



Facultad de Humanidades
Instituto de Sociología
Carrera de Sociología

El sentido práctico en el cine de ficción

Memoria para optar al grado de Licenciada en Sociología

y Título Profesional de Socióloga

Natalia Alicia Jiménez Moyano

Profesora Guía: María Eugenia Domínguez

Valparaíso, 2016

Para Linsey, por todas esas tardes viendo películas

Y para Claudio, por caminar siempre junto a mí

Agradecimientos

Primero y por sobre todo, a mis padres, Mónica y Mario, ya que gracias a su incondicionalidad, esfuerzo y amor, he logrado obtener mi título profesional.

A mis hermanos, Linsey y Mario, por ser un apoyo infinito durante todo este proceso.

A mis amigas, Yannina y Katherine, por la motivación y el cariño.

A Javier Tobar, por el apoyo audiovisual de esta investigación.

A María Eugenia Domínguez, por guiarme en el desarrollo de esta memoria.

ÍNDICE

Resumen	7
Capítulo 1: Presentación del objeto de estudio	8
1.1 Introducción	8
1.2 Problematización	9
1.3 Contextualización del objeto de estudio	11
1.3.1 El Cine Chileno	11
1.3.2 Antecedentes en investigación	15
1.4 Pregunta de investigación	18
1.5 Objetivo general.....	18
1.6 Objetivos específicos	18
1.7 Relevancia Teórica	19
Capítulo 2: Marco Teórico.....	20
2.1 El cine	20
2.1.1 La imagen de lo real.....	20
2.1.2 El cine como industria.....	23
2.1.3 El cine como producto artístico.....	25
2.2 El significado y la interpretación en el cine.....	32
2.3 La teoría de la acción	36
El concepto de acción en la teoría sociológica.....	36
2.4 La Teoría de la Acción Práctica de Pierre Bourdieu: Conceptualización.....	39
2.4.1 Campo	39
2.4.2 Capital	42
2.4.3 Habitus	46
2.4.4 Práctica.....	52
2.5 Definición de conceptos clave	55
2.5.1 Teoría de la acción práctica.....	55
2.5.2 Campo	56
2.5.3 Capital	56
2.5.4 Habitus	56
Capítulo 3: Marco metodológico	57
3.1 Tipo de estudio y tipo de diseño	57
3.2 Universo y muestra	58
3.3 Técnicas de producción de datos	61
3.4 Técnica de análisis de datos	64
3.5 Calidad del diseño.....	65
3.6 Condiciones éticas	66
Capítulo 4: Análisis	67
4.1 Presentación de los largometrajes.....	67
Tony Manero (2008)	67
Post Mortem (2010)	67
No (2012)	68
4.2 Taxonomía de significados	68

4.2.1 Tony Manero	69
4.2.2 Post Mortem	75
4.2.2 No	84
4.3 Contraste de los largometrajes con la Teoría de la Acción Práctica de Pierre Bourdieu	93
4.3.1 El Campo en “Tony Manero”, “Post Mortem” y “No”	93
4.3.2 El Capital en “Tony Manero”, “Post Mortem” y “No”	95
4.3.3 El Habitus en “Tony Manero”, “Post Mortem” y “No”	101
4.4 La práctica y su relación con el Habitus, el Capital y el Campo	104
4.4.1 Habitus y práctica:	105
4.4.2 Capital y Práctica	106
4.4.3 Campo y Práctica	107
Capítulo 5: Conclusiones	109
5.1 Reflexiones teóricas finales	109
5.2 Los largometrajes y el contexto de dictadura militar en Chile	110
5.3 El sentido de las prácticas en el contexto de dictadura militar en Chile por medio de los largometrajes “Tony Manero”, “Post Mortem” y “No”	113
Referencias	116
Bibliografía	116
Revistas indexadas	118
Documentos y páginas web	119
Tesis	120
Material Audiovisual	120
Anexos.....	121
Fichas técnicas de los largometrajes	121

Índice de tablas

Tabla 1: Tipos de significado	34
Tabla 2: Muestra.....	59
Tabla 3: Matriz de análisis 1	62
Tabla 4: Matriz de análisis 2	63
Tabla 5: Sentido práctico de Raúl Peralta en “Tony Manero”	114
Tabla 6: Sentido práctico de Mario Cornejo en “Post Mortem”	114
Tabla 7: Sentido práctico de René Saavedra en “No”	114

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Escena inicial.....	69
Ilustración 2: El escenario	70
Ilustración 3: Espacios.....	72
Ilustración 4: El fin justifica los medios.....	73
Ilustración 5: Mario se presenta formalmente con Nancy.....	75
Ilustración 6: ¿Dónde está Nancy?.....	77
Ilustración 7: La morgue el 12 de septiembre de 1973.....	77
Ilustración 8: Mario encierra a Nancy y a Víctor.....	78
Ilustración 9: La ciudad depresiva.....	79
Ilustración 10: La autopsia de Salvador Allende.....	84
Ilustración 11: José Tomás Urrutia convenciendo a René.....	85
Ilustración 12: Proceso creativo	85
Ilustración 13: Amenazas	86
Ilustración 14: El triunfo de la opción “No”	87
Ilustración 15: Espacios urbanos	88
Ilustración 16: El mundo de la publicidad.....	89
Ilustración 17: Verónica	90
Ilustración 18: Vender la democracia.....	91
Ilustración 19: La alegría, la libertad y el bienestar	92
Ilustración 20: Campo en “No”	94
Ilustración 21: Campo en “Tony Manero”	94
Ilustración 22: Campo en “Post Mortem”	95
Ilustración 23: Capital en “Tony Manero”	95
Ilustración 24: Capital económico en “Post Mortem”.....	96
Ilustración 25: Capital económico en “No”.....	97
Ilustración 26: Capital institucionalizado en “Post Mortem”.....	98
Ilustración 27: Capital Social en “Tony Manero”	100
Ilustración 28: Capital simbólico en “No”	101
Ilustración 29: Habitus de Raúl	102
Ilustración 30: Habitus de Mario	102
Ilustración 31: Habitus de René	103

RESUMEN

La presente memoria busca analizar y comprender el sentido de las prácticas en un contexto específico, como lo fue la dictadura militar en Chile, a través de tres largometrajes realizados por el director chileno Pablo Larraín: “Tony Manero” (2008), “Post Mortem” (2010) y “No” (2012). Para lograr este objetivo, se recurrió a dos teorías: primero a la taxonomía de significados cinematográficos de Bordwell (1989) con el fin de obtener la mayor cantidad de información de los filmes, en sus distintos niveles de comprensión e interpretación. En segundo lugar, y para poder comprender el porqué de las prácticas de los agentes en este contexto, se aplicó el contraste de la Teoría de la Acción Práctica de Pierre Bourdieu, desarrollada a lo largo de varios trabajos, y que se rige bajo la premisa de tres conceptos fundamentales: el campo, el capital y el habitus, que en conjunto, determinan las prácticas sociales.

Como metodología principal, se recurrió al diseño cualitativo de investigación, y como técnica de recolección de datos, al análisis documental de material audiovisual, para así poder buscar el sentido de las diferentes situaciones plasmadas en los largometrajes y los procesos bajo los cuales se rigen los protagonistas, vinculando, a la vez, con el contexto histórico de Dictadura Militar en el cual se desenvuelven.

Palabras Clave: Sentido práctico, Campo, Capital, Habitus, Práctica, Cine

CAPÍTULO 1: PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

1.1 INTRODUCCIÓN

La presente investigación se interesa por comprender las prácticas sociales y en el sentido y las condiciones en que éstas son desarrolladas por los agentes, como por ejemplo, los principios que llevan a realizar cierto tipo de acciones, qué juicios se emiten al momento de tomar decisiones, cuáles son las limitaciones que tienen para alcanzar objetivos, a qué tipo de redes pertenecen, entre otras interrogantes. Para esto, se recurrió a la **Teoría de la Acción Práctica** planteada por Pierre Bourdieu (1988) contrastada con un ejemplo específico, el **trabajo cinematográfico** del director chileno Pablo Larraín que posee temáticas asociadas a la dictadura militar chilena. Las tres películas analizadas son ‘Tony Manero’ (2008) ‘Post Mortem’(2010) y ‘No’ (2012), y fueron seleccionadas para esta investigación ya que poseen características comunes susceptibles de ser contrastadas con la teoría, tales como un único protagonista masculino, entornos claramente definidos en términos de jerarquías sociales, y un claro objetivo final. Además, el estudio de largometrajes con referencia a este periodo de la historia chilena cobra relevancia dentro de la disciplina sociológica, puesto que representa un ejercicio reconstructivo de la memoria social de una etapa que representó una ruptura en términos sociales y políticos, marcando incluso un antes y un después en el desarrollo de la sociedad chilena.

Para poder demostrar que la teoría de Bourdieu es una herramienta útil para comprender el sentido de las prácticas, el análisis será dividido en tres capítulos: el primero comprende un ejercicio comprensivo e interpretativo, según la taxonomía planteada por Bordwell (1989) que tiene como objetivo seleccionar y estructurar el campo perceptual movilizándolo los procesos que den pie a una búsqueda pertinente de los datos más concretos. Comprender e interpretar el relato fílmico permitirá sacar a la luz los significados que sean necesarios para la segunda etapa del análisis, el contraste de las películas con la Teoría de la Acción Práctica entendida bajo los conceptos de **Campo**, **Capital** y **Habitus**. La tercera parte y final del análisis estará enfocada en la aplicación de la fórmula **Campo + [(Capital) (Habitus)]=Práctica**, que también postula Bourdieu, con

el fin de demostrar que puede ser aplicada para comprender de manera holística la forma en que la posición social influye en la realización de las prácticas de los agentes de la acción.

En la primera parte, se contextualizará el objeto de estudio, para luego dar paso a los antecedentes de estudios similares al tema de esta investigación. Luego, el marco teórico viene dividido por cine y teoría de la acción. El marco metodológico detallará cómo se trabajarán los datos, y por último, el análisis, dividido en la taxonomía de significados por cada largometraje, luego el contraste teórico, para finalmente terminar con la relación de estos conceptos con el sentido de las prácticas.

1.2 PROBLEMATIZACIÓN

La práctica es una forma recurrente de realizar una acción, que es compartida por todos los integrantes de una comunidad; éstas pueden ser normales para una sociedad, pero ser inapropiadas en otra, debido a que cada una instaure sus propias reglas del juego a través de los años, siendo delimitadas por diferentes factores, entre estos, el tiempo, el capital y el contexto (Diccionario Crítico de Ciencias Sociales, 2009). En la puesta en marcha de la práctica, tenemos dos categorías objetivas: primero, quienes realizan la acción, los agentes sociales, y segundo, las condiciones materiales; unidos, conforman lo que se conoce como práctica social.

Muchos autores del ámbito sociológico tienen dentro de sus principales líneas teóricas la forma en que se lleva a cabo la acción social y las prácticas, entre estos, Max Weber (1922), Talcott Parsons (1968), Alain Touraine (1965) y Anthony Giddens (1984), pero quien aborda el sentido que dichas prácticas poseen, es el sociólogo Pierre Bourdieu. Este autor propone un modelo explicativo del sentido práctico, bajo el precepto de que la estructura social se rige bajo la existencia de un conjunto de reglas sociales que determinan el comportamiento y la orientación a objetivos de los individuos, creando vínculos sistémicos dentro de los sujetos de comunidades determinadas. Es por esto que lo más lógico a la hora de realizar un análisis de cierto entramado social es revisar dicho conjunto de reglas que estructuran las prácticas de los sujetos. Sin embargo, esta investigación pretende abordar esta problemática desde las reglas a las estrategias, que explican la práctica como ejecución que los agentes llevan a cabo en función de su capital específico y

según los principios arraigados acorde a una tradición particular; es decir, reconsiderar el sentido de las prácticas sin dejar de lado las condiciones sociales para su eficacia.

Bourdieu, en *La Distinción* (1988) propone un modelo esquemático que explica lo anteriormente dicho: este es **Campo + [(Capital) (Habitus)]= Práctica** (Bourdieu, 1988). La importancia del modelo explicativo de Bourdieu reside en su poder de síntesis para poder llevar a cabo una “Filosofía de la Acción” que considera las potencialidades de los agentes, sus relaciones y dentro de qué estructuras están actuando (Bourdieu, 2002); dicha filosofía se resume en los conceptos fundamentales de Habitus, Campo y Capital, “cuya piedra angular es la relación de doble sentido entre las estructuras objetivas (las de los campos sociales) y las estructuras incorporadas (los habitus)” (Bourdieu, 2002, pág. 7).

Este modelo elaborado por Bourdieu nos permite ordenar el entramado social con el fin de delimitar los factores que influyen en la realización de las prácticas, y por ende, es una herramienta que facilita el contraste de estos conceptos con una realidad empírica. Dentro de estos parámetros, la presente memoria se centrará en el análisis de tres largometrajes del director chileno Pablo Larraín (‘Tony Manero’ (2008) ‘Post Mortem’ (2010) y ‘No’ (2012)) sirviendo como fuente de información para el análisis del sentido práctico, ya que estas tres películas se desarrollan en el mismo contexto, con un protagonista buscando un objetivo concreto y encontrándose en condiciones desfavorables respecto del campo de poder, lo que las hace propicias para los propósitos de esta investigación.

Para que este estudio sea relevante dentro del ámbito de las ciencias sociales, es necesario preguntarse el sentido epistemológico de las imágenes. El cine es uno de los elementos culturales más integrados en la vida cotidiana de las personas¹; sin embargo, nos hemos acostumbrado a ver los filmes sin plantearnos interrogantes sobre su razón de ser y cuál es la influencia que puede llegar a tener en nuestras vidas; incluso a veces se pierde la noción de que se trata de procesos artificiales muchas veces alejados de la cotidianeidad. Es

¹ No hay que dejar de lado el hecho de que el cine es una de las actividades culturales preferidas por los chilenos. La Cámara de Exhibidores de Multisalas de Chile A.G (2015) estima que desde el año 2006 hasta el año 2012, se ha acumulado un crecimiento de 91,2%, donde hubo 10.524.251 asistentes, lo que evidencia que en 6 años la concurrencia casi se duplica. El cine chileno, por su parte, subió de 900.341 espectadores del año 2011 a 2.552.079 en el año 2012, es decir un 185,5% de aumento con 23 películas, teniendo la misma cantidad en el año anterior.

por esto que la metodología de la **Sociología Visual** establece que debemos tener muy claro que los largometrajes no se tratan de la realidad per se, sino una representación de la misma (Velasco, 2011). El cineasta muestra lo que desea, pero el público ve lo que le interesa. El cine, por tanto, es un proceso de representación que no reproduce de manera literal la realidad, sino que la modifica y la artificializa al representarla; es decir, es una forma de creatividad y no un reflejo del mundo.

El trabajo realizado en esta investigación constará en interpretar cómo algo es concebido por imagen, cómo esos recortes representan grupos sociales, jerarquías, espacios urbanos, etcétera. Pero en definitiva, el modelo de Bourdieu sintetiza los principales factores para comprender el porqué de una práctica individual y cuáles son los factores que influyen en su ejecución. Además, da pie para utilizar las imágenes como objeto de estudio, dado que el relato fílmico es un contenedor de ideas que lo convierte apropiado para el estudio de la sociedad y por ende, aplicable a la teoría; las películas de Pablo Larraín son consideradas como representaciones audiovisuales de calidad con una fotografía y guiones suficientes como para poder retratar la sociedad chilena en tiempos de la Dictadura Militar chilena

1.3 CONTEXTUALIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

1.3.1 EL CINE CHILENO

Contexto histórico: Transformaciones del cine Chileno en el periodo de post-dictadura.

El año 2010 se cumplieron cien años desde la exhibición de la primera película chilena con intencionalidad narrativa. Me refiero al cortometraje “Manuel Rodríguez”, que inaugurará el campo de la creación cinematográfica en Chile. Sin embargo, el escenario de la cinematografía nacional hoy en día se ve muy diferente a lo que aconteció en periodos anteriores. Para dar evidencia de lo anterior, es menester revisar algunos datos. Trejo (2009) los delimita de manera clara, y son los siguientes: En el período 1910-1973 se estrenaron un total de 147 largometrajes argumentales. En el período 1973-1989 se estrenaron comercialmente un total de dos películas, aunque se produjo un total de seis, en esos diecisiete años (las otras se estrenaron en centros culturales, salas de arte y ensayo o

circuitos universitarios). En el período 1990-1999 se produjeron y estrenaron 27 filmes nacionales en Chile. Y en la última década se han estrenado 144 largometrajes en los circuitos comerciales (ficción y documental). Más aún, a partir de la información disponible es plausible pensar que al año 2010 se estrenen un total aproximado de 170 títulos desde el retorno a la democracia. El texto de Trejo, al estar escrito en el año 2009, no contempla lo que ocurre entre los años 2010- 2013. La producción cinematográfica entre este periodo de tiempo crece de manera exponencial, habiendo 111 largometrajes, y dos más por estrenar. (Fuente: Cinechile.cl).

Dentro del cine chileno, nos encontramos con una gran variedad de temáticas y contenidos. Trejo (2009) lo asocia con la coexistencia de cinco generaciones de directores, asociados a diversas referencias culturales, históricas, ideológicas y creativas. **La primera** de ella estaría conformada por aquellos realizadores formados en los años 60, como Miguel Littin o Raúl Ruiz; **una segunda**, sería la generación formada en los años 70, como Silvio Caiozzi y Pablo Perelman; **la tercera**, sería aquella generación que emerge en Chile durante la Dictadura Militar chilena, como Gonzalo Justiniano, Ricardo Larraín o Juan Carlos Bustamante, o que surge en ese período en el exilio, como Sergio Castilla, Luis Vera , Orlando Lübbert , Mariano Andrade y Sebastián Alarcón; **la cuarta** generación sería aquella que se da a conocer en los 90, proveniente del video, el cortometraje y la publicidad (Cristián Galaz, Edgardo Viereck ,Martín Rodríguez, Alex Bowen, Andrés Wood, Rodrigo Sepúlveda, Ricardo Carrasco, Marcelo Ferrari, Boris Quercia, entre otros); **y la última** sería la que surge durante esta década y asociada principalmente a los egresados de las escuelas audiovisuales creadas en los años noventa (Jorge Olguín, Nicolás Acuña, Andrés Waissbluth, Matías Bize, Sebastián Lelio, Matías Silva y Alicia Scherson)

Ahora, si es evidente que en cada una de las generaciones se muestra una vasta gama de experiencias histórico- sociales, conformando una pluralidad de referencias cinematográficas, también se puede observar que esta diversidad está dotada de prácticas significantes en el proceso de creación cinematográfica. Además, no se puede dejar de lado el hecho de que el cine no está ajeno al modelo económico ni al cultural en el cual se inserta su producción. Esto quiere decir que el cine es un producto de una época, formando parte del régimen económico vigente, donde las permanentes innovaciones tecnológicas de producción; donde la globalización de las relaciones sociales de producción y reproducción

cultural; donde se verifican relaciones sociales o laborales en las casas productoras precarias y tercerizadas; donde la precariedad y la fragilización laboral de técnicos y creativos, son elementos consustanciales a la propia estrategia de desarrollo abrazada por los particulares y apoyada fervorosamente por el Estado (Trejo, 2009).

El cine, entonces, se presenta como una práctica social significativa que procesa, rearticula, interrelaciona y combina los elementos que surgen de una realidad en una manera específica, que muchas veces son moldeados por el contexto y el modelo económico imperante. Y a pesar de que la mayoría de las temáticas abordadas en la cinematografía chilena actual no se presenta una actitud crítica, si existen márgenes de reflexión y resistencia cultural, que poco a poco van dando cuenta de nuevas visualidades, imaginarios y subjetividades (Trejo, 2009)

La producción cinematográfica chilena en el siglo XXI (2000- 2012)

Nos posicionamos en este periodo por ser el escenario en el cual Pablo Larraín lleva a cabo su trabajo cinematográfico. Dentro de los primeros 5 años, la producción nacional cobra relevancia internacional gracias a la Concha de Oro a la mejor película obtenida por “Taxi Para Tres” (2001) de Orlando Lübbert. También se comienza a observar variedad en las temáticas, por ejemplo, como los relatos fantásticos o el cine de animación.

En términos de audiencia, la película “Sexo con Amor” (2003) de Boris Quercia se convierte en el largometraje más visto en la historia del cine chileno, llevando a casi un millón de espectadores a las salas. Paralelamente, los presupuestos en las películas comienzan a ser aún mayores; por ejemplo, “Sub Terra” (2003) de Marcelo Ferrari tuvo un costo de 1 millón de dólares. En el 2004 se estrena “Machuca” de Andrés Wood, marcando un hito por su temática sobre niños que viven el Golpe de Estado.

El 2005 es muy productivo en cuanto a realización cinematográfica: se estrenan 21 largometrajes. Pero en 2006, la producción baja drásticamente a solo 8 estrenos. Uno de éstos es “Fuga” que marca el debut de Pablo Larraín. El 2008 se estrenan 24 películas, un hecho inédito que hasta hoy no es superado. Se destacan “31 Minutos, la Película” de Álvaro Díaz y Pedro Peirano, y “Tony Manero” de Larraín, que antes de su estreno en Chile, logra ser seleccionado para el festival de Cannes, en Francia, donde el personaje de

Alfredo Castro es alabado por la prensa europea. A pesar de esta buena recepción dentro de la crítica especializada, el público chileno no responde, llevando a las salas a no más de 40 mil espectadores, en promedio.

El gran hito de 2009 es el estreno de “La Nana” de Sebastián Silva, que es la ganadora del festival Sundance, además de recibir una nominación a los Golden Globes. Esta misma película se envuelve en una polémica con “Dawson, Isla 10”, de Miguel Littín y estrenada ese mismo año, ya que esta última fue seleccionada para competir en la carrera a los Oscar de la Academia en vez del film de Silva, en contradicción con lo que el público chileno quería, diciendo que “La Nana” efectivamente hubiese sido nominada, cosa que no ocurrió con el largometraje de Littín. En 2010, lo más visto del año fue “Ojos Rojos”, documental sobre la Selección Chilena de fútbol, que marca un hito llevando a 120.000 espectadores. En el cine de ficción se destaca “Qué Pena tu Vida” de Nicolás López, que fue un éxito comercial, y nuevamente Pablo Larraín logra excelentes críticas gracias a su película “Post Mortem”, sobre todo en el festival de Venecia. Paralelamente, “Huacho” de Alejandro Fernández, se destaca en el festival de Cannes, y “La Vida de los Peces” de Matías Bize, obtiene un premio Goya (Fuente: www.cinechile.cl).

El cine chileno en cifras

Según el estudio publicado por la Cámara de exhibidores Multisalas de Chile (2015), el año 2014 asistieron a las salas de Chile a ver cine un total de 22.015.883 personas, lo que constituyó un record histórico, en comparación con el año 2013 en que asistieron 21.200.044 con un aumento de 1.893.279 espectadores más.

Respecto al cine chileno, también se marcó un record histórico cuya razón probablemente viene dada por el marcado apoyo a la actividad cinematográfica efectuada por el consejo de arte y la industria audiovisual mediante la línea de apoyo a la exhibición del cine nacional. Este record dice relación al número de estrenos que hubo ese año que fue de 40, entre comedias, dramas y documentales. Pero a pesar de que se estrenaron estas 40 obra, el público que asistió a verlas fue de 586.677 personas. Una caída en la asistencia a las salas comparado con el año 2012 que marco el record con 2.552.079 personas lo que constituye una disminución del 65.5%. Esta disminución se explica por diversas razones,

tales como que no se estrenaron películas como las secuencias de 'Kramer', cinta cuyo fenómeno de asistencia de público distorsiona el análisis.. También el mundial de futbol de Brasil y el hecho que Chile entró al tour mundial de las grandes bandas de música mundial, con lo que los chilenos han diversificado su actividad cultural.

El año 2014, el cine chileno tuvo una participación del 2.66% del total de estrenos e nuestro país marcando una marcada preocupación entre los productores dado que algunas obras han llevado a menos de 10.000 espectadores a visualizarlas. Al mismo tiempo las estadísticas muestran una tendencia a que las producciones chilenas se centren en los dramas y la comedia con un aumento de 12 a 17 estrenos en dramas y una triplicación en los estrenos de comedias pero la asistencia disminuyó más de la sexta parte de año 2012.

Respecto al tiempo que la producción nacional se mantuvo en cartelera respecto al cine extranjero, en promedio mientras en extranjero lo hace con 24 películas, el nacional lo hace solo con 2.

1.3.2 ANTECEDENTES EN INVESTIGACIÓN

Estudios de cine de ficción/ sociedad

El cine es una de las fuentes de las cuales se nutre el campo de la Sociología Visual, y tiene su base etimológica en la abreviatura de Cinematógrafo o Cinematografía, y consiste en proyectar fotogramas de manera rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento (Moliner, 1984). Como tal, articula simbólicamente las subjetividades sociales y los imaginarios colectivos (Trejo, 2009) y dentro de estos parámetros, nos encontramos con la investigación realizada por Jorge Luis Valdez, titulada "Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política" (2005) donde trata el tema de la reproducción histórica a través de los filmes. Su análisis llega a la conclusión de que si bien un filme está basado en un argumento de ficción, si registra al menos la parte de la realidad social de una época. Además, los filmes alteran nuestro concepto del pasado al transmitirnos una serie de información adicional y sensaciones, hasta sentimientos, que no se puede recibir por otros medios de invención histórica, como los libros. La información aceptada formará parte de los imaginarios, para luego formar parte de la mentalidad.

Dentro de estos mismos parámetros, el estudio realizado por Pablo Ferrando García, llamado “Trilogía de la Guerra de Roberto Rosellini: La ficción de la experiencia” (2004) aborda dos líneas en sus conclusiones: primero, que las películas neorrealistas de Rosellini no mimetizan la realidad sino que llevan a cabo una operación expresiva cuyo fin es tomar el referente como función simbólica, es decir, la transposición del objeto real en expresión visual, dotando a las imágenes de significado abstracto al reemplazar la propia realidad. Segundo, estudia las diferentes estrategias narrativas y cinematográficas efectuadas por Rosellini a lo largo de sus tres películas postbélicas, donde se aprecia un progresivo alejamiento de la escritura cinematográfica clásica.

Otro punto de vista relevante es el de María del Carmen Rodríguez, en su conferencia titulada “El cine social. Problemas sociales del mundo contemporáneo en la filmografía de Ken Loach” (2013). La autora analiza desde la perspectiva de la sociología crítica, a través del análisis de contenido y de discurso fílmico, cómo se interpreta la realidad social, y reivindica las posibilidades que ofrece el cine a los estudios sociológicos. A partir de esta premisa, realiza un análisis del discurso fílmico contenido en las películas del director inglés Ken Loach, donde se encuentra con varios problemas sociales de la realidad contemporánea, como el trabajo, la emigración y la familia, y cómo éstos son percibidos y diseccionados.

