamos hace mucho tiempo a Chilevisión, pero no la han programado, parece que pasan preocupados de los

reality shows. Como no la quieren mostrar, pretendo transformarla en una versión en cine. La idea es reunir los cuatro episodios y hacer un largometraje que se estrene el próximo año. No quiero que ese trabajo quede en el aire (González, R. 2012., <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/valeria-sarmiento-adaptara-al-cine-postergada-serie-de-tv-sobre-maria-graham/>).

Finalmente, Sarmiento ajustó los cuatro episodios y la ex serie de televisión ahora devenida en largometraje fue estrenada en el Santiago Festival Internacional de Cine de Santiago, SANFIC. La película estaba inspirada en los escritos de María Graham durante 1882, donde se relacionó con Bernardo O'Higgins, José de San Martín y Lord Cochrane.

4. Conflictos principales: La escritora e ilustradora inglesa María Graham escribió su "Diario de mi residencia en Chile", donde elucubró sobre política, sociedad, costumbres y hábitos de los chilenos, además de la arquitectura, gastronomía y geografía de Chile. El largometraje dirigido por Valeria Sarmiento y con el mismo nombre de la protagonista, mostró el sentir y observaciones de Graham durante su estadía en Chile.
5. Escenarios de acción: -



#### **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2014.
2. Estreno en Chile: 9 de abril de 2015.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Catalina Marín.
5. Guión: Dominga Sotomayor; Manuela Martelli; Lisandro Rodríguez; Vanina Montes.
6. Producción: Ivan Eibuszyc; Dominga Sotomayor; Lisandro Rodríguez; Ana Perera; Julian González Navarrete; Cristián Chamblas; Eduardo Faundes.
7. Asistentes de producción: Matías Hernández; Karin Cuyul; Joséphine Schroeder.
8. Producción asociada: -
9. Producción general: -
11. Dirección de fotografía: Nicolás Ibieta.
12. Dirección de arte: Limarí Ascui.
13. Sonido: Julia Huberman; Filmosonido.
14. Montaje: Catalina Marín.
15. Elenco: Lisandro Rodríguez; Vanina Montes; Andrea Strenitz.
16. Música: Guillermo Rodríguez.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: -
19. Duración: 60 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile; Argentina.
23. Rodaje: Villa Gesell, Argentina.
24. Casa Productora: Cinestación;

10. Producción ejecutiva: - Frutacine.

25. Participación/estreno en festivales de cine:

- Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2014).
- Festival de Cine de Berlín. Berlín, Alemania (2015).
- Festival de Cine de Mujeres Femcine. Santiago, Chile (2015).
- Muestra Cine Contemporáneo en América Latina, Museo Nacional Reina Sofía. Madrid, España (2015).
- Festival de Cine Universidad Católica. Santiago, Chile (2015).
- 27° Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse. Toulouse, Francia (2015).
- Festival de Cine de Riviera Maya. Playa del Carmen, México (2015).
- 17° Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI. Buenos Aires, Argentina (2015).
- 12° Festival Internacional de Cine Independiente IndieLisboa. Lisboa, Portugal (2015).
- 15° Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria, España (2015).
- 18° Festival Internacional de Cine Punta del Este. Punta del Este, Uruguay (2015).

26. Premios:

- Mejor película iberoamericana, Festival de Cine de Mujeres Femcine. Santiago, Chile (2015).
- Premio a la Mejor Actriz para Vanina Montes, 15° Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria, España (2015).
- Mención especial para Andrea Strenitz, 18° Festival Internacional de Cine Punta del Este. Punta del Este, Uruguay (2015).

## **II.- Nivel de contenido.**

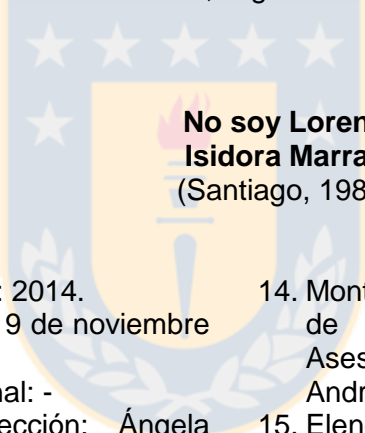
1. Personajes: Martín (Lisandro Rodríguez).

2. Tema: Drama.

3. Argumento: Martín ya pasó los treintaytantos y junto a su novia se van a la playa de vacaciones. Entre esta crisis treintañera y una relación sentimental un poco estancada, llega la madre de Martín a interrumpir las vacaciones en pareja. “Mar”, es una película de relaciones; Dominga Sotomayor ha construido su carrera fílmica en base a la intimidad, primero en “De jueves a domingo”; luego, tiene varios cortometrajes, donde se narran pequeños fragmentos de la vida cotidiana, la relación de niños con sus padres, parejas en quiebre y qué rol juegan los hijos de ellos. En “Mar” muestra la relación entre Martín y Ely, sus personalidades, sus diferencias, la relación de ellos, la relación entre Martín y su madre. Todas esas situaciones que salen a flote en los períodos de paréntesis que son las vacaciones -recordando lo dicho en “Turistas” de Alicia Scherson-. En medio de la grabación cortísima de “Mar”, en la que sólo fueron ocho días, pasó un hecho inesperado y trágico: vino una tormenta y un rayo cayó en Villa Gessel dejando a tres jóvenes muertos, Dominga Sotomayor incorpora este hecho a su largometraje de forma respetuosa, como ella misma lo ha planteado.

El rayo cae y sin mostrar la tragedia, cambia el rumbo de la historia.

4. Conflictos principales: En la filmografía de Dominga Sotomayor, quedan subyugadas varias situaciones que parecen mostrar sus preocupaciones en el cine. En sus cortometrajes al igual que en “De jueves a domingo” y “Mar”, Dominga se preocupa de las relaciones, de los gestos, de conversaciones ajenas que van adquiriendo sentido cuando se tiene más información. En “Mar”, se conjuga todo su trabajo, un guión colaborativo, una corta grabación, improvisación, una historia que parece liviana, pero que muestra o empatiza con situaciones cotidianas en las que se ve reflejado el/la espectador/a. El conflicto son las relaciones, el convivir con el otro, las complicidades, las diferencias. Pareciera liviano el cine de Dominga Sotomayor, pero la profundidad de las relaciones humanas sólo se pueden construir con tal empatía desde el profesionalismo.
5. Escenarios de acción: Villa Gessel, Argentina.



**No soy Lorena**  
**Isidora Marras**  
(Santiago, 1986)

#### **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2014.
2. Estreno en Chile: 19 de noviembre de 2015.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Ángela Rincón; Millaray Cortés; Ramiro Zamorano.
5. Guión: Isidora Marras; Catalina Calcagni. / Consultores de guión: Claudia Marie Clemente; Alejandro Fadel.
6. Producción: Gregorio González; Josefina Undurraga.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Francisco Ovalle.
10. Producción ejecutiva: Florencia Larrea (Chile); Gabriel Pastore (Argentina). / Colaboración producción ejecutiva: Giancarlo Nari; Ana Gómez.
11. Dirección de fotografía: Eduardo Bunster.
14. Montaje: Catalina Marín. / Asistente de montaje: José Pouchuco. / Asesores de montaje: Daniel Vera; Andrew Bird.
15. Elenco: Loreto Aravena; Paulina García, Maureen Junott, Lautaro Delgado; Gabriela Aguilera; Matías Oviedo; Eliza Zulueta; Etienne Bobenrieth.
16. Música: Christian Basso.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: Patricia Figueroa.
19. Duración: 82 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile, Argentina.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Productora Forastero; Carrousel Films; Don Quijote Films.
25. Participación/estreno en festivales de cine:  
- Santiago Festival Internacional de

12. Dirección de arte: Mayra Castro; Gustavo Daza. Cine SANFIC. Santiago, Chile (2014).
13. Sonido: Claudio Vargas. / Asistente de sonido: Peter Rosenthal. - Festival de Cine de Toronto. Toronto, Canadá (2014).
26. Premios: -

## II.- Nivel de contenido.

### 1. Personajes:

- Olivia (Loreto Aravena).
- Eleonora (Paulina García).
- Alonso (Matías Oviedo).
- Mauricio (Lautaro Delgado).
- Rosseta (Maureen Junott).
- Lorena (Eliza Zulueta).
- Patricia (Gabriela Aguilera).
- Juan (Etienne Bobenrieth).

### 2. Tema: Drama; thriller.

3. Argumento: Olivia tiene un mal año. Su madre Eleonora está cada día más pérdida e inestable psicológicamente, su ex novio y además director teatral de la obra en la que es protagonista la asedia con cuestionamientos sobre su actuación; además, a Olivia la llaman constantemente múltiples casas comerciales y de cobranza para recriminarle deudas que no son de ella, sino de una tal Lorena Ruiz. Así comienza “No soy Lorena”, con una Olivia cansada de tantos llamados y problemas. Para finalizar recibe una notificación de embargo de su departamento por las deudas de Lorena, haciéndose aún más insostenible la situación. El espectador la acompaña en sus trámites para reivindicar su identidad encontrándose con la frustrante situación de la burocracia y atención no personalizada. Olivia con todos los problemas que tiene ya a cuestas, empieza a buscar a Lorena para descubrir quién es y desligarse de ella. La película se mete en un laberinto asfixiante, burocrático y paranoico que tienen a Olivia a punto de quebrarse.

4. Conflictos principales: Cuando los datos personales están tan a la merced de cualquier persona o empresa, te empiezas a preguntar cuál es realmente tu identidad; sobretodo, cuando te pueden confundir con otra persona, estafar o un simple error puede generar un problema caótico. Olivia, no está en un buen momento, su madre desmejorándose cada día más, su ex encontrando que su trabajo no está a la altura, sola en un gran departamento; como si no fuera poco a Olivia el destino le juega una mala pasada, cuando empiezan a llamarla constantemente confundiéndola con Lorena Ruiz. Sin embargo, aunque el conflicto pareciera ser este acecho a Olivia/Lorena, el largometraje tiene una segunda capa dónde la protagonista está buscando su identidad en crisis y en este camino pareciera encontrar la tecla para dar con el ancho de la actuación que tanto le recrimina su ex pareja/actual jefe. “No soy Lorena” tiene demasiados temas que surgen a flote, el alzheimer, las cobranzas, los problemas en el trabajo, la ex relación que ya se desgastó, su nuevo interés amoroso, su vecino, el submundo delictual en el que pareciera estar metida Lorena, la ex relación tóxica de Lorena con Juan. Parecieran demasiados temas para el conflicto central que es la pérdida/búsqueda de identidad de



Olivia y aunque en algún momento parecieran insostenibles, “No soy Lorena” logra retratar la paranoia y hartazgo de cuando se está metido en un problema que no se creó ni se buscó.

5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.

**Joselito**  
**Bárbara Pestan Florás**  
(Santiago, 1985)

#### **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2014.
2. Estreno en Chile: 7 de abril de 2016.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Nicole Barrios.
5. Guión: Bárbara Pestan Florás; Javiera Véliz.
6. Producción: Bárbara Pestan Florás; Javiera Véliz; Cristián Freund.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: Cristián Flores; José Soza.
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: Bárbara Pestan Florás; Javiera Véliz; Camila Jara.
11. Dirección de fotografía: Javiera Véliz.
12. Dirección de arte: Camila Rojas. / Asistente de dirección de arte: Héctor Quezada.
13. Sonido: Iván González; Javiera Véliz.
14. Montaje: Bárbara Pestan Florás.
15. Elenco: Cristian Flores; José Soza; Yolanda Millalonco; Francisco Mario, Rosa Bahamondes; Francisco Millalonco.
16. Música: Diego Ridolfi.
17. Maquillaje: -
18. Vestuario: -
19. Duración: 64 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Chiloé, Chile.
24. Casa Productora: -
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2014).
  - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI. Buenos Aires, Argentina (2014).
  - Festival Internacional de Cine Plataforma Nuevos Realizadores. Madrid, España (2015).
  - Festival Internacional de Cine BioBioCine. Concepción, Chile (2015).
  - Santiago Festival Internacional de Cine SANFIC. Santiago, Chile (2015).
  - Festival Internacional de Cine de Tarapacá. Iquique, Chile (2015).
  - Festival de Cine de Caldera. Caldera, Chile (2015).
  - Festival Internacional de Cine de Rengo. Rengo, Chile (2015).
  - Festival Latinoamericano de Tigre. Buenos Aires, Argentina (2015).
  - Festival de Cine Latinoamericano de Trieste. Trieste, Italia (2015).
26. Premios:

- Mejor largometraje de ficción, Festival de cine de La Serena FECILS (2005).

## **II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:
  - Joselito (Cristián Flores).
  - Camilo (José Soza).
2. Tema: Drama, parricidio.
3. Argumento: En Chiloé cuando no todo es turistas y gente de paso, los pueblos y archipiélagos son bastantes solitarios y aislados; la vida allí se torna lúgubre para quien lo ve desde fuera, en cambio, los lugareños están acostumbrados a esta mezcla de melancolía y tristeza que los caracteriza. En Aituy, cada año se celebra la Procesión del Nazareno, las fiestas religiosas guían a los pueblos y los reúne con los demás vecinos y habitantes. La fiesta del Nazareno dura nueve días. Irma, la madre de Joselito participaba de la celebración; sin embargo, ha fallecido, dejando solo a su hijo y su marido Camilo. A raíz de la muerte de Irma, Camilo y Joselito han decidido no participar de las celebraciones, aislándose del pueblo y del uno del otro. El padre rechaza constantemente al hijo, refunfuñando, deprimiéndose y generando rencor en cada una de sus acciones. Joselito por su parte, echa de menos a Irma, recordándola y distanciándose de su padre, afirmando a una vecina del lugar, que apenas pueda se larga del pueblo. Su malogrado padre es lo único que lo impide.
4. Conflictos principales: Las celebraciones a la fiesta del Nazareno resuenan en la casa de Camilo y Joselito, recordándoles la decisión de no asistir y el porqué de esa decisión. El conflicto se centra en la relación entre padre e hijo, el rencor, la desidia que les genera este ambiente solitario y la falta de Irma. Escenas largas que demuestran una tediosidad en la forma de vida de Joselito, sus intentos por cuidar de su padre ante el constante rechazo de este y el rencor que se forma en él por su mal humor, llevan al espectador a esperar un final inevitable y que libera a Joselito de irse del pueblo.
5. Escenarios de acción: Aituy, Chiloé. X Región de Los Lagos.

**Días de Cleo**  
**María Elvira Reymond**

## **I.- Información técnica.**

- |   |   |
|---|---|
| 1. Año de producción: 2015.                 | 14. Montaje: María Elvira Reymond.                              |
| 2. Estreno en Chile: 19 de octubre de 2017. | 15. Elenco: Natalia Ramírez; Edmundo Arrocet; Paloma Más; Pedro |

3. Estreno internacional: - Fontaine; Jonathan Prado.
4. Asistente de dirección: Benjamín Wilson; María José Garcés.
5. Guión: María Elvira Reymond.
6. Producción: María Elvira Reymond.
7. Asistentes de producción: SONAMOS.
8. Producción asociada: SONAMOS.
9. Producción general: -
10. Producción ejecutiva: María Elvira Reymond; Pedro Fontaine.
11. Dirección de fotografía: Carlos Amador Wong.
12. Dirección de arte: Josefina Labán.
13. Sonido: Sonamos.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2015).
  - 18° Festival Internacional de Buenos Aires BAFICI (2016)
  - 26° Festival Internacional de Cine de Viña (2014).
26. Premios: -
16. Música: Las Madres; María Elvira Reymond; Nicolás Quinteros; Joseph Shaoul; The Ganjas; Intimate Stranger; Carlos Cohl.
17. Maquillaje: Stephanie Fischer.
18. Vestuario: -
19. Duración: 77 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Caballito Blanco.

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Cleo (Natalia Ramírez).
  - Ángela (Paloma Más).
  - Ernesto (Edmundo Arrochet).
  - Vecino de Cleo (Jonathan Prado).
  - Esperanza (FLO).
2. Tema: Misterio, drama.
3. Argumento: Tal como escribe Claudio Herrera en Cine Chile (Herrera, C. 2017., [http://cinechile.cl/crit&estud-582.](http://cinechile.cl/crit&estud-582)), pareciera que Cleo es una joven con problemas de depresión, pero nunca se le da a entender al espectador esta condición psicológica. Podría ser apatía, querer pasar un período en el que no pasa nada realmente interesante -o no querer que pase nada interesante- y mantenerse en la comodidad de lo conocido. Cleo, no se comunica con casi nadie aparte de su hermano quien la busca para cuidar a sus sobrinos de vez en cuando, una amiga insistente y preocupada por la amistad que mantiene con Cleo, los compañeros de trabajo de un programa entre medio esotérico, de traspase, de bajo presupuesto. Cleo no se comunica ni con su mamá y cuando una amiga la interpela por el estado de sus plantas medias muertas y la penumbra de su departamento, ella responde "pero ahora estoy trabajando". Entre esta duda de la depresión de Cleo o su simple apatía sucede un acontecimiento extraño, mientras pasea a su perra Esperanza a quién le dedica la mayoría de su tiempo, un desconocido le pregunta si está bautizada. Desde un principio a Cleo le parece una situación que merece darle más de una vuelta ¿Es verdad que los perros se bautizan?, ¿Tendrá mal de ojo como dijo el

desconocido su perrita Esperanza? La película transita entre la paranoia de Cleo, los encuentros fortuitos con gente que pareciera querer entrar en su vida y la desidia del día a día. Puede ser que Esperanza tenga mal de ojo o que la principal enemiga de Cleo, sea Cleo.

4. Conflictos principales: Puede ser la depresión de Cleo, los días sin excepciones, las personas que se interesan sexualmente por Cleo mientras ella no les presta ni la más mínima atención, su relación con Esperanza. La película y sus conflictos giran en torno a lo que dicta su título, a los días de Cleo. El espectador puede sacar varias conclusiones o interpretaciones de la película, lo que puede ser uno de sus puntos más interesantes ¿A qué interpelaba Cleo? ¿Para dónde iba? También puede ser que ese no era el fin del filme, pero la ópera prima de María Elvira Raymond deja con la misma sensación que Cleo tuvo con el desconocido bautizador de perros, misterio.
5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.