Estudios sobre la Teoría de la Acción Práctica de Pierre Bourdieu

El estudio realizado por Susana Mayoral Blasco titulado “El Mobbing y la Teoría de la Acción de Pierre Bourdieu” (2010) fundamenta teóricamente por qué abordar el estudio del mobbing desde la perspectiva de la Teoría de la Acción de Pierre Bourdieu y realiza una revisión de sus conceptos principales de Campo, Capital y Habitus; luego presenta el modelo y asocia sus conceptos con los factores relacionados al mobbing con el objetivo de alcanzar una comprensión más compleja del fenómeno que las ofrecidas por modelos alternativos de la psicología social. La investigación concluye que los conceptos del modelo de Bourdieu son lo suficientemente potentes como para que se puedan incorporar los factores que otros autores habían detectado respecto al mobbing, y además, permiten incorporar de forma fuerte y dentro del modelo el Poder, un factor considerado clave por todos los autores referentes al tema, así como también incorporar al análisis del mobbing

factores considerados importantes como son el contexto y la cultura de la empresa. El modelo aporta entonces una mayor capacidad explicativa del fenómeno estudiado.

Por otro lado, en el trabajo titulado “La regla en la Teoría de la Práctica de Pierre Bourdieu” (1995) de Andrés García Inda propone que frente a un análisis de las prácticas sociales en términos de reglas, la Teoría de la Práctica de Pierre Bourdieu apuesta por un análisis en términos de habitus. Esto quiere decir que, desde el punto de vista social y jurídico, se replantea la eficacia específicamente simbólica de los sistemas normativos en la configuración de las prácticas y de la estructura social.

1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación será realizada en conocimiento del carácter ficcional de los filmes de Larraín, ya que no son documentales, sino historias inventadas de las cuales, sin embargo, no podemos negar su anclaje con el entorno social; son películas “realistas” que utilizan como referente el contexto de la Dictadura Militar chilena, y además están fuertemente comprometidas con los problemas de aquella época y hace frente a la realidad que se vivía en distintos contextos sociales y culturales. El cine de Pablo Larraín resulta interesante de abordar debido a que consigue un carácter altamente realista dentro de la ficción, y reproduce los elementos básicos de la vida en sociedad en tiempos de la Dictadura Militar chilena. Con estos antecedentes, se pretende analizar los tres largometrajes sobre la Dictadura Militar chilena de Pablo Larraín bajo el constructo del modelo de la Teoría de la Acción Práctica de Pierre Bourdieu (1988), con el objetivo de comprender el sentido de las prácticas, a través del contraste empírico de sus conceptos centrales (Campo, Capital y Habitus), luego de haber obtenido los datos pertinentes para el análisis por medio de la taxonomía de significados planteada por Bordwell (1989). La pregunta, entonces, es la siguiente:

¿Cómo se construye el sentido de las prácticas sociales en el contexto de la Dictadura Militar chilena a través del cine de Pablo Larraín?

1.5 OBJETIVO GENERAL

Analizar el sentido de las prácticas sociales en el contexto de la Dictadura Militar chilena a través del cine de Pablo Larraín

1.6 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Comprender los significados referenciales y explícitos de los largometrajes
- Interpretar los significados implícitos y sintomáticos de los largometrajes
- Contrastar los tipos de significados con los conceptos de campo, capital, habitus y práctica por medio del registro audiovisual.

1.7 RELEVANCIA TEÓRICA

El lenguaje cinematográfico es hoy en día uno de los dispositivos más poderosos desde donde se construyen los imaginarios sociales, y además que funciona como el encargado de ordenar los elementos que emergen de una realidad concreta, y la particularidad que ofrece es que la imagen puede ser estudiada desde diferentes puntos de vista y de una manera objetiva, por lo que la presente investigación consiste en la realización de un ejercicio teórico- metodológico donde se articula una teoría sociológica con la visión de un cineasta particular, centrando dicha teoría en un objeto particular cuya calidad se construye a partir del relato fílmico de la sociedad.

La presente investigación tiene como objetivo ser una contribución al campo de estudio de todos los tipos de Sociología enfocados en la obra artística, como lo son la Sociología del cine, la Sociología Visual y la Sociología de la Imagen. Además, los resultados de esta investigación cobran relevancia teórica principalmente por el bajo número de estudios asociados al trabajo cinematográfico de un solo realizador, ya que siempre nos encontramos con investigaciones que abordan una línea teórica respecto a varias visiones de directores.

El lenguaje cinematográfico permite esclarecer significados respecto a una realidad social concreta; es por esto que se convierte en una herramienta práctica rica en elementos propicios para el análisis sociológico.

A partir del análisis de las películas, se podrán establecer los parámetros que llevaron a la construcción de un tipo de imaginario en un sujeto con características muy particulares, como lo es Pablo Larraín, lo que convierte a los resultados de esta investigación en un marco de referencia útil para que se puedan llevar a cabo investigaciones similares dentro de este mismo contexto, ya que se conocen muy pocos estudios con estas particularidades. Asimismo, los resultados del análisis son propicios de ser puestos a disposición de los organismos culturales que así lo requieran.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1 EL CINE

2.1.1 LA IMAGEN DE LO REAL

En nuestros días, ya nadie duda del poder de la imagen. Ésta ejerce un poder sobre la forma en que percibimos la realidad, y ha sido fundamental para la formación de la sociedad de la información; todo esto va de la mano con un contexto sociopolítico y sociocultural, así como también de la globalización cultural. “En torno a un 94% de las informaciones del mundo exterior que recibe el cerebro humano, se reciben vía audiovisual. Y más del 80% específicamente, a través del mecanismo de percepción visual” (Zunzunegui, 1984, pág. 16). De lo anterior se puede inferir que la información en nuestros días tiene una génesis esencialmente visual.

La importancia que ha alcanzado la imagen radica en que ésta proporciona un reflejo especular de la realidad, o en otras palabras, la inmediatez con la que facilita una mimesis de la misma (Ferrando, 2009). Es por esto que se hace necesario hacer una aproximación respecto al concepto de *imagen*. El diccionario de la Real Academia Española la define como la figura o representación de un objeto, la representación mental de algo percibido por los sentidos, o la reproducción de la figura de un objeto por la combinación de rayos luminosos. Siguiendo este lineamiento, se puede considerar que la *imagen* es algo así como una copia de la realidad, formalizándose a modo de representación. Pero el concepto va mucho más allá: la relación entre imagen y realidad se basa en una correspondencia mutua y estructural. Dicha relación es variable según cuánto estén aproximadas la una de la otra, es decir, depende del nivel de abstracción que posee la imagen representada (Ferrando, 2009). Zunzunegui (1984) pone de manifiesto la interdependencia de imagen y realidad cuando habla de un conjunto de apariencias, susceptible de ser separado del lugar en que se produjo físicamente y preservado para futuros observadores.

Pero, ¿cómo se manifiesta una imagen? Según Ferrando (2009) tiene que existir una conjugación de tres factores clave: **una selección de la realidad**, referida a los procesos

selectivos de la realidad que hace el observador para reducir el marco de la manifestación visual; **unos elementos configurantes y una sintaxis**; en otras palabras, una organización de la imagen. Con estos tres factores se da paso a una segunda fase para la creación de imágenes: la **percepción y la representación**. La primera apunta a los mecanismos perceptivos que nos ayudan a seleccionar la parte de la realidad que se necesite para crear un enunciado visual. La segunda nos indica que a través de dicho enunciado se evidencie una forma particular de la realidad. La respuesta a la pregunta sería entonces que la imagen se crea a través de dos grandes procesos: en primer lugar una creación icónica, y en segundo, una apreciación. El mismo Ferrando define la creación icónica como un análisis de observación del mundo que nos rodea, una configuración de rasgos esenciales para la representación visual. Cuando la imagen está ya materializada, se convierte en un modelo de realidad, es decir, la imagen se convierte en objeto real independiente de su creador, dando paso a la apreciación.

Dada esta caracterización del concepto de imagen, se puede comenzar a establecer la relación entre ésta y las ciencias sociales, específicamente como un objeto de producción de conocimiento. Como Socióloga, me interesa investigar e interpretar cómo algo es concebido por imagen; cómo esos “recortes” dan cuenta de jerarquías, grupos sociales, clases, entre otros; cuál es el sentido epistemológico de los enunciados visuales para que sea realmente relevante de estudiar en mi disciplina.

Partamos entonces exponiendo la relación entre imagen y ciencias sociales. En décadas anteriores, el estudio de las imágenes no fue del todo popular dentro de las disciplinas sociales, ya que se les daba primacía al texto escrito. Sin embargo, hoy en día es posible apreciar el auge de las investigaciones con base en imágenes, debido a la proliferación de la tecnología y el fácil acceso que se tiene a todo tipo de material audiovisual. Con ello se ha puesto de manifiesto que el enunciado visual posee la misma cantidad de información que cualquier otro tipo de discurso; es por esto que quiero hacer hincapié en que la imagen ya no está limitada solo al campo de las disciplinas visuales, tales como el arte o la fotografía, sino que se ha tornado en un interés interdisciplinar, especialmente dentro del campo de los estudios culturales, abriendo las posibilidades del uso de la imagen que han ayudado a contribuir a los debates teóricos y metodológicos.

Ciertamente, las metodologías y formas de abordar el estudio de la imagen no siempre coinciden, pero se complementan unos con otros. La Historia, por ejemplo, ha recurrido a las imágenes como fuente de información por su poder de mimesis de una determinada época histórica. Por otro lado, la antropología ha estado ligada desde sus inicios a las imágenes ya que sirven de fuente para enriquecer la reflexión en torno a las representaciones de las diferentes culturas para así poder entender las dimensiones y los alcances de los cambios dentro de las sociedades.

La Sociología poco a poco ha ido incorporando el estudio de la imagen, “profundizando en aspectos metodológicos que van más allá de la ‘lectura’ de las imágenes incorporando [...] registros audiovisuales de procesos sociales que cambian en el tiempo” (Cabrera y Guarín, 2012, pág. 8). Además, incluye varios tipos de investigación, ya sean participativos e inclusivos, o trabajos más elaborados “que añaden dimensiones sensoriales al análisis” (Cabrera y Guarín, 2012, pág. 8).

Los procesos políticos y eventos culturales influenciaron el nacimiento de la Sociología Visual, ya que los sociólogos necesitaron de técnicas alternativas de investigación y nuevas formas de conocimiento sobre las sociedades. Muchos de los primeros investigadores en Sociología Visual encontraron en los documentales y fotografías un inmediato e irresistible modelo para la investigación social (Harper, 2000). Los sociólogos visuales emplean las imágenes y otros medios visuales para analizar la sociedad y la cultura, y en los últimos años, ha habido numerosos intentos para poder definir la estructura conceptual y disciplinaria de la Sociología Visual. Uno de estos intentos es el de Emmison y Smith (2000) quienes plantean que los investigadores visuales deben enfocarse en mejorar las habilidades de observación. Otros autores, como Wagner (1979) creen que el campo es un inventario de técnicas de investigación visual, así como también que se incluya no sólo la etnografía de las configuraciones naturales sino que también el análisis semiótico de los productos visuales de una cultura y sociedad (Harper, 2000, citado por Grady, 2006). Hoy en día, la Sociología Visual se conoce como un amplio continuo de intereses y aplicaciones con enfoque en diversas bases teóricas, con un gran número de programas de investigación y un compromiso con la Sociología como disciplina.

2.1.2 *EL CINE COMO INDUSTRIA*

El cine es un hecho social. En cada película, ya sea de cine arte o de cine comercial, se debe examinar la imagen que presenta como una entidad. Su subjetividad puede ser estudiada de manera objetiva. Consecuentemente, sus características pueden darnos la idea de nuestra sociedad, a través de representaciones colectivas o de los imaginarios colectivos (Casetti, 1993).

Si tomamos lo que la Sociología pretende estudiar a través de la imagen cinematográfica vista como “industria”, nos podemos encontrar con cuatro supuestos:

El primero se refiere a las contribuciones que conforman los aspectos socioeconómicos del cine. Dentro de una economía neoliberalista, una película, como una producción intelectual, tiene todos los prerrequisitos para ser una “obra de arte”, pero también, por necesidad, como una mercancía, ya que muchas de las operaciones industriales y comerciales requieren de la producción y el consumo (Bachlin, 1995). Así, se expone un debate entre arte y mercancía. Esta última coexiste con la producción artística, y muchas veces termina dominándola, ya que los factores económicos están estrechamente ligados al fenómeno del cine. Todas las películas producidas se deben comercializar, desde la puesta en escena hasta la distribución dentro de un país, lo que deriva en que la producción cinematográfica esté constantemente bajo la presión de ciertas consideraciones comerciales (Casetti, 1993). Es así como desde un punto de vista estructural e histórico, está claro que la dimensión artística coexiste con la comercialización. Es por esto que se debe estudiar profundamente estos componentes económicos- industriales del cine (Casetti, 1993).

Siguiendo este imperativo, Bachlin (1995) realiza estudios sobre algunas de las etapas cruciales de la historia cinematográfica. Como primer reflexión teórica, expone las características prominentes de los films, siguiendo la idea de que son un producto de masas. Esta es una consecuencia directa de la organización de la industria cinematográfica, de la producción y su consumo a gran escala; esto último es lo que unifica las diferentes partes de la “máquina” cinematográfica: el número de películas es directamente proporcional al número de espectadores, y viceversa.

Como segunda reflexión teórica, Bachlin examina la organización de la empresa cinematográfica. Se enfoca en las diferentes fases del proceso industrial, las tareas involucradas y los correspondientes bienes financieros. Estos temas son vistos en paralelo con un análisis de los “riesgos” en que recae el cine: los riesgos de producción (la posibilidad de interrumpir el trabajo dentro de un film, la dificultad de transformar los resultados finales, el tránsito irregular de los colaboradores artísticos y técnicos, entre otros) y los riesgos del consumo (relacionados al mercado). La presencia de tales riesgos, dice Bachlin, transforma el producto cinematográfico en una mercancía, y es preciso ser cuidadoso por la cantidad de dinero invertido en una película. En resumen, los riesgos son los mayores enemigos del arte.

En tercer lugar, Bachlin analiza las relaciones entre producción, distribución y consumo. Uno de los elementos que unifica los diferentes momentos en la vida de un film (su apertura, distribución hacia los diferentes cines y su recepción con el público) es, como se ha mencionado, la función de la película como un producto de masas. Muchos elementos corroboran esta dimensión del cine: cuando pagamos por ver una película, pagamos por una mercancía que no tenemos, y que solo disfrutamos; tenemos diferentes tipos de cines (por ejemplo, el cine 3D o el cine convencional); y los tickets para el cine cuestan menos que para las obras de teatro. Un segundo elemento en común a la producción, la distribución y el consumo es la estandarización. Su aplicación conlleva el uso de “las formas más racionales de trabajo” y la búsqueda de “mayor valor de uso”. Por lo tanto, por el lado de la producción, se observan ciertos fenómenos como la división de roles y la especialización y coordinación de diferentes tareas. Por el lado del consumo, observamos la búsqueda de la máxima satisfacción o “interés universal” (el film como un producto que no conoce fronteras). Se debe añadir que la estandarización “implica mediocridad, fórmulas, y provoca constantemente compromisos artísticos” (Casetti, 1993, pág. 111). Algunos signos de lo anterior son las limitaciones de los intereses de los sujetos a ciertas categorías y propagandas. Al mismo tiempo, sin embargo, debe recalarse que el hecho de que los espectadores elijan ir al cine, para su propia satisfacción, demuestra la tendencia hacia copiar los estereotipos y la repetición. Así, la dificultad con la que se encuentran los productores es encontrar un balance entre la forma individual y la forma estándar de realizar un film.

En este mismo lineamiento, Trejo (2009) propone que las transformaciones en las subjetividades sociales han consolidados una “sociedad de mercado”. En este enfoque, la expansión del mercado es más que una política económica. Transformado en el principio organizativo de la vida social, el mercado fomenta una “individualización” de la responsabilidad y una flexibilización del vínculo social que modifican nuestras formas de “vivir juntos”. En este sentido, la “libertad de elegir” del consumidor no está restringida a la elección de bienes y servicios; ella se encuentra incorporada en un nuevo imaginario colectivo.

“Esta imagen del individuo-consumidor justifica no sólo nuestra conducta en el supermercado, sino también la libertad de elegir nuestra religión, costumbres sexuales, los liderazgos políticos o ciertas “cinefilias”. Más allá de las relaciones personales, la flexibilidad de los lazos sociales e interpersonales también irradia sobre las relaciones afectivas de pareja o el carácter de la pertenencia asociativa” (Trejo, 2009, pág. 3).

Así, el imaginario del mercado y del consumo refuerza la auto-imagen del individuo autónomo, al mismo tiempo que pone en tela de juicio la autoridad normativa de los padres, iglesias, el Estado u otras instituciones, así como el rol de la educación en la conformación y transmisión de un conjunto cultural compartido (Trejo, 2009).

2.1.3 EL CINE COMO PRODUCTO ARTÍSTICO

Desde los años sesenta, han sido muchos los debates sobre las implicaciones de lo social en la obra artística. En primer lugar, Lucien Goldmann (1967, 1969) trata la perspectiva del estructuralismo genético en torno a sociología de la cultura en general. Sus estudios se esfuerzan en formular tres leyes universales para poder describir las conductas de los sujetos con el objeto de señalar los códigos específicos que posee la creación cultural. La primera ley (o constante humana) apunta a la creación de estructuras significativas: el pensamiento, afectividad y el comportamiento de las personas están impregnados por el sentido. Dichas estructuras significativas que tienen su génesis en el centro de los grupos humanos cumplen funciones de jerarquización y cohesión de las relaciones sociales. La segunda ley se refiere a la consecución de la coherencia entre las visiones de mundo y las estructuras globales de la sociedad. Esto significa que los sujetos

tienden a acercar su pensamiento y sus formas de actuar con las formas sociales en que éstos se representan, produciendo de esta manera redes de interacciones sociales con base en un saber colectivo, desigual y desnivelado, que se pone de manifiesto desde el sentido común para pasar hacia un conocimiento más especializado. La tercera ley es la tendencia hacia la superación, entendida como un proceso constante de mutación de los individuos y sus mecanismos de estructuración.

Este carácter dinámico de las maneras de actuar está condicionado por el impulso de la racionalidad, puesto que libera la noción de estructura de aquellos apelativos referidos a lo estático o lo invariable. Es por lo anterior que Goldmann pone énfasis en que no nos deberíamos referir a estructuras, sino a procesos de estructuración. Si lo miramos desde ese punto de vista, la producción artística no es asumida como un reflejo automático de la conciencia colectiva, sino que como una manera muy avanzada de producción significativa, coherencia y transformación. La obra de Goldmann sirve para dar cuenta de que el trabajo artístico, y por ende el cinematográfico, se produce bajo parámetros sociohistóricos de un conjunto de categorías y formas discursivas preescritas, que habrá de integrar a su universo significativo y a sus códigos de expresión con una mayor profundidad, rigor e innovación que los demás miembros de su colectividad.

Según lo explica Vizcarra (2005), el producto artístico concierne a las aspiraciones y visiones de mundo de cada época, transformándose en un fenómeno eminentemente social e histórico. Por otro lado, Eric Kahler (1993) concuerda con Goldmann en que lo que define a una obra de arte es su profundidad simbólica, su perfección formal y su originalidad, características esenciales de lo humano y lo social.

“La relación entre lo específico, sea excepcional o no excepcional, y lo universal; y no una ‘adecuación’, sino una identidad lograda entre lo particular y lo general. Ningún acontecimiento singular posee un valor artístico mientras carezca de una importancia humana general. (En este sentido, toda obra de arte) carga un acontecimiento o una situación de una profunda intensidad que los convierte en un asunto y potencialidad de todo ser humano” (Kahler, 1993, págs. 21-22).

A partir de esta cita, se puede dar cuenta de que el arte cinematográfico es capaz de develar diferentes partes de la naturaleza humana y social, y como ya se citó en la

problematización, se hace mediante la “puesta en escena de realidades imaginadas o recreadas” (Vizcarra, 2005, pág. 2). En la gran mayoría de las producciones cinematográficas es posible explorar la cuestión de la profundidad simbólica por medio de la relación entre lo estético- argumentativo, y un universo simbólico- material más ancho que se puede traducir como la noción de paradigma.

Con esto, se puede presenciar que en todo lenguaje existen estructuras, y a la vez, éstas se correlacionan con las estructuras universales, como el campo de producción de la obra artística, los géneros discursivos, los aspectos culturales o las mismas instituciones, se puede afirmar que existe una paradoja que concibe al sintagma como una forma de acceso al paradigma, ese proceso que da pie a la entrada al sistema. Jesús Becerra (1990) lo expone de la siguiente manera:

“esto no es posible porque todo sintagma está incluido en el repertorio de su paradigma, porque todo lo patente estuvo latente; en fin porque si hay estructura en un plano, también la hay en el otro: si la estructura latente comienza a ser buscada en lo patente es porque algo de ella está allí” (Becerra, 1990, pág. 7).

El sintagma, por tanto, constituye las obras cinematográficas, y si queremos darles una interpretación sociológica debemos reelaborar un sentido posible, que vaya más allá de lo que la película muestra a través de su historia o línea argumentativa. A pesar de esto, los procesos sociosemióticos que se requieren para construir una interpretación entre los sintagmas y los paradigmas, se aparta de las operaciones muy cerradas o muy mecánicas (Vizcarra, 2005).

“Si el paradigma es el sistema de elementos combinatorios significativos en potencia, es decir, el plano de lo latente y el sintagma es el proceso de producción de elementos significativos en acto, es decir, el plano de lo patente, la estructura resulta por fin flexibilizada. La estructura deviene como sistema en proceso de elementos de producción significativa (definida todavía por las relaciones de oposición)” (Becerra, 1990, pág. 14).

Vizcarra continúa la idea de Becerra respecto al nivel sintagmático de lo estético-argumentativo, y como bien se mencionó en la problematización de esta investigación, se puede analizar desde el concepto de situación, concebido como unidad básica de composición de la vida social y, por extensión, de cualquier relato fílmico. El concepto de

situación está constituido por la correlación de sujetos (quiénes), acciones (hacen qué), objetos (para qué o con qué motivo), tiempo (cuándo) y espacio (dónde), indicadores indispensables para cualquier registro etnográfico.

“La profundidad simbólica del texto filmico, en consecuencia, se puede construir a partir de la relación entre el nivel estético-argumentativo (sintagmático) y su dimensión lingüística, institucional y sociohistórica (paradigmática). Por lo tanto, toda tentativa de exploración sociosemiótica pone en juego las oposiciones: denotación/ connotación, texto/ contexto, en acto/ en potencia, patente/ latente, histórico/ lógico, específico/ análogo, concreción/ totalidad. La exploración filmica no puede soslayar el entrecruzamiento del texto observado y los imaginarios textuales a los que se refiere. De otro modo, el ejercicio interpretativo quedará reducido a una lectura del filme objeto cuyo resultado será simplemente una descripción” (Vizcarra, 2005, pág. 3).

La perfección formal es otra propiedad de la obra artística que propone Kahler y se asocia con lo que es coherente, es decir, que todos los elementos que componen un trabajo artístico deben ser consistentes y poseer un vínculo con la totalidad del formato. En palabras del autor, se trata de una obra “tejida con mallas tan cerradas, con tal precisión e interacción de las partes que ni el más mínimo detalle resulta superfluo o fuera de lugar” (Kahler, 1993:22). Desde esta afirmación, se puede señalar que lo relevante o lo valioso de una obra estará ligado inevitablemente a que sus componentes se integren a una totalidad; en otras palabras, la perfección formal de una obra artística no respondería a una suma de las partes hecha de manera indistinta, sino que dicha perfección radicaría en una relación estructural de elementos que constituyen un todo (Vizcarra, 2005).

Más allá de lo que podemos observar a simple vista dentro de una producción cinematográfica, se puede encontrar una estructura compuesta de manera consistente, que produce que lo que la obra pretende demostrar lo haga desde su propia centralidad. Bajo esta perspectiva, se puede afirmar que la obra artística debe ser redonda, exacta e íntegra. La búsqueda de dicha integridad, calificada y sublimada por el poder de nominación del propio campo de producción artística, representa un paradigma de la inclinación humana y social hacia la coherencia, como lo proponía Goldmann; es decir, una coherencia entre un tejido móvil de representaciones colectivas (los valores estéticos dominantes) y un catálogo plural de prácticas cotidianas (donde se materializa el proceso de creación artística) que en

el espacio jerarquizado de las funciones, nos muestra un poderoso dispositivo de estructuración, que Bourdieu denomina el “sentido práctico” (Vizcarra, 2005).

“A pesar de sus continuas convulsiones estéticas, el arte del siglo XX incorpora estos principios en sus múltiples y contradictorias manifestaciones. El arte, figurativo o abstracto, seguirá siendo la forma *lograda*, comprendida como integridad plena, o unidad autosuficiente, o entidad autónoma a manera de microcosmos. Esta será la matriz conceptual del cine como arte en general y de la estética cinematográfica en específico.” (Vizcarra, 2005, pág. 192).

Es por esto que el carácter estético de una obra de arte no puede ser concebido solo desde el punto de vista de la filosofía del arte, sino también como una potente estrategia comunicacional; esto es, la forma en que se analiza la disposición intencional de los elementos formales del discurso para que el proceso de comunicación sea efectivo. Como la Sociología del Cine tiene como propósito las problemáticas de las formas del discurso fílmico, es posible asumir la noción de estética cinematográfica como el objeto y estudio de las estructuras internas que definen la composición sonora y visual de un film (Vizcarra, 2005).

Ya explicados los principios de profundidad simbólica y perfección formal, volvemos a Kahler para hacer referencia a la propensión del arte, en particular del arte contemporáneo, a buscar formas de innovar y de que las obras sean lo más originales posible. (Vizcarra lo relaciona con la tendencia de los humanos hacia la superación y la transformación que propone Goldmann).

La innovación no trata sobre negar el pasado, sino que debe entenderse como una tradición que se renueva; un impulso creativo con miras a la transformación de un sistema de valores, lenguajes y contenidos históricamente determinados, a través del cual se posibilita la existencia y continuidad de todo el campo artístico (Vizcarra, 2005).

“Innovar en el arte significa actuar sobre las condiciones sociohistóricas e institucionales que establecen tendencias, formas de exclusión, poderes y jerarquías, a fin de trasmutar los signos expresivos o poéticos a partir de posibles combinatorias. Así, una obra de arte original puede considerarse como una síntesis inédita de su propia tradición. Y no necesariamente porque ésta imponga límites, sino porque sólo a partir de la tradición se puede reconocer la dimensión de lo posible. (Vizcarra, 2005, pág. 192).

Estos conceptos orientados a fundamentar la noción del cine como expresión artística serían insuficientes para los propósitos de cualquier reflexión sociológica si no consideramos el contexto histórico y social que introduce, de manera compleja, ciertos elementos condicionantes tanto en los procesos de producción cinematográfica como en los marcos interpretativos del propio objeto de conocimiento. Esto significa que es necesario tener de manifiesto todas las estructuras sociales e históricas envueltas dentro de la producción cinematográfica para que pueda ser posible la comprensión y la interpretación precisa de sus características estéticas y argumentativas (Vizcarra, 2005).

Las ciencias sociales en general han hecho hincapié en que la coherencia y la validez de la interpretación se fundamenten en la capacidad de quien analiza para poder relacionar la obra, el autor y su contexto. En este sentido, Klaus Bruhn Jensen expone que desde “una perspectiva humanística, los contenidos deben conceptualizarse como expresión de una subjetividad y estética particulares, y como la representación de un contexto concreto” (Jensen 1993:29). De esto se extrae que los elementos centrales para el análisis sociológico del discurso cinematográfico sean: el discurso (texto fílmico), la subjetividad (el autor como principio de agrupación del discurso) y el contexto (las estructuras sociales). (Vizcarra, 2005).