**Rara**  
**María José San Martín**  
(Curicó, 1974)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2016.
2. Estreno en Chile: 27 de octubre de 2016.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Natalia Villamán; Alberto Herrera; Andrea Vergara.
5. Guión: Alicia Scherson; María José San Martín. / Colaboración al guión: Marta Rojas; Roberto Doveris. / Asesoría de guión: Alejandro Fernández.
6. Producción: Macarena López (Chile); Nicolás Grosso (Argentina); Federico Sande Novo (Argentina).
7. Asistentes de producción: Gerson Valenzuela, Fernanda Arnujo; Astrid Ramírez; Nicolás Pintón.
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Marianne Mayer-Beckh. / Productor asociado: Marianne Mayer-Beckh.
15. Elenco: Julia Lübbert; Mariana Loyola; Agustina Muñoz; Emilia Ossandón; Daniel Muñoz; Sigrid Alegría; Coca Guazzini; Luz Croxatto.
16. Música: Ignacio Pérez Marín
17. Maquillaje: Elizabeth Lobos.
18. Vestuario: Mary Ann Smith.
19. Duración: 94 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile; Argentina.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Manufactura de películas; Le Tiro Cine.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2016).
  - Festival de Cine de Berlín. Berlín, Alemania (2016).
  - Festival Internacional de Cine de Punta del Este. Punta del Este,

10. Producción ejecutiva: Macarena López (Chile); Marianne Mayer-Beckh (Chile); Nicolás Grosso (Argentina); Federico Sande Novo (Argentina).
11. Dirección de fotografía: Enrique Stindt.
12. Dirección de arte: Amparo Baeza.
13. Sonido: Manuel de Andrés; Guido Berenblum.
14. Montaje: Soledad Salfate.
26. Premios:
- Mejor actriz para Julia Lübbert, Festival Internacional de Cine de Punta del Este. Punta del Este, Uruguay (2017).
  - Premio especial del jurado ópera prima, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. La Habana, Cuba (2016).
  - Premio del Público, Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2016).
  - Premio Sebastiane Latino, Festival de Cine de San Sebastián. San Sebastián, España (2016).
  - Premio Horizontes Latinos, Festival de Cine de San Sebastián. San Sebastián, España (2016).
  - Grand Prix del Generation Kplus International Jury, Festival de Cine de Berlín. Berlín, Alemania (2016).
  - Mejor Película, Festival de Cine de Berlín. Berlín, Alemania (2016).

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
- Sara (Julia Lübbert).
  - Catalina (Emilia Ossandón).
  - Paula (Mariana Loyola).
  - Lía (Agustina Muñoz).
  - Víctor (Daniel Muñoz).
  - Nicole (Sigrid Alegria).
  - Icha (Coca Guazzini).
  - Pancha (Micaela Cristi).
2. Tema: Drama.
3. Argumento: Sara está pronta a cumplir 13 años y a esa edad todo se complica; no entiendes las restricciones de tus papás, te molestan tus hermanos, tienes amores no correspondidos. Como toda niña o niño, Sara comienza a tener secretos, a querer llamar la atención de un compañero, fumar a escondidas, decirle a su papá una cosa y a su mamá otra. No hay nada distinto en la vida de Sara y su hermana menor Catalina, sólo que todo el mundo parece creer que sí, su profesor, su padre, hasta su mejor amiga le pregunta si las cosas son diferentes cuando tienes dos mamás. Sus papás separados, rehicieron su vida, Paula con Lía y Víctor con Nicole, para las hijas de Paula y Víctor nada difiere de la vida de los hijos de otros papás separados, peleas y te retan lo mismo, te abrazan y consienten, tienes responsabilidades y te avergüenzan tus

padres, pero para el padre de Sara y Catalina las conductas propias de unas niñas en crecimiento tienen que ver con la relación homosexual de su ex pareja, llevándola a juicio por la tuición de sus hijas, resquebrajando las relaciones en casa de Paula. El estrés por la situación judicial es velado, toda la película está vista desde el punto de vista de Sara, donde escucha las discusiones de sus padres sin todo el panorama completo -las adivina, Paula pelea con su ex marido cuando va a buscar a las niñas, Víctor discute con Paula por celular, Sara escucha sólo a un interlocutor- y en ella se ve una familia en la que los padres están separados y pelean por la forma de educar a sus hijas; pero con un factor añadido, la rareza que percibe la sociedad en esta familia que es como cualquier otra.

4. Conflictos principales: María José San Martín se inspiró en la historia de lucha de la jueza Karen Atala por la tuición de sus hijas. Toda esta historia se ve desde una mirada innovadora; Sara, la hija mayor, quien por un lado presiente y es testigo de las peleas entre sus padres por la educación de sus hijas. Por otro, también es consciente de que para la sociedad no está totalmente aceptada su familia. Cumple 13 años con un mundo de prejuicios a cuestas, asimismo como fue una rareza ser hijo de padres separados, donde en muchos colegios no dejaban estudiar por la decisión de los padres, Sara también se siente incómoda frente a los prejuicios de todos; más no, en el ambiente familiar con Paula, Lía y Catalina, allí se siente amada, se ríe, pelea y enoja, como cualquier niña de 13 años. El conflicto principal es el despertar de Sara a este mundo lleno de suspicacias, con los problemas propios de cualquier niña que está entrando a la adolescencia, soterradamente vemos la lucha de Paula con su ex marido por la tuición de sus hijas, entendiendo que ninguno actúa por maldad sino sólo por lo que cada uno cree que es lo mejor para Sara y Catalina. También, vemos a Lía intentando sobrellevar una situación en la que está por amor, fuerte es la escena donde pasada la medianoche lleva a Sara luego de que se peleó con su madre a la casa de su padre, la niña entra intempestivamente a la casa mientras Lía explica el por qué lleva a Sara a esas horas de la noche, la incomodidad de Lía ante la mirada acusadora de Víctor, en la que muestra superioridad moral en el cuidado de sus hijas demuestra lo difícil que es para Lía intentar congraciarse con una familia en la que está por amor y cariño a sus integrantes, sin ningún lazo sanguíneo que los una a ella. Empatía es lo que consigue “Rara” en el espectador, entender porque cada personaje realiza cada acción, homologable a lo que pueda pasar en cualquier familia.
5. Escenarios de acción: Viña del Mar, V Región de Valparaíso; Chile.

**Mala Junta**  
**Claudia Huaiquimilla**  
(1987)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2016.
2. Estreno en Chile: 11 de mayo de 2017.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Enrique Farías; Fabián Flores; Pablo Greene.
5. Guión: Claudia Huaiquimilla; Pablo Greene.
6. Producción: -
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Rebeca Gutiérrez Campos.
10. Producción ejecutiva: Pablo Greene; Rebeca Gutiérrez Campos; Eduardo Villalobos; Claudia Huaiquimilla.
11. Dirección de fotografía: Matías Illanes.
12. Dirección de arte: Camilo Solís.
13. Sonido: Carlos Collio; Diego Aguilar; Andrés Zelada.
14. Montaje: Valeria Hernández.
15. Elenco: Andrew Bargsted; Eliseo Fernández; Francisco Pérez-Bannen; Francisca Gavilán; Ariel Mateluna; Sebastián Ayala; Rosa Ramírez; Alex Quevedo; Verónica Medel; Ignacia Uribe.
16. Música: José Miguel Tobar; Miguel Miranda.
17. Maquillaje: Marcela Hidalgo.
18. Vestuario: -
19. Duración: 89 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español; Mapudungun.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: San José de Mariquina, Chile.
24. Casa Productora: Lanza Verde; Pinda Producciones; Molotov Cine.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2016).
  - Festival Internacional de Cine de Palm Springs. California, Estados Unidos (2017).
  - Festival Internacional de Cine de Talca. Talca, Chile (2017).
  - Festival Internacional BioBioCine. Concepción, Chile (2017).
  - Festival Internacional de Cine de Mujeres Femcine. Santiago, Chile (2017).
  - 17º aluCine Latin Film+Media Arts Festival. Toronto, Canadá (2017).
  - Cinélatino Rencontres de Toulouse. Toulouse, Francia (2017).
  - Festival Internacional de Cine de Iquique. Iquique, Chile (2017).
  - Festival de Cine de Lebu. Lebu, Chile (2017).
  - Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Festival Internacional de Cine de las Alturas. Jujuy, Argentina (2017).
  - FAB Festival Audiovisual de Bariloche. Bariloche, Argentina (2017).
  - Festival Internacional de Cine de Rengo, Chile (2017).
26. Premios:
  - Premio Especial del Público, 17º aluCine Latin Film+Media Arts Festival. Toronto, Canadá (2017).
  - Premio Especial del Jurado, Festival Internacional de Cine de Talca. Talca,

- Chile (2017).
- Premio del Público, Festival Internacional BioBioCine. Concepción, Chile (2017).
  - Premio especial del jurado, Competencia largometraje internacional, Femcine. Santiago, Chile (2017).
  - Premio del Público, Cinélatino Rencontres de Toulouse. Toulouse, Francia (2017).
  - Premio Lycéen de la fiction, Cinélatino Rencontres de Toulouse. Toulouse, Francia (2017).
  - Mejor largometraje internacional, Festival Internacional de Cine de Iquique. Iquique, Chile (2017).
  - Premio del público, Festival de Cine de Lebu, (2017).
  - Mejor Largometraje Nacional, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Mejor Dirección, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Mejor Guión, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Mejor Actor para Andrew Bargsted, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Mejor Dirección de Arte, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Mejor Dirección de Fotografía, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Premio Especial de la Prensa, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Premio del Público, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
  - Mejor película Competencia Largometraje Chileno, Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2016).
  - Mejor película Ficción, Festival Internacional de Cine de las Alturas. Jujuy, Argentina (2017).
  - Mejor Largometraje binacional. FAB Festival Audiovisual de Bariloche. Bariloche, Argentina (2017).
  - Mejor actor protagónico para Andrew Bargsted. FAB Festival Audiovisual de Bariloche. Bariloche, Argentina (2017).
  - Mejor película, Festival Internacional de Cine de Rengo, Chile (2017).

## **II.- Nivel de contenido.**

### 1. Personajes:

- |                                    |                                    |
|------------------------------------|------------------------------------|
| - Tano (Andrew Bargsted).          | - Pedro (Ariel Mateluna).          |
| - Cheo (Eliseo Fernández).         | - Diego (Sebastián Ayala).         |
| - Javier (Francisco Pérez Bannen). | - Asistente social (Rosa Ramírez). |
| - Andrea (Francisca Gavilán).      |                                    |

### 2. Tema: Denuncia, drama, amistad.

### 3. Argumento: "Mala Junta" es una película que conmueve y empatiza con las



injusticias que han sufrido Tano y Cheo y que son retratadas con naturalidad, notándose desde un principio la mirada de Claudia Huaquimilla posicionada desde una cercanía con los temas que denuncia “Mala Junta”.

Tano se va desde Santiago a vivir con su padre en San José de la Mariquina, luego de que lo apresaran por participar en un robo a un servicentro. Irse a vivir con Javier, su padre, significa dos cosas; por un lado convivir con una persona que ha estado ausente toda su vida, y por otro, cambiar su conducta para no ser internado en el SENAME. Javier es amigo de Andrea, madre de Cheo, un adolescente mapuche que sufre de bullying en su colegio. La personalidad desenvuelta y divertida de Tano ayuda a Cheo con su timidez y retraimiento. Hay que destacar las actuaciones de Andrew Bargsted y Eliseo Fernández, Tano y Cheo respectivamente, que entregan naturalidad y profundidad en roles que identifican rápidamente al público; evidenciando su madurez y entendiendo sus historias de vida. Si vemos que Tano -por haber estado apresado recientemente, por su rebeldía frente al ausente padre y la desinteresada madre- es la mala junta de Cheo, para el Estado chileno eso no es seguro; el conflicto mapuche y la situación de violencia por parte de las fuerzas policiales que se vive en San José de la Mariquina demuestran quién es el verdadero peligro para el Estado. Honestidad y crítica, el espectador no puede verse no interpelado por “Mala Junta” y empatizar con dos personajes que han sido abandonados, pero que encuentran en ellos una amistad que los hace madurar y crecer.

4. Conflictos principales: Tanto Tano como Cheo tienen que elegir posiciones y no avergonzarse de lo que piensan y sienten. Está bien sentir rabia, defender al otro, rebelarse frente al poder; la amistad de los dos los ayuda en un momento complicado en la vida de todo ser humano, la adolescencia. El conflicto que destaca aparte de la amistad de los dos protagonistas es el abuso de poder; por parte del Estado hacia la comunidad mapuche, de los matones del colegio a Cheo, el abandono del padre y la pareja abusiva de la madre de Tano; en una escena Tano le pregunta a su mamá por celular, “¿me está descartando?”, ellos son los descartados por la sociedad chilena. Hay varios conflictos en “Mala Junta”, por un lado la rebeldía de Tano, el padre ausente que ahora se viene a hacer cargo, una infancia y adolescencia marcados por el abandono. Por otro lado, Cheo no conoce a su padre y sufre de las burlas psicológicas y físicas de sus compañeros de colegio. La vida de los dos se ve marcada por el asesinato de Pedro, dirigente mapuche, el allanamiento a la casa de Cheo es una de las escenas más fuertes de la película, bajo este acontecimiento Cheo se empodera y Tano ve su rebeldía empuñada.
5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile; San José de la Mariquina, XIV Región de los Ríos, Chile.

**7 semanas**  
**Constanza Figari**  
(Viña del Mar, 1991)

**I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2016.
2. Estreno en Chile: 8 de diciembre de 2016.
3. Estreno internacional: -
4. Asistente de dirección: Evelyn Rivera; Marcela Ramírez; Sebastián Roblero.
5. Guión: Evelyn Rivera; Constanza Tejo.
6. Producción: Nicolás Pradel.
7. Asistentes de producción: Viviana Pérez.
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Nicolás Pradel.
10. Producción ejecutiva: Valentina Roblero.
11. Dirección de fotografía: Constanza Tejo.
12. Dirección de arte: María Jesús Tupper.
13. Sonido: Alfonso Segura; Aural.
14. Montaje: Ignacia Matus.
15. Elenco: Paulina Moreno; Camilo Carmona; Luz Croxatto; Loreto Velázquez; Elizabeth Rodríguez; Lorena Erpel, Sol Saa Velázquez; Camila Roechman; Constanza Reyes.
16. Música: Milton Núñez Mora.
17. Maquillaje: Isabel Romero; Milenka Beovides.
18. Vestuario: Javiera Ergas.
19. Duración: 67 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile.
23. Rodaje: Santiago, Chile.
24. Casa Productora: Universidad del Desarrollo.
25. Participación/estreno en festivales de cine:
  - Festival Internacional de Cine de Valdivia. Valdivia, Chile (2016).
  - Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).
26. Premios: Mejor Actriz para Paulina Moreno, Festival de Cine Chileno FECICH. Quilpué, Chile (2017).

**II.- Nivel de contenido.**

1. Personajes:
  - Camila (Paulina Moreno).
  - Simón (Camilo Carmona).
  - Carmen (Luz Croxatto).
  - Fernanda (Loreto Velázquez).
  - Sol (Sol Saa Velázquez).
  - Marta (Elizabeth Rodríguez).
  - Francisca (Lorena Erpel).
  - Cristina (Camila Roechman).
  - Carola (Constanza Reyes).
2. Tema: Drama.
3. Argumento: Camila es una joven que tiene una vida bastante estable, estudia danza en la Universidad, tiene planes para mudarse junto a Simón, su pareja con un excelente sentido del humor, una mamá que tiene una buena relación

con su yerno, amigas, hermanas, planes. Pero, Camila queda embarazada sin planearlo y aquí comienza lo desconcertante: a ella nunca le preguntan si quiere o no ser mamá, lo dan por entendido; su estabilidad tanto económica como emocional jamás coloca en duda su embarazo. Por otro lado, Camila no tiene oportunidad de contar su nueva situación, todos se enteran enseguida y la felicitan. Lo normal es que una mujer quiera ser madre, que el instinto materno sale siempre a flote; pero no es así, Camila no quiere ser mamá en este momento a pesar del total apoyo de sus cercanos y decide abortar; he aquí lo valiente, transgresor y emotivo de “7 semanas”, siempre en toda historia sobre el aborto la mujer tiene imposibilidades o motivos sociales en lo que se está acostumbrado a pensar y cuestionar cuando alguien decide no ser mamá: ¿Tu pareja no te apoya? ¿Tu familia te hizo problemas por el embarazo? ¿Te están haciendo problemas en la Universidad? No, no y no. El aborto en Chile es un tema aún en unos primerísimos pasos, recién en 2017 y sólo en tres causales -y en unas tres causales que eran de sentido común legislar- se puede abortar. Ni pensar discutir casos como el de Camila, pareciera que todo el entorno y la sociedad tienen más injerencias en el cuerpo de una mujer que ella misma, a Camila jamás le preguntan si quiere ser madre, lo dan por hecho y así también lo ve el Estado chileno con sus ciudadanas.

4. Conflictos principales: Camila está en una encrucijada, confirma al mismo tiempo que su pareja el embarazo -él la acompaña cuando se realiza el test- y antes que asimile esta noticia todo su entorno se entera, su mamá, su profesora de danza, sus compañeras. La mejor amiga de Camila le recrimina que se enteró por otras personas de su embarazo y no por ella, es que Camila aún no decide si quiere ser madre. El conflicto de Camila es un tema que falta por discutir en Chile de forma seria, informada y con empatía, el cuerpo de una mujer es suyo, una afirmación completamente obvia pero que carece de asidero en una sociedad en la que aún es un imperativo la maternidad; una responsabilidad obligatoria para la mujer, especialmente cuando todo está a favor para tener un hijo. No es por un tema económico, familiar, por falta de amor a su novio; Camila simplemente no quiere ser madre en ese momento y en “7 semanas” el espectador puede empatizar, colocarse en el lugar de ella, temer por el rechazo social que pueda generar su decisión.
5. Escenarios de acción: Santiago de Chile, Chile.

**Tierra Yerma.**  
**Miriam Heard.**  
(Gales, 1978)

#### **I.- Información técnica.**

1. Año de producción: 2016.
2. Estreno en Chile: -
3. Estreno internacional: -
15. Elenco: Julio Milostich; Erto Pantoja; Heidrun Breier; Ignacio Varas; Cristián Heinsen Pereira.