Para poder abordar el análisis de los fenómenos fílmicos se debe hacer de manera simultánea una revisión de todos los universos constituidos históricamente, los cuales contienen tradiciones y normas propias para funcionar que se producen y cambian dentro de espacios sociales cuya tendencia hacia la estructuración incorpora procesos dinámicos (Vizcarra, 2005). Es así como desde esta perspectiva se puede inferir que el mundo del arte legítimo y la industria en si misma pueden ser considerados como campos sociales relativamente autónomos, que, según lo que han expuesto los autores, comparten constantemente espacios de confluencia tanto en la dimensión estética como argumentativa.

De este modo, a partir de una perspectiva que recupere la dimensión tanto histórica como estructural de los fenómenos sociales, se puede considerar que

“La estética cinematográfica como un tipo de mediación expresiva donde pueden converger las estrategias discursivas de las industrias mediáticas y del campo de producción artística, encaminadas a *deleitar, emocionar o producir un choque*. Las mediaciones expresivas del

discurso fílmico [...] operan entre la realidad y ciertas representaciones colectivas (Sánchez Ruiz, 1992). En este orden, puede resultar de gran utilidad el concepto bourdeano de campo de producción artística, definido como un espacio sociohistórico, estructurado y estructurante, constituido por agentes, instituciones y prácticas relacionadas con la producción, distribución y consumo (tanto material como simbólico) de bienes artísticos” (Vizcarra, 2005, pág. 193).

La forma de funcionamiento de los campos está determinada por los individuos, por medio de procesos complejos de socialización que hacen de estos espacios, como lo propone Bourdieu, en estructuras estructuradas y estructurantes. Los cineastas, productores, actores, guionistas, exhibidores, empresarios, críticos, espectadores y todos los sujetos implicados en la producción cinematográfica se introducen en una especie de red multidimensional de relaciones desniveladas y desiguales, produciendo formas de interacción social y aportando a la estructuración de los sentidos y las dinámicas del fenómeno cinematográfico. Como dice Bourdieu, “agentes tienen una captación activa del mundo. Sin duda construyen su visión del mundo. Pero esta construcción se opera bajo coacciones estructurales” (Bourdieu, 2000, pág. 133).

Quienes conforman el universo cinematográfico están insertos en un campo estructurado y articulado donde convergen los espacios sociales de estructuración y articulación histórica de las percepciones, valoraciones y prácticas asociadas a la producción de los films. El campo del cine es entonces concebido como un espacio con múltiples dimensiones, donde lo simbólico tiene una importante función reproductora y donde se es capaz de construir imaginarios colectivos (Vizcarra, 2005). Sin embargo, los cambios culturales han favorecido la desafección colectiva y la debilidad de dichos imaginarios colectivos. Las personas encuentran dificultades en darle inteligibilidad y sentido a su modo de vida. Reina la perplejidad y se multiplican los indicios acerca de una desvinculación emocional y una desafección generalizada con el entorno social. Eso se traduce en una baja identificación con el progreso material experimentado por la sociedad, con la extendida imagen de “perdedor” y la imposibilidad de vincularse emocionalmente con un “Nosotros”. Esta precaria experiencia de lo social, se manifiesta en la desafección antes señalada, en un debilitamiento general de los imaginarios sociales que nos permiten reconocernos como integrantes de un país o una sociedad (Trejo, 2009).

Retomando a Vizcarra, se entiende que estas estructuras de mediación tienen sus bases en la articulación de los sistemas de valores compartidos que sustentan los sentidos de la acción grupal. Es así como se puede extraer que un campo se constituye de capitales comunes (valores simbólicos y materiales en torno a los cuales se organiza y desorganiza la acción colectiva) y por un conjunto de estrategias de lucha que tienden a apropiarse de los mismos. La mencionada autonomía relativa es resultado de los propios procesos históricos que de alguna manera dan forma a la expresión y al desarrollo del conflicto, establecen los roles y los niveles de participación de los sujetos dentro de los espacios institucionales, y “establecen los mecanismos de relación de personas y grupos que, simultáneamente, producen y reproducen el sentido y la creencia en el valor lúdico, comercial, estético, político, moral, etcétera, de la oferta cinematográfica” (Vizcarra, 2005, pág. 194).

La producción cinematográfica está compuesta, en conclusión, por la historia, las biografías de los actores, directores y guionistas, en las temáticas y las tendencias, y en las luchas y antagonismos, y para poder entenderlo, quien lo analiza se debe dejar poseer por la historia misma del campo de producción. A la vez, la conformación del arte cinematográfico está determinada por procesos históricos que le dan sentido a la obra de arte. No se puede afirmar que el valor de una cinta recaiga sobre el costo de producción o las tecnologías que se empleen en su realización, ni en la distribución ni en la crítica ni el número de asistentes a las salas de proyección, sino que en “la convergencia conflictiva, contradictoria y desnivelada de todos estos factores, y muchos más, que conforman la dinámica propia del campo de producción cinematográfica” (Vizcarra, 2009:194).

2.2 EL SIGNIFICADO Y LA INTERPRETACIÓN EN EL CINE

Bordwell (1989) expone que la interpretación funciona como una construcción del significado dentro del texto fílmico. Dicha interpretación es “el tipo de explicación insertada entre un texto o agente y otro” (Bordwell, 1989, pág. 17). El uso actual del concepto radica en que cualquier tipo de acción puede transmitir un tipo de significado; por ejemplo, un director de orquesta *interpreta* una partitura.

El mismo autor propone que *interpretar la interpretación*, conlleva que en la crítica de las artes, la interpretación puede tener una opinión contrapuesta a la descripción o el análisis, y en ocasiones, la crítica en su conjunto se identifica con la interpretación. Además, se debe considerar la interpretación como sinónimo de la producción de significado, así como también se debe considerar que cualquier tipo de comprensión es un acto mediado. El acto de reconocimiento más sencillo sería interpretativo en tanto es algo más que un simple registro de datos sensoriales. Esto significa que todo conocimiento es consecuencia de la interpretación, que en el sentido de Bordwell, sería un término utilizado para denotar solo ciertos tipos de inferencias sobre el significado.

En este sentido, es necesario diferenciar entre las nociones de *comprensión* e *interpretación*. La primera se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos (por ejemplo, entender la trama de una película de James Bond), mientras que la segunda se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios (por ejemplo, acceder a la más abstracta significación mítica, religiosa, ideológica o psicosexual de una película de James Bond) (Romero y Giménez, 2007).

Siguiendo con Bordwell, nos encontramos que en los films podemos apreciar significados ocultos, niveles de significado y revelación del significado, que evocan el marco dominante dentro del cual los críticos entienden la interpretación: la obra artística se toma como un continente al que el artista ha llenado de significados para que el observador los extraiga; y por otro lado, una analogía arqueológica trata el texto como si tuviera estratos, con capas o depósitos de significado que deben excavar. Esto puede traducirse como que la comprensión y la interpretación exploran el texto, atraviesan sus capas, y terminan sacando a la luz sus significados (Bordwell, 1989). El observador, por su parte, es el encargado de comprender e interpretar una obra artística; el texto se mantiene neutral hasta que el espectador entra en contacto con él y actúa. En cualquier acto de percepción, los efectos no están determinados por los datos: el papel del observador consiste entonces en seleccionar y estructurar el campo perceptual (Romero y Giménez, 2007). Quien observa, entonces, no juega un rol pasivo, sino que es un movilizador activo de estructuras y procesos, lo que dará pie para que busque la información más pertinente y los datos más concretos.

Otra de las propuestas de Bordwell es que *los significados no se encuentran: se elaboran*. Esto implica que la comprensión y la interpretación conllevan la construcción del significado a partir de indicaciones textuales. El proceso de elaboración de significado es entonces una actividad psicológica y social fundamentalmente análoga a otro tipo de proceso cognitivo. Cuando vemos una película, identificamos ciertas indicaciones que nos incitan a ejecutar inferencias. Por ejemplo, la construcción de vínculos entre las escenas, o la atribución de significados abstractos al filme. Por lo común, el espectador aplica estructuras de conocimiento a las indicaciones que identifica dentro de la película (Romero y Giménez, 2007).

En el sentido del significado elaborado o construido por el observador, Bordwell propone que cuando los espectadores logran encontrar el sentido a una obra cinematográfica, los significados que construyen son solo de cuatro tipos posibles:

Tabla 1: Tipos de significado

TIPOS DE SIGNIFICADOS (taxonomía)			
Construidos por la actividad de la comprensión , habitualmente denominados "literales".		Construidos por los procesos de interpretación	
No deben asimilarse con la "observación inocente" del espectador con poca experiencia. El crítico interpretativo, al reflexionar sobre la película después de haberla visto, seguirá encontrando importantes significados de ambos tipos literales:		No deben asimilarse con la lectura "activa" o "creativa" del espectador especializado. Un espectador primerizo en condiciones "normales" puede perfectamente intentar construir significados sintomáticos.	
REFERENCIALES	EXPLÍCITOS	IMPLÍCITOS	SINTOMÁTICOS
Constituyen un "mundo" concreto	Son como un ropaje transparente	Son como un velo semiopaco	Son como un disfraz
abiertamente ficticio o supuestamente real	Se supone que el filme debe "hablar directamente" .	Se supone que la película está "hablando indirectamente"	Se supone que la obra también divulga significados involuntariamente
Al construir los significados referenciales, se supone que la película "sabe" más o menos lo que está haciendo.		Al construir los significados implícitos, se supone que la película "sabe" más o menos lo que está haciendo.	
El observador construye ese "mundo" en un extensísimo proceso que resulta en el significado referencial	El observador, cuando considera que la película está de un modo u otro "manifestando" significados abstractos, está construyendo el significado explícito	El observador puede construir significados implícitos (o disimulados, o simbólicos). Las unidades de significado implícito reciben el nombre común de temas , aunque también pueden identificarse como problemas, asuntos o cuestiones.	El observador puede construir los significados sintomáticos o <i>reprimidos</i> .
El observador <ul style="list-style-type: none"> al encontrar sentido a un filme narrativo, construye alguna versión de la <i>diégesis</i> (o mundo espacio-temporal) 	El observador puede subir a un nivel superior de abstracción y asignar un significado conceptual u " objeto " a la <i>fábula</i> y <i>diégesis</i> que ha construido	El observador puede <ul style="list-style-type: none"> intente construir significados implícitos cuando no puede encontrar un modo de reconciliar un 	El observador puede considerar los significados sintomáticos como <ul style="list-style-type: none"> A. expresión individual, consecuencia de las obsesiones del artista

<p>y crea una historia (<i>fábula</i>) que tiene lugar dentro de sus límites</p> <ul style="list-style-type: none"> • puede construir formas no narrativas, como las retóricas o las taxonómicas, proponiendo un mundo que manifieste estructuras de naturaleza categórica o argumental 		<p>elemento anómalo con un aspecto referencial o explícito del trabajo</p> <ul style="list-style-type: none"> • introducir el “impulso simbólico” para garantizar que cualquier elemento, anómalo o no, pueda servir como base para los significados implícitos 	<ul style="list-style-type: none"> • B. parte de una dinámica social, y rastrear en ellos procesos económicos, políticos o ideológicos
<p>Se puede suponer que el significado referencial de Psicosis consta de su <i>fábula</i> y <i>diégesis</i>: el viaje de Marion Crane de Phoenix a Fairvale, y lo que ocurre allí.</p>	<p>Se puede considerar que el significado explícito de Psicosis es la idea de que la demencia puede vencer a la cordura. Se puede proponer la idea de que el discurso final del psiquiatra traza de forma explícita una línea entre cordura y demencia.</p>	<p>Se puede argumentar que el significado implícito de Psicosis es que no resulta fácil distinguir entre la cordura y la demencia.</p>	<p>Se puede considerar <i>Psicosis</i> como</p> <ul style="list-style-type: none"> • A. una versión elaborada de una fantasía de Hitchcock. • B. encubridora del miedo masculino a la sexualidad de la mujer.
<p>Para elaborar el mundo del filme, el observador utiliza</p> <ul style="list-style-type: none"> • conocimientos de las convenciones filmicas y extrafilmicas • concepciones sobre causalidad, espacio y tiempo • puntos concretos de información <p>Aspectos del significado referencial: Los referentes pueden ser:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reales o • Intra o extratextuales 	<p>Para asignar un significado conceptual u “objeto” a la <i>fábula</i> y <i>diégesis</i>, el observador puede buscar indicaciones explícitas de diversos tipos, suponiendo que la “intencionalidad” de la película indique cómo debe tomarse.</p>	<p>El crítico puede considerar</p> <ul style="list-style-type: none"> • que los significados implícitos son compatibles en cierto nivel con los referenciales y los explícitos atribuidos a la obra. • como ocurre con el proceso de la ironía, se puede postular que los significados implícitos se contradicen con los de otro tipo. 	
<p>En <i>El Mago de Oz</i> los referentes pueden ser</p> <ul style="list-style-type: none"> • Oz es un referente imaginario e intratextual. • Kansas en un referente real y extratextual. 	<p>Ej.: una indicación verbal como la frase “No hay ningún sitio como el hogar” en el final de <i>El Mago de Oz</i>, o una imagen estereotipada como la balanza de la justicia, proporcionan esas indicaciones.</p>	<p>Ej.: Si se propone la idea de que el discurso final del psiquiatra en Psicosis traza de forma explícita una línea entre cordura y demencia, se podría considerar que el rechazo implícito de semejante demarcación en la película está creando un efecto irónico.</p>	
<p>Este trabajo se ocupa poco de la comprensión</p>		<p>El principal interés de este trabajo es la interpretación, concebida como una actividad cognitiva que tienen lugar dentro del marco de instituciones concretas</p>	
<p>Cualquiera sea el significado atribuido a un texto, funcionará dentro de uno de los cuatro que constituyen esta taxonomía.</p>			

(Fuente: Romero y Giménez, 2007).

Las anteriores categorías de construcción de significado son *funcionales* y *heurísticas*, no sustantivas. Utilizadas en los procesos de comprensión e interpretación, constituyen las distinciones con las que los observadores se enfrentan a las películas: son

supuestos que generan hipótesis acerca de significados concretos (Romero y Giménez, 2007).

2.3 LA TEORÍA DE LA ACCIÓN

EL CONCEPTO DE ACCIÓN EN LA TEORÍA SOCIOLÓGICA

Desde los primeros años de vida del pensamiento sociológico se intenta reflexionar acerca del cambio social tomando en consideración las acciones de los sujetos sobre el destino colectivo y las acciones de la sociedad sobre los individuos (Lutz, 2010) es por esto que citaremos a cuatro autores que representan el pensamiento de la diversidad de puntos de vista respecto al tema.

Max Weber es considerado el primer sociólogo que incluye la acción social dentro de su teoría. Su hipótesis principal es que la acción social constituye el problema central de la sociología interpretativa debido a su relevancia en la vida colectiva (Nocera, 2006, citado por Lutz, 2010). Su comprensión puede estar dada de manera directa, a través de la observación, e indirecta, por medio de la comprensión del motivo mediante la reproducción en los sujetos del razonamiento intencional del actor o también por medio de la empatía (Lutz, 2010). Weber entonces define acción como:

“una conducta humana (bien consista en una hacer externo o interno, ya en un omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción *enlacen* a ella un *sentido* subjetivo. La ‘acción social’, por tanto, es una acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de *otros*, orientándose por ésta en su desarrollo” (Weber, 1922, pág. 5).

Entonces, la acción social en Weber se presenta como la forma elemental para la sociabilidad y permite que un sujeto pueda relacionarse y ser relacionado con los demás. “El ser- en- sociedad y el ser aceptado por la sociedad tienen como punto de referencia constantemente renovado y verificado, la adecuación del actuar individual con las prescripciones invisibles pero reales del grupo” (Lutz, 2010, pág. 206). Es decir, la mirada ajena es capaz de orientar la conducta de las personas, o también, la acción está bajo un

poder estructurante que determina el acto individual; no puede haber una acción sin estar condicionada. De esta forma, la acción se transforma en acción social cuando está orientada por la acción de otros. Weber propone que la acción social puede ser dividida en cuatro categorías en función de la orientación del proceder social: la primera, la acción racional con arreglo a fines, determinada por expectativas en el comportamiento tanto de objetos del mundo exterior como de otros hombres, y utilizando esas expectativas como condiciones o medios para el logro de fines propios racionalmente sopesados y perseguidos (Weber, 1922). Segundo, la acción racional con arreglo a valores “determinada por la creencia consciente en el valor propio y absoluto de una determinada conducta, sin relación alguna con el resultado, o sea, puramente en méritos de ese valor (Weber, 1922). Tercero, la acción efectiva que es determinada por emociones y estados de ánimo. Y cuarto, la acción tradicional que es determinada por una costumbre arraigada. Estos cuatro tipos de acciones funcionan en conjunto, ya que Weber asevera que muy raramente la acción social está orientada exclusivamente por uno u otro de estos tipos; sin embargo, no pueden representar a todas las acciones ni impedir con antelación la existencia de otro tipo de acción (Lutz 2010)

Talcott Parsons por su parte, es contrario a Weber al diferir en privilegiar a las conductas racionales y dejar de lado las dimensiones no- instrumentales de la acción social, ya que la acción social no puede darse fuera de una matriz general de orientación de las acciones, es decir, un sistema. A pesar de lo anterior, Parsons retoma las orientaciones weberianas de la acción: uso, interés y orden legítimo. Toma especial atención a la última, ya que las dos primeras están subordinadas a un sistema de referencia moral y/o jurídico, mientras que la última alude a la relación de las normas con los individuos; con esto, Parsons pretende explicar que la acción debe ser considerada como implicando siempre una tensión entre lo normativo y lo condicional. En “Teoría General de la Acción” (1968), defiende una perspectiva voluntarista de la acción,

“confiriendo al actor el permanente deseo de alcanzar sus diversos objetivos mediante su ‘intervención’ sobre su entorno material y social. El acto unidad no solamente es el elemento más pequeño del sistema de acción sino que es también la expresión inmanente de la condición social del ser humano” (Lutz, 2010, pág. 211)

En Parsons, entonces, el individuo se presenta determinado por lo que sus acciones muestren e infieran, o sea, el producto de una intencionalidad.

Alain Touraine, en “La Sociología de la Acción” (1965), comienza con la frase “La Sociología es la ciencia de la acción social”. Con esto, posiciona la acción social como el centro de la investigación sociológica; esto conlleva a que el objetivo central del análisis debe estar enfocado en el promotor social de la acción. “El análisis sociológico consiste en situar al actor en un tiempo y en un lugar, en un oficio, una categoría de edad o una clase social, en una sociedad y en una cultura” (Touraine, 1965, pág. 31). Touraine se aleja de la perspectiva de Parsons sobre una sociedad estática y ordenada, retomando la idea marxista del sentido de pertenencia de los individuos a colectividades, para construir un marco general de análisis de la acción social. Touraine distingue el reconocimiento del sentido de la acción social por los propios actores, del conocimiento o interpretación de este mismo sentido. La conciencia de los actores permite dar a la acción su calificativo de social; los actores pueden equivocarse cuando actúan, ya que la subjetividad permite el reconocimiento directo e inmediato de la acción por su autor pero no asegura por lo tanto la veracidad de su criterio de juicio (Lutz, 2010). Las relaciones sociales están dominadas por las orientaciones normativas de la acción, las cuales se manifiestan en nociones como autoridad, legitimidad, sanción, entre otras. No es el orden social, según Touraine, el que influye sobre el sentido de la acción de los individuos, pero sí la acción colectiva. De esta manera, se distingue de Parsons el cual estudia al sistema social, es decir las formas de la acción social, mientras que él propone estudiar la naturaleza de la acción social en su acontecer mismo (Lutz, 2010)

Anthony Giddens también sitúa la acción como centro de su teoría, pero la posiciona en el marco de una vida cotidiana rutinizada. Reemplaza la asimilación de reglas que propone Parsons por la repetición a diario de acciones que no tienen una motivación directa. “Acción es un proceso continuo, un fluir en el registro reflexivo que el individuo mantiene es fundamental para el control del cuerpo que los actores de ordinario mantienen de cabo a cabo en su vida cotidiana” (Giddens, 1984, pág. 66). Además, Giddens distingue el acto de la acción, el primero siendo un componente del segundo. El acto es parte de una serie progresiva de actividades prácticas, mientras que la acción hace referencia a la conducta humana codificada y repetida. Esta última tiene dos elementos: la racionalización

y la motivación. La racionalización de la acción se refiere a la capacidad reflexiva del agente de dar cuenta de las razones de su acción, es decir justificarla ofreciendo una explicación razonada de la misma. En cuanto a la motivación de la acción ésta remite a las necesidades y motivos que la generan. (Lutz, 2010). De esta forma, el sentido de la acción para Giddens tiene que ver a la vez con la externalización subjetiva del agente así como con la inscripción de la acción en un sistema de relaciones sociales dado. No concibe una separación radical ni mucho menos una oposición entre los condicionamientos sociales y el actuar del individuo en sociedad, sino más bien una complementariedad entre ambas fuentes de la acción social (Lutz, 2010).

Para estos cuatro pensadores la acción social es un fenómeno sociológico fundamental cuyo estudio permite la comprensión de dimensiones más complejas de la vida en sociedad y, por ende, puede contribuir indirectamente en la mejor y mayor integración de los individuos en la sociedad (Lutz, 2010).

2.4 LA TEORÍA DE LA ACCIÓN PRÁCTICA DE PIERRE BOURDIEU: CONCEPTUALIZACIÓN

2.4.1 CAMPO

Según los planteamientos de Pierre Bourdieu, un campo vendría siendo un sistema de posiciones sociales que se definen unas en relación con otras, por lo tanto, un campo es “(...) un espacio específico en donde suceden una serie de interacciones (...) un sistema particular de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes, socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física de los agentes que la ocupan” (Moreno y Ramírez: 2003, pág.16).

De esta manera, un campo es una realidad que surge bajo un momento y condiciones determinadas, entre las que se encuentran tres elementos esenciales que permiten la existencia de un campo, a saber, una **estructura** en la que existe una distribución del capital concreta de acuerdo a **reglas determinadas** impuestas por la clase

dominante, y a la vez, una **especie particular de capital**, que puede ser diferente en cada caso, como por ejemplo la autoridad universitaria, el poder político, el prestigio intelectual, la fuerza física, entre otros según el campo (Velasco, 1998).

De acuerdo a esto, podemos decir que existe tanta diversidad de campos como especies de capital existan. Según los diversos análisis que Bourdieu realizó de diferentes campos es que se han podido vislumbrar algunas de las características generales que presentan los campos, o “principios invariables” como el mismo los llama. Uno de estos principios se refiere al monopolio específico que cada campo tiene, a saber, el **control de las reglas del juego**:

“una de las propiedades genéricas de los campos consiste en que la lucha por ese monopolio específico disimula la colusión objetiva respecto a los principios del juego; y, más concretamente, tiende continuamente a producir y reproducir ese juego y lo que en él se ventila originando constantemente, primero entre los directamente comprometidos, pero no solamente entre ellos, la adhesión práctica al valor del juego y de sus apuestas que define el reconocimiento de la legitimidad... Cuando uno comienza a preguntarse si el juego vale lo que en él se apuesta, es el fin del juego” (Bourdieu, 1985, pág. 72).

Pierre Bourdieu es claro en advertir que para entender un campo se debe diferenciar de la noción de espacio social, es decir, hay que comprender un sistema de posiciones sociales que se definen unas en relación con otras. En este sentido, el valor de cada posición se mide por la distancia social que las separa de las otras posiciones, ya sean superiores o inferiores, por lo tanto, el espacio social se entiende como un sistema de diferencias sociales jerarquizadas en función de un sistema de legitimidades socialmente establecidas en determinado momento. De esta manera, las prácticas de los agentes en un espacio social determinado tienden a ajustarse espontáneamente, en periodos de normalidad, a las posiciones sociales establecidas. Esta es la dosis de conformismo que se requiere para que exista un buen funcionamiento del sistema, lo que no significa que en épocas de crisis esto se trasgreda o se redefinan las distancias sociales (Guerra, 2010).

Considerando lo anterior, Bourdieu estima que para estudiar un campo es necesario reparar en tres momentos “internamente conectados”, por lo cual, en una primera instancia se debe analizar la posición del campo frente al campo del poder, es decir, el de la lucha de clases o en otras palabras, la relación del campo con las clases dominadas y dominantes. En

un segundo momento se debe trazar un mapa de la estructura objetiva de las relaciones que existen entre las posiciones ocupadas por las instituciones o los agentes que compiten por la forma legítima de la autoridad específica del campo. Por último, en un tercer momento se tiene que analizar el habitus de los agentes y los distintos sistemas de disposiciones que han ido adquiriendo al internalizar un determinado tipo de condición económica y social, la que en su trayectoria dentro del campo va encontrando distintas oportunidades, favorables o desfavorables, de actualización (Bourdieu y Wacquant, 2008). “No deja de ser cierto, sin embargo, que en una situación de equilibrio el espacio de las posiciones tiende a comandar el espacio de las tomas de posición” (Guerra, 2010, pág. 143).

Es importante señalar que la especificidad de cada campo está determinada por el tipo de recursos o capitales que moviliza, los cuales pueden agruparse en tres categorías que son mencionadas a continuación: 1) recursos de naturaleza económica, en el que destaca el dinero debido a su papel de equivalente universal; 2) recursos de naturaleza cultural, en donde los diplomas tanto universitarios como escolares cobran una vital importancia; y 3) recursos sociales, los que tienen relación con la capacidad de movilizar redes de relaciones sociales de mucha o poca extensión en pos de un beneficio propio.

El campo, de acuerdo a Bourdieu, es una especie de mercado puesto que en ellos se negocian, intercambian y valorizan capitales específicos, todo esto a pesar de que las especies de capitales son distintos, sin embargo, están estrechamente relacionadas y entrelazadas. Se puede decir que existe una tasa de convertibilidad entre las diferentes especies de capital, y como el mismo autor reconoce, puede ser difícil de jerarquizar el peso de cada una de las especies de capital, sin embargo cree que el económico es el que tiene un peso más preponderante que el resto. Lo que en realidad se observa es que existe una estructura de distribución del capital más o menos dispersa o concentrada de acuerdo a la historia de cada campo, y por lo mismo, según las luchas que se dan por la apropiación del capital (Guerra, 2010).

A pesar de que los campos son relativamente autónomos, el autor afirma que operan siempre con el telón de fondo de las clases sociales, que son el campo de los campos. De esta forma, “la inscripción de los agentes en las clases sociales sobredetermina su

inscripción en un campo particular y es ello lo que explica las homologías (un polo dominante y uno dominado) entre los diferentes campos” (Guerra, 2010).

2.4.2 CAPITAL

Cuando se habla de capital, según Bourdieu, nos estamos refiriendo a todo aquello que pueda entrar en las “apuestas” de los actores sociales, lo que se entiende como un "instrumento de apropiación de las oportunidades teóricamente ofrecidas a todos" (Bourdieu, 1980, pág. 109), o también, a toda “energía social” capaz de producir efectos en la competencia social (Bourdieu, 1980; Ansart, 1990), una forma de poder, en tanto que capacidad para ejercer control, usada siempre para llevar a cabo intereses de actores concretos (Calhoun, 1993), o como una relación social que define la apropiación desigual de los recursos existentes (Martín, 1993).