4. Asistente de dirección: Isidora Marras.
5. Guión: Miriam Heard.
6. Producción: Gregorio González; Miriam Heard; Anna Holburn.
7. Asistentes de producción: -
8. Producción asociada: -
9. Producción general: Francisco Ovalle.
10. Producción ejecutiva: -
11. Dirección de fotografía: André Szankowski.
12. Dirección de arte: Erika Pulgar; Guillermo Salinas.
13. Sonido: Roberto Espinoza.
14. Montaje: Luca Alverdi.
16. Música: Jorge Arriagada.
17. Maquillaje: Amparo Aguirre.
18. Vestuario: Amparo Aguirre.
19. Duración: 94 minutos.
20. Formato: Digital.
21. Idioma: Español.
22. Países involucrados en producción: Chile; Francia; Reino Unido.
23. Rodaje: Chile.
24. Casa Productora: Productora Forastero; Echo Art Films; Altiplano Films; Paprika.
25. Participación/estreno en festivales de cine: Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Viña del Mar, Chile (2016).
26. Premios: -

## II.- Nivel de contenido.

1. Personajes:
  - Pelao (Erto Pantoja).
  - Jorge (Julio Milostich).
  - Hanna (Heidrun Breier).
2. Tema: Drama.
3. Argumento: Miriam Heard, quien ha desarrollado parte de su carrera cinematográfica en Chile y como actriz en los trabajos de Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz, filma esta historia que podría parecer lejana a la realidad chilena, pero no lo es. Cossio (2014) informa que para el conflicto en Irak y durante su invasión en 2003, Chile decidió no participar en este conflicto armado; sin embargo, varios militares chilenos retirados, participaron como mercenarios, es decir, soldados pagados sin nación. En esa situación se encuentran dos hermanos chilenos, quienes luego de haber trabajado como mercenarios en Irak, sufren las consecuencias de la guerra a nivel psicológico, llevando a Pelao, quien quedó inválido en Bagdad y sufre de estrés post traumático, a suicidarse. Su hermano menor, Jorge y la ex esposa de Pelao, se embarcan en un viaje hacia el norte de Chile, para llevar las cenizas adonde nacieron y en el camino surgirán sentimientos aún no resueltos.
4. Conflictos principales: “Tierra Yerma” muestra una historia bastante desconocida en Chile, o impensada, ya que no se le ha dado el tratamiento y atención mediática adecuada con una historia que aterriza este componente dramático que es la guerra y los efectos de ella. El estrés post traumático, ampliamente visto por las sociedades durante el siglo XX, tiene un alcance real en la historia de Pelao y Julio, el primero sufre graves consecuencias en Irak, quedando inválido y al cuidado de su hermano menor quien trabaja como guardia de seguridad. Como en casi todas las películas de guerra generadas

por la industria estadounidense y a las que está acostumbrado el espectador, el tratamiento de la guerra es visceral, escenas grandilocuentes, muertes, militares. Pero, “Tierra Yerma” apuesta “[...] no mostrar la guerra de manera explícita. “Los efectos del estrés postraumático, generalmente nunca son en imágenes. Por esa razón se cuenta la guerra a través de flash backs del protagonista solo con sonidos”” (Heard, M en Cossio, H. 2014., <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/02/tierra-yerma-la-pelicula-que-narra-la-historia-de-los-chilenos-mercenarios-en-irak/>).

5. Escenarios de acción: Arica, XV Región de Arica y Parinacota, Chile; Salar del Surire, Putre, Chile; Caquena, Putre, Chile; Guallatire, Putre, Chile.



## ANEXO III: PRODUCCIONES FÍLMICAS DE DIRECTORAS CINEMATOGRAFICAS CHILENAS ENTRE 1896 Y 2017 (FICCIÓN, DOCUMENTAL Y CORTOMETRAJE)

Información extraída desde Cine Chile, enciclopedia del cine chileno. Cine Chile, es un proyecto de investigación financiado por el Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para formar una enciclopedia del cine chileno en *Internet*. Más allá de la nacionalidad de las directoras cinematográficas fueron incluidas todas las mencionadas por Cine Chile que generaran un trabajo audiovisual en documental, largometraje o cortometraje de ficción, ya sea en solitario, pareja o grupo por su fecha de estreno en el país.

### Tipo de producción fílmica (TPF).

LF: Largometraje de ficción.

D: Documental.

CF: Cortometraje de ficción.

A: Animación.

Año	Título	TPF.	Director	Min.
1917	La Agonía de Arauco (o El olvido de los muertos).	LF.	Gabriela Bussenius.	-
1918	Todo por la patria (o El girón de la bandera).	LF.	María Padín; Arturo Mario.	-
1925	Malditas sean las mujeres.	LF.	Rosario Rodríguez de la Serna.	-
1926	El lecho nupcial.	LF.	Alicia de Armstrong de Vicuña.	-
1929	La envenenadora.	LF.	Rosario Rodríguez de la Serna.	-
1954	Quinta Normal.	D.	Bélgica Castro; Domingo Tessier.	6 min.
1958	Andacollo.	D.	Nieves Yankovic; Jorge Di Lauro.	-
1960	Artistas Plásticos de Chile.	D.	Nieves Yankovic; Jorge Di Lauro.	-
1962	Verano en invierno.	D.	Nieves Yankovic; Jorge Di Lauro.	13 min.
1963	El niño y la montaña.	D.	Bri Brooks; Ralph Brooks.	20 min.
1964	San Pedro de Atacama.	D.	Nieves Yankovic; Jorge Di Lauro.	27 min.
1965	Isla de Pascua.	D.	Nieves Yankovic; Jorge Di Lauro.	57 min.

1967	Cuando el pueblo avanza.	D.	Nieves Yankovic; Jorge Di Lauro.	18 min.
1969	Percepción del espacio.	D.	Marianela Quintana; Tomás de la Barra.	-
1971	Crónica del Salitre.	D.	Angelina Vázquez.	-
1972	Hoy Medea Hoy.	CF.	Manuela Gumucio.	27 min.
1972	Amuhuelai - mi.	D.	Marilú Mallet.	10 min.
1972	Los minutereros.	D.	Valeria Sarmiento; Raúl Ruiz.	15 min.
1972	Poesía popular, la teoría y la práctica.	D.	Valeria Sarmiento; Raúl Ruiz.	20 min.
1972	Un sueño como de colores.	D.	Valeria Sarmiento.	-
1973	Nueva canción chilena.	D.	Valeria Sarmiento; Raúl Ruiz.	-
1974	Año santo chileno.	D.	Nieves Yankovic; Jorge Di Lauro.	-
1974	Sin título.	D.	Carmen Duque.	20 min.
1975	Dos más dos.	D.	Filma Canales.	28 min.
1975	Buenos días tía.	D.	María Victoria Fauré.	12 min.
1977	Así nace un desaparecido.	D.	Angelina Vázquez.	15 min.
1979	Carmen Suanes.	CF.	Carmen Neira.	6 min.
1980	Invernadero.	CF.	Carmen Neira; Benjamín Galemiri; Jaime Alaluf.	20 min.
1981	Despedida infantil (o La hora del sereno).	A.	Vivienne Barry; Ricardo Larraín.	2 min.
1982	Tiempo para un líder.	D.	Tatiana Gaviola; Joaquín Eyzaguirre.	33 min.
1982	Presencia lejana.	D.	Angelina Vázquez.	66 min.
1983	Tantas vidas, una historia.	D.	Tatiana Gaviola.	26 min.
1983	Andahuaylillas.	D.	Marilú Mallet.	59 min.
1983	Fragmentos de un diario inacabado.	D.	Angelina Vázquez.	57 min.
1984	Carrete de verano.	D.	Patricia Mora; Marcos de Aguirre.	55 min.
1984	Machalí, 1951. Fragmentos de una historia.	D.	Tatiana Gaviola.	56 min.
1984	La pescada.	D.	Susana Malbrán.	8 min.
1984	Yo no le tengo miedo a nada.	CF.	Tatiana Gaviola.	6 min.
1988	Ángeles.	CF.	Tatiana Gaviola.	45 min.
1989	Amores de excepción.	D.	Ximena Arrieta.	15 min.
1989	Gestación.	D.	Taller de mujeres pobladoras; Grupo proceso.	34 min.
1990	Amelia Lopes O'Neill.	LF.	Valeria Sarmiento.	94 min.
1990	Nube de lluvia.	D.	Patricia Mora.	56 min.
1990	Canto a la vida.	D.	Lucía Salinas.	48 min.
1990	La verdadera historia de Johnny Good.	D.	Patricia del Río Díaz; Pablo Tupper.	30 min.
1991	Nostalgia de Dresden.	A.	Vivienne Barry.	2 min.
1991	Nicanor Parra 91.	D.	Gloria Camiruaga; Lotty Rosenfeld.	40 min.

1991	Chile: Historia del sufragio femenino (1889 - 1949).	D.	Lotty Rosenfeld.	22 min.
1993	Las minas de las minas.	D.	Gloria Camiruaga.	45 min.
1994	La flaca Alejandra.	D.	Carmen Castillo; Guy Girard.	57 min.
1994	Aldo Francia: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar.	D.	Marcia Orell García.	56 min.
1994	Pichanga: Profecías a falta de ecuaciones.	D.	Magali Meneses.	30 min.
1994	Larga distancia.	CF.	Claudia Aravena.	11 min.
1995	En tu casa a las ocho.	LF.	Christine Lucas.	75 min.
1995	Punalka: El Alto Biobio.	D.	Jeannette Paillán.	26 min.
1995	El Ojo Limpio: Gabriela Mistral, 50 años del Nobel.	D.	Magali Meneses.	25 min.
1995	Deriva.	A.	Vivienne Barry.	6 min.
1996	Mi último hombre.	LF.	Tatiana Gaviola.	90 min.
1996	Prontuario de Roberto Parra.	D.	Ximena Arrieta; Hermann Mondaca.	54 min.
1996	Desde siempre.	D.	Marialy Rivas.	23 min.
1996	El Vuelo de Juana.	CF.	Verónica Quense.	5 min.
1996	El último cierra la puerta.	CF.	Marcela Catalán.	25 min.
1997	Anita Domeyko: La nieta del polaco.	D.	Pamela Acuña.	12 min.
1997	Mujer, Política y Sociedad, 1950 - 73.	D.	Lotty Rosenfeld.	47 min.
1997	Neruda, déjame cantar por ti.	D.	Ana María Egaña.	40 min.
1998	Barriletes a los difuntos.	D.	Angelina Nuño.	47 min.
1998	Primeros Pasos.	D.	Claudia Aravena; Paula Rodríguez.	15 min.
1998	Roser Bru 1999.	D.	Lotty Rosenfeld; Lily Gálvez.	24 min.
1999	Historias de sexo.	LF.	Antonia Olivares; Matías Cruz; Coke Hidalgo; Daniel Benavides.	90 min.
1999	Last Call.	LF.	Christine Lucas.	95 min.
1999	El derecho a vivir en paz.	D.	Carmen Luz Parot.	100 m.
1999	Ricardo Bezerra, manual de la persistencia.	D.	María Victoria Ojeda.	13 min.
1999	La salsa.	A.	Vivienne Barry.	10 min.
1999	¿Dónde estará la Guillermina?	CF.	Marianela Fuenzalida.	12 min.
2000	Inasible María Félix.	D.	Carmen Castillo.	58 min.
2000	Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile.	D.	Bettina Perut; Iván Osnovikoff; David Bravo.	61 min.
2000	Circo Show Timoteo.	D.	Paola Coll.	57 min.
2000	Delia del Carril: Había una vez una hormiguita.	D.	Lily Gálvez.	58 min.
2000	La Venda.	D.	Gloria Camiruaga.	45 min.
2000	Niños del Paraíso.	D.	Paola Castillo; Valeria Vargas.	27 min.



2000	Doble retrato.	D.	Marilú Mallet.	37 min.
2000	Video sombra: de la galaxia a la modelo.	D.	Pachi Bustos.	31 min.
2000	El astrónomo y el indio.	D.	Sylvie Blum; Carmen Castillo.	52 min.
2000	Un canto olvidado.	CF.	Verónica Quense.	6 min.
2000	El sueño.	CF.	Verónica Quense.	7 min.
2001	Time's Up.	LF.	Cecilia Barriga.	89 min.
2001	I love Pinochet.	D.	Marcela Said Cares.	52 min.
2001	Nema Problema.	D.	Susana Foxley; Cristián Leighton.	62 min.
2001	Un hombre aparte.	D.	Bettina Perut; Iván Osnovikoff.	60 min.
2001	La última huella.	D.	Paola Castillo.	63 min.
2001	La hija de O'Higgins.	D.	Pamela Pequeño.	57 min.
2001	Maestranza San Bernardo, el ocaso de un gigante.	D.	Paola Villagra.	28 min.
2001	Subida Carvallo 200.	D.	Verónica Neumann; Ángel Carcavilla.	37 min.
2001	Tajo abierto en la memoria.	D.	Lotty Rosenfeld.	25 min.
2001	Chemu am Mapuche pigeñ (¿Por qué nos llamamos Mapuche?)	D.	Sofía Painequeo; Javier Bertín.	34 min.
2001	¿Quién viene con Nelson Torres?	CF.	Lotty Rosenfeld.	14 min.
2002	Fragmentos Urbanos.	LF	Claudia Menéndez; Kenji Tanida; Antonino Ballestrazzi; Sebastián Lelio; Sergio Pineda; Mauricio Pesutic; Marco Enriquez Ominami.	105 m.
2002	Estadio Nacional.	D.	Carmen Luz Parot.	111 m.
2002	Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica.	D.	Adriana Zuanic.	90 min.
2002	Patas de kiltro.	D.	Alina Astudillo; Guillermo González Stambuk	43 min.
2002	Pornostars.	D.	Carolina Disegni; Rolando Opazo.	62 min.
2002	Volver a vernos.	D.	Paula Rodríguez.	81 min.
2002	Wallmapu.	D.	Jeannette Paillán.	56 min.
2002	Como alitas de Chicol.	A.	Vivienne Barry.	10 min.
2003	Desde la nada.	D.	Paola Coll.	33 min.
2003	En algún lugar del cielo.	D.	Alejandra Carmona.	60 min.
2003	Locos del alma.	D.	Joanna Reposi.	65 min.
2003	Triste.	D.	Verónica Quense.	29 min.
2004	El Astuto Mono Pinochet Contra La Moneda de los Cerdos.	D.	Bettina Perut; Iván Osnovikoff.	72 min.
2004	Actores secundarios.	D.	Pachi Bustos; Jorge Leiva.	80 min.
2004	Mujeres del silencio.	D.	Catalina Vergara.	36 min.
2004	La tumba abierta de Vicente Huidobro.	D.	Joanna Reposi; Rodrigo Moreno.	120 m.

2004	El puerto.	D.	Verónica Quense.	5 min.
2004	El Último Sacramento.	LF.	Carmen García; Rosita Angelini; Camilo Becerra; Eugenio González.	74 min.
2004	Otoño.	CF.	Pamela Espinoza.	20 min.
2005	Juego de verano.	LF.	Fernanda Aljaro; Matías Bize; Daniela González; Andrea Wassaf.	90 min.
2005	Paréntesis.	LF.	Francisca Schweitzer; Pablo Solís.	95 min.
2005	Play.	LF.	Alicia Scherson.	105 m.
2005	Ovas de Oro.	D.	Anahi Johnsen; Manuel González.	63 min.
2005	Los trapevistas.	D.	Maite Alberdi.	24 min.
2005	Antes que todo.	D.	María Paz González.	51 min.
2005	Imágenes Paganas.	D.	Tatiana Lorca; Ana María Hurtado.	24 min.
2005	Javiera de Barcelona.	D.	Pilar Egaña Vial.	52 min.
2005	Chile Traspuesto.	D.	Verónica Quense.	45 min.
2005	Cortesianos de Mantua.	D.	Sara Salazar.	21 min.
2005	Bellavista: República independiente.	D.	Mariely Narváez Neira.	42 min.
2005	Resucita rey Orelie.	A.	Vivienne Barry.	20 min.
2005	Dear Nonna: a film letter.	CF.	Tiziana Panizza.	14 min.
2006	Welcome to New York.	D.	Bettina Perut; Iván Osnovikoff.	66 min.
2006	Opus Dei, una cruzada silenciosa.	D.	Marcela Said Cares; Jean de Certeau.	52 min.
2006	Reinalda del Carmen, mi mamá y yo.	D.	Lorena Giachino Torréns.	85 min.
2006	El hombre de la foto.	D.	María José Martínez; Gonzalo Ramírez.	39 min.
2006	Cessna.	D.	Dominga Sotomayor.	20 min.
2006	ChileMexicano.	D.	Alejandra Fritis.	74 min.
2006	La Hija del General.	D.	María Elena Wood.	59 min.
2006	No Hay revolución sin canciones.	D.	Catheryn Cárcamo; Darcy Vergara.	67 min.
2006	Calles Caminadas.	D.	Eliana Largo; Verónica Quense.	78 min.
2006	Montgolfier.	D.	Carolina Adriaola.	21 min.
2006	Después de los Cisnes.	D.	María José Bello Navarro; Ignacio del Valle.	30 min.
2006	Donde mis ojos te vean.	CF.	Lorena Alarcón.	14 min.
2006	A.M.	CF.	Nayra Illic.	11 min.
2006	Cuenta Regresiva.	CF.	Lotty Rosenfeld.	30 min.
2006	Oscuro vuelo compartido.	CF.	Chamila Rodríguez.	15 min.
2006	Ana ¿verdad?	A.	Sara Salazar.	22 min.
2006	Popol Vuh.	A.	Ana María Pavez.	11 min.
2007	Normal con alas.	LF.	Coca Gómez.	82 min.
2007	Ciudad de papel.	D.	Claudia Sepúlveda; Jorge Garrido Barros.	120 m.
2007	Valor para seguir tocando.	D	Debora Gomberoff; Ricardo Carrasco.	73 min.

2007	Calle Santa Fe.	D.	Carmen Castillo.	167 m.
2007	El Juicio de Pascual Pichún.	D.	María Teresa Larraín.	65 min.
2007	Carne y Tango.	D.	María Paz Peirano; Cristián Chamblas.	12 min.
2007	Ángeles Negros.	D.	Pachi Bustos; Jorge Leiva.	78 min.
2007	La Fiesta.	D.	Verónica Quense.	8 min.
2007	UNA.	D.	Paulina Cabrera.	25 min.
2007	Sueños descalzos.	D.	María Herrera.	30 min.
2007	Circunstancias especiales.	D.	Marieanne Teleki.	73 min.
2007	Al fondo de todo esto duerme un caballo.	D.	Soledad Cortés.	56 min.
2007	Isabel Allende.	D.	Paula Rodríguez.	58 min.
2007	Devolver.	D.	Joanna Reposi.	31 min.
2007	Wuñul: Canto de pájaros.	D.	Javiera Gallardo; Boris Muñoz.	33 min.
2007	La Venganza de Ramón Ramón.	D.	Ximena Salazar.	52 min.
2007	La Funa de Víctor Jara.	D.	Nélida D. Ruiz de los Paños; Cristian R. Villablanca.	30 min.
2007	Ruidos Molestos: Sonidos del Rock Porteño.	D.	Viviana Sepúlveda Cataldo.	50 min.
2007	Sombras de un director.	D.	Antonia Lobos.	30 min.
2007	Dulces sueños.	CF.	Pilar Rodríguez.	9 min.
2007	El niño azul.	CF.	Francisca Fuenzalida.	20 min.
2007	Las Peluqueras.	CF.	Maite Alberdi; Israel Pimentel Bustamante.	26 min.
2007	Debajo.	CF.	Dominga Sotomayor.	13 min.
2007	Vasnia.	CF.	Carolina Adriazola.	30 min.
2007	Mareas.	CF.	Margarita Poseck; Eugenia Poseck.	9 min.
2007	Así nos vamos.	CF.	Magdalena Gissi.	5 min.
2007	Murmullos escondidos.	CF.	Geraldine Guardia.	20 min.
2007	Noviembre.	CF.	Dominga Sotomayor.	15 min.
2008	Secretos.	LF.	Valeria Sarmiento.	85 min.
2008	El Regalo.	LF.	Andrea Ugalde; Cristián Galaz.	108 m.
2008	Mami Te Amo.	LF.	Elisa Eliash.	78 min.
2008	Amistades inconvenientes.	LF.	Alejandra Claro.	101 m.
2008	Al Unísono.	D.	Rosario González; Pablo Muñoz.	68 min.
2008	Remitente, una carta visual.	D.	Tiziana Panizza.	18 min.
2008	Pedro Lemebel: Corazón en Fuga.	D.	Verónica Quense.	53 min.
2008	En un rincón.	D.	Daniela Ibaceta; Peter McPhee Cruz.	20 min.
2008	El Orgullo de ser Rapanui.	D.	Denise Ducaud.	60 min.
2008	Voces: Palmenia Pizarro.	D.	Alejandra Fritis.	28 min.
2008	En Busca de Aldo.	D.	Francisca Silva.	17 min.
2008	A punta de lápiz.	D.	Paula Ossandón.	56 min.
2008	De monstruos y faldas.	D.	Carolina Astudillo Muñoz.	24 min.

2008	GAP: Amigos Personales.	D.	Claudia Serrano.	48 min.
2008	Tencha.	D.	Carmen Luz Parot.	43 min.
2008	Zona seca.	D.	Rory Barrientos.	21 min.
2008	Aseo general.	CF.	Paulina Costa.	22 min.
2008	No me pidas que no lo lamente.	CF.	Constanza Fernández Bertrand.	25 min.
2008	Huellas.	CF.	Geraldine Guardia.	16 min.
2008	Ana.	CF.	Nayra Illic.	14 min.
2008	La Otra.	CF.	Rebeca Gutiérrez Campos.	9 min.
2008	Nunca salí del Horror.	CF.	Eli Neira.	2 min.
2008	Final del verano.	CF.	Isabel Orellana.	14 min.
2008	La montaña.	CF.	Dominga Sotomayor.	8 min.
2008	Estrellado anochecer.	A.	Nicole Castro.	5 min.
2009	Teresa.	LF.	Tatiana Gaviola.	85 min.
2009	Super.	LF.	Fernanda Aljaro; Felipe del Río.	95 min.
2009	Turistas.	LF.	Alicia Scherson.	105 m.
2009	Mitómana.	LF.	Carolina Adriazola; José Luis Sepúlveda.	100 m.
2009	35° a medias.	LF.	Daniela González; Loreto Kiev.	69 min.
2009	Noticias.	D.	Bettina Perut; Iván Osnovikoff.	80 min.
2009	Supersordo. Historia y geografía de un ruido.	D.	Susana Díaz.	65 min.
2009	Frontwoman. La historia de Denise, de Aguaturbia.	D.	Alejandra Quiñones; Stephanie Servello; Alejandro Pavez.	62 min.
2009	Femme Rock.	D.	Denise Elphick.	90 min.
2009	Magallanía.	D.	Rocío Miranda.	27 min.
2009	Que valga la alegría.	D.	Denise Guerra.	27 min.
2009	Las piedras no se mueven solas.	D.	Emanuela Nelli.	90 min.
2009	En defensa propia.	D.	Claudia Barril.	60 min.
2009	La (des)aparición de una familia.	D.	Paulina Soto Cisternas.	21 min.
2009	La Isla de la Fantasía.	D.	Magdalena Gissi.	52 min.
2009	Pikota, Punto Aparte.	D.	Marlene Martínez.	22 min.
2009	Barrio Estación.	D.	Paula Sandoval.	39 min.
2009	Entre el mar y el desierto.	D.	Alba Sancho; Nicolás Mainetto.	44 min.
2009	La voz Mapuche.	D.	Andrea Henríquez; Pablo Fernández.	113 m.
2009	Jaula.	D.	Katherine Ivonne Espinoza.	22 min.
2009	Leben: Chaos der Welt.	D.	Amanda Mora Klein.	10 min.
2009	El último texto.	D.	Peter McPhee Cruz; Montserrat Quezada.	30 min.
2009	Más que el doble. El Elvis chileno.	D.	Fernanda Marín.	30 min.
2009	Serenata de otro suelo.	D.	Nicole Barrios; Andrea Zárate.	20 min.
2009	A nombre de Jaime.	D.	Verónica Quense.	30 min.

2009	Camposanto.	D.	Antonia Lobos.	30 min.
2009	Los Paleteados del Puerto, tradición de la cueca porteña.	D.	Alejandra Fritis.	30 min.
2009	Payo en serio.	D.	Alejandra Fritis.	58 min.
2009	La alegría de los otros.	D.	Carolina Espinoza; Ingrid Ormeño; Kika Valdés.	45 min.
2009	Kenna y Paula.	D.	Catalina Donoso.	16 min.
2009	Canal.	D.	Gloria Loyola.	26 min.
2009	Girasoles.	CF.	Gabriela Larraín.	15 min.
2009	Fuck, Una Jodida Historia de Amor.	CF.	Paulina I. Ruz.	23 min.
2009	Enajenaje.	CF.	Carolina Cortés Zambelli.	5 min.
2009	Corazón de alcachofa.	CF.	Magdalena Gissi.	5 min.
2009	Videojuego.	CF.	Dominga Sotomayor.	6 min.
2009	Praxis.	CF.	Claudia Bernet Valle.	18 min.
2009	El Sillón.	CF.	Leticia Akel Escárate	13 min.
2009	Marea Baja.	CF.	Antonia Lobos.	10 min.
2009	El Corte.	CF.	Consuelo Castillo.	13 min.
2009	Si loin, si près.	CF.	Ximena Quiroz Peters.	13 min.
2009	Reaccionario.	CF.	Francesca De Luca.	25 min.
2009	Viaje a Rickwood.	CF.	Loreto Quijada; Nicolás Ibieta.	6 min.
2009	Para no vivir tan Solo.	CF.	Pilar Rodríguez.	10 min.
2009	Aztlan.	CF.	Carolina Adriazola.	25 min.
2009	Mudo Corazón.	CF.	Chamilla Rodríguez.	13 min.
2010	La Espera.	LF.	Francisca Valenzuela.	85 min.
2010	El viaje de Emilio.	LF.	Abril Trejo.	74 min.
2010	Ni una caricia.	LF.	Beatriz Maldonado.	103 m.
2010	REDO.	D.	Gabriela Flores; Cristián Parker.	62 min.
2010	Retrato de mujeres pioneras.	D.	Isabel Burr; Nicolás Venegas.	67 min.
2010	Santas Putas.	D.	Verónica Quense.	57 min.
2010	El edificio que vivimos los chilenos.	D.	Macarena Aguiló; Susana Foxley.	95 min.
2010	Portales, la Última Carta.	D.	Paula Leovendagar.	68 min.
2010	Newen Mapuche.	D.	Elena Varela.	120 m.
2010	El Eco de las Canciones.	D.	Antonia Rossi.	71 min.
2010	La tierra señalada.	D.	Soledad Cortés.	69 min.
2010	Abuelos.	D.	Carla Valencia Dávila.	93 min.
2010	Enzo el cumpleaños.	D.	Paulina Yáñez; Sebastián Fuentes; Luis Carreño.	8 min.
2010	Caleta de Mujeres.	D.	Andrea González.	18 min.
2010	Escárate.	D.	Leticia Akel Escárate.	13 min.
2010	Para no olvidar recordar.	D.	María de los Ángeles Toro.	13 min.
2010	El canto de los sueños.	D.	Rommina Mizala.	24 min.
2010	Censurado.	D.	Patricia Vidal; Esteban Font Rojo.	27 min.
2010	Flores Azules.	D.	Teresa Romo.	15 min.

2010	El tesoro de América - El oro de Pascua Lama.	D.	Carmen Castillo.	90 min.
2010	Naturaleza Muerta.	D.	Amanda Mora Klein.	13 min.
2010	El Mocito.	D.	Marcela Said Cares; Jean de Certeau.	70 min.
2010	Pliegues.	D.	Emilia Rothen.	-
2010	Mi sangre plebeya también tiñe de rojo.	D.	Daniela Contreras; Carolina Carrasco.	24 min.
2010	Traje de caballero.	D.	Francisca Rosales.	7 min.
2010	Kon Kon.	D.	Cecilia Vicuña.	54 min.
2010	Juan y la Virgen.	D.	Mariana Matthews.	43 min.
2010	La clausura del desierto.	D.	Mixie Araya Soler.	51 min.
2010	Margarita.	D.	Margarita Placencia.	15 min.
2010	¿Con qué sueñas? El sueño de Italo.	D.	Paula Gómez Vera.	30 min.
2010	Quilape López, hacia la recuperación del Mapuche Kimün.	D.	Marcela Baeza; Karina Pilquil; Leonardo Cayul.	23 min.
2010	Ríos de luz.	D.	Magali Meneses.	50 min.
2010	Dulce Hogar.	D.	Denisse Castillo.	10 min.
2010	Final de carrera.	D.	Angelina Pacheco.	17 min.
2010	Bajo un cielo gris.	D.	Valeria Videla Mardones.	15 min.
2010	Mujer no es sinónimo de madre.	D.	Margot Valenzuela; Nicolás Roa.	13 min.
2010	Locas Mujeres.	D.	María Elena Wood.	72 min.
2010	Amnesia, un viaje al olvido.	D.	Camila Ramírez.	20 min.
2010	Amplificando el Descontento.	D.	Arlen Pérez; Andrés Abrigo; Bastián Vallejos.	20 min.
2010	La casa de Pepe y Mez.	D.	Fernanda Marín.	30 min.
2010	Vicuña.	D.	Camila Langlois.	100 m.
2010	El mural del Mono.	D.	Daniela Buchuk.	11 min.
2010	Ver es un acto.	D.	Bárbara Pestan Florás.	26 min.
2010	Mil nueve ochenta.	D.	Antonia Lobos.	22 min.
2010	Testigos.	D.	Yurié Álvarez.	15 min.
2010	125 Prats.	D.	Andrea Navea; Paula Campos.	28 min.
2010	Sentimientos.	CF.	Beatriz Maldonado.	7 min.
2010	Blokes.	CF.	Marialy Rivas.	15 min.
2010	Eme como Mistral.	CF.	Andrea López.	17 min.
2010	Otoño.	CF.	Katherina Harder.	17 min.
2010	Hijoe' Puta.	CF.	Carola Quezada.	16 min.
2010	Terciarios.	CF.	Alejandra Bitran.	15 min.
2010	Sobre la mesa.	CF.	Francisca Alegría.	15 min.
2010	La Ducha.	CF.	María José San Martín.	10 min.
2010	El singerista.	CF.	Constanza Torres Quiroz.	18 min.
2010	Regla número uno.	CF.	Leticia Akel Escárate.	16 min.
2010	Tableau Vivant.	CF.	Amanda Mora Klein.	15 min.

2010	49 días.	CF.	Tamara Rammsy Sánchez.	18 min.
2010	Antonella.	CF.	Francesca Franchini.	6 min.
2010	Evyland.	CF.	Evelyn Belmar.	17 min.
2010	Trueno.	CF.	Daniela Soro.	15 min.
2010	Pendeja.	CF.	Nitsa Karestinos.	22 min.
2010	Hogar.	CF.	Paulina Soto Cisternas.	15 min.
2010	Estamos tan lejos, tan lejos.	CF.	Romina Arata De Nordenflycht.	4 min.
2010	Famosa.	CF.	Bethania Mac-Lean.	22 min.
2010	Es por tu piel.	CF.	Louise Cazy.	14 min.
2010	René Robledo.	CF.	Macarena Monrós.	11 min.
2010	El Terriblemente Temido Cuco.	A.	Angélica Guerra.	9 min.
2010	Aymara Marka Milena.	A.	Mariana Carvallo.	18 min.
2010	La otra ciudad.	A.	Marion Castillo.	12 min.
2010	Estofado de Conejo.	A.	Fernanda Frick.	3 min.
2011	Mapa para conversar.	LF.	Constanza Fernández Bertrand.	80 min.
2011	Metro Cuadrado.	LF.	Nayra Illic.	73 min.
2011	Aquí estoy, aquí no.	LF.	Elisa Eliash.	96 min.
2011	La mujer de Iván.	LF.	Francisca Silva.	90 min.
2011	El Muro.	LF.	Paula Bravo.	72 min.
2011	Ghosts (Fantasmas).	LF.	Florencia Dupont; Bernabé Demozzi; Antonino Ballestrazzi; Pepe Maldonado; Martín Seeger; José Mariano Pulfer; Tobías Morgan; Víctor Ruano; Jeremy Moss; Alex y Nico.	-
2011	Rapa Nui, patrimonio inmaterial.	D.	Valentina Fajreldin Chuaqui.	36 min.
2011	La Muerte de Pinochet.	D.	Bettina Perut - Iván Osnovikoff.	80 min.
2011	El Salvavidas.	D.	Maite Alberdi.	70 min.
2011	La vieja está en la cueva.	D.	Verónica Quense.	14 min.
2011	Bancos perpetuos: la vida detrás de Pascua Lama.	D.	Constanza Fernández.	58 min.
2011	El pasar de Erica.	D.	Karla Díaz.	26 min.
2011	Ventanas.	D.	Constanza Castillo; Luis Silva.	30 min.
2011	Grin Pauer.	D.	Andrea Paz Cortés; Diego Fabricio.	70 min.
2011	Hija.	D.	María Paz González.	85 min.
2011	Entre Ruedas.	D.	Michelle González Arancibia.	10 min.
2011	Memorias del viento.	D.	Katherina Harder.	17 min.
2011	Nicómedes.	D.	Paloma González.	16 min.
2011	Palestina al sur.	D.	Ana María Hurtado.	52 min.
2011	Juan Machuca Contreras.	D.	Javiera González (II); Diego Ayala Riquelme; Aníbal Jofré.	10 min.
2011	Carnaval en los cerros, memoria de mujeres.	D.	Marcela Bahamonde.	63 min.
2011	Partir.	D.	Cecilia Otero.	19 min.

2011	Skoj, mujeres de mar.	D.	Teresa Salinas.	29 min.
2011	Hardcore. La revolución inconclusa.	D.	Susana Díaz.	65 min.
2011	Chorizo Salvaje.	D.	Loreto Rico.	29 min.
2011	Tilita, la última tonada.	D.	Fernanda Montero.	24 min.
2011	La Mudanza.	D.	Tatiana Lorca.	53 min.
2011	Baldovina.	D.	Valentina Azúa.	48 min.
2011	Tres mujeres lindas.	D.	Margarita Poseck; Eugenia Poseck.	54 min.
2011	Oscar.	D.	Josefina Cabezón; Bernardita Lira; Sofía Rojas.	13 min.
2011	Lalo.	D.	Catalina Alarcón.	15 min.
2011	Transformaciones del alma.	D.	Jimena Norambuena.	6 min.
2011	El camino de las animitas.	D.	Solange Farías Vásquez.	42 min.
2011	Mutación Block.	D.	Pilar Ortiz; Paola Velásquez.	25 min.
2011	La bisagra de la poeta.	D.	Valeria Fuentes Briones.	7 min.
2011	Extinción.	D.	Natalia Luque.	14 min.
2011	Jornada tres.	CF.	Emilia Rothen.	6 min.
2011	Aquellos tiempos.	CF.	Constanza Torres Quiroz.	15 min.
2011	Al otro lado del río.	CF.	Bárbara Pestan Florás.	26 min.
2011	Camila.	CF.	Valeria Ferj.	17 min.
2011	Martes.	CF.	Sofía Subercaseaux; Augusto Matte.	16 min.
2011	Abriré para mi luz.	CF.	Paloma Moya.	3 min.
2011	Momentos.	CF.	Javiera González (II); Aníbal Jofré; Diego Ayala Riquelme.	12 min.
2011	Tierras Bajas.	CF.	Fernanda González; Jeremy Hatcher	19 min.
2011	Viejo Mario.	CF.	Claudia Bernet Valle.	16 min.
2011	El vendedor de palabras.	CF.	Angela Jarpa.	30 min.
2011	Tarea para la casa.	CF.	Ximena Martínez.	12 min.
2011	Primera estrella.	CF.	Rocío Chávez García.	15 min.
2011	Presente.	CF.	Catalina Alarcón.	11 min.
2011	El último cielo.	CF.	Paula Ávila.	26 min.
2011	Varada.	CF.	María Ignacia Guzmán.	13 min.
2011	Susana.	CF.	María Eugenia Prieto.	19 min.
2011	El lenguaje de los pájaros.	CF.	Paulina Soto Cisternas.	3 min.
2011	Quiebre espontáneo de la simetría.	CF.	Catalina Rojas Ugarte.	15 min.
2011	Alma.	CF.	Libertad Susana Galli Lillo.	16 min.
2011	El Lobo y la Caperuza.	A.	Camila Álvarez.	3 min.
2011	Jaguar.	A.	Marcia Vera.	8 min.
2012	Joven y Alocada.	LF.	Marialy Rivas.	96 min.
2012	De jueves a domingo.	LF.	Dominga Sotomayor.	94 min.
2012	Una ópera prima.	LF.	Tamara Monzonsillo.	65 min.
2012	Washita.	LF.	Ignacia Ilabaca.	-
2012	Track // 02.	LF.	Alejandra Bitran.	80 min.