En este sentido, de acuerdo a la obra de Pierre Bourdieu, el capital puede ser entendido como cualquier tipo de recurso que sea capaz de producir efectos sociales, lo que en ese caso se transforma en un sinónimo de poder, o además, puede ser visto como un tipo específico de recurso, con lo cual sería también un tipo de poder. En este caso, el autor toma el camino de la primera opción para definir el capital.

De acuerdo a lo anterior, la propuesta del autor no se limita a entender el capital solo en el aspecto material, o al trabajo cosificado en objetos materiales con una valorización en el equivalente general del dinero, sino que considera que el capital es todo aquello que pueda valorizarse, y es preciso señalar que todo puede ser valorizado en la medida que exista alguien dispuesto a darle valor, a apreciarlo o reconocerlo. En este caso, entonces, la valorización va a ser arbitraria, pues es menester creer en ella sin tener la necesidad objetiva de que sea así, lo que no quiere decir de ninguna forma que esa valorización sea falsa. Es por eso que el autor habla de “ilusiones bien fundadas” (Bourdieu, 1980; Martín e Izquierdo, 1993). Lo llama ilusiones porque la valoración no es una propiedad que se deduzca directamente de la naturaleza de las cosas, sino que más bien provienen de una creencia en que las cosas tienen valor, y que está en la naturaleza de los hombres el interés por esas cosas. Por otra parte, bien fundadas porque toda vez que es una

creencia colectiva, se cumple el teorema de Thomas, el cual plantea que Thomas "basta que algo sea considerado como real para que sean reales sus consecuencias". Es por eso que Bourdieu considera que "una de las tareas de la sociología estriba en determinar cómo el mundo social constituye la libido biológica, pulsión indiferenciada, en libido social, específica" (Bourdieu, 1994, pág. 143).

Con el fin de comprender mejor el capital, a continuación serán definidos algunos conceptos que permitirán desglosar el mismo y analizarlos posteriormente en sus diferentes dimensiones:

- **Volumen del capital.** Se refiere a la cantidad total de capital disponible, "como conjunto de poderes y recursos objetivamente utilizables". Es alrededor de esta dimensión que se jerarquiza la sociedad, es decir, esta dimensión es el eje vertical de la estructura social, pudiéndose hablar, en consecuencia, de distintas clases sociales en función del capital total del cual disponen y de su composición. Sin embargo, no existe un equivalente universal para todas las especies de capital, motivo por el cual es difícil saber con exactitud cuál es su "volumen global" (Martínez, 2008).
- **La estructura o composición del capital.** Como ya se mencionó anteriormente, el capital puede presentarse de diferentes formas, a saber, como capital económico, cultural, simbólico y social, siendo la combinación entre estos lo que le da su estructura o composición. Con la excepción del capital económico, el resto de las formas de capital comparten entre sí la propiedad de no ser reconocidas, puesto que su intercambio se ajusta más a las prácticas del don que a las del comercio. Esto es así porque están fuera del mercado netamente económico, vale decir, que en las estrategias para su acumulación no hay un interés explícito, ya que su mérito está en el hecho de que son desinteresadas, por tanto, la diferencia que existe entre capital económico con las restantes formas del capital radica en la oposición entre el interés conocido y el socialmente reconocido versus el desinterés, o interés que si es explícito es socialmente reprochable, al menos como tipos ideales (Bourdieu, 1983).
- **El capital económico.** Este tipo de capital es el que es reconocido socialmente como capital, o sea, es visto como medio para ejercer el poder sobre personas o recursos, sin tener la necesidad de esconder esta dominación para que sea legítima,

objetivada, con derechos bien definidos, en tanto medio de apropiación más extendido. Este tipo de capital es la que más se intenta hacer extensiva debido a que tiene la ventaja del cálculo racional de expectativas por parte de los actores, especialmente en un contexto en que las relaciones sociales son mayoritariamente impersonales, motivo por el cual, no pueden estar basadas en el conocimiento personal de las personas con las que se realiza el intercambio. La objetivación y el reconocimiento facilitan su conversión en otras formas de capital, lo que es posible gracias a la mediación del tiempo, puesto que la adquisición de otras especies de capital requieren de tiempo, lo que transforma a este en el verdadero equivalente universal, motivo por el cual es necesario contar con tiempo que no esté supeditado a la necesidad económica, es decir, tiempo libre, de no trabajo. El tener este tiempo libre de la necesidad de trabajar es el que permite la conversión del capital económico en otras formas de capital. Como se mencionó anteriormente, el capital económico se expresa a través del equivalente en dinero, siendo éste su representación simbólica, estando por tanto sujeto a la lógica de la escasez puesto que se valora por la ley de oferta y demanda. Este es, entonces, el medio para apropiarse de recursos que son tenidos por escasos frente a una demanda supuestamente infinita (Bourdieu, 1983).

- **El capital cultural.** Este tipo de capital se puede presentar en tres diferentes formas, a saber, incorporado a las disposiciones mentales y corporales de los individuos, objetivado en forma de bienes culturales, y también, institucionalizado toda vez que es reconocido por las instituciones políticas como sucede en el caso de los títulos académicos. En este sentido, cuanto más objetivada este la forma del capital, más fácil va a ser su conversión en capital económico, por lo tanto, habrá más probabilidades de que se acumule bajo la lógica del interés (Bourdieu, 1983).
- **El capital cultural incorporado.** Esta forma de capital es la más intransferible puesto que se puede decir que está encarnado corporalmente, es decir, se refiere a la forma de hablar, de caminar, de saber adaptarse a contextos protocolares específicos o saber comportarse frente a determinadas situaciones sociales, todo esto de forma no deliberada, no consciente, por lo tanto, esta forma de capital está sujeta a los límites del cuerpo del su poseedor, es decir, no puede ser transferida o vendida de

forma explícita en el mercado, sin embargo, esto no quiere decir que no sean capacidades o habilidades por las que una persona pueda obtener dinero u otros recursos, como por ejemplo ascender en el trabajo o pasar más fácilmente una entrevista de trabajo que implique un reconocimiento del habitus del postulante (Bourdieu, 1983).

- **El capital cultural objetivado.** Éste, no está formado solamente por los bienes culturales propiamente tales, como los que se podrían guardar en una caja de seguridad de un banco, y que por tanto serían puramente capital económico. Este tipo de capital consiste en disponer de “medios de consumo” de esos objetos culturales, es decir, la existencia de disposiciones y conocimientos que permitan que esos bienes sean apreciados de forma legítima (Bourdieu, 1983).
- **El capital cultural Institucionalizado.** Se puede entender o asemejar a un título de propiedad intransferible, puesto que certifica y otorga un valor homogéneo para todos quienes lo posean, con un grado de conversión en capital económico fácilmente medible, tal como ocurre en la relación entre titulación o grado académico y los escalafones funcionarios en un trabajo determinado (Bourdieu, 1983).
- **El capital social.** Este tipo de capital se puede entender como el agregado de los recursos que se poseen actualmente, o que potencialmente se podrían poseer, de los cuales se dispone por el hecho de pertenecer a un grupo, o por la red social en mayor o menor medida institucionalizada de que se disfrute. El volumen que se tenga de este capital va a depender del tamaño de la red de conexiones que puedan ser movilizadas y del volumen que se tenga el grupo de las otras formas de capital. De acuerdo a esto, el capital social no es independiente del resto de las formas de capital, aunque si tiene la cualidad de ser irreductible a ellas. La red puede tener la característica de ser implícita o, por el contrario, estar bastante institucionalizada, por ejemplo, la red puede estar compuesta por amigos íntimos o pueden ser miembros de un club que tenga restricciones de acceso a sus participantes, siendo la nobleza, en épocas anteriores, el caso más claro de institucionalización del capital social. El acceso que puedan tener nuevos miembros a una red determinada puede hacer variar por completo su definición. Es por lo anterior que en la actualidad, por

el hecho de que es más difícil excluir personas de un grupo, han ido surgiendo mecanismos que permiten mantener la homogeneidad de contactos sociales, como ocurre en el caso de personas que mandan a sus hijos a determinados colegios, o frecuentan determinados lugares, los cuales garantizan de alguna forma que los contactos más probables de encontrar en esos espacios sean personas de una determinada posición social equivalente a la que se tiene (Bourdieu, 1983).

- **El capital simbólico.** Es según Pierre Bourdieu, la forma que pueden tomar los distintos tipos de capital en tanto que percibidos y reconocidos como legítimos (Bourdieu, 1987). Se puede entender como “la forma que adquiere cualquier tipo de capital cuando es percibido a través de unas categorías de percepción que son fruto de la incorporación de las divisiones o de las oposiciones inscritas en la estructura de la distribución de esta especie de capital” (Bourdieu, 1994, pág. 108).
- **El poder simbólico.** Esta es una categoría que está estrechamente relacionada con el capital simbólico, es decir, “el poder simbólico es ese poder invisible que puede ser ejercitado sólo con la complicidad de quienes no quieren saber que son sujetos para éste o incluso que ellos mismos lo ejercitan, [...] el capital simbólico es un crédito, es el poder impartido a aquellos que obtuvieron suficiente reconocimiento para estar en condiciones de imponer el reconocimiento” (Velasco, 1998, pág. 54).

2.4.3 HABITUS

Pierre Bourdieu entiende por habitus el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Es preciso señalar que estos esquemas generativos están socialmente estructurados, es decir, han sido conformados a lo largo de la historia individual de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social, como también del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Al mismo tiempo, sin embargo, son estructurantes, o sea, son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, acciones y percepciones del o los agentes (Román, 2009).

"El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas

las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972, pág. 178).

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el "dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta" (Bourdieu, 1980, pág. 88-89).

Los sujetos producirán sus prácticas a partir del habitus. El habitus, a saber, interiorización de las estructuras en base a las cuales el grupo social en donde se ha sido educado produce sus pensamientos y sus prácticas, formando un conjunto de esquemas prácticos de percepción, apreciación y evaluación a partir de los cuales los agentes sociales generaran sus prácticas. De esta manera, el habitus pasa a ser el principio no elegido de todas las elecciones, a la vez que es una disposición que se puede reactivar en conjuntos de relaciones distintos y dar lugar a una amplia gama de prácticas diferentes.

En este sentido, lo que el habitus nos viene a explicar es que las prácticas de los sujetos no pueden comprenderse solamente en relación a su posición actual en la estructura social, puesto que el habitus, en tanto principio generador de las prácticas, ha sido internalizado principalmente en la llamada primera socialización, producto de la familiarización con prácticas y espacios que son producidos siguiendo los mismos esquemas generativos y en los que se hayan cimentadas las divisiones del mundo social (Bourdieu, 1980).

El peso fundamental que tienen las primeras experiencias en los sujetos se debe a que el habitus tiende a asegurar su propia continuidad a modo de mecanismo de defensa en contra del cambio, toda vez que al incorporarse a modo de esquema de percepción y apreciación de prácticas, este opera realizando una selección sistemática de las

informaciones nuevas, tendiendo a rechazar o reinterpretar aquellas que los cuestionen bajo sus propios esquemas, y también a limitar la exposición del agente a aquellas experiencias o grupos sociales en los cuales su habitus no sea adecuado (Bourdieu, 1980).

De este modo, para poder dar una explicación respecto de las prácticas sociales de los agentes, no basta solo con remitirlas a su situación actual puesto que el habitus reintroduce la dimensión histórica en el análisis de la acción de los agentes mediante la estructura generativa que asegura la presencia del pasado en el presente:

"Producto de la historia, el habitus produce prácticas (...) conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo" (Bourdieu, 1980, pág. 91).

Habitus, cuerpo, racionalidad práctica, interés

Uno de los aspectos que hay que tener en cuenta con respecto a la teorización del habitus es su directa relación con el cuerpo, toda vez que el habitus se incorpora al cuerpo, es decir, se aprende mediante el cuerpo a través de un proceso de familiarización práctica de un universo de prácticas, que no se realiza conscientemente. En otras palabras, "el cuerpo cree en lo que juega: llora si mima la tristeza. No representa lo que juega, no memoriza el pasado, él *actúa* el pasado, así anulado en cuanto tal, lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee como un saber que se domina. Es lo que se es" (Bourdieu, 1980, pág. 123).

Lo señalado anteriormente respecto a la relación del habitus con el cuerpo es un aspecto fundamental para poder explicar la relevancia teórica del concepto.

En primer término, porque supone uno de los principios fundamentales de la sociología, a saber, que las prácticas sociales no se pueden explicar recurriendo a la consciencia de los actores, puesto que suponen un sistema de relaciones que escapa a su aprehensión. En este sentido, los habitus se *in-corporan*, más allá de la consciencia, se aprenden con el cuerpo, y como suponen la internalización de los esquemas cognitivos,

apreciativos y perceptivos del grupo social en el que el sujeto ha sido educado, se dice que el sujeto reproduce estos esquemas de manera inconsciente e involuntaria, es decir, los sujetos están sujetos por los grupos sociales que los producen, por los esquemas que esos grupos sociales han incorporado en ellos (Bourdieu, 1980).

En segundo término, porque reintroduce la temporalidad, factor fundamental de las prácticas dejado en el olvido en los análisis estructuralistas. En otras palabras, los sujetos van a producir sus prácticas en la urgencia temporal, es decir, los sujetos tienen que actuar en el presente, tienen que responder, y una respuesta adecuada no tiene valor si no se realiza en el momento oportuno. Por lo mismo, no vale ningún modelo explicativo del sujeto que suponga una reflexión previa de todos los factores en juego, como lo hace la teoría del actor racional, pero tampoco es válida una teoría que reduzca al sujeto a un mero autómatas, puesto que las respuestas tienen que ir de acuerdo a una enorme cantidad de situaciones diferentes, en donde existen elementos nuevos o distintos para el actor. De esta manera, para dar una respuesta adecuada en la urgencia de la situación, el sujeto sabe improvisar, cual bailarín lo puede hacer con nuevos pasos de baile puesto que ha incorporado en él la técnica del baile (Velasco, 1998).

En tercer lugar, la incorporación de los habitus está muy ligada con otro tema fundamental en la teoría de Pierre Bourdieu, a saber, el “sentido práctico” o “racionalidad práctica”. Una vez llegados a este punto, la crítica es directa a las teorías de la “racionalidad” que postulan un único modelo de racionalidad, que vendría siendo la del propio investigador, siendo a partir de esta que intentan explicar las prácticas de los sujetos, dándole interpretación en la medida de sus posibilidades a partir del modelo de racionalidad a priori que se les impone, estigmatizándolas como irracionales o alienadas, entre otras categorizaciones, siendo que esta imposición no es posible. Es por ello, que frente a este concepto abstracto y universal de “racionalidad” se impone la investigación específica y concreta de las diferentes “racionalidades prácticas” de los sujetos, que son en función de sus esquemas de percepción y acción, es decir, de sus habitus, formados en unas condiciones sociales y materiales determinadas. Así, este “sentido práctico” como “sentido del juego” es la racionalidad particular, práctica, que permite jugar el juego en la urgencia del tiempo a partir de los esquemas incorporados mediante la práctica continuada del

mismo juego. Es por eso que podemos decir que los agentes sociales no son racionales ni irracionales, sino que son razonables (Velasco, 1998).

"Siendo el *producto* de una clase determinada de regularidades objetivas, el habitus tiende a engendrar todas las conductas 'razonables', de 'sentido común', que son posibles en los límites de estas regularidades, y éstas solamente, y que tienen todas las probabilidades de estar positivamente sancionadas porque están objetivamente ajustadas a la lógica característica de un campo determinado, del que anticipan el futuro objetivo; tiende a la vez a excluir 'sin violencia, sin arte, sin argumento', todas las 'locuras' ('no es para nosotros'), es decir, todas las conductas condenadas a ser negativamente sancionadas porque son incompatibles con las condiciones objetivas" (Bourdieu, 1980, pág. 93-94).

En último término, podemos señalar que la incorporación inconsciente del habitus no supone solamente la apropiación práctica de los esquemas que van a servir para producir las prácticas adecuadas a cada situación, es decir, supone también el hecho de que se incorpore el "interés" de estar dentro y jugar el juego. En otras palabras, si los agentes sociales juegan a los diversos juegos que involucran acumulación de capital, como el económico, el científico o el simbólico, no es porque estén determinados por un interés inscrito en su naturaleza, ni tampoco es porque hayan decidido racional y reflexivamente interesarse por participar, sino que es porque ellos han incorporado el interés mediante la inmersión en un universo de prácticas que determina y define lo que está en juego, lo que vale la pena, o sea, dicho de otra manera, porque los sujetos han incorporado en sus habitus, y por lo tanto, más allá de su conciencia y su reflexión, unos esquemas evaluativos y apreciativos particulares. De esta forma, el "interés" escapa también a la determinación universal y abstracta que le dan otras teorías u otras disciplinas como la economía, para convertirse en un interés concreto, producido en un campo social concreto, y asimilado en los habitus de los sujetos (Velasco, 1998).

Teniendo en cuenta lo anterior, volvemos una vez más a la necesidad de no dejar aisladas las estructuras de los agentes, puesto que si las instituciones sociales funcionan es porque hay agentes socialmente producidos para que funcionen, con los intereses concretos y las competencias prácticas sin las cuales la institución sería algo muerto:

"(el habitus) es aquello por lo que la institución encuentra su plena realización: la virtud de la incorporación, que explota la capacidad del cuerpo de tomarse en serio la magia

performativa de lo social, es lo que hace que el rey, el banquero, el cura sean la monarquía hereditaria, el capitalismo financiero o la Iglesia hechos hombre. La propiedad se apropia de su propietario, encarnándose bajo la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente conformes a su lógica y a sus exigencias" (Bourdieu, 1980, pág. 96).

Habitus, clase social y reproducción social

Luego de haber hablado de la relación del habitus con el cuerpo, también es necesario señalar la estrecha relación que tiene el habitus con las clases sociales y la reproducción social. Esto, porque si el habitus es adquirido bajo una serie de condiciones sociales y materiales, y si éstas varían en función de la posición en el espacio social, se puede hablar de "habitus de clase", toda vez que existiría una serie de esquemas generadores de prácticas comunes a todos los individuos que son producto de las mismas condiciones objetivas:

"La sociología trata como idénticos a todos los individuos biológicos que, siendo el producto de las mismas condiciones objetivas, están dotados de mismos habitus: clase de condiciones de existencia y de condicionamientos idénticos o parecidos, la clase social (en sí) es inseparablemente una clase de individuos dotados del mismo habitus (...). Si está excluido que *todos* los miembros de la misma clase (o incluso dos de ellos) hayan hecho *las mismas experiencias y en el mismo orden*, es cierto que todo miembro de la misma clase tiene probabilidades más grandes que cualquier miembro de otra clase de encontrarse confrontado con las situaciones más frecuentes para los miembros de esta clase" (Bourdieu, 1980, pág. 100).

Podemos decir que los habitus de clase son, a su vez, sistemáticos, puesto que son producidos en una serie de condiciones materiales y sociales de existencia unidas a una determinada posición social; sus principios fundamentales se van a explicar así, también de manera sistemática, a los dominios más diversos de la práctica (Velasco, 1998).

En este sentido, el habitus se convierte de esta manera en una dimensión fundamental de la "clase social" de los individuos, ya que es la "clase incorporada", o sea, a cada posición social distinta le corresponden distintos universos de experiencias, ámbitos de prácticas, categorías de apreciación y percepción. De esta manera, se pueden distinguir

dos aspectos de la clase social, a saber, la clase objetivada y la clase incorporada. La primera tiene relación con su posición en el sistema de relaciones sociales, sus condiciones materiales y sociales, mientras que la segunda, tiene que ver con la clase social hecha cuerpo, es decir, el habitus. El habitus de clase será fundamental en la reproducción social, toda vez que se ha producido en unas determinadas condiciones sociales, y reproducido de manera corporal, inconsciente, los esquemas y divisiones de las que es producto, funcionan ajustado a las mismas condiciones, permitiendo de estas formas que éstas se reproduzcan mediante su continua actualización. Esto se puede ver claramente reflejado en una de las dimensiones fundamentales del habitus, a saber, el sentido de los límites, de las posibilidades e imposibilidades, puesto que por el habitus uno se excluye de lo que está excluido (Velasco, 1998).

La explicación de las prácticas

Como se pudo demostrar antes, el concepto de habitus es un elemento fundamental dentro de la teoría de las prácticas de Bourdieu, las cuales deben explicarse como la relación entre dos sistemas de relaciones, es decir, por un lado, el sistema de relaciones que ha sido históricamente construido viene a constituir el “campo” específico en medio del cual se desarrolla la práctica, y por otro lado, el sistema de relaciones que produce a los agentes de las prácticas, o sea, su habitus, que nos remite a las condiciones sociales de la producción de estos agentes en su historia pasada. “Sólo la puesta en relación de estos dos sistemas de relaciones puede permitir escapar a las aporías del objetivismo determinista y del subjetivismo voluntarista, a partir de una sociología que se plantee la "génesis" social de las estructuras de las prácticas desde una perspectiva relacional e histórica” (Bourdieu, 1980, pág. 105).

2.4.4 PRÁCTICA

Las primeras interrogantes que surgen son ¿cómo se pueden explicar las prácticas sociales desde esta perspectiva? Y ¿Cuáles con los principios en base a los cuales se estructuran las prácticas sociales? Un primer paso explicativo para dar respuesta a estas interrogantes consiste en construir el campo social en el que están insertos las practicas,

para lo cual, en primer lugar, hay que definir el capital específico que está en juego y los intereses propios del campo, elementos que vienen a constituir el objeto de las luchas que se desarrolla ahí. En efecto, se puede decir que la distribución desigual del capital específico da origen a posiciones relativas y a relaciones entre posiciones, relaciones de poder, de fuerza, definidas en términos de dominación- dependencia (Gutiérrez, 2005).

Es importante señalar que para cada una de las posiciones hay intereses objetivos ligados, los cuales son imputados por el investigador, es decir, a título de hipótesis, se puede suponer que un agente social que está ubicado en una determinada posición dentro de un campo, puede tender a mantener o aumentar su capital acumulado, y de esta manera, poder mantener o mejorar su posición relativa. Sin embargo, no solo es importante la construcción del campo en su estructura sincrónica, sino también la reconstrucción de la trayectoria del campo. En consecuencia, para poder dar una explicación a las prácticas sociales no solo hay que tener presente la posición social que tiene el agente, sino también la trayectoria de la posición, y a su vez, en los dos casos, en la relación con el conjunto de posiciones del que forman parte (Gutiérrez, 2005).

De esta forma, si se rescata la dimensión histórica del campo puede observarse el proceso de constitución del mismo en términos de mercado, de un bien apreciado y escaso, en torno al cual se van diversificando y diferenciando entre sí los productores y los consumidores de ese bien, y también instancias de legitimación y consagración específicas. Una vez que se ha constituido un campo específico históricamente, toda práctica que se inserte en el mismo puede comenzar a explicarse según la lógica específica de ese campo, según las propias leyes de funcionamiento que tiene, las cuales actúan mediatizando las influencias de los demás campos. Es por eso que cada campo cuenta con cierta autonomía relativa, la cual se da en relación con la complejidad y el grado de desarrollo que tenga (Gutiérrez, 2005).

Cuando se habla de autonomía relativa tenemos que suponer entonces, que estamos considerando y definiendo intereses específicos, que se constituyen en principios de estructuración de las prácticas de los diversos agentes comprometidos en la lucha, y por el mismo motivo, en principios de comprensión y de explicación de las prácticas sociales. Sin embargo, eso no implica que se niegue la influencia de otros campos dentro del contexto

del espacio social global, el cual es un espacio estructurado también en términos de posiciones de campos y de relaciones de fuerza y poder entre posiciones (Gutiérrez, 2005). En este sentido, el grado de autonomía de cada uno de ellos está en directa relación con su peso específico en ese contexto de interdependencia, motivo por el cual, puede decirse que las leyes de funcionamiento propias de cada campo, actúan mediatizando la influencia de los otros campos. A pesar de eso, no solo es importante tener en consideración las estructuras sociales externas a los agentes, o en otras palabras, no basta con solo construir el sistema de relaciones objetivas en el que está inserta la práctica a la que se pretende dar explicación: la historia, lo social, se deposita a la vez en los cuerpos y en las cosas (Gutiérrez, 2005).

Es por lo anterior que se hace necesario también rescatar las estructuras sociales incorporadas por el agente que produce las prácticas, o sea, los hábitos, en cuanto principios de generación y estructuración, de apreciación y percepción de esas prácticas. Así, producto de un sentido práctico incorporado, el hábito viene a constituir, a la vez, un recurso y una limitación, una necesidad y libertad, por el hecho de que está ligado a las condiciones sociales de su producción y a los condicionamientos que vienen implicados en ellas. De esta manera, podemos decir que son sistemáticos y también transferibles, como son sistemáticas las prácticas que producen. Es por eso que las prácticas de un agente están objetivamente organizadas y armonizadas entre sí, y a la vez con las prácticas de todos los agentes que forman parte de la misma clase, puesto que están dotadas de un sentido objetivo unitario (Gutiérrez, 2005).

De acuerdo a lo anterior, las prácticas sociales de un determinado grupo de agentes van a depender de las posibilidades objetivas que posean, las cuales se relacionan especialmente con el volumen y la estructura de su capital. De esta forma, el capital objetivado y las posiciones incorporadas constituyen así los instrumentos de apropiación de esas posibilidades objetivas (Gutiérrez, 2005).

En consecuencia, entonces, surge la interrogante sobre ¿cómo entender las prácticas sociales? La respuesta a esto es, en primer lugar, en términos de estrategias implementadas por los agentes sociales, en defensa de sus intereses ligados a la posición que ellos ocupan en el campo que es objeto de análisis. Ahora bien, ¿cómo podemos explicar que las

prácticas sociales de dos agentes que ocupan posiciones relativas iguales dentro de un campo puedan ser diferentes? Para dar respuesta a esta pregunta, es menester incluir en el análisis la trayectoria de las posiciones y los hábitos incorporados por los agentes que están ocupando dichas posiciones (Gutiérrez, 2005).

“Al constituirse como sistemas de disposiciones a actuar de una manera más que de otra, ligados a una definición de "lo posible" y "lo no posible", "lo que es para nosotros" y "lo que no es para nosotros", los hábitos actúan como esquemas de percepción y de apreciación de las posibilidades objetivas y, de este modo, como principios de estructuración de las prácticas sociales a través de la relación dialéctica entre el campo específico y el sistema de disposiciones incorporado por el agente que produce la práctica, es decir, rescatando los condicionamientos sociales externos e internalizados, se construyen instrumentos de análisis que permiten explicar las prácticas sociales, hasta donde ello es posible, por causas sociales” (Gutiérrez, 2005, pág. 101).

En definitiva, para poder dar cuenta de las prácticas sociales desde esta perspectiva de análisis, es menester también “objetivar al sujeto objetivante” (Gutiérrez, 2005). Esto implica entonces que el investigador tiene que asumir el desafío de ubicarse en una posición determinada y desde ahí llevar adelante un análisis teniendo en cuenta los condicionamientos sociales de su posición y de su proceso de producción, fijándose especialmente en dos tipos de relaciones, a saber, las que lo ligan, y lo separan, de la realidad que está analizando y de los agentes sociales cuyas prácticas está investigando, como también las que los unen o lo enfrentan con sus pares y las instituciones comprometidas en el juego científico (Gutiérrez, 2005).