2012	Candelaria.	D.	Alejandra Moffat.	13 min.
2012	No te olvides.	D.	Emilia Martínez.	24 min.
2012	Hasta el fondo.	D.	Andrea Navea; Paula Campos.	20 min.
2012	Sólo tú, yo y el asombro.	D.	Magdalena Chacón.	26 min.
2012	Kawsariy, mineros de Atacama.	D.	Constanza Aliaga.	29 min.
2012	Sibila.	D.	Teresa Arredondo.	94 min.
2012	Victoria.	D.	Paula Godoy Huerta.	15 min.
2012	Despierta.	D.	Francesca Franchini; Nicole Collao.	61 min.
2012	Nunca estrenada.	D.	Pamela Pollack.	25 min.
2012	El Cajón.	D.	Verónica Quense.	55 min.
2012	Amor de golpe.	D.	Carla Toro; Mauricio Villarroel.	17 min.
2012	La deserción.	D.	Camila Larsen; Pablo Inostroza.	12 min.
2012	Las mujeres del pasajero.	D.	Patricia Correa; Valentina Mac-Pherson.	45 min.
2012	Cuentos sobre el futuro.	D.	Pachi Bustos.	68 min.
2012	Ladrillos de Idahue.	D.	Isidora Gálvez Alfageme.	11 min.
2012	Un siglo por Chile.	D.	Coti Donoso.	80 min.
2012	Sonidos de una joya.	D.	Bárbara Trejo.	74 min.
2012	Lo indecible.	D.	Carolina Astudillo Muñoz.	15 min.
2012	Olas Negras.	D.	Geraldine Guardia.	7 min.
2012	74 m2.	D.	Tiziana Panizza; Paola Castillo.	67 min.
2012	Al final: la última carta.	D.	Tiziana Panizza.	28 min.
2012	Dungun, la lengua.	D.	Paola Pequeño.	53 min.
2012	Crear en viaje, la música de Pascuala Ilabaca.	D.	Alejandra Fritis.	70 min.
2012	Apunte 1.	D.	Mayra Morán.	20 min.
2012	Loka, Loka, Loka.	D.	Claudia Anais Rodríguez.	6 min.
2012	Chancho En Piedra: 7 al hilo. 12 horas en escena.	D.	Hellen Cáceres; Pato Pimienta.	75 min.
2012	Bernie Weis.	D.	Elisa Torres.	9 min.
2012	Ruidos del alma, con Gonzalo Araya.	D.	Alejandra Pino; Kristoffer Elfstrom.	20 min.
2012	Late Mi Letra	D.	Javiera Carrasco.	20 min.
2012	Soy tu sangre.	D.	Paulina Ortega Candia.	26 min.
2012	Plaza Filipinas.	D.	Catalina Yentzen.	30 min.
2012	Gritos de fin de siglo	D.	Karen Baher.	83 min.
2012	La última raíz.	D.	Karin Undurraga; Yerko Obilinovic; Felipe Alvarez (II); Eduardo Eschmann.	46 min.
2012	Quiero morirme dentro de un tiburón.	D.	Sofía Paloma Gómez.	59 min.
2012	Al final del viaje.	D.	Claudia Bernet Valle.	66 min.
2012	Neltume 81.	D.	Evelyn Campos; Andrea Sánchez; Cristian Fuentes.	72 min.
2012	Curarrehue, cantatas y	D.	Angela Jarpa.	60 min.

	sopaipillas.			
2012	Mi mar.	D.	Silvia Schönenberger.	28 min.
2012	Valentina.	CF.	Javiera González (II).	8 min.
2012	SUI, El despertar de la vida.	CF.	Johana Astorga.	20 min.
2012	El viejo paradero.	CF.	Chloé Borella.	3 min.
2012	El enemigo interno.	CF.	Elizabeth Neira.	7 min.
2012	Al lado de Norma.	CF.	Camila Luna; Gabriela Maturana.	14 min.
2012	No hay pan.	CF.	Macarena Monrós.	20 min.
2012	San Juan, la noche más larga.	CF.	Claudia Huaiquimilla.	17 min.
2012	Voces al viento.	CF.	Daniela Prado.	20 min.
2012	La Chancha.	CF.	Rosario Espinosa; Enrique Farías.	18 min.
2012	El Destapador.	CF.	Carolina Adriaola; José Luis Sepúlveda.	20 min.
2012	Uho te Uka, la leyenda.	CF.	Waitiare Kaltenegger Icka	51 min.
2012	Puelche.	CF.	Tamara Uribe; Matías Schmidt.	12 min.
2012	El salto de la princesa.	CF.	Joy Penroz.	19 min.
2012	Dolor.	CF.	Margarita Donoso.	18 min.
2012	Muñecas de papel.	CF.	Catalina Alarcón.	22 min.
2012	René.	CF.	Camila Aguilera Pinto.	18 min.
2012	Invernadero.	CF.	Jacinta Izquierdo; Natalia Luque.	20 min.
2012	La sorpresa de Leito.	A.	María Moreno; Daniela Chacón.	2 min.
2013	El Futuro.	LF.	Alicia Scherson.	94 min.
2013	El árbol magnético.	LF.	Isabel Ayguavives.	85 min.
2013	El verano de los peces voladores.	LF.	Marcela Said Cares.	93 min.
2013	Buscando a Matilde.	D.	Constanza Luzoro; Pedro Lacerda.	62 min.
2013	A la memoria.	D.	Andrea Carriel.	20 min.
2013	El gran circo pobre de Timoteo.	D.	Lorena Giachino Torréns.	76 min.
2013	La Comunidad.	D.	Isabel Miquel.	67 min.
2013	El arte de trascender.	D.	Camila Bascuñán; Ricardo Valenzuela.	11 min.
2013	Con la carretera por delante.	D.	Constanza Ortega H.	67 min.
2013	La cicatriz.	D.	Valeria Fuentes Briones.	16 min.
2013	Yo soy tú.	D.	Valentina Godoy.	8 min.
2013	Cassandra.	D.	Mayra Castro.	30 min.
2013	Soledad.	D.	Dianne Díaz; Mónica Fuschini.	29 min.
2013	Apariencia.	D.	Nicole Ponce.	7 min.
2013	El Beatle chileno	D.	Macarena Correa.	13 min.
2013	Descansa Zulema.	D.	Tana Gilbert.	9 min.
2013	Lo Hermida.	D.	Mariana Eliash.	10 min.
2013	Operación Colombia.	D.	Simone Pavin.	12 min.
2013	Espacio Moneda.	D.	Ximena Pereira.	7 min.

2013	Tres instantes, un grito.	D.	Cecilia Barriga.	96 min.
2013	Afirmación.	D.	Ksenia Maksaev.	10 min.
201	Espacio Modular.	D.	Nicole Ampuero; Juan Bautista Cofré.	29 min.
2013	Good bye Allende.	D.	Marianela Fuenzalida.	68 min.
2013	La plaza del domingo.	D.	Laura González.	10 min.
2013	Arquitectura sin arquitectos.	D.	Begoña Arellano; Linda Schilling; Claudio Astudillo.	5 min.
2013	Permanencia.	D.	María Jesús Torres.	6 min.
2013	Chile en 8mm.	D.	Carola Manzo Barriga.	42 min.
2013	Nos vemos a las 6.	D.	Michelle Ribaut.	30 min.
2013	Médula.	D.	Melisa Miranda.	25 min.
2013	Hija del corazón.	D.	Paulina Muñoz.	15 min.
2013	Esperanza del oriente.	D.	Patricia Albornoz.	14 min.
2013	Lo que regresa al mar.	D.	Ashley Salman.	16 min.
2013	Como nos ven.	D.	Yubysa Basualto.	13 min.
2013	Trabajando en silencio.	D.	Solange Brunet; M` John Sarmiento.	13 min.
2013	Wallmapu Wicca.	D.	Valeria Miranda.	8 min.
2013	La lección de música.	D.	Francesca Franchini.	70 min.
2013	Veneno de escorpión azul: diario de muerte de Gonzalo Millán.	D.	Catalina Albert; Violeta Castillo; Matías Hinojosa.	23 min.
2013	El escobero.	D.	Erika Sánchez.	5 min.
2013	Tras la huella Pehuenche.	D.	Aylenn Adasme; Constanza González.	27 min.
2013	Nostalgia.	D.	María Ignacia Bauzá.	5 min.
2013	Yuriña.	D.	Priscila Duarte.	62 min.
2013	50 rosas.	CF.	María Eugenia Prieto.	22 min.
2013	Retorno.	CF.	Francia Rosales.	9 min.
2013	Cordero de Dios.	CF.	Bárbara Millar.	13 min.
2013	Tan lejos como aquí.	CF.	Paulina Soto Cisternas.	20 min.
2013	Lecciones para principiantes.	CF.	Magdalena Vallejos.	16 min.
2013	Desde mi ventana.	CF.	Emilia Simonetti Bochetti.	20 min.
2013	Crisálida.	CF.	Paloma Larraín	13 min.
2013	Asunción.	CF.	Camila Luna.	20 min.
2013	Carroña.	CF.	María José Troncoso Osorio.	20 min.
2013	El primer día del resto de mi vida.	CF.	Marta Loza.	13 min.
2013	La isla.	CF.	Dominga Sotomayor; Katarzyna Klimkiewicz.	30 min.
2013	Naomi Campbel.	LF.	Camila José Donoso; Nicolás Videla	83 min.
2013	Hembra.	LF.	Isis Kraushaar; Cristobal Vargas P.	76 min.
2013	Agua bendita.	CF.	Margarita Poseck; Eugenia Poseck.	8 min.
2013	Eugenia.	CF.	Constanza Figari.	14 min.
2013	Por un puñado de cortos	CF.	Eva Castro; Claudio Castro.	35 min.

	más.			
2013	Tierra de silencio.	CF.	Marisela Contreras.	-
2013	Meta.	CF.	Valentina Roblero.	3 min.
2013	Chalecos de colores.	CF.	Michelle Mege García.	24 min.
2013	Victoria.	CF.	Catalina Aguayo.	15 min.
2013	Se busca.	CF.	Iara Acuña Zambra.	12 min.
2013	Polvo y sombra.	A.	Jorge Chacón; Viviana del Valle.	5 min.
2013	La Cacería.	A.	Margarita Cid.	8 min.
2013	Los que mueren se van a Marte.	A.	Elizabeth Carmona.	25 min.
2014	No soy Lorena.	LF.	Isidora Marras.	82 min.
2014	La Madre del Cordero.	LF.	Rosario Espinosa; Enrique Farías.	80 min.
2014	Mar.	LF.	Dominga Sotomayor.	60 min.
2014	Joselito.	LF.	Bárbara Pestán Florás.	64 min.
2014	Maria Graham.	LF.	Valeria Sarmiento.	116 m.
2014	Oyarzún Sardi.	D.	Denisse Zepeda.	26 min.
2014	Baqueanos del fuego, el origen de una ruta.	D.	Pía Ríos; Samuel García Oteiza.	30 min.
2014	Crónica de un comité.	D.	Carolina Adriazola; José Luis Sepúlveda.	100 m.
2014	Consejo de guerra.	D.	Fabiola Albornoz.	25 min.
2014	Porque vomitan.	D.	Bárbara Gajardo.	13 min.
2014	Transhumante.	D.	Carol Rojas; Sofía Bravo.	10 min.
2014	Silvia.	D.	Dianne Díaz; Leonardo Cabezas.	29 min.
2014	La Invención de la Patria.	D.	Chamila Rodríguez; Galut Alarcón.	74 min.
2014	Tierra en movimiento.	D.	Tiziana Panizza.	34 min.
2014	Respirar en helado.	D.	Carolina García Bloj.	68 min.
2014	Genoveva.	D.	Paola Castillo.	67 min.
2014	La Once.	D.	Maite Alberdi.	94 min.
2014	Buscando Isla de Pascua, la película perdida.	D.	Carmen Brito.	59 min.
2014	Un domingo de primavera.	D.	Magali Meneses.	90 min.
2014	Crux, lo difícil de la escalada.	D.	Catalina Orellana.	9 min.
2014	Buschmann, Comunista con el favor de Dios.	D.	Gloria Laso.	61 min.
2014	Ellas No.	D.	Susana Díaz.	53 min.
2014	Quillagua dream.	D.	Dagmara Wyskiel.	3 min.
2014	4Ramas 4Armas.	D.	Katharin Ross.	71 min.
2014	Weichanmu: vamos a la guerra.	D.	Kelly Baur.	30 min.
2014	Los Extractores del Camarón.	D.	Marcela Baeza; Karina Pilquil.	19 min.
2014	Iglesia San Francisco del Barón, Restauración de la Leyenda.	D.	Paola Martínez; Infante; Francisco Brzovic Pérez.	60 min.

2014	El Restaurador de Melodías.	D.	Millaray Gajardo; Denisse Reyes.	9 min.
2014	Del otro lado.	CF.	Nicole Labra.	27 min.
2014	Finito.	CF.	Tamara Vega.	12 min.
2014	Levantar.	CF.	Georgina Pérez.	21 min.
2014	Un puñado de cerezas.	CF.	Rosa Cáceres.	21 min.
2014	Cambio de casa.	CF.	Tana Gilbert.	13 min.
2014	Una cama.	CF.	Claudia Carreño; Javier Zoro.	16 min.
2014	Apnea.	CF.	Manuela Martelli.	7 min.
2014	El secreto de Sergio.	CF.	Marisol Cumsille.	16 min.
2014	Astro Son.	CF.	Michelle Cassis.	3 min.
2014	El Puente.	CF.	Macarena Saquel; Ingrid Isensee.	14 min.
2014	Nueva Cámara.	CF.	Renata Ag.	12 min.
2014	Pedro, Juana y Diego.	CF.	María Carolina Quintana; Darío Órdenes Duarte.	12 min.
2014	ESTO ES UN RETRATO.	CF.	Francisca Salas Vicencio.	2 min.
2014	Despojo.	CF.	Amanda Rodríguez	19 min.
2014	En primavera cae un pájaro.	CF.	Erika Sánchez.	12 min.
2014	Camposanto.	A.	Camila Donoso.	3 min.
2015	Allende mi abuelo Allende.	D.	Marcia Tambutti.	90 min.
2015	Habeas Corpus.	D.	Claudia Barril; Sebastián Moreno.	80 min.
2015	Surire.	D.	Bettina Perut; Iván Osnovikoff.	80 min.
2015	Melody.	D.	Maite Alberdi.	8 min.
2015	Vai Tupuna.	D.	Beatriz Rapu Tepano.	40 min.
2015	El Dragón.	D.	Teresita Ugarte; Diane Malherbe; Carlos Gerardo García.	14 min.
2015	Chicago Boys.	D.	Carola Fuentes; Rafael Valdeavellano.	85 min.
2015	Atrapados en Japón.	D.	Vivienne Barry.	70 min.
2015	Tras/tienda de la imagen.	D.	Hildegard Steffen Galán.	57 min.
2015	(P)olla Común.	D.	Bianca Godoy.	100 m.
2015	Y teniendo yo más alma, Héctor Noguera y La vida es sueño.	D.	María de la Luz Hurtado; Luis Cifuentes.	60 min.
2015	Cuando respiro.	D.	Coti Donoso.	68 min.
2015	El Tren Popular de la Cultura.	D.	Carolina Espinoza.	60 min.
2015	Salam.	D.	Constanza Erenchun; Yassin Velásquez.	80 min.
2015	Vistas.	D.	Elisa Leiva Anderson; Ignacia Muñoz.	6 min.
2015	El hombre que planta árboles.	D.	María Hurtado Izquierdo.	17 min.
2015	La sombra de mis recuerdos.	D.	Vania Aedo.	13 min.
2015	En pulsos.	D.	Sofía Villanueva.	88 min.
2015	Raúl Venérea Portaña.	D.	Erica Alvarado.	13 min.
2015	Riola.	D.	Andrea Arizmendi.	-

2015	Por aquí pasó el diablo.	D.	Carolina Jesús.	16 min.
2015	Los años de luz.	D.	Constanza Contreras Quiroz; Brian Cullen.	25 min.
2015	Ecos de Carnaval.	D.	Alejandra Fritis.	26 min.
2015	María.	D.	Catalina Segú.	12 min.
2015	Las Rocas No Vuelan.	D.	Daniela Prado.	17 min.
2015	Crianza anónima.	D.	Laura Skewes.	14 min.
2015	Lumi Videla.	D.	Paz Ahumada.	30 min.
2015	Estudiantes Rapanui.	D.	Waitiare Kaltenegger Icka.	23 min.
2015	Aquí las cosas son así.	D.	Isabella Jacob.	20 min.
2015	Versos para mi abuela.	D.	Chloé Borella.	30 min.
2015	Aura.	CF.	Ariana Harris.	8 min.
2015	Conchita con riendas.	CF.	Camila Torres.	13 min.
2015	Útero.	CF.	Danae Toselli; Emilia Martínez.	22 min.
2015	Verano 98.	CF.	Valentina Azúa.	15 min.
2015	Sandrino.	CF.	Camila Luna.	21 min.
2015	Suipacha.	CF.	Florencia Dupont; Nicolás Superby.	6 min.
2015	Herencia.	CF.	Margarita Poseck.	9 min.
2015	Marea de tierra (Chile Factory).	CF.	Manuela Martelli; Amirah Tajdin.	13 min.
2015	El llano de la paciencia (Chile Factory).	CF.	Sara Rastegar; Ignacio Rodríguez.	16 min.
2015	La discotheque (Chile Factory).	CF.	Teresita Ugarte; Ofir Graizer.	14 min.
2015	Boca del diablo.	CF.	Romi Acuña.	18 min.
2015	Buena Suerte Don Esteban.	CF.	Daniela Prado.	15 min.
2015	Alambres.	CF.	Andrea Arizmendi; José Núñez Maldonado.	2 min.
2015	El día del estreno de Gilda.	CF.	Francisca Salas Vicencio.	16 min.
2015	La ciudad sin ti.	CF.	Mónica Silva.	14 min.
2015	A distancia.	CF.	Catalina Saavedra Reyes.	30 min.
2015	Anhelo.	CF.	María de los Ángeles Rojas.	-
2015	Alümapu.	CF.	Valeria del Río.	13 min.
2015	634 pasos.	CF.	Diana Medrano.	33 min.
2015	Ácido aéreo.	CF.	Constanza Valdivia.	6 min.
2015	Lenguas muertas.	CF.	Arantxa Alcaíno; Nicolasa Huerta.	8 min.
2015	Bambalinas del 73.	CF.	Claudia Angulo.	18 min.
2015	Halachachas.	A.	Alejandra Jaramillo.	14 min.
2015	Nuc.	A.	Alejandra Andino.	8 min.
2015	La Cuentamundos, poemas de Gabriela Mistral.	A.	Fernanda Barros; Giovanni Longo.	45 min.
2015	Entre rejas.	A.	Nicole Reveco; Diego Soppelsa.	4 min.
2015	Metilfenidato.	A.	Montserrat Rojas.	2 min.
2015	Azure.	A.	Javiera Krinfokai; Nicole Escobar; Sebastián Castro.	3 min.
2015	La Puerta.	A.	Samanta Reyes; José Nieto;	1 min.