2.5 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS CLAVE

2.5.1 TEORÍA DE LA ACCIÓN PRÁCTICA

Conducta humana (bien consista en una hacer externo o interno, ya en un omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción *enlacen* a ella un *sentido* subjetivo. La ‘acción social’, por tanto, es una acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de *otros*, orientándose por ésta en su desarrollo.

2.5.2 CAMPO

Realidad que surge bajo un momento y condiciones determinadas, entre las que se encuentran tres elementos esenciales que permiten la existencia de un campo, a saber, una **estructura** en la que existe una distribución del capital concreta de acuerdo a **reglas determinadas** impuestas por la clase dominante, y a la vez, una **especie particular de capital**, que puede ser diferente en cada caso, como por ejemplo la autoridad universitaria, el poder político, el prestigio intelectual, la fuerza física, entre otros según el campo

2.5.3 CAPITAL

Todo aquello que pueda entrar en las “apuestas” de los actores sociales, lo que se entiende como un “instrumento de apropiación de las oportunidades teóricamente ofrecidas a todos” (Bourdieu, 1980, pág. 109), o también, a toda “energía social” capaz de producir efectos en la competencia social (Bourdieu, 1980; Ansart, 1990), una forma de poder, en tanto que capacidad para ejercer control, usada siempre para llevar a cabo intereses de actores concretos (Calhoun, 1993), o como una relación social que define la apropiación desigual de los recursos existentes (Martín, 1993).

2.5.4 HABITUS

El habitus, como lo dice la palabra, es algo que se ha adquirido, pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes. La noción recuerda entonces, de manera constante que se refiere a algo histórico, ligado a la historia individual y que se inscribe en un modo de pensamiento genético. El habitus es un producto de los condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero sometiéndola a una transformación; es una especie de máquina transformadora que hace que ‘reproduzcamos’ las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente imprevisible, de manera tal, que no se puede pasar sencilla y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos (Bourdieu, 1984, p. 155).

CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO

3.1 TIPO DE ESTUDIO Y TIPO DE DISEÑO

Para poder llevar a cabo un contraste empírico de la teoría de Bourdieu y las películas de Larraín, se recurre al paradigma **cualitativo** de investigación social, ya que “la vida social se crea y sostiene tanto por las interacciones simbólicas y significativas de los sujetos que se relacionan entre sí como por sus respectivas pautas de conducta” (Marín, 2007). Al recurrir a este paradigma, se busca el sentido de las diferentes situaciones plasmadas en los largometrajes y los procesos bajo los cuales se rigen los protagonistas, vinculando, a la vez, con el contexto histórico de Dictadura Militar en el cual se desenvuelven.

El tipo de estudio corresponde al **descriptivo**, “ya que consiste en describir fenómenos, situaciones, contextos o eventos, es decir, detallar cómo son y se manifiestan” (Hernández, Fernández y Baptista, 1997, pág. 521). Este estudio pretende especificar las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que sea propenso de análisis (Hernández, Fernández y Baptista, 1997), con el fin de plasmar en la práctica la manera en que la teoría planteada por Bourdieu queda manifiesta. Además, se trata de indagar en las situaciones por medio de las cuales queda explícito el objeto de estudio, con el fin de describir así, dimensiones, componentes y/o aspectos del fenómeno a investigar. Dentro de estos parámetros se enmarca la **no experimentalidad** de la investigación, ya que se observarán situaciones ya existentes, no provocadas intencionalmente (Hernández, Fernández y Baptista, 1997), ya establecidas en el contexto de las películas.

Si bien, podríamos considerar que nos enfrentamos a un diseño longitudinal de investigación, ya que estudiamos tres películas realizadas en tres momentos distintos dentro de esta década y contextualizadas en tres momentos distintos de la Dictadura Militar chilena, se cree más adecuado enmarcarse en el diseño **transversal** de investigación, debido a que no estamos realizando un seguimiento de un mismo objeto de estudio, sino que tenemos tres diferentes, realizados en un periodo y contexto específico; es decir, son diferentes objetos los que se observan, lo que supone un diseño de análisis independiente.

No es el objetivo de esta investigación hacer un análisis de la evolución de las características, personajes y puesta en escena de los filmes de Larraín, sino que estudiarlos de manera indistinta, con el hilo conductor de la Teoría de la Acción práctica de Bourdieu. También, es **proyectado** ya que no se ha partido de cero, porque “se conoce la literatura o el estado de la cuestión, cuenta con interrogantes que le mueven a investigar, y le atraen unas perspectivas teóricas más que otras” (Valles, 1999, pág. 78). Finalmente, pese a estar enmarcados en un diseño más estructurado, se deja espacio a la **flexibilidad** del mismo. “Las preguntas de investigación y los objetivos son inconcretos y se va concretando y enriqueciendo con el proceso investigador” (Fernández De Sanmamed, 2011). Es decir, en lo que respecta a decisiones de cambio en el diseño, con el fin de dejar abierta la posibilidad a realizar ajustes a medida en que se va sucediendo la investigación, con la finalidad de sacar el mayor provecho a la información que se va reuniendo en cada fase de la investigación.

3.2 UNIVERSO Y MUESTRA

Como justificación de los criterios de inclusión, se expone lo siguiente: la producción cinematográfica con temática de Dictadura en Chile es más bien alta; nos encontramos con un gran número de destacados directores que la han abordado desde diferentes puntos de vista y con distintas historias. Pero se valoran los largometrajes de Larraín por sobre otros realizados en Chile sobre este tema ya que tienen un tinte más bien objetivo de los que aconteció en aquellos años, debido a que el director, Pablo Larraín, es hijo de dos personajes influyentes en la derecha chilena (herencia política no compartida por él, por cierto), por lo que, según lo que él mismo dice en una entrevista, tuvo que formar a retazos lo que ocurrió en el país a partir de relatos orales o textuales que fue escuchando o leyendo cuando deja la casa de sus padres. Pablo Larraín reconoce que vivió “en una burbuja” aquellos años debido a su condición social; otros directores que abordan el tema, sin desmerecer su labor, vivieron el momento, fueron exiliados o estuvieron en el contexto en el cual desarrollan sus películas, otorgando a sus relatos fílmicos una connotación más subjetiva, que para esta investigación es irrelevante ya que no poseen la objetividad necesaria para interpretar las estructuras de los campos sociales, teóricamente

primordiales para esta investigación. Tampoco quiero dejar de lado el hecho de que Pablo Larraín es uno de los directores chilenos de la actualidad con más reconocimiento nacional e internacional, tiene alta aparición en los medios de comunicación, y por qué no decirlo, fue el primero en tener una película totalmente chilena entre los nominados para el Oscar. Con esto quiero dejar en claro la buena calidad de sus películas y el alto nivel de realismo que éstas alcanzan, sin ser necesariamente documentales. Además, los filmes de Larraín calzan con el objetivo general, debido a que se busca contrastar lo expuesto por Bourdieu, y para lograrlo, se requiere de largometrajes que cuenten con un protagonista claro (muchas películas son escritas en base a coprotagonistas, lo cual haría más complejo el trabajo de análisis), un contexto sociocultural y político determinado, y un objetivo que debe ser alcanzado o no en el clímax de la historia.

De todo lo explicado anteriormente, se desprende que el **universo teórico** corresponde a películas de ficción filmadas en Chile entre los años 2000- 2014 que traten el tema de la Dictadura Militar chilena y que posean una estructura acorde a la Teoría de la Acción Práctica de Pierre Bourdieu; es decir, que tengan un agente, un campo, un capital, un habitus y una práctica determinada. Larraín ha trabajado como director en nueve oportunidades, que se detallan a continuación:

Tabla 2: Muestra

Título	Tipo	Año
Fuga	Largometraje de ficción	2006
Tony Manero	Largometraje de ficción	2008
Post Mortem	Largometraje de ficción	2010
Prófugos	Serie de televisión	2011
No	Largometraje de ficción	2012
Venice 70: Future reloaded	Documental (dirigió uno de los 70 cortometrajes)	2013
El Club	Largometraje de ficción	2015
Neruda	Largometraje de ficción	2016 (Post- producción)
Jackie	Largometraje de ficción	2017 (Pre- producción)

Fuente: elaboración propia con datos del sitio IMDb.com.

El **universo empírico**, por ende, corresponde a películas estrenadas (más de 40 minutos para que sean consideradas largometrajes) del director Pablo Larraín que tengan como eje la Dictadura Militar chilena, con una puesta en escena que refleje un claro protagonista, un contexto, un tipo de poder y un objetivo a concretar. La investigación, por tanto, posee un diseño muestral **no probabilístico**, ya que se pretende profundizar en los datos para poder contrastarlos con la teoría de Bourdieu, y para ello, se requiere de una elección de los largometrajes que sean más ricos en información de la filmografía de Larraín, por lo que requiere un conocimiento más amplio con el fin de llevar a cabo un trabajo reflexivo e interpretativo de los datos. La fuente de dichos datos la encontramos en los trabajos expuestos en la anterior tabla que están resaltados en color celeste.

Se utilizará un muestreo de tipo **teórico**, que como Mella (2003) lo explica, señala que el proceso de recolección de datos se realiza con la finalidad de generar una teoría, por medio del cual el analista conjuntamente va seleccionando, codificando y analizando su información, para así posteriormente decidir deliberadamente qué información escoger y dónde encontrarla. Es por ello que en la presente investigación se ha de realizar un muestreo **intencionado** en donde “la selección de las unidades de muestreo se llevan a cabo siguiendo las tipologías o perfiles definidos conceptualmente” (Vázquez, 2006, pág. 44).

La estrategia metodológica tiene una perspectiva **estructural**, dado que considera a los largometrajes que se investigan dentro de una estructura social en el doble sentido de la expresión, situados en unas coordenadas psicológicas (empresarios/as, obreros/as, campesinos/as etc.) y en una determinadas coordenadas ideológicas o identidades (hombre, mujer, profesional. etc.) Así el hablar queda situado como estructuralmente representativo (Canales, 1985). Por tanto, la **unidad de análisis** es el film en sí, y dentro de este, la relación sujeto- relaciones (el protagonista del film, su contexto, sus relaciones de poder, su condición social y las prácticas). En resumen, tenemos una **muestra de casos** de 3 largometrajes, y el análisis, interpretación y contraste teórico de tres documentos audiovisuales corresponde la **muestra de unidades según técnicas de producción**.

3.3 TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE DATOS

La técnica a utilizar, según los requerimientos del objetivo general y de los objetivos específicos, será el **análisis documental**, entendido como la información de un documento en un registro estructurado, teniendo como objeto “la transformación de los documentos originales en otros secundarios, instrumentos de trabajo identificativos de los primeros y gracias a los cuales se hace posible tanto la recuperación de éstos como su difusión” (Castillo, 2004:2005. Pág. 1). El trabajo de obtención de los datos secundarios entregados por la fuente primaria (los largometrajes) requiere primero de un proceso de comunicación (que permita la recuperación de información para transmitirla); segundo, de un proceso de transformación (el documento primario se somete a análisis para convertirlo en otro documento secundario de más fácil comprensión); y tercero, de un proceso analítico y sintético (la información es estudiada, interpretada y sintetizada para dar lugar a un nuevo documento que lo representa de forma abreviada) (Castillo, 2004:2005, pág. 2).

En este caso, se recurre al **análisis de documentos audiovisuales**, los cuales son capaces de comunicar, como su nombre lo dice, en lenguaje audiovisual, que posee una gramática propia, generada por los encuadres y movimientos de cámara, el montaje y por la información sonora que suele acompañarle. Con esto, se pretende explicar que las películas no son una simple mezcla entre sonido e imágenes, sino que poseen un lenguaje propio (Planas, 1995).

El análisis de imagen en movimiento conlleva un proceso más complejo en comparación con los textos escritos, debido a que no poseen índices ni resúmenes, por lo que deben ser visionados a tiempo real. Es por esto que se hace necesario realizar un “asiento” documental, para así poder obtener la mayor cantidad posible de información pero sin caer en la sobreutilización de los materiales audiovisuales; es por esto que se debe realizar un análisis a un gran nivel de profundidad, realizando una descripción muy detallada del documento. Esto se logra a través de la catalogación del contenido de los largometrajes, con el fin de obtener un registro escrito de las imágenes, reduciendo la necesidad de recurrir al visionado una y otra vez. A partir de una descripción catalográfica detallada, con unos puntos de acceso correctos y controlados, se podrá elegir o descartar eficazmente la información. Para lograr catalogar los aspectos que serán necesarios para el

análisis, será necesario construir una **matriz de análisis**, encargada de sintetizar los aspectos más importantes a observar dentro de los largometrajes de Pablo Larraín. Ésta estará dividida en dos partes: la primera, con los aspectos técnicos de producción y con los tipos de significado dentro de los filmes, y la segunda, dirigida netamente a los conceptos abarcados en la fórmula de acción práctica de Bourdieu:

Tabla 3: Matriz de análisis 1

TÍTULO DE LA PELÍCULA	Afiche promocional
Categoría	
Duración	
Formato	
Rodaje	
Estreno nacional	
Estreno internacional	
Guion	
Elenco	
Casa productora	
Producción ejecutiva	
Producción	
Premios	
Descripción de la película	
<i>Argumento</i>	
<i>Contexto (año)</i>	
Personajes	
<i>Protagónico</i>	
<i>Secundarios</i>	
Taxonomía de significados cinematográficos	
<i>Comprensión referencial</i>	
<i>Comprensión explícita</i>	
<i>Interpretación implícita</i>	
<i>Interpretación sintomática</i>	

Tabla 4: Matriz de análisis 2

Campo
Posición del campo frente al campo de poder (relación del campo con clases dominantes y dominadas)
Relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o las instituciones que compiten por la forma legítima de la autoridad específica del campo.
Habitus de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido al interiorizar un determinado tipo de condición social y económica, condición que en su trayectoria dentro del campo encuentra oportunidades más o menos favorables de actualización.
Especificidad del campo
<p><i>Recursos económicos</i></p> <p><i>Recursos culturales (aquí los diplomas escolares y universitarios han cobrado importancia creciente)</i></p> <p><i>Recursos sociales (capacidad de movilizar en beneficio propio redes de relaciones sociales más o menos extensas, derivadas de la pertenencia a diferentes grupos sociales)</i></p>
Capital
Capital económico
Capital cultural
<p><i>Capital cultural incorporado (forma de ser, hablar, comportarse, etc)</i></p> <p><i>Capital cultural objetivado (conocimientos que permiten apreciar los objetos culturales)</i></p> <p><i>Capital cultural institucionalizado (títulos académicos, jerarquías administrativas)</i></p>
Capital social (ejemplo: la nobleza es institucionalizado. Todo según el volumen del capital que el grupo posea)
Capital simbólico (el capital simbólico es un crédito, es el poder impartido a aquellos que obtuvieron suficiente reconocimiento para estar en condiciones de imponer el reconocimiento)
Habitus
Relación habitus- cuerpo

<p><i>Los sujetos están sujetos por los grupos sociales que los producen, por los esquemas que han incorporado</i></p> <p><i>Temporalidad. Los sujetos han de producir sus prácticas en la urgencia temporal: tienen que actuar, que responder, en el aquí y ahora: una respuesta adecuada no vale nada si no se realiza en el momento adecuado.</i></p> <p><i>Todas las conductas condenadas a ser negativamente sancionadas porque son incompatibles con las condiciones objetivas</i></p>
<p>Habitus de clase (esquemas generadores de prácticas comunes a todos los individuos biológicos que son producto de las mismas condiciones objetivas)</p>

Fuente: Elaboración propia, con datos de Bourdieu (1989, 2002)

Los indicadores de estas matrices cumplen con el objetivo de ordenar la observación que se realizará de las películas, así como también ordenar el posterior proceso de análisis. Dentro de dichos indicadores, se engloban las teorías que sirven de directrices en esta investigación.

3.4 TÉCNICA DE ANÁLISIS DE DATOS

El mensaje que entregan las películas está expresado con imágenes en movimiento e información sonora. Por aquello, es necesario para el procesamiento de la información recopilada por medio de las matrices, recurrir al **análisis de contenido**. Hernández, Fernández y Baptista (2006) consideran este tipo de análisis como una herramienta muy útil para analizar los procesos de comunicación en muy diversos contextos, y que es susceptible de ser aplicado a cualquier forma de comunicación. Consiste en recolectar, organizar y preparar los datos, para continuar en el descubrimiento de las unidades de análisis y pasar por último a la codificación de la información. Esto permitirá la observación de los componentes que hagan referencia a la teoría de Bourdieu, así como también de elementos que aporten al trabajo interpretativo de los enunciados visuales.

Hernández, Fernández y Baptista (2006) también consideran que una de las principales características del análisis de contenido es develar diferencias en el contenido de la comunicación entre los agentes. Dentro de las películas de Larraín, este punto se abordará especialmente para conocer las diferencias ideológicas, socioculturales y sociourbanas de los personajes secundarios en función del personaje principal, todo esto en

términos generales. Además, y como último punto, esta técnica de análisis se considera la más adecuada para esta investigación debido a su capacidad de reflejar los valores, las creencias y actitudes de los personajes principales para así poder contrastar el material teórico con el material audiovisual.

3.5 CALIDAD DEL DISEÑO

La calidad de la presente investigación se rige bajo los criterios de calidad usados en la metodología cualitativa, que se basa en la triangulación de los datos, que servirá al investigador de manera tal que pueda objetivar sus pistas de interpretación animándole a recorrer fuentes diversas de verificación y de corroboración. La calidad se protege en base a los criterios de: **Credibilidad**, donde Valles (2003) considera que tiene una intrínseca relación con el uso que se le ha dado al conjunto de recursos técnicos, los cuales se deben aplicar de manera delicada y resguardada. En este caso, el de análisis documental, se aplica en el sentido de que la investigadora será la encargada de llevar a cabo la matriz de análisis, así como también, será la encargada de realizar las revisiones de la información recogida por medio de dicho análisis, así como también, adjuntar todo el material posible.

Por otro lado, la **transferibilidad**. Según Valles (2003), ésta se asocia con los diversos procedimientos del muestreo cualitativo, y se logra por medio de éstos. Los criterios de selección de la muestra de los largometrajes están determinados por las temáticas de estas mismas. Para ello, se buscó cumplir con los criterios de **tipicidad y variabilidad**, lo cual queda definido en los criterios de inclusión abordados anteriormente. Dichas decisiones muestrales contribuirán a una posterior re-contextualización de los datos, es decir, nos facilitará el ubicar los datos en otros estudios similares sobre cine. Finalmente, la **dependibilidad**, término que para Valles (2003) se hace operativo mediante una suerte de auditoría externa, es decir por medio de la inspección de los datos obtenidos, y que se encuentran documentados. En esta investigación se busca resguardar este criterio por medio de una continua y constante evaluación de las opiniones y decisiones tomadas por parte de la investigadora a lo largo de todo el proceso, poniendo a disposición para la inspección toda la documentación obtenida.

3.6 CONDICIONES ÉTICAS

El cine de Pablo Larraín es susceptible para que se emitan juicios de valor fundados en su filiación familiar, por lo que para efectos de esta investigación, se evitarán por parte de la autora en el proceso de análisis, los cuales pudiesen poner en tela de juicio la información obtenida ante los documentos audiovisuales investigados. Finalmente, se informará por medio de correo electrónico el propósito de esta investigación al realizador mismo, para que esté en conocimiento de que la información utilizada desde sus largometrajes de ninguna manera tendrá fines de lucro, y que la fuente de las imágenes a analizar provendrá desde el material original y no desde reproductores en línea que no posean los derechos de autor correspondientes.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS

4.1 PRESENTACIÓN DE LOS LARGOMETRAJES

TONY MANERO (2008)

Obsesionado con la idea de convertirse en el Tony Manero chileno (el personaje de John Travolta en Fiebre de Sábado por la Noche) Raúl comete una serie de crímenes para conseguir un traje como su ídolo. Mientras tanto, sus vecinos participan en actividades secretas en contra de la Dictadura Militar de Pinochet.

Protagónico	Raúl Peralta (Alfredo castro)
Secundarios	Cony (Amparo Noguera) Goyo (Héctor Morales) Pauli (Paola Lattus) Wilma (Elsa Poblete) Tomás (Nicolás Mosso) Productora de TV (Antonia Zegers) Presentador de TV (Enrique Maluenda)

POST MORTEM (2010)

Mario Cornejo trabaja en la morgue como el escribano a cargo de redactar los reportes de las autopsias realizadas por los doctores forenses. En los días que rodean el Golpe de Estado de 1973 se ve envuelto en una historia de amor con una bailarina del Bim Bam Bum, que desaparece misteriosamente la mañana del 11. La búsqueda de Cornejo atravesando una ciudad sitiada y desolada lo pondrá como un testigo privilegiado de esos días, en medio de una historia de amor, muerte y traición.

Protagónico	Mario Cornejo (Alfredo castro)
Secundarios	Nancy Puelma (Antonia Zegers) Dr. Castillo (Jaime Vadell) Sandra (Amparo Noguera) Víctor (Marcelo Alonso) Capitán Montes (Marcial Tagle) David Puelma (Santiago Graffigna) Arturo Puelma (Ernesto Malbrán) Pato (Aldo Parodi)

No (2012)

Cuando el dictador militar Augusto Pinochet, al verse presionado por la comunidad internacional, convoca un plebiscito ciudadano en torno a su permanencia en el poder en 1988, los líderes de la oposición persuaden a un atrevido y joven creativo de publicidad, René Saavedra (Gael García Bernal), para que encabece su campaña. Con recursos limitados y bajo el constante escrutinio de los vigilantes del déspota, Saavedra y su equipo conciben un audaz plan para ganar la elección y liberar a su país de la opresión.

Protagónico	René Saavedra (Gael García Bernal)
Secundarios	Verónica Carvajal (Antonia Zegers) Lucho Guzmán (Alfredo Castro) José Tomás Urrutia (Luis Gnecco) Fernando (Néstor Cantillana) Verónica Carvajal (Antonia Zegers) Alberto Arancibia (Marcial Tagle) Simón Saavedra (Pascal Montero) Ministro Fernández (Jaime Vadell) Carmen (Elsa Poblete) Carlos (Diego Muñoz) Militar (Sergio Hernández) Ricardo (Alejandro Goic) Joven Revolucionaria (Claudia Cabezas) Socióloga (Amparo Noguera)

4.2 TAXONOMÍA DE SIGNIFICADOS

En este nivel del análisis, se remitirá a realizar un ejercicio analítico de los diferentes tipos de significados planteados por Bordwell (1989). La autora por su parte, será la encargada de comprender e interpretar estas tres obras artísticas; y como ya lo hemos mencionado anteriormente, el relato fílmico actúa como un texto, que se mantiene neutral hasta que el espectador entra en contacto con él y actúa². Quien observa, entonces, no juega un rol pasivo, sino que es un movilizador activo de estructuras y procesos, lo que dará pie para que busque la información más pertinente y los datos más concretos. Esa es la tarea que llevaremos a cabo en este apartado de la investigación.

² En cualquier acto de percepción, los efectos no están determinados por los datos: el papel del observador consiste entonces en seleccionar y estructurar el campo perceptual (Romero y Giménez, 2007).

Para poder contextualizar de mejor manera las propuestas de Bordwell, recordemos que los significados no se encuentran: se elaboran. Esto implica que la comprensión y la interpretación conllevan la construcción del significado a partir de indicaciones textuales. Cuando vemos las imágenes de estas tres películas, identificamos ciertos parámetros que nos incitan a ejecutar inferencias. Por ejemplo, la construcción de vínculos entre las escenas, o la atribución de significados abstractos al filme. Es entonces que en este sentido, Bordwell plantea que cuando se logra encontrar el sentido a una obra cinematográfica, los significados que se encuentran pueden ser de cuatro tipos, que iremos analizando película a película, en orden cronológico de estreno.

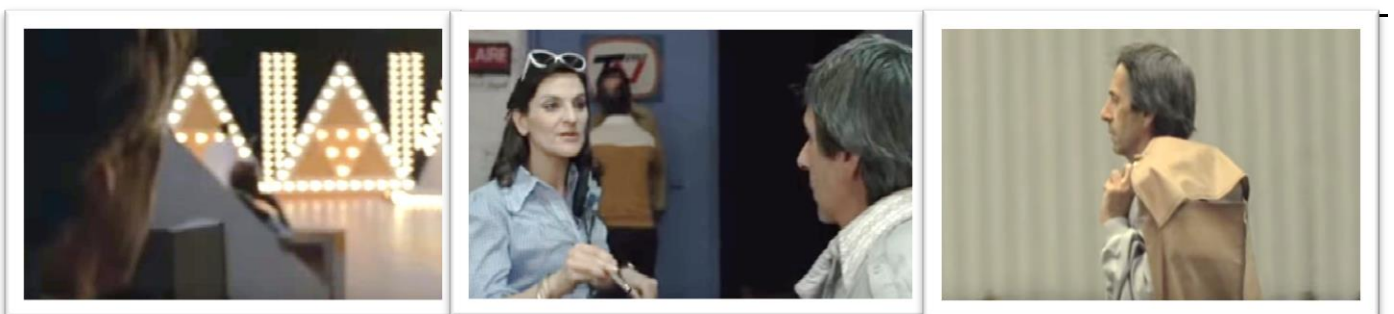
4.2.1 *TONY MANERO*

4.2.1.1 Significados de índole comprensiva

Significado Referencial

En esta película, el significado referencial apunta a los **sucesos vividos por el protagonista, Raúl Peralta, de aproximadamente 50 años, para presentarse a un concurso televisivo que busca el mejor imitador del protagonista de la película ‘Fiebre de sábado por la noche’, Tony Manero, y las estrategias a las que recurre para poder ganarlo.**

Ilustración 1: Escena inicial



Raúl Peralta se presenta en el canal de televisión como imitador de Tony Manero. Al llegar, la productora del programa le informa que ese día correspondía a la imitación de otro artista y le dice que vuelva la semana siguiente. Raúl no oculta su decepción, y regresa a su hogar, no sin antes pasar al cine a ver “Fiebre de sábado por la noche” una vez más.