			Francisco Toledo.	
2015	El astronauta.	A.	Paz Donoso; Cristián Villelga.	5 min.
2015	W.A.R.F.	A.	Kylie Trupp.	5 min.
2015	Caperucita 2.0.	A.	Pilar del Río.	2 min.
2015	Incondicional.	A.	Ninoska Torres.	2 min.
2016	Rara.	LF.	María José San Martín.	94 min.
2016	Mala Junta.	LF.	Claudia Huaiquimilla.	89 min.
2016	7 semanas.	LF.	Constanza Figari.	67 min.
2016	Tierra Yerma.	LF.	Miriam Heard.	94 min.
2016	Vida de familia.	LF.	Alicia Scherson; Cristián Jiménez.	80 min.
2016	Viejos amores.	D.	Gloria Laso.	95 min.
2016	La Mala Pesca.	D.	Alison Díaz Nuñez.	16 min.
2016	23.	D.	Valentina Sepúlveda.	23 min.
2016	Yo no soy de aquí.	D.	Maite Alberdi; Giedrė Žickytė.	26 min.
2016	Retazos a tres voces.	D.	Lorena Pérez Osorio; Fernando Cataldo.	71 min.
2016	(((RESONANCIA))).	D.	Ximena Quiroz Peters.	100 m.
2016	El Príncipe Inca.	D.	Ana María Hurtado.	81 min.
2016	El cojo de La Higuera.	D.	Hildegard Steffen.	60 min.
2016	Matriz.	D.	Joanna Reposi.	30 min.
2016	Niña sombra.	D.	María Teresa Larraín.	75 min.
2016	Don Paiba.	D.	Catalina Mac-Auliffe.	20 min.
2016	La última barricada.	D.	Verónica Quense.	62 min.
2016	Azapeña.	D.	Daniela Echeverría Donoso.	9 min.
2016	Ecos del pasado.	D.	Alejandra Andino.	5 min.
2016	Los niños.	D.	Maite Alberdi.	80 min.
2016	Bending.	D.	Fanny Leiva Torres; José Miguel Barriga.	11 min.
2016	Los Elefantes No Pueden Saltar.	D.	María José Martínez; Conde Fabry; Rodrigo Saez Molina.	50 min.
2016	Afro ariqueño.	D.	Zaretah Mostaza.	7 min.
2016	Memorándum.	D.	Jennifer Lara.	14 min.
2016	El Patio.	D.	Elvira Díaz.	82 min.
2016	29 de noviembre.	D.	Carla Toro; Mauricio Villarroel.	64 min.
2016	La resistencia de los metales.	D.	Francisca Durán; Roberto Riveros Jiménez.	65 min.
2016	Secos.	D.	Chamila Rodríguez; Galut Alarcón.	15 min.
2016	En-trance.	D.	Andrea Novoa.	30 min.
2016	Entre broma y broma.	CF.	Francisca Kupfer; Catalina Fuenzalida.	16 min.
2016	Ojos de linterna.	CF.	Fanny Leiva Torres; José Miguel Barriga.	14 min.
2016	Mimímesis.	CF.	Pamela Arias Gallardo.	13 min.
2016	Lady.	CF.	Bárbara Montaña.	13 min.
2016	Raíces Negras.	CF.	Valeria Fuentes Briones.	12 min.
2016	Rosas.	CF.	Fabiola Riquelme.	13 min.

2016	Non castus.	CF.	Andrea Castillo Cuéllar.	21 min.
2016	Sobrellevar.	CF.	Sofía Bascuñán.	25 min.
2016	Como los terremotos.	CF.	Catalina González Piffre.	19 min.
2016	Los Barcos.	CF.	Dominga Sotomayor.	20 min.
2016	Y todo el cielo cupo en el ojo de la vaca muerta.	CF.	Francisca Alegría.	18 min.
2016	La noche cuesta arriba.	CF.	Marisol Cumsille.	12 min.
2016	El sueño de las muñecas rusas.	CF.	Francisca Salas Vicencio.	15 min.
2016	El sexto camino.	CF.	Cecilia Oyanadel.	22 min.
2016	Cylan y sus manos mágicas.	A	Anne Marie R.H.	7 min.
2016	Banquete celestial.	A.	Nicole Martínez.	2 min.
2016	Idad (Identidad).	A.	Marcela López Pazos.	5 min.
2017	Casa Roshell.	LF.	Camila José Donoso.	71 min.
2017	Los Perros.	LF.	Marcela Said Cares.	94 min.
2017	Princesita.	LF.	Marialy Rivas.	78 min.
2017	Un día cualquiera.	LF.	Elisa Zulueta; Álvaro Viguera; Aranzazu Yankovic; Héctor Morales; Sebastián Brahm.	100 m.
2017	Días de Cleo.	LF.	María Elvira Reymond.	77 min.
2017	La telenovela errante.	LF.	Valeria Sarmiento; Raúl Ruiz.	80 min.
2017	Tierra sola.	D.	Tiziana Panizza.	104 m.
2017	El pacto de Adriana.	D.	Lisette Orozco.	96 min.
2017	Sigo acá.	D.	Tana Gilbert.	14 min.
2017	96 días.	D.	Ana Coloma; David Contreras.	15 min.
2017	Descomposición aleatoria.	D.	Karina Rojas Sandoval.	5 min.
2017	Canción norteña.	D.	Martín Farías; Eileen Karmy.	60 min.
2017	Habitando el sol.	D.	Libertad Susana Galli Lillo.	16 min.
2017	En tránsito.	D.	Constanza Gallardo.	65 min.
2017	Ver para creer.	D.	Macarena Matisen; Ximena Rosas.	14 min.
2017	JAAR el lamento de las imágenes.	D.	Paula Rodríguez.	78 min.
2017	La directiva.	D.	Lorena Giachino Torréns.	70 min.
2017	Desierto no cierto.	D.	Nathaly Cano Reyes.	63 min.
2017	Haciendo sombra.	D.	Iara Acuña Zambra.	29 min.
2017	Alexis.	D.	Tamara Cáceres Berríos.	18 min.
2017	Werkén.	D.	Camila Huenchumil.	4 min.
2017	La danza del universo.	D.	Macarena Álvarez; Ana Manríquez.	35 min.
2017	Il siciliano.	D.	Carolina Adriaola; José Luis Sepúlveda; Claudio Pizarro.	82 min.
2017	Emporios.	D.	Magdalena Gissi.	62 min.
2017	En búsqueda de ser machi.	D.	Alison Ninoska.	14 min.
2017	MUTE.	D.	Claudia Aguilera.	62 min.
2017	ADMONGEN, Vida Mapuche en Wallmapu.	D.	Millarrewé Huilcaman; Gerardo Berrocal.	36 min.
2017	El hombre no imaginario.	D.	Joan O'niell.	-



2017	La mujer de atrás	D.	Catalina Juger Cerda.	12 min.
2017	En búsqueda de ser machi.	D.	Alison Ninoska.	14 min.
2017	Emporios.	D.	Magdalena Gissi.	62 min.
2017	Héctor Noguera, Caminos de vida y teatro.	D.	María de la Luz Hurtado; Rodrigo del Castillo.	44 min.
2017	Último año.	D.	Viviana Corvalán Armijo; Francisco Espinoza.	67 min.
2017	Víctor.	CF.	Florencia Dupont.	14 min.
2017	Las chicas del mar.	CF.	Constanza Cortés.	5 min.
2017	Margarita.	CF.	Giarella Araya.	13 min.
2017	Cuerpo descentrado.	CF.	Romina Forno.	10 min.
2017	Maitén.	CF.	Katherine Torres.	20 min.
2017	Premonición.	CF.	Leticia Akel Escárate.	12 min.
2017	Bilateral.	CF.	Andrea Castillo Cuéllar.	16 min.
2017	Porta Furba.	CF.	Marusia Estrada; Diego Escobar.	22 min.
2017	Mar amarillo.	CF.	Sofía Francescutto; Antonio Luco.	15 min.
2017	El latido de tu corazón.	CF.	Marisol Cumsille.	16 min.
2017	Todo.	CF.	Daniela Sabrovsky.	79 min.
2017	La isla de los pájaros sombra.	CF.	Tiziana Panizza.	15 min.
2017	Mejillas color naranja.	CF.	Daniela Herrera.	-
2017	Here's the plan.	A.	Fernanda Frick.	18 min.
2017	La corteza de mi abuela.	A.	Isidora Torrealba.	13 min.
2017	Juanito diablo.	A.	Daniela Reyes; Franco Rampoldi.	10 min.

## BIBLIOGRAFÍA

### A

Armstrong de Vicuña, A. (1926). *El lecho nupcial*. Chile: Alistrong Films Co.

Aguirre, B (2007). Del Concepto de Bien Histórico - artístico al de Patrimonio cultural. *Revista Diseño Urbano y Paisaje* [en línea], 4 (11), 3 - 34. Recuperado en [http://dup.ucentral.cl/pdf/11\\_bien\\_historico\\_artistico.pdf](http://dup.ucentral.cl/pdf/11_bien_historico_artistico.pdf) [2016, 27 de agosto].

Amorós, C; de Miguel, A (2010). Teoría feminista y movimiento sociales. En *Teoría feminista: De la ilustración a la globalización* (pp. 13 - 89) (2a. ed.). Madrid: Minerva.

Arrizaga, C (2016). *Fotografía Archivo y Colección. Archivo Visual María Stallforth. Concepción, 1959 - 1966. Corpus patrimonial y práctica fotográfica en un contexto local*. Tesis para obtener el grado de magíster en Arte y Patrimonio. Facultad de Artes, Universidad de Concepción, Concepción.

Aspee, C; Margolin, F; Oyarzún, A. Sarmiento, V. (2008). Secretos. Chile: Suricato; Margo Films.

Aspee, C. Sarmiento, V. (2014). María Graham. Chile: Suricato.

Artigas, I (2016). Encuadrar las escenas del mundo: notas en torno al cine de Joseph Cornell en la écfrasis y el museo. En *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* (pp. 179 - 196) (1a. ed). Santiago de Chile: Metales Pesados.

Arévalo, J (2012). El patrimonio como representación colectiva: La intangibilidad de los bienes culturales. *Revista Andes* [en línea], (23). Recuperado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12726101006> [2016, 27 de agosto].

Agudo, J (2012). Patrimonio etnológico y juego de identidades. *Revista Andaluza de Antropología* [en línea], (2), 3 - 24. Recuperado en <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n2/jagudo.pdf> [2016, 27 de agosto].

Aróstegui, J (2004). La memoria del pasado. *Revista de Historia Contemporánea* [en línea], (3), 5 - 51. Recuperado en <https://es.scribd.com/document/133050375/Arostegui-Retos-de-La-Memoria-1>

[2016, 29 de agosto].

Aguila, M (2016). *PEPA SAN MARTÍN Y SU PRIMER LARGOMETRAJE: “RARA ES UN ROAD MOVIE EMOCIONAL, EN QUE EL PÚBLICO ACOMPAÑA A ESTA FAMILIA QUE SE VA DESFRAGMENTANDO”*, [en línea]. El Agente Cine. Recuperado en <http://elagentecine.cl/2016/11/15/pepa-san-martin-y-su-primer-largometraje-rara-es-un-road-movie-emocional-en-que-el-publico-acompana-a-esta-familia-que-se-va-desfragmentando/> [2017, 08 de septiembre]

A.D.R (2012, 09 de marzo). Temática del sida marca el debut en cine de Mario Horton. *La Tercera* [en línea]. Recuperado en <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/tematica-del-sida-marca-el-debut-en-cine-de-mario-horton/> [2017, 03 de septiembre].

Aquí estoy, aquí no (sin fecha). *Sitio oficial Aquí estoy, aquí no*, [en línea]. Recuperado en <http://www.aquiestoyaquino.com/creditos/> [2017, 09 de septiembre].

## **B**

Bazin, A (1990). *¿Qué es el cine?* (2a. ed.). Madrid: Rialp.

Bettati, B; Decourt, T; Erbs, S. Said, M. (2013). El verano de los peces voladores. Chile: Jirafa films; Cinemádefacto.

Burgos, F. Claro, A. (2008). Amistades inconvenientes. Chile.

Bidwell, G; Larraín, L. Bussenius, G. (1917). La agonía de Arauco (o El olvido de los muertos). Chile: Chile Films.

Blair, L (2013). El lente circular del exilio: (re) fundar la identidad chilena por el medio fílmico. *Revista AISTHESIS*, (54), 223 - 236.

Blair, L (2016). Atavesando continentes y océanos: La obra fílmica de Angelina Vázquez. En *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (pp 181 - 206) (1a. ed.). Santiago de Chile: Metales Pesados.

Barriga, P; Lara, J. Barriga, C. (2001). Time's Up. Chile: Cecilia Barriga Producciones Cinematográficas; José Maria Lara P.C.; Hualqui Producciones Cinematográficas; Concept Barriga Inc.

Braidotti, R (2000). *Sujetos nómades* (1a. ed. en español). Buenos Aires: Paidós.

Bovenschen, S (1986). ¿Existe una estética feminista?. En *Estética feminista* (pp. 21 - 58) (1a. ed. en español). Barcelona: ICARIA.

## C

Cuarterolo, A (2014). De la fotografía de atracciones al cine de atracciones. El uso de la imagen como dispositivo de lo espectacular. En *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 61 - 71) (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

Carvajal, A (2015). *Entrevista Yepan a Claudia Huaiquimilla*, [en línea]. YouTube: Yepan Revista. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=OAOHUCpYUIQ> [2017, 13 de noviembre].

Cossio, H (2014, 2 de octubre). “Tierra Yerma”, la película que narra la historia de los chilenos mercenarios en Irak. *El Mostrador* [en línea]. Recuperado en <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/02/tierra-yerma-la-pelicula-que-narra-la-historia-de-los-chilenos-mercenarios-en-irak/> [2017, 08 de septiembre].

Culagovski, R (2005). *El cine como recreador de ciudades*, [en línea]. La Fuga. Recuperado en <http://2016.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226> [2017, 02 de septiembre].

Cáceres, Y (2013, 02 de octubre). *Vidas Cruzadas. Qué Pasa* [en línea]. Recuperado en <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2013/10/6-12797-9-vidas-cruzadas.shtml/> [2017, 08 de septiembre].

Cine Chile (sin fecha). *La agonía de Arauco (o El olvido de los muertos)*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-574> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *La envenenadora*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-579> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Malditas sean las mujeres*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-592> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *El lecho nupcial*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-555> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Amelia Lopes O'Neill*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-8> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *En tu casa a las ocho*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-32> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Mi último hombre*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-42> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Last Call*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-298> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Time's Up*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-121> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Play*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-82> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Normal con Alas*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-299> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Secretos*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-128> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Mami Te Amo*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-153> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Amistades inconvenientes*, [en línea]. Cine Chile.



Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-246> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Teresa*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-51> [2017, 18 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Turistas*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-242> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *35° a medias*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1345> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *La espera* [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-297> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Ni una caricia*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1052> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *El viaje de Emilio*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-784> [2017, 09 de noviembre].

Cine Chile (sin fecha). *Aquí estoy, aquí no*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1205> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Metro Cuadrado*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1179> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *La mujer de Iván*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1220> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Mapa para conversar*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1690> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *El muro*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1849> [2017, 20 de junio].

Cine Chile (sin fecha). *Washita*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3005> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Track // 02*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3738> [2017, 09 de noviembre].

Cine Chile (sin fecha). *Joven y alocada*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-1982> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *De jueves a domingo*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en

en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2013> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Una ópera prima*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2310> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *El futuro*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2168> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *El verano de los peces voladores*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2475> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Maria Graham*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2917> [2017, 18 de junio].

Cine Chile (sin fecha). *Mar*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2876> [2017, 21 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *No soy Lorena*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2837> [2017, 20 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Joselito*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-2898> [2017, 21 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Días de Cleo*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3178> [2017, 21 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Rara*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3270> [2017, 21 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Mala Junta*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3371> [2017, 23 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *7 semanas*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3453> [2017, 23 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Tierra Yerma*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3481> [2017, 23 de julio].

Cine Chile (sin fecha). *Blokes*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-870> [2017, 09 de noviembre].

Cine Chile (sin fecha). *Gabriela Bussenius*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-4867> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Valeria Sarmiento*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-122> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Christine Lucas*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-575> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Tatiana Gaviola*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-787> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Cecilia Barriga*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-1987> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Alicia Scherson*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-1407> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Coca Gómez*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-3774>. [2017, 30 de septiembre].

Cine Chile (sin fecha). *Elisa Eliash*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-2424> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Alejandra Claro*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-3358>. [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Daniela González*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-1044> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Francisca Fuenzalida*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-3751> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Beatriz Maldonado*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-6736> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Nayra Illyc*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-1432> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Francisca Silva*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-7202> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Constanza Fernández Bertrand*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-7824> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Marialy Rivas*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-6166> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Marcela Said Cares*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-3669> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Dominga Sotomayor*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-4289> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Isidora Marras*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-9169> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Bárbara Pestan Florás*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-8951> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *María Elvira Reymond*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-13785> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *María José San Martín*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-1414> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Claudia Huaiquimilla*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-10668> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Constanza Figari*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-12004> [2017, 30 de agosto].

Cine Chile (sin fecha). *Miriam Heard*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/persona-12961> [2017, 30 de agosto].

Cinestación (sin fecha). *Mar, una película de Dominga Sotomayor*, [en línea]. Recuperado en <http://www.cinestacion.cl/film/mar> [2017, 09 de septiembre].

CINESTACIÓN (2005). *CESSNA - Dominga Sotomayor*, [en línea]. Vimeo: CINESTACIÓN. Recuperado en <https://vimeo.com/28322116> [2017, 29 de octubre].

CINESTACIÓN (2011). *VIDEOJUEGO - Dominga Sotomayor*, [en línea]. Vimeo: CINESTACIÓN. Recuperado en <https://vimeo.com/26819509> [2017, 11 de noviembre].

Cineteca Nacional (2017). *#InvitadoCineteca Alicia Scherson. Cineasta*, [en línea]. YouTube: Cineteca Nacional. Recuperado en



<https://www.youtube.com/watch?v=TnwmtehPZV0> [2017, 14 de noviembre].

Centro Cultural La Moneda (sin fecha). *TERESA*, [en línea]. Cineteca Online: Centro Cultural La Moneda. Recuperado en <http://www.ccplm.cl/sitio/teresa-2/> [2017, 22 de septiembre].

Centro Cultural La Moneda (sin fecha). *ÁNGELES*, [en línea]. Cineteca Online: Centro Cultural La Moneda. Recuperado en <http://www.ccplm.cl/sitio/angeles/> [2017, 11 de noviembre].

Centro Cultural La Moneda (2006). *CINE OFF - VALERIA SARMIENTO*, [en línea]. Cineteca Online: Centro Cultural La Moneda. Recuperado en <http://www.ccplm.cl/sitio/cine-off-valeria-sarmiento/> [2017, 18 de octubre].