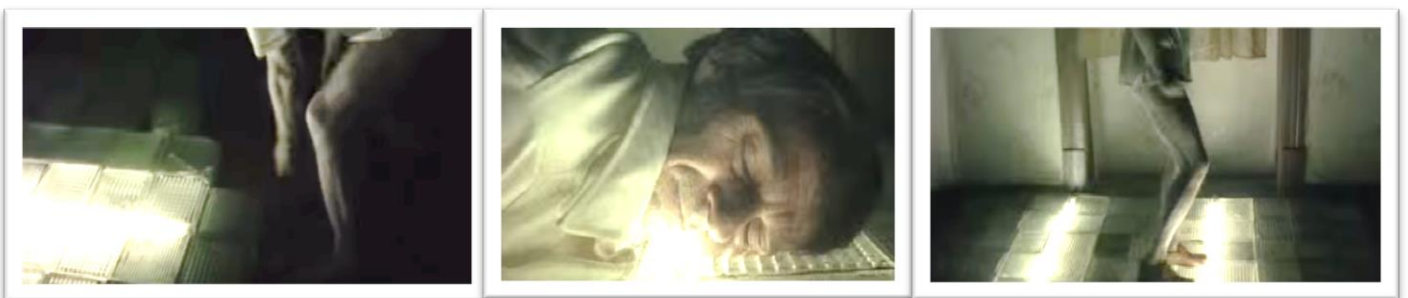
Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del largometraje “Tony Manero” (Larraín, 2008)

En el aspecto narrativo, la historia transcurre dentro de una semana exacta, desde que Raúl visita por primera vez el set de televisión, hasta que vuelve el mismo día de la semana siguiente. Luego de que le dijeran que aquel día no era el que correspondía a la imitación de Tony Manero, Raúl se dirige al cine a ver “Fiebre de sábado por la noche”, para así poder seguir

aprendiendo los movimientos y diálogos del personaje interpretado por John Travolta. Luego, asesina a una anciana después de haberla ayudado frente a un asalto, solo para robarle el televisor. Raúl vivía en una pensión decadente, falta de recursos y de pobre infraestructura, pero con un grupo de personas que apoyaban el anhelo del protagonista, incluso ayudándolo a ensayar y a ornamentar el pequeño escenario que tenían para poder presentar la coreografía en un evento para la comunidad. En general, no tenía buenas relaciones con los habitantes del lugar, especialmente con la dueña, Wilma, pero lograba mantener una relación cercana con tres personajes: Cony, quien lo insta a conseguir su objetivo y tiene una especie de relación sentimental con él; la hija de ésta, Pauli, quien es observada libidinosamente por Raúl, hasta que logra tener algo con ella. Goyo, que al principio se esforzaba en ayudarlo pero termina cansándose y rebelándose en su contra, al considerarse que era mejor imitador de Tony Manero y querer ir a presentarse al programa.

Raúl pasa sus días obsesionado con imitar a la perfección el personaje de su película favorita, por lo que decide reconstruir el piso del escenario de la pensión para convertirlo en algo parecido al del Tony Manero original. Para esto, necesitaba vidrio, el cual no podía costear, por lo que recurre al intercambio de mercancía en el taller del Rumano, quien le entrega lo necesario para poder lograr este objetivo. Cuando ya no le quedan recursos que transar, Raúl lo asesina para poder robarle los materiales que le hacían falta.

Ilustración 2: El escenario



Este escenario luminoso es el responsable de que se desencadenen una serie de hechos dentro de la narración de la historia, siendo el lugar por el cual Raúl más se desvive, puesto que desea acercarse de todas las maneras posibles a su ídolo, y eso incluía el tener un espacio similar al que aparecía en la película.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas del largometraje “Tony Manero” (Larraín, 2008)

En relación al contexto político, Raúl logra escapar dos veces de ser detenido por los militares en la calle, escondiéndose ambas veces. La tercera vez, ocurre el día en que tiene que presentarse en el programa de televisión; Goyo había decidido presentarse también, por lo que Raúl, indignado, sube las escaleras hacia la habitación de éste con el fin de arruinar su traje para

que no se pudiera presentar. Es durante ese lapso de tiempo que agentes de Pinochet ingresan a la pensión en busca de información, y Raúl, al sentir ruido, baja las escaleras y permanece atento a lo que ocurre, pero dentro de un clóset. Escucha gritos y señales de violencia, y escapa. Se dirige hacia el estudio de televisión, indolente a lo que acababa de suceder en su hogar. Ahí, se encuentra con los demás aspirantes, y fija la vista en uno que tenía un gran parecido físico con el personaje. Se presenta y su coreografía sale a la perfección, mientras que este otro participante dejaba mucho que desear, pero el público lo alaba solo por su físico. Ambos son los finalistas del concurso, y el animador, por medio de aplausos, da como ganador a su rival; Raúl, decepcionado, sale del canal de televisión, y divisa a lo lejos a quien le había arrebatado su anhelo, junto con su esposa. Los sigue y se sube al mismo transporte que ellos abordan.

El espacio en el cual se desarrolla la historia es **Santiago de Chile**, en plena Dictadura Militar. El director ambienta los escenarios de manera tal que la decadencia y oscuridad están presentes durante todo el relato fílmico. **La pensión** en la que vive Raúl, ubicada en un sector de clase baja, y comparte el lugar con Cony, su “pareja” (no se hace una referencia directa a que si estaban juntos o no), la hija de ésta, Pauli, Goyo y Wilma, la dueña del lugar, además de otros personajes secundarios. El lugar tiene una especie de escenario muy pequeño donde Raúl, Cony, su hija y Goyo, ensayan para una presentación de baile inspirada en ‘Fiebre de Sábado por la Noche’. Otro de los espacios es una especie de **taller** donde el “Rumano” vende e intercambia mercancías. Aquí Raúl consigue los implementos necesarios para la construcción de un piso similar al que usó el Tony Manero original. Por otro lado, la calle es un espacio donde se observa un ambiente tenso, marcado por la delincuencia y las detenciones. Las calles se ven descuidadas, las paredes rayadas, y pocas personas deambulando.

Es importante destacar que el director nunca hace referencia a la realidad política de manera directa, sino que es muy cuidadoso en que ese tema quede implícito, haciendo pequeños guiños hacia lo que pasaba en aquellos años en las calles.

Ilustración 3: Espacios



La primera imagen corresponde al pequeño escenario que existía en la pensión donde vivía Raúl. Era utilizado para realizar pequeños eventos artísticos dentro de la comunidad. La segunda imagen muestra cómo lucía la calle en donde se encontraba el hogar de Raúl. La tercera es el taller del “Rumano” donde el personaje principal hacía intercambio y compras para poder ornamentar el escenario de la pensión como el de Tony Manero. La cuarta y quinta muestra el ambiente exterior desolado y hostil en el cual se desarrolla la historia. El cine, en la sexta imagen, es donde Raúl pasa buena parte de su tiempo, viendo ‘Fiebre de Sábado por la noche’; era su lugar de escape, por lo que cuando deciden sacar de cartelera su película favorita, asesina a la persona que manejaba el proyector. La séptima imagen representa una situación común dentro de la pensión, donde todos sus habitantes se juntaban a comer y a hablar de la cotidianidad.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “Tony Manero” (Larraín, 2008)

Significado Explícito

Cuando se analiza la información referencial se da pie a la producción de significados abstractos, es decir, se está conceptualizando la historia y la dimensión espacio temporal. El largometraje explicita que **la única motivación e interés que tenía el personaje protagónico era ganar el concurso de imitación, teniendo pocos (casi nulos) vínculos afectivos con los integrantes de su hogar, volviéndolo un ser indolente y en extremo violento e impredecible.**

No importa a lo que se deba recurrir con el fin de alcanzar un objetivo, aunque eso signifique sobrepasar las normas morales y las leyes. Raúl, dentro de su inestabilidad psicológica, encontraba válido cometer asesinatos contra personas que, o no le daban el gusto (como el señor que proyectaba las películas en el cine) o para robarle (como a la anciana que asesina a golpes). Simplemente, Raúl no entendía de leyes ni de normas sociales puesto que estaba tan desequilibrado que lo único que le importaba era convertirse en Tony Manero.

El significado explícito que se obtiene entonces es que la obsesión de Raúl deriva en violencia desmedida y de alguna forma, justificada dentro de su realidad mentalmente inestable, y

teniendo como máxima ‘el fin justifica los medios’. Lo anterior queda en evidencia por el uso de recursos estéticos por parte del director, como por ejemplo, que la gran mayoría de la película vemos encuadres desde detrás del protagonista, mostrando solo la parte posterior de su cabeza. Esto demuestra que Larraín tenía la intención explícita de mostrar los hechos desde Raúl Peralta, para así poner de manifiesto su carácter obsesivo y violento. Los asesinatos son crudos, pero notamos que no interrumpen el objetivo del protagonista, sino que la planificación de sucesos que Peralta tenía en mente queda intacta.

Ilustración 4: El fin justifica los medios



En estas imágenes, vemos la secuencia del encuentro de Raúl con la anciana, a quien primero auxilia después de un asalto, para luego asesinarla y robar cosas de valor para ser intercambiadas con Rumano, con el fin de construir el escenario para ensayar su coreografía en la pensión.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de “Tony Manero” (Larraín, 2008)

En el transcurso del filme, da la impresión de que Raúl en todo momento está pensando en cómo lograr ser el mejor imitador de Tony Manero, perdiendo incluso la percepción de la realidad al permanecer indolente frente a los sucesos que ocurren a su alrededor. Asimismo, lo que más marca el carácter obsesivo de Raúl es que esta misma pérdida de la noción de la realidad deriva en que comience a regirse por impulsos violentos.

4.2.1.2 Significados de índole interpretativa

Significado Implícito

Como lo plantea Bordwell, en este nivel de obtención de significados se deben identificar los temas, asuntos y problemas. Lo que se observa como significado implícito entonces en “Tony Manero” es que **Pablo Larraín no enjuicia a Raúl Peralta, pero tampoco lo victimiza, sino que lo construye como producto de la corrupción moral y social de aquellos años**; el contexto se muestra inestable tal cual la personalidad del protagonista, partiendo primero por los

personajes secundarios, que no terminan diálogos y se mantienen en una especie de sumisión, tal vez proporcionada por el ambiente político enmarcado en la Dictadura Militar chilena, y también, por la construcción estética de los espacios, lúgubres, inseguros, opacos y deprimentes, logrando transformar esa violencia desmedida y cruda en un recurso que no desestabiliza el objetivo final de Peralta, y termina justificando la forma de ser del personaje. Raúl Peralta actúa bajo las condiciones que le ha proporcionado su propio contexto y representa el fruto de las condiciones sociales de la época; incluso, se puede inferir que el mismo personaje es una alegoría del poder dictatorial, al ser dominante, violento, egoísta y obnubilado por la realidad en la que vive el personaje de John Travolta en Estados Unidos, creyendo que puede aplicar esa misma realidad dentro de sus precarias circunstancias.

El significado implícito en “Tony Manero” responde al impulso simbólico que el director demuestra en la construcción de los escenarios donde se desarrolla la acción, que se muestran igualmente decadentes y sombríos como el personaje principal; la ciudad aparece, tal cual se presenta Raúl, como una víctima del contexto. Además, el filme no está musicalizado, cayendo en una suerte de paralelismo con el personaje principal, ya que éste se destaca por permanecer en silencio la mayor parte de la película, infiriendo que el director quiso poner énfasis en que el espectador notara esta equivalencia entre película- personaje principal.

Significado Sintomático

En esta película, nos encontramos con varios tipos de significados sintomáticos, ya que podemos interpretar de varias formas ciertas situaciones que se dan en el transcurso de la historia. Pero el principal, es la **pérdida de identidad del individuo y cómo la alienación social da pie para que el agente comience a tener conductas anómicas**. Raúl concentra todos sus esfuerzos en ser el mejor imitador de Tony Manero, pero no para sentirse mejor consigo mismo o alguna meta similar, sino que su obsesión tiene como génesis el contexto social; todos quienes no vivimos el periodo de Dictadura Militar (incluido el director Pablo Larraín, ya que, como mencionó en una entrevista para un periódico nacional, él tuvo que formar a retazos lo que ocurrió en aquellos años, ya que su condición social de clase alta y familia ligada al mundo político de derecha no le permitió ver lo que realmente estaba ocurriendo) tenemos incorporado un imaginario de cómo funcionaba la sociedad en aquellos años, y sabemos a ciencia cierta que el

ambiente, en algunas ocasiones, daba pie para que los individuos se comportaran de maneras contrarias a la moral, como es el caso de Raúl.

A lo que se apunta como pérdida de identidad es la falta de valores, creencias, símbolos, tradiciones y modos de comportamiento propios de un grupo social, que en el caso de Raúl, hace que pierda el sentimiento de pertenencia con los intereses, códigos y normas de su contexto social. Si bien el grupo de personas que constituía su entorno tenía características homogéneas, Peralta se escapaba de la regla, ya que era un sujeto que no estaba consciente (o tal vez si lo estaba) de que sus actos podrían acarrear consecuencias o amonestaciones por parte del poder imperante o de su propio ambiente. Esto puede ser resultado de su propio malestar con la sociedad o también de su desequilibrio psicológico, o ambas, ya que se puede inferir que su historia de vida fue difícil y eso lo fue desestabilizando durante el camino, o quizás desde toda su vida fue un individuo con rasgos psicopáticos.

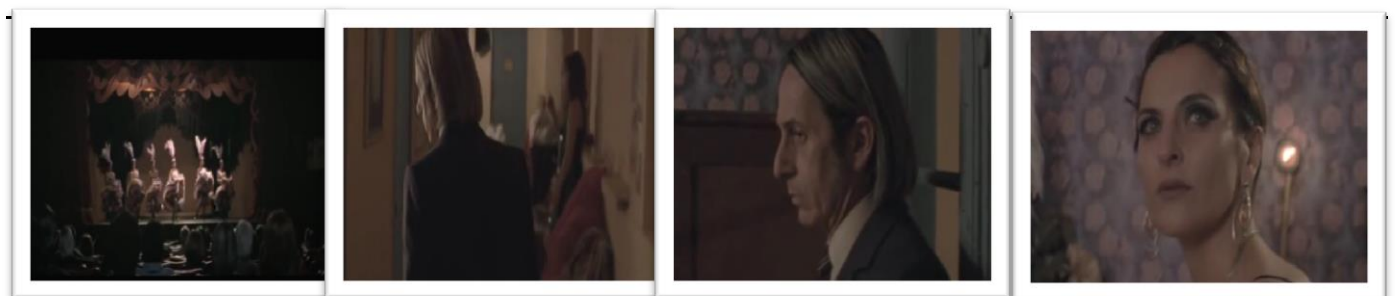
4.2.2 POST MORTEM

4.2.2.1 Significados de índole comprensiva

Significado Referencial

En el caso de Post Mortem, el significado referencial corresponde al **deseo de Mario Cornejo, empleado de la morgue de Santiago, de estar ligado sentimentalmente con su vecina, Nancy, una bailarina del Bim Bam Bum.**

Ilustración 5: Mario se presenta formalmente con Nancy



Después de ver el espectáculo ofrecido en el famoso local, Mario se dirige tras bambalinas para poder ver a Nancy, su vecina, quien en su camarín está siendo despedida del show porque según el encargado no tenía las características físicas necesarias para estar en él. Mario escucha todo lo que sucede, espera que Nancy quede a solas y se acerca a saludarla. Ella lo reconoce, se presentan y él se ofrece a ir a dejarla donde ella desee.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de “Post Mortem” (Larraín, 2010)

La historia comienza cuando Mario decide ir a ver el espectáculo del famoso Bim Bam Bum donde actuaba su vecina, Nancy, de la cual está enamorado. Se presenta con ella y comienzan una amistad. Luego, vemos el lugar de trabajo de Mario, la morgue de la ciudad de Santiago, donde su labor consistía en transcribir los procedimientos médicos realizados en las autopsias.

Al llegar a su hogar, Mario pide ayuda al hermano pequeño de Nancy para pasar a máquina lo que había escrito en papel. Se nota una relación bastante cercana entre ambos. El día siguiente comienza con la rutina diaria de Mario y la introducción de los personajes que trabajan con él en la morgue: el doctor Castillo y Sandra, su asistente. Todo transcurre con normalidad, y se muestra una escena donde esta última se le insinúa, pero él la rechaza. En ese mismo día, en la noche, el protagonista se acerca a la casa de Nancy (ubicada justo al frente de la suya, por lo que podía observar fácilmente todo lo que ahí ocurría) ya que se veía mucho movimiento, por lo que decide presentarse en el lugar. Ahí, se encuentra con que se está celebrando una reunión perteneciente a miembros del partido comunista; no demuestra curiosidad por lo que se devuelve a su hogar. Nancy se presenta en casa de Mario unos minutos después, ella llora sin razón en la mesa durante varios minutos, luego tienen relaciones íntimas para después salir por la ciudad. En esos instantes, Mario, en un restaurant, le pide que sea su novia. Ella ni siquiera recuerda su nombre, por lo tanto la acción no se concreta.

Al otro día, Mario vuelve al Bim Bam Bum a pedirle al encargado que devuelva a Nancy al show, pero éste se niega. Hay un salto temporal hasta la noche de aquel día, donde el protagonista escucha ruidos provenientes desde la calle; no se indaga en qué había sido aquellos sonidos, hasta la mañana siguiente, cuando Mario se está dando una ducha y observa a una de sus vecinas salir de su hogar con una maleta. Sale, curioso, a ver qué era lo que sucedía, ya que escucha una batahola desde la casa de Nancy. Cuando llega, la casa se encuentra sin moradores y con el mobiliario destruido, incluyendo la habitación de su amada; en su camino por descubrir qué había ocurrido, se encuentra con una perrita herida, la toma y se la lleva para curarla. Pasa por el Bim Bam Bum y los autos estacionados afuera habían sido destrozados por un tanque (por la forma en que se encontraban no podía haber sido otra cosa). Sin respuestas, se va a su trabajo y ahí se encuentra al doctor Castillo conversando con un militar.

Ilustración 6: ¿Dónde está Nancy?



En esta secuencia, se pueden apreciar los hechos que determinan que Nancy estaba desaparecida, no encontrándose ni en su casa ni en el Bim Bam Bum, que eran los lugares posibles donde se podía encontrar. El desconcierto de Mario es evidente, pero en vez de seguirla buscando, decide ir a su trabajo, tal vez para poder buscar una respuesta a lo que había ocurrido en Santiago aquella mañana del 11 de septiembre de 1973.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de “Post Mortem” (Larraín, 2010)

Los militares tienen tomada la morgue; le preguntan a cada uno de los empleados cuál era su rol en el lugar, y luego de esto, señalan que luego podrán irse a sus casas, ya que estaban en estado de guerra, habría muchas bajas y por lo tanto, mucho trabajo. Empiezan a llegar decenas de cadáveres traídos por los militares, y durante su traslado, Mario es llamado a la oficina del doctor Castillo, quien le dice que tendrá que hacer una transcripción directamente a máquina y en otro lugar que no es habitual. Antes de salir, le pregunta al capitán Montes por el paradero de su “esposa”, refiriéndose a Nancy, y éste le dice que debe estar en su casa. Mario no sigue insistiendo y se van al misterioso lugar donde debían realizar la autopsia, junto a Sandra y el doctor Castillo. Al llegar, se dan cuenta de que el cadáver pertenece al presidente Salvador Allende. Mario no es capaz de utilizar la máquina de escribir, y Sandra tampoco puede realizar su trabajo debido al impacto que le causa ver a Allende tendido y con el cráneo abierto por una herida de proyectil. Mario, al regresar a su hogar, se encuentra con Nancy, quien se había escondido en un recoveco en el patio trasero de la casa; ella pregunta por su padre y su hermano, y Mario le promete encontrarlos.

Ilustración 7: La morgue el 12 de septiembre de 1973



La morgue se encontraba atestada de cadáveres, tanto así que el capitán Montes ordena que solo se registraran el número de balazos y el sexo de los fallecidos, sin importar el nombre de las personas. Mario propone que se le asigne un número a cada uno para así poder identificarlos posteriormente. Entre los cuerpos tirados en el piso del lugar, encuentra al padre de Nancy, lo cual le causa una gran conmoción.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de “Post Mortem” (Larraín, 2010)

Al otro día, entre los cadáveres que van llegando a la morgue, el protagonista se encuentra al padre de Nancy, pero no a su hermano pequeño. Ese mismo día, con Sandra, llevan al hospital a un hombre que había sido dado por muerto, y se lo entregan a una enfermera. Al día siguiente, ambos estaban entre los cadáveres de la morgue, por lo que Sandra sufre un colapso nervioso, preguntándose el porqué de toda esa situación. El capitán Montes la calla con un disparo, y la situación queda ahí. Mario retorna a su hogar y se encuentra con Nancy en el agujero de la pared, pero no estaba sola, sino que con Víctor, un militante comunista que trabajaba con su padre. Mario dice nada, solo se limita a mirarlos con el rostro lleno de decepción. Les lleva alimentos, Nancy le agradece, y se vuelve a encerrar. En esos momentos, la rabia que sentía el personaje principal se traduce en que toma todo lo que esté a su alcance para sellar el escondite de Nancy y Víctor con el objetivo de que muriesen de hambre. Ella nunca se entera que su padre está muerto.

Ilustración 8: Mario encierra a Nancy y a Víctor



La escena final, filmada en una sola toma, muestra a Mario invadido por los celos y la rabia. Toma todo lo que encuentra a su paso para dejar atrapada a su amada y a su amante.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de “Post Mortem” (Larraín, 2010)

En términos de espacio urbano, la película muestra a un **Santiago de Chile** gris y decadente, tal como se ve en “Tony Manero”, aunque las condiciones de vida se ven mucho más prósperas. El **barrio donde vive Nancy y Mario** pertenece a un sector de clase media, todos tienen un vehículo y construcciones sólidas propiciadas por un trabajo estable. Sin embargo, el director insiste en una fotografía que demuestre un ambiente más bien triste, y para esto, utiliza el gris y los colores tierra como tonos recurrentes y predominantes en todos los escenarios, inclusive **la morgue y el Bim Bam Bum**.

+

Ilustración 9: La ciudad depresiva



El color gris y los tonos tierra predominan en casi todos los encuadres de la película. En la primera imagen, se observa el barrio donde vive Mario y Nancy. Incluso el cielo nublado aporta en la idea depresiva que quiere plasmar el director en la fotografía. La segunda foto corresponde a la escena en que Nancy es despedida del show del Bim Bam Bum, donde el color gris se hace presente a pesar de ser este un lugar alegre y de esparcimiento. La tercera imagen muestra un sector de la morgue donde nuevamente vemos tonalidades grises, agregado a la idea de que el lugar de por sí ya es un sitio deprimente. La casa de Mario es predominantemente café, al igual que su vestimenta, ilustradas en la cuarta imagen. El día del golpe de estado queda plasmado en la quinta y sexta fotografía, en las cuales vemos el centro de Santiago destruido por los tanques y la casa de Nancy, desordenada y “reventada”, como ella misma dice.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de “Post Mortem” (Larraín, 2010)

Significado explícito

El significado explícito de Post Mortem corresponde a **que la obsesión amorosa de Mario hacia Nancy provoca que no sea capaz de tomar el peso a la situación política y social que estaba atravesando el país.** Él dirige todas sus acciones a estar con ella, verla, saber su paradero, haciéndolo incluso permanecer inmune frente a los hechos que incurrieron el 11 de septiembre de 1973. Antes de que ocurriera el golpe de estado no era diferente, siempre vimos a Mario preocupado constantemente por el bienestar de Nancy; en el fondo, es una historia de amor no correspondido con el telón de fondo del golpe de estado.

Mario es un personaje apático, indolente frente a su realidad; no le vemos expresar sentimientos por nada excepto su vecina, el hermano de ésta y la perrita “Pituca”. Incluso, cuando encuentra el cadáver del padre de Nancy en la morgue solo demuestra pesar por lo mal que se iba a sentir ella y no por un deseo propio de que estuviese vivo. Su indolencia queda mucho más manifiesta el día del golpe de estado, al llegar a su trabajo en la morgue, cuando empiezan a llegar decenas de cadáveres, ya que no lo vemos siquiera decir algo o poner alguna cara respecto a lo extraño de la situación; no se pregunta el porqué de tantos asesinatos, simplemente le

preocupa que Nancy no esté entre todos ellos. Un gran punto de comparación es el personaje de Sandra, ya que ella llega a un punto en que no aguanta más, y sufre un colapso por lo que estaba sucediendo, por no tener las respuestas que ella solicitaba en relación al número de asesinados.

A pesar de lo anterior, vemos algunas acciones que demuestran un poco de humanidad en su persona, como aquella escena en que encuentra un hombre aún con vida entre los cuerpos, y decide llamar a Sandra para que lo ayude a llevarlo al hospital. Tal vez este sentimiento se deba a que refleja en cada persona que va llegando a la morgue al padre o al hermano de su amada, pero no queda explicitado en el relato.

Por otro lado, Nancy es una mujer depresiva, insegura y de baja autoestima, a pesar de ser muy agraciada físicamente. Su sueño es convertirse en una de las estrellas del show del Bim Bam Bum, pero se ve truncado cuando la despiden por no calzar con la apariencia física requerida. Tiene una especie de relación con Víctor, uno de los militantes socialistas que trabajan junto a su padre, pero más bien ella se subordina a él, haciéndole caso en lo que le diga, como en la escena en que Mario la va a dejar a su casa en auto y se encuentran con una protesta, y Víctor, que se encontraba entre los presentes, la obliga a bajarse y a acompañarlo, a pesar de que ella no quería, según sus palabras “no me gustan estas cosas, no quiero”. Nancy no estaba enamorada de Mario, sino más bien lo busca como salida a su depresión; de hecho, ni siquiera recuerda su nombre cuando éste le pide que sean novios. Después del golpe de estado, Nancy utiliza el amor que Mario sentía por ella para poder permanecer escondida y alimentada, a pesar de que ella en realidad estaba con Víctor. Mario parece no darse cuenta de esta situación, o tal vez su amor por ella lo hacía obviar la poca estima que ella sentía por él. Nancy es un personaje complejo y difícil de entender, puesto que tiene muy pocos diálogos y apariciones, aunque se mantenga implícitamente como una de las protagonistas del relato fílmico de Larraín.

Estos dos personajes parecen estar ajenos a la realidad política y social, aunque en menor medida Nancy, pero solo porque los militares ingresaron a su hogar y se llevaron a su hermano y a su padre, porque si esto no hubiese ocurrido, ella probablemente se hubiera mantenido estoica frente a la situación al igual que Mario. Nancy, dentro de su inestabilidad emocional, no emite comentarios respecto a lo ocurrido en la Moneda aquel día, nunca parece tomarle el peso a lo ocurrido. A Mario solo le importaba conquistarla y que estuviera bien.

Ambos son solitarios, ella ajena a su familia y él sin mostrar ningún otro vínculo afectivo aparte del que tenía con Nancy y su hermano, ya que no se explicita su historia familiar. A pesar de todo, ella recurre a él para que la cobije cuando se realiza la reunión política en su casa, ya que no le interesa; también lo busca cuando se encuentra en aprietos, y actúa muy amable con él cuando la va a visitar a su camarín.

4.2.2.2 Significados de índole interpretativa

Significado Implícito

En Post Mortem, lo que se extrae como significado implícito es que **la soledad del individuo conlleva a que desencadene conductas obsesivas**. Mario Cornejo, como se mencionaba en párrafos anteriores, es una persona muy solitaria. No quedan explícitos sus lazos familiares ni amistosos (a excepción del hermano de Nancy), ni mucho menos compartir su hogar con alguien. Tampoco en su trabajo desarrolla filiaciones sentimentales, ni siquiera por compromiso. En pocas palabras, era un ser completamente aislado y solitario. Podemos buscar respuestas en la psiquiatría para dar explicación a la personalidad del personaje principal; ésta describe que los sujetos que se aíslan de su entorno son más propensos a desarrollar una patología del tipo obsesiva, que en el caso de Mario corresponde a una obsesión amorosa. No podemos hablar de que es “amor” por lo sucedido al final del largometraje, sino que netamente de una obsesión por un amor que no es correspondido.

Esta misma obsesión desencadena la indiferencia de Mario con su entorno, ya que como se mencionaba antes, su único móvil era el estar con ella. Pero, en este nivel de análisis de significados, se debe ir más allá del simple hecho de que Mario obviaba lo que sucedía a su alrededor solo porque estaba enamorado, sino que tenía desarrollada algún tipo de patología. Dentro de lo que se considera normal para una persona, se encuentra el hecho de tener algún tipo de reacción cuando se ve una gran cantidad de cadáveres sin saber su procedencia, o mínimo sufrir un colapso como sucedió con Sandra. Pero tampoco estamos frente a un sujeto tan indolente como lo fue la película anterior, Tony Manero, sino que vemos un poco más de humanidad. El personaje de Raúl era un tipo psicopático, que traspasa todos los límites permitidos dentro de una sociedad, y por ende, tiene cero empatía con las personas de su entorno. Mario, por otro lado, posee mucha más sensibilidad, aunque, también es baja, pero por lo menos

es existente; nos queda claro cuando ayuda a una de las personas que llegan a la morgue que aún se encuentra con vida, sin saber qué consecuencias podría acarrearle, porque no sabía (ni le interesaba saber) lo que estaba ocurriendo en el país. Tal vez Mario tuvo una familia normal, que perdió o se alejó años atrás, y recibió algún tipo de educación. Por algo tenía un trabajo de funcionario en la morgue y es elegido para componer el equipo que iba a realizar la autopsia al presidente Salvador Allende. Pero esta patología pudo haberlo empujado a vivir en aislamiento o también, el vivir solo o perder a quienes amaba pudo haberlo hecho desarrollar esa enfermedad obsesiva, que en el fondo tiene su base en el miedo a perder a la persona amada.

Nancy también presenta rasgos obsesivos, pero que apuntan hacia su desarrollo profesional como bailarina y actriz. Ella no demuestra tener ningún interés amoroso, a pesar de que existe Víctor, al cual parece estar sometida pero no enamorada. Sus acciones van dirigidas siempre al objetivo de pertenecer al Bim Bam Bum, y tiene poco interés por lo que sucede en su casa. Demuestra poco cariño por su familia, y al igual que Mario, parece estar en un constante aislamiento. No tiene amigas y vive una profunda depresión por no poder alcanzar sus objetivos, acrecentándose cuando es despedida por no cumplir con los requisitos básicos para mantenerse en el espectáculo. Cuando conoce a Mario, encuentra un reflejo de ella, un ser igual de solitario, que no le interesa conocer en profundidad, pero que por alguna razón, busca. No se sabe exactamente por qué ambos estaban solos; podríamos recurrir a un gran número de especulaciones, pero lo que vemos en pantalla es que estos dos solitarios personajes que tenían obsesiones propias, se buscan, tal vez para poder compartir con alguna persona que realmente comprendiera el hecho de encontrarse solo.

Lo más interesante de todo el asunto, es que a pesar de que ambos compartían la característica de tener una obsesión en sus vidas, en el transcurso de la historia nunca hablan de eso. En cierto modo Mario si lo hace cuando le pide a Nancy que sea su novia, pero desiste de demostrar cariño por ella después de que ésta le contestara “vecino, ¿cómo es que se llama usted?”. En definitivas cuentas, ambos sabían qué era lo que quería el otro, pero estaban tan sumidos dentro de sí mismos y de sus propias obsesiones que no eran capaces de exteriorizar lo que les aquejaba, y por lo tanto, menos capacidad tenían de preocuparse por los asuntos políticos que estaban acaeciendo en el país.

Significado Sintomático

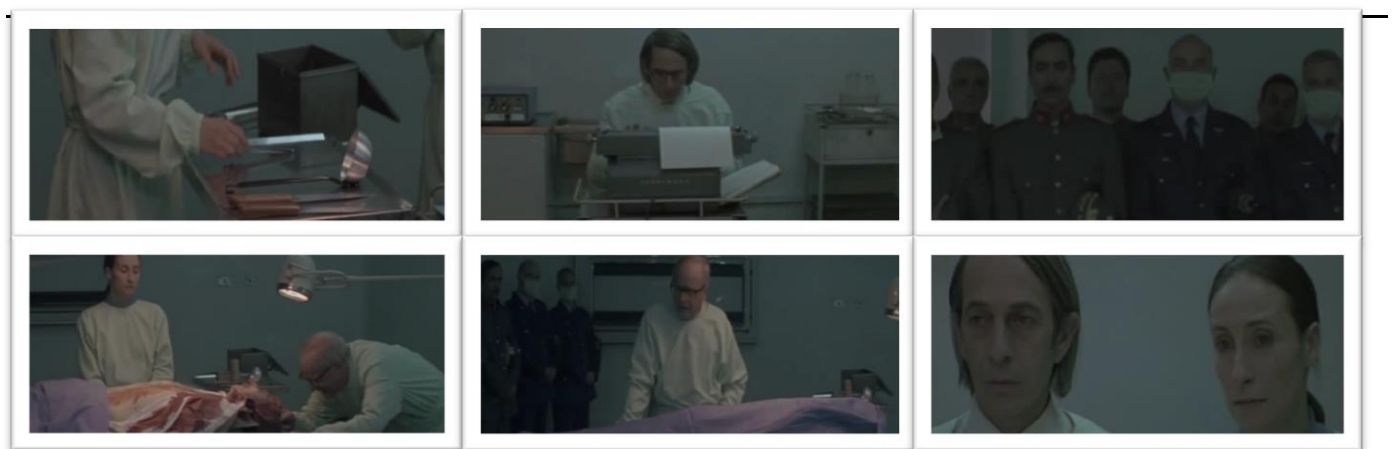
La película basa su significado sintomático en el título mismo, **Post Mortem, que hace alusión a una sociedad fragmentada y destruida y a lo que se debería enfrentar con posterioridad a los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 1973.**

En este nivel interpretativo de análisis no podemos remitirnos solo a que la película se llama *Post Mortem* por el trabajo que desarrollaba el protagonista en la morgue de Santiago, sino que va más allá del individuo. El golpe de estado supuso una especie de fractura de una sociedad que en aquel momento estaba enfocada en buscar la igualdad, y los hechos mostrados en la película demuestran que se viene una sociedad, una estructura y ordenamiento totalmente distintos a lo que esta ideología proponía. Las imágenes nos muestran claramente el puntapié inicial de uno de los periodos más tristes de la historia social y política chilena, quedando demostrado en las escenas de la morgue y las detenciones y posterior muerte de personas que el único crimen que cometieron fue el de pensar diferente a lo que proponía el poder militar.

Este segundo largometraje sobre dictadura de Larraín puede ser considerado una “autopsia” de la sociedad chilena, un recorrido por todas sus aristas en los momentos previos a la ruptura que supuso el golpe, para luego mostrar lo sucedido aquel día en un lugar tan sombrío como lo es una morgue, más aun estando repleta de cuerpos de ejecutados políticos. También se puede dar cuenta de lo anterior cuando se muestra el espacio urbano arrasado por los tanques y la desolación; no se veía ningún ser humano en las calles. El director pudo haber utilizado de manera intencional este recurso para mostrar una especie de antesala a lo que significaría para el país aquel nivel de opresión, reflejada posteriormente en el toque de queda.

Tal vez el momento más crudo de toda la película, y donde queda representada dicha ruptura, es cuando se muestra la autopsia al presidente Allende. Allí, el doctor confirma que no había indicios de participación de otras personas y que según la condición de las heridas, había cometido suicidio. La muerte de Allende supone el fin de una era y el comienzo de otra.

Ilustración 10: La autopsia de Salvador Allende



Las imágenes son evidentes. El médico llega a la conclusión final de que el disparo que le quitó la vida al presidente fue realizado a corta distancia y por lo tanto, efectuado por la misma persona. Las caras de los altos cargos militares que se encontraban presentes es de evidente satisfacción, no así las de Mario y Sandra; esta última ni siquiera fue capaz de realizar la incisión requerida para poder revisar los órganos internos del cadáver.

Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de “Post Mortem” (Larraín, 2010)

4.2.2 *No*

4.2.2.1 Significados de índole comprensiva

Significado Referencial

En “No”, este significado es bastante simple: **trata sobre los esfuerzos que el publicista René Saavedra y su equipo realizan para que la campaña del “No” gane por sobre la del “Sí” en el plebiscito de 1988 y así dar término a la dictadura militar.**

René es un publicista chileno, hijo de un reconocido militante de izquierda, que vivió exiliado en México durante varios años; trabaja en la agencia dirigida por Lucho Guzmán, de tendencia política derechista. Está separado de Verónica, quien siempre está participando de toda manifestación que haya en la ciudad en contra de Pinochet. Tienen un hijo de aproximadamente 8 años, Simón.

Un día llega a su trabajo José Tomás Urrutia, quien es el encargado de que gane la opción No en el plebiscito del 5 de octubre de 1988; le pide a René que sea el encargado creativo de la campaña, a lo que éste accede, por lo que se une al equipo que comienza a trabajar inmediatamente en las ideas que pudieran funcionar, especialmente para la franja de 15 minutos que tendrían disponible en televisión abierta.

Ilustración 11: José Tomás Urrutia convenciendo a René



“Todos saben que estás en el ‘No’ y que estás buscándome a mí para la campaña” exclama René. No está convencido de participar en la campaña por considerar que la votación está arreglada. Urrutia explica que la comunidad internacional está presionando para que el plebiscito sea lo más transparente posible, por lo que representa la única oportunidad de terminar con la dictadura de Pinochet. René acepta.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No” (Larraín, 2012).

Ya conformado el equipo que trabajará en la realización de la franja, comienza el trabajo creativo. Se van a la playa por un par de días para poder delimitar el concepto que va a guiar la campaña; es en este viaje que nace la idea de la ‘alegría’ que vendrá si retorna la democracia al país. Cuando ya se define el logo (el famosos arcoíris junto con la palabra ‘No’) se presenta un video a quienes conforman los altos mandos de la campaña, los cuales no quedan conformes con los resultados, ya que no les parece correcto que el concepto de ‘alegría’ sea utilizado con el fin de concientizar a la población; más bien, ellos quieren impactar con imágenes de lo ocurrido, las detenciones, el sufrimiento y el dolor del país durante aquellos años. René insiste en que motivar a los electores con la felicidad y alegría que vendrá al país funcionará para que gane la opción ‘No’.

Ilustración 12: Proceso creativo



El equipo creativo de la campaña del “No” realiza un viaje a la playa, donde exponen sus puntos de vista respecto a la manera en que debía estar enfocada. Deciden que además de poner énfasis en las violaciones a los derechos humanos, también tenían que mostrar a la población que derrocar a la dictadura significaría un proceso de cambio hacia la alegría. Ahí nace la famosa frase “Chile, la alegría ya viene”.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No” (Larraín, 2012).

Como era de pensar, todo el equipo expone su integridad al participar de esta campaña; el mismo René es sorprendido en su hogar, cuando le rayan el vidrio con las palabras ‘marxista

vende patria'; o cuando están llevando a cabo las grabaciones de las imágenes que van a incluirse en los 15 minutos de franja, donde sufren el constante abuso e impedimentos por parte de los militares. Sin embargo, su integridad física nunca es afectada.

Ilustración 13: Amenazas



René es acosado por agentes de la dictadura, probablemente enviados por el mismo Lucho Guzmán, para amedrentar sus intentos de que la campaña del 'No' sea exitosa. Él no es el único en recibir amenazas; todo el equipo es visitado por algún agente, poniendo de manifiesto que quienes trabajaban en la campaña del 'Si' estaban preocupados de que no fueran a ganar y que eso significara el fin de la dictadura militar. Sin embargo, el equipo del 'No', ante tales amenazas, es calmado por José Tomás Urrutia, quien les dice que deben estar tranquilos ya que todo el mundo tiene los ojos puestos sobre ellos, y si algo les llegara a pasar, Pinochet se metería en graves problemas. Concluyen que si están recibiendo amenazas, es porque están haciendo bien su trabajo.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de "No" (Larraín, 2012)

Muchas personalidades de la política y la televisión acceden a participar en la franja, entre ellos Patricio Bañados, Patricio Aylwin, Carlos Caszely, Delfina Guzmán y Javiera Parra, más el apoyo de figuras internacionales como Jane Fonda, Richard Dreyfuss y Christopher Reeve. Los productores necesitaban de mucho material para poder llenar todos los días quince minutos de franja en televisión, por lo que todo aporte apoyando la causa era bien recibido. El jingle "Chile, la alegría ya viene" suena en la emisión de la franja durante todos los días que es emitida.

Mientras tanto, por el lado del 'Si', toma las riendas un joven publicista argentino, cuyo trabajo no agrada a los integrantes de la junta militar, por lo que deciden removerlo de su cargo y reemplazarlo por Lucho Guzmán, el jefe de René. Deciden crear una campaña enfocada en que Pinochet posee el liderazgo adecuado y suficiente para poder gobernar el país, mientras que los políticos de izquierda no eran capaces de hacerlo mejor. Abordan su punto de vista desde los avances que se supone el país alcanzó durante los años de dictadura ("Gobierno Militar" para ellos) y tratan de dejar como meros terroristas a quienes apoyan la opción No. Lucho Guzmán, en un acto desesperado por tratar de hundir la campaña del 'No', basa su franja en recrear las escenas de sus adversarios pero con una connotación negativa; también se enemista con René pero de todas formas continúa trabajando con él en la agencia.

Ilustración 14: El triunfo de la opción “No”



En la primera imagen, se anuncia que la opción ‘No’ era la triunfadora del plebiscito. En la secuencia que la sigue, vemos las entrevistas que le realizan a Urrutia y celebraciones que nacen a raíz de este histórico triunfo. La gente salió a las calles entonando los cánticos alusivos al término de la dictadura, el equipo celebra y René, como se ve en la última imagen, no ríe, simplemente se limita a tomar a su hijo y observar, incrédulo, que la dictadura había terminado, y que la campaña que él creó era la triunfadora en un contexto que parecía imposible de ganar.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No” (Larraín, 2012)

Finalmente la opción No gana el plebiscito. La gente sale a celebrar a las calles por el término de la dictadura militar. En la escena final, vemos a ambos en la agencia, presentando un comercial a un cliente. Lucho presenta a René como el creativo que gestó la exitosa campaña del No, con una expresión que demuestra que finalmente acepta su derrota.

La historia se ambienta en los **espacios urbanos de Santiago de Chile** en el año 1988, en un sector de clase media- alta, a diferencia de las dos películas anteriores. Los lugares donde se desarrolla la película son la **agencia de publicidad**, el cual es un espacio amplio e iluminado, con tintes contemporáneos y con la tecnología de la época al alcance de la mano; el **cuartel general del No**, que era una especie de galpón, donde filmaban la mayor parte de la franja y además, donde tenían los computadores en los cuales se iban actualizando sobre los cómputos del plebiscito, junto con los estudios de grabación de jingles y coreografías para la franja y un área de reuniones donde se tomaban las decisiones creativas respecto a la campaña; **la casa en la playa** donde el equipo técnico gestó el slogan de la ‘alegría ya viene’. También, **el hogar de René**, que contaba con todas las comodidades y aparatos de última tecnología para la época, y los **espacios de reunión del ‘Sí’**. El tiempo transcurrido en la historia es de aproximadamente un mes, desde que René es contactado por José Tomás Urrutia hasta ganar la campaña.

Ilustración 15: Espacios urbanos



La secuencia muestra los restaurantes típicos del centro de Santiago en 1988, además de panorámicas de la ciudad detallando los elementos que Larraín puso cuidadosamente para que la fotografía luciera exactamente como en aquél año. El sector evidentemente pertenece a una clase media alta, con autos del año y viviendas sólidas bien equipadas. Incluso, René tenía en su hogar un microondas, inalcanzable para la gran mayoría de la población.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No” (Larraín, 2012)

Significado Explícito

El significado explícito de No corresponde a **un detrás de cámara sobre cómo fue gestado uno de los sucesos históricos con mayor relevancia en la historia de Chile, el plebiscito de 1988 que dio término a la dictadura militar en Chile y dio paso a la democracia.**

Pablo Larraín recurre a distintos elementos de carácter técnico e históricos- audiovisuales con el fin de darle una connotación casi documental a la historia, ya que si bien se trató de un hecho real, la historia en sí es ficticia. Esto queda en evidencia, primeramente, en el formato de la película, filmada en U- Matic, utilizada en los años setentas y ochentas, que otorga a la imagen la apariencia que tenían las imágenes televisivas en el momento del plebiscito; en segundo lugar, los recursos estéticos, como lo es la escenografía, que cuida que cada elemento sea representativo del año 1988, y el cuidado vestuario de los actores.

También, este detrás de cámara tiene mucho que ver con el mundo de la publicidad, donde se ven enfrentados los egos de quienes diseñan las campañas, una disputa que no sólo tiene sus bases en el contexto político, sino que apunta a las personalidades y posiciones dentro del

esquema profesional de cada uno de los actores participantes en el proceso de creación publicitaria. En esta película, no vemos solamente cómo se gestan las campañas del ‘Si’ y el ‘No’, también vemos cómo se desarrollan las ideas publicitarias en otro tipo de cosas, como la telenovela, que era el proyecto paralelo en el que estaba trabajando René, o la bebida, o el microondas.

Ilustración 16: El mundo de la publicidad



La imagen 1 durante la presentación de la campaña de la telenovela “Bellas y Audaces”, proyecto en el que el protagonista trabaja de forma paralela a la campaña del No.

La imagen 2 muestra parte de la campaña del Si y su propuesta enfocada en menoscabar y desacreditar la publicidad de su contraparte.

La imagen 3 se centra en las reuniones de equipo y la lucha de egos que se da dentro del mundo de la publicidad.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No” (Larraín, 2012).

Otro de los elementos importantes derivados del significado explícito de este largometraje, está centrado en el personaje de Verónica. Ella representa el lado de quienes no están inmersos en aquel mundo publicitario, los que están en las calles tratando de que la dictadura termine a través de otros medios. Ella no cree en el lenguaje que propone René en la campaña, se burla de éste al considerarlo demasiado “gringo”, no representativo de Chile. Es por esto que la vemos en constante situación de conflicto, incluso René tiene que liberarla de la cárcel en dos oportunidades. Verónica, entonces, es parte del relato fílmico como esa parte no publicitaria, la que vimos en ‘Tony Manero’ y ‘Post Mortem’, aunque no con ese nivel de alienación social, pero sí desde aquella vereda en que se sueña con una sociedad libre donde todos pueden alcanzar sus objetivos sin ser coartados por el poder político imperante.

Ilustración 17: Verónica



Las imágenes muestran algunas de las intervenciones de Verónica. La primera corresponde a una de las detenciones que sufre el personaje y de las cuales es testigo el protagonista.

La segunda y tercera muestran las reacciones y conversaciones que se gestan entre los personajes respecto a la campaña, donde ambos tienen una visión muy distinta y particular de los que desean ver en la campaña.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No2 (Larraín, 2012).

4.2.2.1 Significados de índole Interpretativa

Significado implícito

Podemos considerar que el significado implícito de “No” es que **la democracia es tratada como un producto que es propenso de ser publicitado comercialmente**. La base del lenguaje publicitario es vender un producto, hacer que el consumidor prefiera la marca o el objeto que se está mostrando, y en el caso de “No”, el protagonista apunta todos sus dardos a que la opción contraria a la dictadura sea la más votada, y por lo tanto, él pueda considerar que fue una campaña exitosa. En el fondo, René, al ser un poco apolítico, no ve mucha diferencia entre vender un producto y derrocar a la dictadura, ambas cosas son propensas de ser vendidas por medio del lenguaje publicitario.

La estrategia publicitaria primero se orienta a “vender” la democracia. La primera presentación que hace René a los miembros de los partidos de izquierda horroriza a algunos y gusta poco a otros, incluso, uno de ellos se va ofendido de ver aquellas imágenes, donde se vende una imagen del país que no corresponde y se dejan de lado todas las atrocidades cometidas por los militares y el abuso de poder cometido durante esos años. En el fondo, es lo que René está acostumbrado a hacer; y como dato relevante, menciona tres veces dentro del filme la frase “lo que van a ver a continuación está enmarcado en el contexto social del Chile actual”, al principio, cuando lo vemos presentar el spot de una bebida, en la ya mencionada presentación de la campaña a los partidos de izquierda, y al final, cuando el “No” ya había ganado y todo vuelve de

alguna manera a la normalidad. La idea de que la alegría debería ser el concepto principal de la campaña es entonces rechazada por los miembros de los partidos, ya que consideran una burla mostrar alegría siendo que fueron 15 años donde se vivió todo tipo de horrores y limitaciones a las libertades personales de elección.

Entonces, René, con la idea de vender esta democracia, decide conjugar ambas ideas. Primero, de poner de manifiesto y por primera vez en televisión abierta, el tema de las violaciones a los derechos humanos y los abusos de poder cometidos por las ramas del ejército, y segundo, hacer que el concepto de “alegría” esté plasmado dentro de un escenario futuro. En resumen: pasado, sufrimiento, dictadura, censura, tristeza, pesares, privaciones; futuro: alegría, felicidad, plenitud, libertad. Y dentro de la campaña, entonces, queda implícito que para cambiar ese pasado oscuro y vivir un futuro prometedor, se debía actuar en el presente, y eso se podía concretar yendo a las urnas y votando por la opción ‘No’. Cabe destacar que esta estructura de la campaña publicitaria no solo fue idea de René, sino que todo el equipo va cooperando para que poco a poco la franja se fuera rellendo de nuevas imágenes que representaran distintos puntos de vista, pero siempre guiados por el eje central que impuso René.

Ilustración 18: Vender la democracia



Las imágenes muestran las presentaciones de la campaña del No durante la génesis de ésta y cómo el protagonista impone su concepto de “vender la democracia” por medio de un mensaje positivo completamente ajeno a lo que se pensaba en un inicio que sería el enfoque de la campaña.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No” (Larraín, 2012)

Significado Sintomático

Para finalizar este apartado sobre los tipos de significados, tenemos el sintomático. Esta película de Larraín está basada en uno de los sucesos en que se refleja el mayor triunfo de la ciudadanía en la historia de Chile: sacar al dictador del poder e instaurar un régimen democrático. Es por eso que se considera como significado sintomático de “No” **que el eje principal de una sociedad que se encuentre en el contexto en el que estaba Chile, es la búsqueda de la alegría,**

de la libertad y el bienestar; René se apropia de estos conceptos para crear una campaña publicitaria que derive en el triunfo de la opción ‘No’.

Ilustración 19: La alegría, la libertad y el bienestar



Las imágenes muestran parte de los spot publicitarios enfocados en estos 3 conceptos, destaca la última imagen donde se cuenta con la participación de destacados artistas de la época, quienes durante años sufren por la vulneración de su derecho a expresarse libremente.

Fuente: Elaboración propia, a partir de fotogramas de “No” (Larraín, 2012)

Al ver todas estas imágenes, y ya sabiendo de antemano que al final de todo el ‘No’ triunfaría en las urnas, no podemos evitar inundarnos de un sentimiento de alegría e incluso, de esperanza en un futuro mejor. El objeto de esta investigación no es hacer un análisis del contexto político post dictadura, pero lo que tenemos claro la mayoría de los chilenos es que la alegría prometida por el slogan de la campaña publicitaria del ‘No’, que “la alegría ya viene”, al final nunca llegó del todo. Y de alguna forma, aún vivimos con la esperanza de que llegue algún día, y al recordar las imágenes de aquellos años por medio de este registro audiovisual casi documental que realiza Pablo Larraín, vuelven a renacer los sentimientos que tenía esa sociedad de 1988.

El director apela a estos sentimientos utilizando el material real de las franjas del No y Si, y como se mencionó anteriormente, a recursos de índole estética para que, quienes vivieron en esa época, recuerden las imágenes y sus sentimientos de esperanza en un futuro mejor sin las fuerzas dictatoriales coartando las libertades individuales y sociales, y para quienes aún no nacían, elaboren un ejercicio reconstructivo de aquella realidad que tuvo que pasar Chile y sus habitantes.

4.3 CONTRASTE DE LOS LARGOMETRAJES CON LA TEORÍA DE LA ACCIÓN PRÁCTICA DE PIERRE BOURDIEU

En este nivel del análisis, se elaborará un ejercicio de contraste de los elementos centrales que componen la teoría con el fin de poder elaborar una explicación del sentido de las prácticas de los agentes dentro de determinado contexto. Pierre Bourdieu, dentro de sus investigaciones en el campo de la filosofía de la acción, aporta los tres conceptos clave para poder entender cómo se construye el sentido de dichas prácticas, que en los largometrajes, sería entender el sentido que tienen las prácticas que buscan concretar los personajes de Raúl Peralta, Mario Cornejo y René Saavedra.

Parafraseando a Bourdieu (2002), una Filosofía de la Acción, designada a veces como disposicional, toma en consideración las potencialidades inscritas en el cuerpo de los agentes y en la estructura de las situaciones en las que estas actúan, o con mayor exactitud en su relación. Esta filosofía se condensa en un reducido número de conceptos fundamentales, Habitus, Campo y Capital, cuya piedra angular es la relación de doble sentido entre las estructuras objetivas (las de los campos sociales) y las estructuras incorporadas (los Habitus).

Ahora bien, en los tres films podemos apreciar significados ocultos, niveles y revelación del significado, que enmarcarían el trabajo interpretativo, ya que como toda obra de arte, el film está lleno de dichos significados, apilados en los distintos niveles que se analizaron en el apartado anterior; es decir, lo que se hizo fue develar las capas que tienen los largometrajes y sus historias para así poder obtener la mayor cantidad posible de información a la hora de contrastar empíricamente los tres conceptos fundamentales en la comprensión del sentido práctico planteado por Bourdieu.

4.3.1 EL CAMPO EN “TONY MANERO”, “POST MORTEM” Y “NO”

El campo es entendido dentro de estos parámetros como una realidad que surge bajo un momento y condiciones determinadas, entre las que se encuentra tres elementos esenciales que permiten la existencia de éste, a saber, una **estructura** en la que existe una distribución del capital concreta de acuerdo a **reglas determinadas** impuestas por la clase dominante, y a la vez,

una **especie particular de capital**, que puede ser diferente en cada caso, como por ejemplo la autoridad universitaria, el poder político, el prestigio intelectual, la fuerza física, entre otros según el campo.

Ilustración 20: Campo en “No”



Bourdieu plantea que el campo es donde el sistema de estructuras dominantes son quienes ponen las reglas del juego dentro de un sistema específico; es entonces, dentro de estas tres películas, que podemos decir que la

posición de cada campo frente al campo de poder en el cual se encontraban inmersos los protagonistas, era de cierta forma desfavorable, puesto que se identifica como clase dominante a quienes eran parte de la dictadura, llámese los militares, miembros de partidos de derecha y empresarios. La clase dominada correspondía a todos los demás, así de simple. En Tony Manero, Raúl Peralta estaba condicionado por las reglas que imponía la dictadura, al igual que Mario Cornejo en Post Mortem y René Saavedra en No, cada uno en distinta medida pero de igual forma sometidos.

Ilustración 21: Campo en “Tony Manero”



A la vez, Raúl estaba condicionado por un programa de televisión que establecía ciertas características del mejor imitador de Tony Manero, así como también, las condiciones bajo las cuales debía convivir en la pensión. Por otro lado, Mario tenía

un trabajo estable en la morgue y debía obedecer las reglas que ahí se le imponían, como en todo trabajo, cumplir horarios y luego obedecer las órdenes de los militares simplemente porque el Doctor se lo ordenaba; Nancy por su parte representaba un poder dominante, puesto que ella sabía lo que él sentía, lo cual conllevaba en que ella lo utilizara de las formas más frías y calculadoras, y Mario siempre cumpliendo a sus requerimientos. En No, René, al igual que

Mario, debía someterse a las reglas que su empleo en la empresa de publicidad, y luego a los miembros de los partidos de izquierda y a sus requerimientos para la campaña.