Centro Cultural La Moneda (2007). *CINE OFF - MARCELA SAID*, [en línea]. Cineteca Online: Centro Cultural La Moneda. Recuperado en <http://www.ccplm.cl/sitio/cine-off-marcela-said/> [2017, 18 de octubre].

Centro Cultural La Moneda (2009). *CINE OFF – TATIANA GAVIOLA*, [en línea]. Cineteca Online: Centro Cultural La Moneda. Recuperado en <http://www.ccplm.cl/sitio/cine-off-tatiana-gaviola/> [2017, 18 de octubre].

Cinépata (sin fecha). *Play*, [en línea]. Cinépata. Recuperado en <http://www.cinepata.com/peliculas/play/> [2017, 23 de septiembre].

Cinépata (sin fecha). *DEBAJO*, [en línea]. Cinépata. Recuperado en <http://cinechile.cl/pelicula-487> [2017, 11 de noviembre].

Cinépata (sin fecha). *TURISTAS*, [en línea]. Cinépata. Recuperado en <http://www.cinepata.com/peliculas/turistas/> [2017, 30 de septiembre].

Cinépata (sin fecha). *EL VIAJE DE EMILIO*, [en línea]. Cinépata. Recuperado en <http://www.cinepata.com/peliculas/el-viaje-de-emilio/> [2017, 23 de noviembre].

Cinépata (sin fecha). *Metro Cuadrado*, [en línea]. Cinépata. Recuperado en <http://www.cinepata.com/peliculas/metro-cuadrado/> [2012, 22 de septiembre].

Caballito Blanco (sin fecha). *Días de Cleo*, [en línea]. Recuperado en <https://caballitoblanco.com/portfolio/dias-de-cleo/> [2017, 10 de septiembre].

CNN Chile (2014). *La propuesta de la película “El verano de los peces voladores”*, [en línea]. YouTube: CNN Chile. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=gnQMyYZH89E> [2017, 14 de noviembre].

CNN Chile (2015). *“Mar”: El largometraje de Dominga Sotomayor*, [en línea]. YouTube: CNN Chile. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=2HwrhzbshBg> [2017, 22 de noviembre].

Casamerica (2010). *Alicia Scherson: entrevista*, [en línea]. YouTube: Casamerica. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=OfX06FUlsml> [2017, 14 de noviembre].

Casamerica (2017). *Rara, una mirada sin prejuicios. Entrevista Pepa San Martín*, [en línea]. YouTube: Casamerica. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=1pDqKpDS6vg> [2017, 14 de noviembre].

CANALONOFF (2011). *Brainstorming Alicia Scherson ONOFF*, [en línea]. YouTube: CANALONOFF. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=bYQwiZR7IF> [2017, 14 de noviembre].

## Ch

Chávez, R. sin fecha. *María Elvira Reymond: Días de Cleo, cinta que participó de la selección oficial del FICVALDIVIA*, [en línea]. Galaxia Up. Recuperado en <http://galaxiaup.com/entrevistas-maria-elvira-reymond-directora-de-dias-de-cleo-cinta-que-participo-de-las-seleccion-oficial-del-ficvaldivia/> [2017, 08 de noviembre].

## D

De Carvalho, G (2014). Conciliando el tangible con el intangible: una reflexión integral sobre el patrimonio. *Revista electrónica de patrimonio histórico* [en línea], (15), 4 - 22. Recuperado en [http://www.revistadepatrimonio.es/descarga.php?nombre\\_documento=revistas/numero15/e-rph15.pdf](http://www.revistadepatrimonio.es/descarga.php?nombre_documento=revistas/numero15/e-rph15.pdf) [2016, 27 de agosto].

Delgado, M (2008). *Lo común y lo colectivo*, [en línea]. Recuperado en <http://medialab-prado.es/mmedia/0/688/688.pdf> [2016, 27 de agosto].

Delgado, M (2006). Sobre antropología, patrimonio y espacio público. *Revista Austral de Ciencias Sociales* [en línea], 10, 49 - 66. Recuperado en <http://mingaonline.uach.cl/pdf/racs/n10/art04.pdf> [2016, 27 de agosto].

Díaz, M. Illic, N. (2011). *Metro cuadrado*. Chile: Trébol film, L 90; Cine Digital.

Díaz, P. Ilabaca, I. (2012). *Washita*. Chile: Escuela de Cine de Chile.

De los Ríos, V (2016). Presencia animal en *El hombre cuando es hombre* de Valeria Sarmiento. En *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (pp. 113 - 133) (1a. ed.). Santiago de Chile: Metales Pesados.

## E

Estévez, A (2005). *Luz, cámara, transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003* (1a. ed.). Santiago de Chile: Crónicas ediciones. Radio Universidad de Chile.

Estévez, A (2009). *Entrevista a Alicia Scherson*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/entrevista-10> [2017, 02 de septiembre].

Estévez, A (2010). Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo. *Revista AISTHESIS*, (47), 15 - 32. Recuperado en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812010000100002](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100002) [2016, 7 de agosto].

Estévez, A; López, P (2011). *Entrevista a Francisca Fuenzalida, directora de La Espera*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/entrevista-79> [2017, 02 de septiembre].

Estévez, A (2012). *Entrevista a Marcela Said, co-directora de "El Mocito"*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://cinechile.cl/entrevista-108> [2017, 09 de noviembre].

Estévez, A (2012). *Joven y alocada: ni tan inocente, ni tan alocada*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-201> [2017, 07 de septiembre].

Estévez, A (2013). *Entrevista con Alicia Scherson, directora de "El Futuro"*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/entrevista-127> [2017, 07 de septiembre].

Estévez, A (2016). *Entrevista a Bárbara Pestán: Directora de "Joselito"*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/entrevista-163> [2017, 08 de septiembre].

Estévez, A (sin fecha). *No soy Lorena: Identidades indefinidas*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-449> [2017, 08 de septiembre].

Estévez, A (sin fecha). *"Mala junta" de Claudia Huaiquimilla*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-542> [2017, 08 de septiembre].

Eliash, E (2009). *Mami te amo de Elisa Eliash*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-4> [2017, 02 de septiembre].

Erlj, E (2014). Escribir el pasado con el lente de una cámara: el cine como documento histórico. *Revista Comunicación y medios* [en línea], (29), 76 - 91. Recuperado en [www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/download/.../34125](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/download/.../34125) [2016, 29 de agosto].

Eibuszyc, I; Sotomayor, D; Rodriguez, L; Perera, A; González, J; Chamblas, C; Faundes, E. Sotomayor, D. (2014). Mar. Chile: Cinestación; Frutacine.

Epstein, J (1957). *La esencia del cine* (1a. ed.). Buenos Aires: Galatea Nueva Visión.

Espinosa, P; Ríos, M; Valenzuela, L (2010). *Cine de mujeres en postdictadura* (1a. ed.). Santiago de Chile: Ediciones Cultura.

Espinosa, P (2010). El documental político realizado por mujeres. En *Cine de mujeres en postdictadura* (pp. 61 - 77) (1a. ed.). Santiago de Chile: Ediciones Cultura.

El Cadáver Exquisito (2011). *Ojo De Pez #8 Cine Reflexivo (Marcela Said)*, [en línea]. YouTube: El Cadáver Exquisito. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=vN1GzY7qE1o> [2017, 15 de noviembre].

Escuela de Cine de Chile (sin fecha). *MAMI TE AMO*, [en línea]. Vimeo: Escuela de Cine de Chile. Recuperado en <https://vimeo.com/66903004> [2017, 26 de septiembre].

El Otro Cine (2017). *“Días de Cleo” (2015) de María Elvira Reymond, una película chilena sobre la superstición y la paranoia*, [en línea]. El Otro Cine. Recuperado en <http://www.elotrocine.cl/2017/09/30/dias-de-cleo-2015-de-maria-elvira-reymond-una-pelicula-chilena-sobre-la-supersticion-y-la-paranoia/> [2018, 16 de enero].

El Mercurio (1925, 09 de septiembre). Hoy se estrena “Malditas sean las mueres” en los teatros Septiembre, Brasil, Esmeralda y O’Higgins. *El Mercurio* [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-501> [2017, 9 de octubre].

El Mercurio (1925, 10 de octubre). “Malditas Sean las Mujeres” batió ayer el récord de los éxitos de la cinematografía nacional. *El Mercurio* [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-505> [2017, 9 de octubre].

El Diario Ilustrado (1917, 01 de abril). La Agonía de Arauco. *El Diario Ilustrado* [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-361> [2017, 30 de agosto].



## **F**

Friedel, C; Steffen, C; Mazzarotto, M; Nespeca, E; Ramírez, L; Donoso, A. Scherson, A. (2013). *El futuro*. Chile: Jirafa films, La Ventura; Movimento Film; Astronauta, Jaleo Films; Pandora Filmproduktion.

Fuenzalida, F. (2010). *La espera*. Chile: Zona Cinema; Lastarria 90 Cine Digital.

Foster, H (1985). Introducción al posmodernismo. En *La posmodernidad* (pp. 7 - 17) (1a. ed. en español). Barcelona: Kairós.

Flores, S (2014). El camino hacia la integración regional en América Latina: de la pintura al cine. En *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 81 - 90) (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

## **G**

García, A (2017). *DÍAS DE CLEO: DESLAVANDO NARRATIVAS*, [en línea]. El Agente Cine. Recuperado en <http://elagentecine.cl/tag/maria-elvira-reymond/> [2018, 16 de enero].

George-Nascimento, A; Álvarez, C. Silva, F. (2011). *La mujer de Iván*. Chile: Escuela de Cine de Chile.

García, C (2012). *Marialy Rivas, directora de “Joven y Alocada”, película galardonada en Sundance 2012*, [en línea]. Recuperado en <http://www.latamcinema.com/entrevistas/marialy-rivas-directora-de-joven-y-allocada-pelicula-galardonada-en-sundance-2012/> [2017, 07 de septiembre].

Gómez, C; Asensio, M; López, N. Gómez, C. (2007). *Normal con Alas: Chile: Parábola; Sobras Producciones.*

González, D; Kiev, L. (2009). *35° a medias*. Chile: Nerd Producciones.

Gaviola, E; Jiles, X; Lopresti, L; Rojas, C (1986). *Queremos votar en las próximas elecciones. Historia del movimiento femenino chileno 1913 - 1952* (1a. ed.). Santiago de Chile: La Morada.

Goyeneche-Gómez, E (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Revista Palabra Clave* [en línea], 15, (3), 387 - 414. Recuperado en [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-82852012000300003](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852012000300003) [2016, 29 de agosto].

González, G (2013, 12 de diciembre). Llega a las salas, “La mujer de Iván”. *Plaza Espectáculos* [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/noticia->

1148 [2017, 13 de octubre].

González, G; Heard, M; Holburn, A. Heard, M. (2016). Tierra Yerma. Chile: Productora Forastero; Echo Art Films; Altiplano Films; Paprika.

González, G; Undurraga, J. Marras, I. (2014). No soy Lorena. Chile: Productora Forastero; Carrousel Films; Don Quijote Films.

García Canclini, N (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. En *El patrimonio cultural de México* (pp. 16 - 33). Ciudad de México: EC.E.

Godoy, M (1965). *En la huella del cine chileno: 1916 - 1917: "La Baraja de la Muerte" y "La Agonía de Arauco"*, [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-1400> [2017, 30 de agosto].

Godoy, M (1965). *Cuando Chile era el Hollywood de Sudamérica*, [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-1411> [2017, 30 de agosto].

González, R (2012, 22 de mayo). Valeria Sarmiento adaptará al cine postergada serie de TV sobre María Graham. *La Tercera* [en línea]. Recuperado en <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/valeria-sarmiento-adaptara-al-cine-postergada-serie-de-tv-sobre-maria-graham/> [2017, 09 de noviembre].

Grez, S (2012). Breves reflexiones sobre patrimonio histórico: a propósito de Chile, el Estado nación y el pueblo mapuche. En *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (1a. ed.) (pp. 73 – 92). Santiago: CNCA.

Gándara, S; López, M. Scherson, A. (2005). Play. Chile: Parox S.A.; La Ventura; Paraiso; Morocha Films.

Gaviola, T; Gaviola, N. Gaviola, T. (1996). Mi último hombre. Chile: Televisión Nacional de Chile; Gaviola Producciones; Cine Chile.

Gandúlez (1917, agosto). LA AGONIA DE ARAUCO. *Cine Gaceta* [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-321>. [2017, 30 de agosto].

## H

Herrero, A (2007, 21 de noviembre). Coca Gómez y "Normal con Alas": "No puede ser que siempre lo único jocoso sea la gente humilde". Emol [en línea]. Recuperado en <http://www.emol.com/noticias/magazine/2007/11/21/282624/coca-gomez-ynormalconalasnopuede-ser-que-siempre-lo-unico-jocoso-sea-la-gente-humilde.html> [2017, 19 de noviembre].

Hoffman, A. (2016). *DOMINGA SOTOMAYOR: El cine, la vida, el mar*, [en

línea]. Sophia. Recuperada en <http://www.sophiaonline.com.ar/domingasotomayor-cine-mar/>. [2017, 08 de septiembre].

Herrera, C (2017). *Días de Cleo*, de *María Elvira Reymond*, [en línea]. Recueperado en <http://cinechile.cl/crit&estud-582> [2017, 08 de noviembre].

Huaquimilla, C. (2016). *Mala Junta*. Chile: Lanza Verde; Pinda Producciones; Molotov Cine.

Harting, J. Lucas, C. (1995). *En tu casa a las ocho*. Chile: Roos Films.

Halbwachs, M (2004). *La memoria colectiva* (1a. ed.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Horta, L (2012, 07 de octubre). "*Aquí estoy, aquí no*": *La generación del odio*, [en línea]. Revista Séptimo Arte. Recuperado en <http://www.r7a.cl/article/aqui-estoy-aqui-no-la-generacion-del-odio/>. [2017, 03 de septiembre].

Haiger, T. Scherson, A. (2009). *Turistas*. Chile: La Ventura.

I

Iturriaga, J (2006). Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine

argumental, 1910-1920. *Cátedra de Artes*, (2), 67 - 87.

Iturriaga, J (2013). La película disociadora y subversiva”: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930. En *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (pp. 59 - 68) (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

Icalma films (2006). *Opus Dei - Una cruzada silenciosa*, [en línea]. Vimeo: Icalma films - Valparaíso productions. Recuperado en <https://vimeo.com/29531816> [2017, 29 de octubre].

## J

Jirafa (sin fecha). *El verano de los peces voladores*, [en línea]. Recuperado en <http://jirafa.cl/peliculas/el-verano-de-los-peces-voladores/#tab-id-3> [2017, 09 de septiembre].

Jirafa (sin fecha). *El verano de los peces voladores*, [en línea]. Recuperado en <http://jirafa.cl/peliculas/el-verano-de-los-peces-voladores/#tab-id-4> [2017, 09 de septiembre].

Jurado, M (2017, 10 de octubre). Marialy Rivas: “Estoy acostumbrada a vivir a contrapelo”. *Revista Ya*, pp. 54 - 58.

## L

Lavrin, A (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890 - 1940* (1a. ed.). Santiago de Chile: Centro de investigaciones. Diego Barros Arana.

Lorenzini, J (2013). Huellas urbanas de la emergencia del cine en Santiago. En *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (pp. 69 - 86) (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

Larraín, J; Larraín, P. Rivas, M. (2012). *Joven y alocada*. Chile: Fábula.

López, M; Grosso, N; Sande, F. San Martín, M. (2016). *Rara*. Chile: Manufactura de películas; Le Tiro Cine.

La Tercera (2011, 05 de diciembre). Metro cuadrado, la ópera de Nayra Ilic, se estrena el 26 de mayo. *La Tercera* [en línea]. Recuperado en <http://www.latercera.com/noticia/metro-cuadrado-la-opera-de-nayra-ilic-se-estrena-el-26-de-mayo/> [2017, 03 de septiembre].

La Ventura (sin fecha). *Sitio oficial de Play, una película de Alicia Scherson*, [en línea]. Recuperado en <http://www.laventura.cl/play/> [2017, 08 de septiembre].

La Ventura (sin fecha). *Turistas, una película de Alicia Scherson*, [en línea]. Recuperado en <http://www.laventura.cl/turistas/> [2017, 09 de septiembre].

La Espera (sin fecha). *La espera, una película de Francisca Fuenzalida*, [en línea]. Recuperado en <http://www.laespera.cl/la-pelicula/> [2017, 09 de septiembre].

## M

Maldonado, B. Maldonado, B. (2010). *Ni una caricia*. Chile: Yujito Films.

Maillard, C (2012). Construcción social del patrimonio. En *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 17 - 31) (1a. ed.). Santiago de Chile: CNCA.

Marsal, D (2012). Aproximaciones críticas al poder y el patrimonio. En *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 93 - 113) (1a. ed.). Santiago de Chile: CNCA.

Melgarejo, H (2016, 6 de diciembre). Mujer que inspiró la película *7 Semanas*: "En Chile estás condenada socialmente desde que abortas". *El Dínamo* [en línea]. Recuperado en <http://www.eldinamo.cl/nacional/2016/12/06/mujer-que->



inspiro-la-pelicula-7-semanas-en-chile-estas-condenada-socialmente-desde-que-abortas/ [2017, 08 de septiembre].

Mouesca, J; Orellana, C (2010). *Breve historia del cine chileno* (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

Martínez, M (2007 - 2008). Mujeres al otro lado de la cámara (¿Dónde están las directoras de cine?). *Revista UNED Espacio, Tiempo y Forma*, VII, (20 - 21), 315 - 340.

Morales, M (sin fecha). *La Espera, de Francisca Fuenzalida*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-178> [2017, 03 de septiembre].

Morales, M (sin fecha). *De jueves a domingo, de Dominga Sotomayor*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-203> [2017, 07 de septiembre].

Muñoz, M. Fernández, C. (2011). *Mapa para conversar*. Chile.

Martorell, M. Bitran, A. (2012). *Track//02*. Chile.

Molina, P. (2017, 06 de mayo). La olvidada primera directora chilena. *Revista El Sábado*, pp. 22 - 28.

Mancero, T (2013). *Mujeres cineastas en Quito. Experiencias de producción y prácticas narrativas*. Tesis para obtener el título de maestría en Ciencias Sociales con Mención en Género y Desarrollo. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Quito.

Monzosillo, T. Monzosillo, T. (2012). Una ópera prima. Chile.

Mediacinemachile (2017). *Claudia Huaquimilla, directora de "Mala junta" en Competencia Oficial en FIC Guadalajara 2017* [en línea]. Recuperado en [https://www.youtube.com/watch?v=aoog4BEu\\_2Q](https://www.youtube.com/watch?v=aoog4BEu_2Q) [2017, 12 de noviembre].

## **N**

Nazarala, A (Julio, 2017). La mujer que ayudó a inventar el cine. *La Panera*, 84, pp. 24 - 25.

Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17 - 44) (comp. 1a. ed.). Ciudad de México: Conaculta. Recuperado en [http://www.mnba.cl/617/articles-8671\\_archivo\\_05.pdf](http://www.mnba.cl/617/articles-8671_archivo_05.pdf). [2017, 18 de enero].

Navarrete, P. Gaviola, T. (2009). *Teresa*. Chile: Octubre Cine y TV; Televisión Nacional de Chile.

Navarrete, S; Moreno, J. Trejo, A. (2010). *El viaje de Emilio*. Chile.

## O

Owens, C (1985). *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*. En *La posmodernidad* (pp. 93 - 123) (1a. ed. en español). Barcelona: Kairós.

Ossa, C (2009). *Adversidad y complacencia*. En *Estéticas de la Intimidad* (pp. 31 - 38) (1a. ed.). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Olguín, C. (2017, 29 de agosto). Arelis Uribe, escritora: “El primer obstáculo al que te enfrentas es explicar que el género es otra lucha de clases”. *El Dínamo* [en línea]. Recuperado en <https://www.eldinamo.cl/tendencias/2017/08/29/arelis-uribe-escritora-el-primer-obstaculo-al-que-te-enfrentas-es-explicar-que-el-genero-es-otra-lucha-de-clases/> [2018, 15 de febrero].

Olavarría, E (2016, 21 de abril). Valeria Sarmiento. Los rastros de Raúl Ruiz. *Revista Caras* [en línea]. Recuperado en <http://www.caras.cl/cine/valeria-sarmiento-los-rastros-de-raul-ruiz/> [2017, 08 de noviembre].

Oróstica, P; Lépine, C (2016). *PEPA SAN MARTÍN: “LOS DIRECTORES DE CINE, ANTES QUE NADA, QUEREMOS DECIR ALGO”* [en línea]. Programa Ibermedia. Recuperado en <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/pepa-san-martin-los-directores-de-cine-antes-que-nada-queremos-decir-algo/> [2017, 14 de noviembre].

Ondamedia (sin fecha). *NO SOY LORENA*, [en línea]. Recuperado en <https://ondamedia.cl/video/no-soy-lorena> [2017, 23 de noviembre].

Ondamedia (sin fecha). *JOVEN Y ALOCADA*, [en línea]. Recuperado en <https://ondamedia.cl/video/15243-joven-y-allocada> [2017, 25 de septiembre].

Ondamedia (sin fecha). *EL VERANO DE LOS PECES VOLADORES*, [en línea]. Recuperado en <https://ondamedia.cl/video/el-verano-de-los-peces-voladores> [2017, 01 de octubre].

Ondamedia (sin fecha). *TRACK // 02*, [en línea]. Recuperado en <https://ondamedia.cl/video/track-02> [2017, 23 de noviembre].

Ondamedia (sin fecha). *LA MUJER DE IVÁN*, [en línea]. Recuperado en <https://ondamedia.cl/video/la-mujer-de-ivn> [2017, 01 de octubre].

Ondamedia (sin fecha). *EL FUTURO*, [en línea]. Recuperado en <https://ondamedia.cl/video/15393-el-futuro> [2017, 02 de octubre].

Ondamedia (sin fecha). *DÍAS DE CLEO*, [en línea]. Recuperado en <https://ondamedia.cl/video/dias-de-cleo> [2018, 02 de enero].

## P

Pestan, B; Véliz, J; Freund, C. Pestan, B. (2014). *Joselito*. Chile.

Pollock, G (1988). Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 45 - 79) (comp. 1a. ed.). Ciudad de México: Conaculta. Recuperado en [http://www.mnba.cl/617/articles-8671\\_archivo\\_05.pdf](http://www.mnba.cl/617/articles-8671_archivo_05.pdf) [2017, 18 de enero].

Prieto, G. Bravo, P. (2011). *El muro*. Chile.

Pinto, I (2013). (Des) Articulaciones críticas para un campo de estudios. En *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (pp. 45 - 55) (1a. ed). Santiago de Chile: LOM.

Pinto, I (2013). *Valeria Sarmiento: "El machismo una lo sufre en América Latina desde que nace"*, [en línea]. La Fuga. Recuperado en

<http://2016.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638> [2017, 08 de septiembre].

Pinto, I (2015). Rupturas, procesos y desvíos. Coyunturas críticas y académicas en la recepción del Novísimo cine chileno. *F@ro*, 2, (22), 110 - 132.

Prats, LI (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y sociedad*, 27, 63 - 76.

Pradel, N. Figari, C. (2016). 7 semanas. Chile: Universidad del Desarrollo.

Palacios, P (2012). Gestión patrimonial y enfoque de género. Rastreado los cruces posibles. En *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 225 - 278) (1a. ed.). Santiago de Chile: CNCA.

Peña, P (2012). Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado. *Revista Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial* [en línea], 8, (1), 115 - 142. Recuperado en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-23332012000100005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332012000100005) [2016, 29 de agosto].

Póo, X; Salinas, C; Stange, H (2012). Políticas de la subjetividad en el “novísimo” cine chileno. *Comunicación y medios*, (26), 5 - 11.

P&A (2017). *Entrevista a María Elvira Reymond, directora de la película Días de Cleo* [en línea]. Zancada. <http://www.zancada.com/2017/10/entrevista-maria-elvira-reymond-directora-de-la-pelicula-dias-de-cleo/> [2018,16 de enero].

POUSTA (2017). *Princesita por Marialy Rivas y Camila Gutiérrez*, [en línea]. YouTube: POUSTA. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=f6AUQRZPCMY> [2017, 08 de noviembre].

Producciones Puente B (2017). *Directora película Mala Junta (Claudia Huaquimilla)*, [en línea]. YouTube: Producciones Puente B. Recuperado en [https://www.youtube.com/watch?v=i\\_JgHzM\\_amA](https://www.youtube.com/watch?v=i_JgHzM_amA) [2017, 13 de noviembre].

Película Joselito (sin fecha). *Joselito*, [en línea]. Recuperado en <http://www.peliculajoselito.com/equipo-realizador/> [2017, 09 de septiembre].

Película Joselito (sin fecha). *Joselito*, [en línea]. Recuperado en <http://www.peliculajoselito.com/personajes/> [2017, 09 de septiembre].

Película Joselito (sin fecha). *Joselito*, [en línea]. Recuperado en <http://www.peliculajoselito.com/festivales/> [2017, 09 de septiembre].

Popcornflix (2016). *Last Call - Full Movie*, [en línea]. YouTube: Popcornflix.

Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=oriW2ae2DqA&t=2564s>  
[2017, 21 de septiembre].

## R

Reynaldos, A (2016, 06 de abril). Valeria Sarmiento, viuda de Raúl Ruiz: “Todavía hay muchos filmes que recobrar”. *El mostrador*, [en línea]. Recuperado en <http://www.elmostrador.cl/cultura/2016/04/06/valeria-sarmiento-viuda-de-raul-ruiz-todavia-hay-muchos-filmes-que-recobrar/> [2017, 09 de noviembre].

Ramos, D; Álvarez, C. Eliash, E. Mami Te amo. Chile: Escuela de Cine de Chile.

Ramírez, E; Donoso, C (2016). *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (1a. ed.). Santiago de Chile: Metales Pesados.

Ruffinelli, J (2015). *Locas Mujeres, 130 directoras en América Latina* (1a. ed.). Santiago de Chile: Uqbar.

Rodríguez, M (2012). Discursos subversivos en el cine no hablado. *Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, (758), 1017 - 1027.



Ríos, M (2010). Una mujer transita por la ciudad. Largometrajes de ficción dirigidos por mujeres en el período 1990 – 2008. En *Cine de mujeres en postdictadura* (pp. 79 - 100) (1a. ed.). Santiago de Chile: Ediciones Cultura.

Ríos, M (2016). El potencial desestabilizador de los archivos en Amelia Lopes O'Neill y Secretos de Valeria Sarmiento. En *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (pp. 155 - 177) (1a. ed.). Santiago de Chile: Metales Pesados.

Ríos, M (2016). El archivo espectral: El cine de tres mujeres chilenas frente a la nación (del cine mudo a la postdictadura). Tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía, Rutgers University, The State University of New Jersey, Nueva Jersey. Recuperado desde <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/51447/> [2017, 18 de octubre].

Reymond, M. Reymond, M. (2015). Días de Cleo. Chile: Caballito Blanco.

Richard, N (2007). El fragmento errático de una actuación en los bordes. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (1a. ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Rodríguez, P (2007). Memoria y cine: aproximaciones y problemas. *Revista*

*Comunicação e Informação*, 10, (2), 88 - 99.

Rodríguez de la Serna, R. Rodríguez de la Serna. (1925). *Malditas sean las mujeres*. Chile: Rosario Films.

Rodríguez de la Serna, R. Rodríguez de la Serna. (1929). *La envenenadora*. Chile: Rosario Films.

Reveco, R (2014). En busca de una fotogenia. Tendencias técnicas y estéticas en el cine chileno (1940-1973). En *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 125 - 133) (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

Rojas, S (2016). Crítica de la “cotidiana” disponibilidad del lenguaje. En *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* (pp. 215 - 233) (1a. ed.). Santiago de Chile: Metales Pesados.

Revista Sábado (2017). Podcast: La olvidada primera directora chilena, [en línea]. Revista Sábado. Recuperado en <http://www.podcast-revistasabado.com/la-olvidada-primera-directora-chilena/> [2017, 08 de noviembre].

Revista Sucesos (1926, 25 noviembre) “El lecho nupcial”. Obra de arte y lujo de

la cinematografía chilena. *Sucesos*. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-544> [2017, 02 de septiembre].

## S

Santana, A. Sarmiento, V. (1990). *Amelia Lopes O'Neill*. Chile: Patrick Sandin; Arion Productions; + Thelma Films AG; Ariane Films; Baccara Productions; Amidon Peterson Films; GER Ltda; VS Producciones.

Sarlo, B (2013). *Tiempo pasado* (1a. ed.). Talca: Universidad de Talca.

Salinas, C; Stange, H (2015). Títeres sin hilos. Sobre el discurso en el novísimo cine chileno. *Aisthesis* [en línea], 57, 219 - 233. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163241108012> [2016, 24 de agosto].

Sotomayor: D. (2012). *De jueves a domingo*. Chile: Cinestación; Productora Forastero; Circe Films.

Smith, L (2011). El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?. *Revista Antípoda* [en línea], 262 (12), 39 - 63. Recuperado en <http://www.redalyc.org/pdf/814/81422437004.pdf>. [2016, 26 de agosto].

Sobarzo, L (2009). *Entrevista a Alicia Scherson*, [en línea]. Revista Filmonauta. Recuperada en <http://www.cinechile.cl/archivo-12> [2017, 07 de septiembre].

Sanfuentes, O (2012). ¿Por qué recordar? Algunas reflexiones acerca de la relación entre memoria y patrimonio. En *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 57 - 81) (1a. ed.). Santiago de Chile: CNCA.

Suricato (sin fecha). *Secretos*, [en línea]. Recuperado en <http://www.suricato.cl/suricatoweb/?p=1>. [2017, 09 de septiembre].

Suricato (sin fecha). *MARIA GRAHAM*, [en línea]. Recuperado en <http://www.suricato.cl/suricatoweb/?p=182>. [2017, 18 de octubre].

## T

Tagliaferri, C (2013). *Dominga Sotomayor: El cine chileno desembarca en Buenos Aires* [en línea]. Escribiendocine. Recuperado en <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0005059-dominga-sotomayor-el-cine-chileno-desembarca-en-buenos-aires/> [2017, 07 de septiembre].

Torrico, J (2012). Patrimonio etnológico y juego de identidades. *Revista Andaluza de Antropología*, [en línea], (2), 3 - 24. Recuperado en <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n2/jagudo.pdf> [2016, 29 de agosto].

Trabucco, S (2014). *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine Chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano* (1a. ed.). Santiago de Chile: LOM.

Todorov, T (2000). *Los abusos de la memoria* (1a. ed.). Barcelona: Paidós.

The New York Times (2015). *Melody | Op-Docs | The New York Times*, [en línea]. YouTube: The New York Times. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=1CRhRPn3zAA> [2017, 09 de noviembre].

## U

Urrutia, C (2009). *Turistas. Inventarios*, [en línea]. La Fuga. Recuperado en <http://2016.lafuga.cl/turistas/379> [2017, 02 de septiembre].

Urrutia, C (2010). *Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008 – 2010)*. *Aisthesis* [en línea], (47), 33 - 44. Recuperado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370003> [2016, 24 de agosto].

Urrutia, C (2012). *Mapa para conversar. Marejadas*, [en línea]. La Fuga. Recuperado en <http://2016.lafuga.cl/mapa-para-conversar/593> [2017, 22 de septiembre].

Urrutia, C (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 - 2010* (1a. ed.).

Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Urrutia, C (Ed.) (2017). *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno* [en línea]. Campo contra campo: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en <http://www.campocontracampo.cl/el-proyecto/> [2017, 25 de agosto].

Urrutia, C (Ed.) (2017). *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno: Apuntes Teóricos* [en línea] Campo contra campo: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en <http://www.campocontracampo.cl/marco-teorico/> [2017, 02 de noviembre].

Urrutia, C (Ed.) (2017). *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno: Nuevo cine chileno 1967 - 1973* [en línea]. Campo contra campo: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en <http://www.campocontracampo.cl/periodo/5> [2017, 02 de noviembre].

Urrutia, C (Ed.) (2017). *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno: Cine en dictadura 1973 - 1989* [en línea]. Campo contra campo: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en <http://www.campocontracampo.cl/periodo/4> [2017, 02 de noviembre].

Urrutia, C (Ed.) (2017). *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno: Cine de transición a la democracia 1990 - 2004* [en línea]. Campo contra campo: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en <http://www.campocontracampo.cl/periodo/3> [2017, 02 de noviembre].

Urrutia, C (Ed.) (2017). *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno: Novísimo cine chileno 2005 - 2014* [en línea]. Campo contra campo: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en <http://campocontracampo.cl/periodo/2> [2017, 02 de noviembre].

Urrutia, C (Ed.) (2017). *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno: Cine contemporáneo 2014 - 2017* [en línea]. Campo contra campo: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado en <http://www.campocontracampo.cl/periodo/1> [2017, 02 de noviembre].

Urrutia, F (2017, 06 de marzo). *Mi película no es una denuncia sino algo mucho más íntimo. Culto* [en línea]. Recuperado en <http://culto.latercera.com/2017/03/06/miriam-heard-tierra-yermami-pelicula-no-una-denuncia-politica-sino-algo-mucho-mas-intimo/>. [2017, 08 de septiembre].

UChile (2016). "SEMINARIO DE ARTE. DIMENSIONES DEL ARTE INDÍGENA - CUESTIONAMIENTOS Y TENDENCIAS", [en línea]. YouTube: UChile. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=wO3HvtwLLN0> [2017, 13 de

noviembre].

## V

Venegas, C (2014). *Isidora Marrás, directora de la película No soy Lorena: “Mi trabajo de montajista ha sido la base de mi construcción como directora”* [en línea]. Comunicaciones UC. Recuperado en <http://comunicaciones.uc.cl/isidora-marras-directora-de-la-pelicula-no-soy-lorena-mi-trabajo-de-montajista-ha-sido-la-base-de-mi-construccion-como-directora/> [2018, 16 de enero].

Vera-Meiggs, D (sin fecha). *Amelia Lopes O'Neill, de Valeria Sarmiento*, [en línea]. Cine Chile. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-73> [2017, 02 septiembre].

Valenzuela, F; Santelices, F; Escobar, G; Santelices, S; Gil, J. Eliash, E. (2011). *Aquí estoy, aquí no*. Chile: Shoot The Bastard Films; Kiné-Imágenes Producciones; Lastarria 90 Cine Digital.

Valencia, P (2017, 10 de mayo). *CLAUDIA HUIQUIMILLA, DIRECTORA DE MALA JUNTA: “QUE UNA MUJER TRATE TEMAS POLÍTICOS Y GRABE ESCENAS DE ACCIÓN, GENERA DESCONFIANZA”*, [en línea]. Pousta. Recuperado en <https://pousta.com/claudia-huiquimilla-mala-junta-entrevista/> [2017, 08 de septiembre].



Venegas, R (2016, 12 de noviembre). *Pepa San Martín, directora de "Rara": "Voy a estar contenta cuando no sea necesario hacer cine gay*, [en línea]. El Desconcierto. Recuperado en <http://www.eldesconcierto.cl/2016/10/12/pepa-san-martin-directora-de-rara-voy-a-estar-contenta-cuando-no-sea-necesario-hacer-cine-gay/> [2017, 14 de noviembre].

Vargas, V. (2016, 12 de octubre). La cineasta mapuche que ganó FICValdivia: "El cine es mi forma de lucha". *El Ciudadano* [en línea]. Recuperado en <http://www.elciudadano.cl/entrevistas/la-cineasta-mapuche-que-gano-ficvaldivia-el-cine-es-mi-forma-de-lucha567/10/17/> [2017, 08 de septiembre].

Vergara 240 (2017). *Nueva identidad fílmica chilena: Claudia Huaquimilla*, [en línea]. YouTube: Vergara 240 Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=r7ja6PlfW2U> (2017, 13 de noviembre).

## **W**

Wolf, C (1986). Una carta: Sobre significados inequívocos y significados ambiguos; sobre la definición y la indefinición; sobre ambiguas condiciones y nuevos campos visuales, sobre la objetividad. En *Estética feminista* (pp. 119 - 135) (1a. ed. en español). Barcelona: ICARIA.

Wolff, J (1990). Teoría posmoderna y práctica artística feminista. En *Crítica*

*feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 95 – 109) (comp. 1a. ed.). Ciudad de México: Conaculta. Recuperado en [http://www.mnba.cl/617/articles-8671\\_archivo\\_05.pdf](http://www.mnba.cl/617/articles-8671_archivo_05.pdf) [2017, 18 de enero].

Waldman, G (2009). ¿Dónde está el hogar? Apuntes para una reflexión. En *Estéticas de la Intimidad* (pp. 39 - 51) (1a. ed.). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

## Y

Yáñez, N (1917, 27 de abril). La agonía del Arauco. Película por la señorita Ana Bussenius. *El Diario Ilustrado* [en línea]. Recuperado en <http://www.cinechile.cl/archivo-367> [2017, 30 de agosto].

## Z

Zúñiga, D (2012, 1 de febrero). *El despertar de Marialy Rivas*. *Revista Qué Pasa* [en línea]. Recuperado en <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/02/6-7643-9-el-despertar-de-marialy-rivas.shtml/#note> [2017, 07 de septiembre].