Ilustración 22: Campo en “Post Mortem”



Es interesante observar que en las tres películas vemos una especie de evolución de los escenarios y de las posiciones en el campo de los personajes: en la primera de las películas, Tony Manero, observamos que el personaje principal ocupa un lugar dentro de la jerarquía correspondiente a los

escalafones más bajos de la sociedad; Mario Cornejo se encuentra en la parte central de esa estructura piramidal social de jerarquías y René Saavedra pertenece a la parte más alta, a la elite, donde se engloba la mayor parte del capital. Tampoco puede que sea una coincidencia, Larraín quiso que las dos primeras películas, donde no se vislumbraba para nada el término de la dictadura, se viera una situación en la cual los agentes se encontraban totalmente sometidos a las reglas de los poderes imperantes, mientras que en la tercera, donde se ve mucho más cercano ese momento, se vea un ambiente distinto, con más colores, y con mayor volumen de capital.

4.3.2 EL CAPITAL EN “TONY MANERO”, “POST MORTEM” Y “NO”

Ilustración 23: Capital en “Tony Manero”



Bourdieu plantea el concepto de capital todo aquello que pueda entrar en las “apuestas” de los actores sociales, lo que se entiende como un “instrumento de apropiación de las oportunidades teóricamente ofrecidas a todos” (Bourdieu, 1980, pág. 109), o

también, a toda “energía social” capaz de producir efectos en la competencia social (Bourdieu, 1980; Ansart, 1990), una forma de poder, en tanto que capacidad para ejercer control, usada siempre para llevar a cabo intereses de actores concretos (Calhoun, 1993), o como una relación

social que define la apropiación desigual de los recursos existentes (Martín, 1993). A partir de esto, y dentro de la taxonomía de significados, podemos encontrar una vasta cantidad de tipos de capital, pero Bourdieu los delimita a los que serán explicitados a continuación.

El concepto de capital es más simple de contrastar con los largometrajes, ya que su conceptualización es mucho más fácil de ser desgranada y además, sus límites son más fáciles de distinguir. Tenemos, según la teoría de Bourdieu, cuatro tipos de capitales:

- **Capital Económico:** En “Tony Manero” es donde vemos el menor volumen de capital económico. Como se detalló anteriormente, el personaje de Raúl Peralta no contaba con recursos económicos altos, ni quienes vivían con él. Tampoco se aprecian bienes materiales de mucha monta, puesto que no se cuenta con el capital económico necesario para que los tuviesen. El medio por el cual Raúl se valía para adquirir bienes, como lo fue el escenario para practicar para el programa de televisión, eran el robo y el asesinato, y tampoco era que estuviera muy interesado en adquirir nuevos objetos materiales, solo constituían el medio para lograr su objetivo; no necesitaba grandes lujos para poder conseguirlo, solo las herramientas propicias.

Ilustración 24: Capital económico en “Post Mortem”



Mario Cornejo en “Post Mortem” posee un mayor volumen de capital que “Tony Manero” debido a que no se ven las carencias de necesidades básicas que

observamos en la primera película, sino que más bien es un sector de clase media, donde el protagonista contaba con su propia casa, con los bienes materiales básicos para llevar una vida sin mayores preocupaciones, incluso, con su propio auto. Esto le era posible gracias a que probablemente su sueldo como empleado público de la morgue de Santiago le era suficiente como para cubrir sus necesidades básicas, e incluso, algunas veces tomarse pequeños lujos, como

invitar a Nancy a un restaurant caro para poder pedirle que fuese su novia. En general, todo el ambiente se veía de esa forma y el barrio no mostraba esa decadencia tan oscura que vimos en “Tony Manero”.

Ilustración 25: Capital económico en “No”



En “No” vemos una historia diferente: el volumen de capital es mucho más alto. Casi no se observa pobreza, solo dentro de las franjas, pero en el entorno del protagonista, René, vemos un sector

bastante acomodado de la sociedad. René es muy bien remunerado y en su hogar cuenta con todos los lujos de la época, por ejemplo, un microondas y un auto del año. Incluso, por parte del Si, el jefe de René, Lucho, tiene muchos mayores ingresos por lo que se ubica en una posición más privilegiada dentro del campo, incluso permitiendo que se codeara con los más altos cargos militares. Además de eso, vemos que ambas partes, Sí y No, cuentan con los recursos adecuados para poder llevar a cabo una producción decente y de calidad.

- **Capital Cultural:** En este apartado, es menester remitirnos solo al personaje principal, ya que es quien realiza la acción y busca concretar una práctica determinada. Una vez más, “Tony Manero” nos muestra el menor volumen de capital cultural. Raúl Peralta, al igual que con Mario Cornejo, nos pasa que no poseemos la información necesaria como para determinar el capital cultural incorporado, ya que no contamos con datos previos que nos den indicios de lo anterior. Ninguno de los personajes hace referencia a su pasado familiar, pero lo que nos hace suponer el significado sintomático de estas películas, es que ambos provienen de familias poco amorosas y disfuncionales, lo que los hace tener formas de ser bastantes antisociales, tener poco vocabulario, y un comportamiento

poco empático (excepto de Mario para con Nancy) con las demás personas que conformaban su entorno.

Por otro lado, en “No”, se tenía la información explícita respecto al pasado familiar y social de René, y es evidente que desde muy pequeño fue inculcado para ser un profesional exitoso y con una ética y moral bien definidas. Al respecto, el capital cultural objetivado está mucho más presente en René que en los otros dos personajes, aunque Mario demuestra interés por las coreografías del Bim Bam Bum, aunque no en el sentido artístico propiamente tal, sino que siempre apuntando a la belleza de Nancy. Tal vez ahí radica su capital objetivado, el poder tener un cierto tipo de conocimiento respecto a la belleza, que permite que se enamore perdidamente de alguien dedicada al negocio de las artes. Raúl, por su parte, estaba tan enormemente perturbado que no podemos decir que él quería ganar el concurso para consagrarse como bailarín porque tenía los conocimientos necesarios como para apreciar la danza, sino que lo hacía solo por un tema obsesivo, que notoriamente surgió posteriormente a haber visto la película “Fiebre de Sábado por la Noche”.

Ilustración 26: Capital institucionalizado en “Post Mortem”



Finalmente, analizando el capital cultural institucionalizado, las películas empiezan, también, de menos a más. Raúl no poseía³

títulos académicos, pero sí tenía cierto tipo de jerarquía dentro de la pensión. El grupo de baile le hacía caso en lo que él dijera en términos de música y coreografía, así como también en la vida diaria, demostrando que inspiraba cierto tipo de poder frente a los demás pasajeros de la pensión. Por otro lado, Mario Cornejo poseía una jerarquía administrativa por pertenecer a un servicio a cargo

³ Explícitamente nunca se indica si tenía algún tipo de educación, pero implícitamente se podía deducir que poseía nada de educación formal

del Estado, lo que le otorgaba cierta inmunidad frente a las detenciones del 11 de septiembre, además de haber sido elegido como uno de los integrantes de la comisión de la morgue que le hace la autopsia al presidente Salvador Allende. Para poder haber estado en este puesto, lo más probable, sintomáticamente hablando, es que haya cursado estudios formales en el colegio, e incluso que haya tomado algún curso de perfeccionamiento de escritura, puesto que esa era su labor en las autopsias. Y René, como ya dijimos, era quien tenía el mayor volumen de capital institucionalizado, ya que era de profesión publicista, lo que infiere que estudio en alguna universidad o instituto, y dada su puesto dentro de la agencia, como uno de los creativos principales, o también, como el elegido por José Tomás Urrutia para que fuera el creativo de la campaña del No, nos damos cuenta de que tenía una jerarquía administrativa perteneciente a los altos estratos.

- **Capital Social:** Los tres protagonistas, Raúl, Mario y René, frecuentan determinados lugares, los cuales garantizan de alguna forma que los contactos más probables de encontrar en esos espacios sean personas de una determinada posición social equivalente a la que ellos tenían; es por esto, que a la hora de analizar las redes sociales que poseían, nos damos cuenta de que son bastante institucionalizadas, como lo fue en su momento, por ejemplo, la nobleza. Raúl siempre utilizó sus redes en pos de conseguir los materiales y herramientas necesarias para poder ensayar dentro de la pensión, independiente de que para apoderarse de ellas haya tenido que matar, pero por lo menos, hizo uso de dichas redes para poder cumplir con su objetivo, y no hizo uso de otras pertenecientes a otros campos sociales, que probablemente lo arriesgarían a no conseguir lo que quería.

Ilustración 27: Capital Social en “Tony Manero”



Mario, por su parte, más allá de frecuentar el Bim Bam Bum para poder ver a Nancy, no se mueve más allá de su propio campo, y al igual que Raúl, utiliza

estas redes para poder despejar dudas y cumplir con algún cometido, ejemplificando, hace uso de su posición en el campo, como funcionario público y miembro integrante del equipo que realizó la autopsia a Allende, para poder preguntar a un alto cargo militar si es que podía hacer algo por encontrar a su “esposa”, o haciendo uso de esas mismas redes, queda de alguna forma excluido de ser revisado en su hogar, lo cual le permite esconder a Nancy.

René es, una vez más, quién mayor volumen de capital social posee, no solo por ser hijo de su padre, un conocido opositor al régimen, sino que por su mismo trabajo, al pertenecer a una agencia comandada por un individuo de derecha que le permite por ejemplo, sacar a Verónica de la cárcel. Después de ganar el No, sus redes son mucho más amplias, puesto que recibe incluso el reconocimiento de sus “enemigos”, llámese Lucho Guzmán, quién no lo despide de la agencia por haber trabajado en la campaña contraria a sus ideales, sino que usa la nueva fama de René para mantenerlo dentro de aquel mismo campo de poder publicitario.

- Capital Simbólico: La noción de capital simbólico en la teoría de Bourdieu es de una gran complejidad, e incluso, el autor le ha dedicado ensayos completos a desarrollarla. Pero, ya que en esta investigación no pretendemos basar el análisis en la profundidad conceptual de Bourdieu, sino en el entendimiento de los conceptos a nivel macro para poder comprender el sentido de las prácticas sociales, es que se va a tomar como capital simbólico un crédito, el poder impartido a aquellos que obtuvieron suficiente reconocimiento para estar en condiciones de imponer este mismo; es la forma que pueden tomar los distintos tipos de capital en tanto que percibidos y reconocidos como legítimos (Bourdieu,

1987). En “Tony Manero”, podríamos asociar este tipo de capital al poder simbólico que Raúl tenía sobre los demás personajes, es el mismo capital social. El capital simbólico que tenía Raúl era un poder reconocido, a la vez que desconocido, y, como tal, generador de poder simbólico y de violencia simbólica. En tanto, “Post Mortem” es el carisma del personaje de Mario que lo hace tener cierto tipo de reconocimiento dentro de su barrio, pero no así en su trabajo. En el primero, era reconocido por ser un empleado público, como que por trabajar para el Estado le daba un aire de poder dentro del espacio social donde se desenvolvía. Pero esto no ocurría así en su trabajo, donde era mirado solo como uno más y su posición dentro del campo no era lo suficientemente alta como para ejercer algún tipo de poder simbólico dentro de sus colegas.

Ilustración 28: Capital simbólico en “No”



Finalmente, René, en “No”, y como en todos los apartados relacionados del capital, es encontrado en una posición distinta a Raúl y Mario. Por poseer una gran volumen de los capitales anteriores, y entendiendo que el capital simbólico es algo en lo que puede convertirse los otros tipos de capital (Bourdieu, 1986), René ejerce un tipo de influencia simbólica dentro de todos los campos en los que se encuentra dentro del largometraje, incluso con su jefe, Lucho, quien lo respeta por su gran cantidad de capital institucionalizado y objetivado dentro del campo de la publicidad.

4.3.3 EL HABITUS EN “TONY MANERO”, “POST MORTEM” Y “NO”

El habitus es algo que se ha adquirido, pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes. Para poder llegar a comprender una teoría explicativa de la práctica es necesario comprender el habitus, y a la vez, entender el campo donde

este mismo se produce. En primer lugar, los protagonistas de los largometrajes reproducen estos esquemas de manera inconsciente e involuntaria, es decir, Raúl, Mario y René están sujetos por los grupos sociales que los producen, por los esquemas que esos grupos sociales han incorporado en ellos. El Habitus es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada dice Bourdieu (2002).

Ilustración 29: Habitus de Raúl



El habitus es inherente a la clase social de los individuos, porque es la clase incorporada, manifiesta en los cuerpos y adquirida durante la primera socialización. Primero, tenemos a Raúl, al cual es un poco complicado realizar un

estudio de su habitus debido a su desequilibrio mental; no podemos saber si está actuando en pos de sus estructuras estructuradas o porque simplemente tiene algún tipo de patología psiquiátrica que lo hace actuar con el derecho de quitar vidas y retraerse del contexto social y político, solo porque quería ser el mejor Tony Manero. Pero, a priori, podríamos señalar que su universo de experiencias le ha hecho reproducir estos actos violentos y naturalizarlos de tal modo, que cometer un delito es un acto normal para este individuo.

Ilustración 30: Habitus de Mario



Por otro lado, Mario claramente también tenía problemas psicológicos, ya que su conducta obsesiva por Nancy no puede atribuirse solo a una reproducción de una conducta adquirida y transmitida por su espacio social, pero, tampoco puede ser

dejada de lado. Como el habitus guía las prácticas, porque son formas incorporadas de ver el mundo, podría indicarse que el habitus de Mario lo conduce a tomar decisiones que vayan en favor de tener a Nancy con él, ya que era su objetivo final, o también, que su propio habitus es el que no lo haga cuestionarse respecto a lo que está ocurriendo en el país ni por qué está llegando tanta gente a la morgue, aunque no lo hace perder su sentido de humanidad (a diferencia de Raúl, que pongo en duda totalmente su capacidad empática con los otros seres humanos).

René tiene otro tipo de estructuras arraigadas en su cuerpo y maneras de ser y comportarse, ya que su clase social lo condiciona a poseer una excelente educación, y además, el haber vivido en otro país tanto tiempo y conocer un contexto social distinto, sin las ataduras propias de una dictadura, lo hacen ver la vida de otra forma. También es importante hacer hincapié en su formación profesional, porque está ligada con la manera en que trata con el resto de las personas e incluso con su ideología política.

Ilustración 31: Habitus de René



Muchas veces, durante el relato fílmico, nos preguntamos si René realmente quería que ganara el No o quería que ganara su campaña publicitaria, ya que su habitus le decía que el triunfo conllevaba ser exitoso más en el ámbito profesional que el personal.

De esta manera, podemos observar que la clase social de los individuos es un determinante muy importante dentro de lo que Bourdieu plantea como habitus ya que la clase incorporada, es decir, cada posición social distinta dentro del campo le corresponden distintas maneras de ver el mundo, apreciar y percibir las cosas, ámbitos de prácticas e incluso, los gustos, y como ya sabemos, todos estos factores van a tener incidencia en la práctica que se quiera realizar. El habitus dentro de los largometrajes, entonces, puede ser percibido como algo adquirido, pero que en los personajes permaneció de manera perdurable en sus cuerpos; es por esto que Bourdieu dice que el habitus está íntimamente ligado a la historia personal de cada individuo, producto de los condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero sometiéndola a una transformación; es una especie de máquina transformadora que hace que reproduzcamos las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente imprevisible, de manera tal, que no se puede pasar sencilla y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos (Bourdieu, 1986).

Finalmente, y como lo hemos venido diciendo, el habitus es un sistema de disposiciones duraderas, pero también, funciona en relación al campo social; es por esto que hay que preguntarse en qué tipo de campo cierto tipo de habitus va a ser eficaz. Volvamos a los

largometrajes: en “Tony Manero”, Raúl posee el habitus de asesinar para conseguir algún tipo de capital económico. Dentro del campo donde desarrolla este habitus, no recibe amonestación ninguna, por lo que sigue reproduciendo dicha conducta una y otra vez. Mario, en “Post Mortem”, tiene el habitus de invadir lugares privados para poder hacerse de información, como lo hizo para entrar a los camarines para escuchar las conversaciones que tenía Nancy en el Bim Bam Bum, o para escudriñar lo que sucedía en casa de Nancy cuando vio mucha gente; su noción de la vida naturalizaba esta conducta, pero en otros escenarios no hubiese sido propicia. Y René, en “No”, tenía el habitus de hacer todo lo que él quería, sin dejar que nadie lo pasara a llevar. Si bien es una conducta positiva dentro de ciertos ámbitos, como lo es el ser líder de un grupo, no lo es para trabajar en equipos con pares, por lo que este tipo de habitus incorporado a René funciona dentro de ciertos campos, pero en otros es considerado una actitud negativa. Todo lo anterior se explica porque cada campo tiene sus reglas de juego, como dice Bourdieu, y sería necesario modificar dichas reglas en pos de que un habitus específico sea eficaz y duradero en el tiempo. Mientras más operativo sea, mayor será su perdurabilidad, pero en caso contrario, tiende a desaparecer.

4.4 LA PRÁCTICA Y SU RELACIÓN CON EL HABITUS, EL CAPITAL Y EL CAMPO

Las primeras interrogantes que surgen son ¿cómo se pueden explicar las prácticas sociales desde esta perspectiva? Y ¿Cuáles con los principios en base a los cuales se estructuran las prácticas sociales? Un primer paso explicativo para dar respuesta a estas interrogantes consiste en construir el campo social en el que están insertos las practicas, para lo cual, en primer lugar, hay que definir el capital específico que está en juego y los intereses propios del campo, elementos que vienen a constituir el objeto de las luchas que se desarrolla ahí.

Después de haber hecho explícito y precisado los diversos conceptos que le den forma a la perspectiva teórica y metodológica de Pierre Bourdieu, se pasara a reconstruir de manera sintetizada la lógica de análisis, con el fin de poder responder la pregunta de investigación que fue formulada al comienzo de esta investigación, a saber, cómo se construye el sentido de las prácticas sociales en el cine de ficción. Para esto, se hará un ejercicio relacional de los tres

conceptos fundamentales de la teoría de Bourdieu con la noción de práctica, asociada al largometraje indicado.

4.4.1 HABITUS Y PRÁCTICA:

- **Tony Manero:** La práctica concreta que Raúl Peralta esperaba concretar era la de ser el mejor imitador de Tony Manero en Chile, por medio de un programa de televisión. El habitus de clase que posee Raúl hace que la práctica sea determinada por sus propios esfuerzos, y tratando de superar los obstáculos que se le van interponiendo en el camino, como lo es la falta de recursos para poder ensayar. Entonces, la práctica en este largometraje queda remitida a que el habitus de Raúl le permite conseguir los objetos que desee porque su campo así lo permite.
- **Post Mortem:** En este largometraje, lo que buscaba su protagonista, Mario, era tener una relación amorosa con su vecina Nancy. El grave problema es que ella no estaba interesada amorosamente en él, sino que lo utiliza, no con malas intenciones, para concretar objetivos específicos. En esto, se pone en juego el habitus de Mario y también el de ella, ya que el primero dependía de lo que ella concibiera como una buena pareja y también de sus sentimientos. Es entonces que la práctica queda determinada en su mayoría por el habitus más que por el capital o el campo, aunque no dejan de tener influencia, como ya ha sido explicado. Finalmente, y al igual que Raúl, Mario no logra concretar la práctica, porque se interpone el habitus de Nancy en el objetivo.
- **No:** La práctica concreta que René quiere concretar es que su campaña sea mejor que la del Sí. ¿Por qué remitirnos de esta forma a la práctica, si lo natural es que su objetivo sea ganar el plebiscito? La respuesta es simple: por el habitus incorporado de René, que al tener en su cuerpo ya estas estructuras estructurantes que lo determinan a ganar siempre, sin mencionar que el capital institucionalizado también lo condiciona, lo lleva a dejar de lado cosas de tanto peso como que lo que se estaba derrocando era una dictadura, no era tratar de vender un producto, era que la democracia volviera a este país. La práctica que busca concretar René es

alcanzada, ya que funciona dentro de ese campo, que era el mundo publicitario, puesto que logra posicionar el “producto” dentro del “consumidor”, haciendo que gane la opción No.

4.4.2 CAPITAL Y PRÁCTICA

- **Tony Manero:** En este nivel conceptual, se puede entender que concretar la práctica de ganar el concurso de imitación depende de la estrecha relación entre el habitus y los distintos tipos de capital, ya que de este último, se desprende que la estructura, el volumen y su trayectoria emerge un campo donde será propicio llevar a cabo la práctica. A Raúl le faltaban recursos como para poder, por ejemplo, haber contratado a un coreógrafo, o haber mandado a hacer un mejor traje o tal vez haberse hecho algún arreglo físico que lo hiciera parecerse más al personaje.
- **Post Mortem:** En este caso, la falta de capital incidió en que Mario no pudiera estar con Nancy. Ella requería de un sujeto que tuviese un alto nivel de capital económico para que la pudiera sacar de la situación en la que se encontraba, y Mario, con sus ingresos, no le alcanzaba para cumplir con ese requisito. En este caso, entonces, al protagonista le juega en contra tener un volumen de capital bajo, en todas sus formas, ya que si hubiese sido lo contrario, probablemente Nancy hubiera estado con él, aunque fuera por interés, porque eso le hubiese permitido a Mario tener una mejor posición en el campo.
- **No:** En este largometraje apreciamos mucho más volumen de capital y por ende, hay más facilidades para René de concretar la práctica; su gran piedra de tope era el campo, pero eso lo veremos en el otro apartado. En términos de capital, el protagonista poseía, como dijimos, un gran volumen en todas sus formas, por lo que el proceso para llegar a crear una campaña del No que persuadiera a millones de chilenos estaba con todo a su favor. Cada uno de los integrantes del equipo de René tenía el capital cultural e institucionalizado suficiente como para llevar a

cabo su rol de manera correcta y profesional, funcionando todo como un engranaje que tenía por objetivo derrocar a la dictadura.

4.4.3 CAMPO Y PRÁCTICA

- **Tony Manero:** La práctica se entiende como el interés por “jugar” dentro del campo, acatando las reglas que el poder dominante haya establecido. Raúl acata las normas del programa, en términos de parámetros que debía tener el mejor imitador, como la vestimenta y el baile y el día y hora en que debía presentarse. Lamentablemente para él, en este campo las partes dominantes, evidenciadas en la forma del público, ya que éste era el que tenía el poder de elección del ganador, decidió que él no era el mejor, por lo tanto y como parte subordinada, a Raúl no le queda nada más que acatar. Pero su habitus violento lo hace tomar justicia, porque el director deja un final abierto en que lo más probable, y como lo vimos durante toda la película, el protagonista cometiera asesinato en contra del ganador.
- **Post Mortem:** Nancy juega el rol de la parte dominante, de esa que debe elegir si estar o no con Mario. Él, por su parte, también decide jugar el “juego” dentro del campo, y acata lo que el poder de Nancy le dice, cuando ella se va a esconder a su casa. Incluso, llega a servirle cuando estaba el otro hombre ahí, con ella, solo con la esperanza de que ella iba a entrar en razón. Y por otro lado, esta historia transcurre antes, durante y después del golpe de estado del 11 de septiembre, por lo que no podemos dejar de lado que el campo donde Mario estaba tratando de llevar a cabo su práctica, la de estar como pareja con Nancy, estaba condicionado por la represión militar y las cosas fuera de lo común que Mario ve en su trabajo, aunque, en lo único que hubiese influenciado, es en que hayan encontrado a Nancy y la hayan detenido, obstruyendo sus planes de estar con ella. Eso no sucede, por cierto, pero se interpone otra cosa, el que ella prefiere estar con el otro hombre y al protagonista solo lo veía como alguien que la podía ayudar a esconderse.
- **No:** René, teniendo todo el capital y el habitus a su favor, tenía un grave problema a la hora de querer alcanzar su objetivo: el campo de poder. La opción Si, en ese

momento el bando dominante, tenía a su haber las influencias como para derrocar la campaña del No y además tergiversar su trabajo en pos de que la población creyera que la mejor opción era seguir con Pinochet a la cabeza. El protagonista lucha entonces por la legitimidad de su actuar, y entonces lo que hace es construir un análisis del campo al cual debía llegar con su campaña, y enfoca las ideas en el futuro, en lo bueno que podía venir, si la dictadura terminaba, en vez de hacer hincapié en las violaciones a los derechos humanos. Al final, su estrategia logra sobrepasar a la dominante, que termina siendo la parte dominada.

CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES

5.1 REFLEXIONES TEÓRICAS FINALES

El análisis del sentido práctico de los protagonistas de las películas de Pablo Larraín plantea explícitamente la relación entre los conceptos que componen la teoría de las prácticas de Bourdieu, dando a entender la relación de dependencia de cada uno de ellos. Pero esto no le quita valor al hecho de que se hayan analizado cada uno por separado, sino que es simplemente dejar claro que cada uno funciona en conexión con el otro. Ni el capital es tal aislado de un habitus, y no se puede pensar fuera de un campo concreto. Esto es, que un campo surge con la aparición de una especie de capital y por las prácticas de los agentes, que a su vez, poseen un habitus, que corresponde a la acumulación de una determinada especie de capital y un capital incorporado.

Como se pudo dar cuenta en el contraste empírico de los largometrajes con los conceptos de campo, capital y habitus, vemos que cada uno está ligado al otro, y ahí, volveremos a la fórmula que plantea Bourdieu: **Campo + [(Capital) (Habitus)]=Práctica**. Estos conceptos construyen una exploración epistemológica de los límites de la objetividad, yendo más allá de los reduccionismos de tipo objetivo (analizar la estructura sin el sujeto) o de tipo subjetivo (analizar al sujeto de manera independiente a la estructura). Es una fórmula teórica- relacional, como hemos revisado, ya que los conceptos están, como el nombre lo indica, interrelacionados entre sí: el campo tiene su interdependibilidad con el capital, el habitus y la práctica, aunque se mantiene más o menos autónomo ya que el campo viene predeterminado por otros factores y variables que son mucho más permanentes, en cambio el capital y el habitus van íntimamente relacionados, ya que un habitus comúnmente va ligado al volumen de capital y éste a la posición social, y por ende, a un habitus específico. Estos dos juntos funcionan dentro de un campo y determinan la posición del individuo en éste y dentro del espacio social.

Otro punto a reflexionar es la toma de posición, que está asociada a la posición social del agente y su disposición, y es importante a tomar en cuenta porque revela la posibilidad que tienen los agentes, en este caso Raúl, Mario y René, de hacer una elección entre el sinfín de prácticas dentro de los campos y los espacios sociales, todo dependiendo de su punto de vista y de su ubicación dentro del entramado social. Este punto de vista viene determinado por el habitus, ya

que éste es el que condiciona la posición dentro del campo, y en palabras del mismo Bourdieu “a cada clase de posición corresponde una clase de habitus (...) producidos por los condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente, y a través de estos habitus y de sus capacidades generativas, un conjunto sistemático de bienes y propiedades, unidos entre sí por una afinidad y estilo” (Bourdieu, 1997, pág. 19). Esto infiere que el habitus es el encargado de determinar qué estilo de vida llevarán los agentes, y por ende, qué tipo de prácticas son las que eventualmente van a elegir. Esto quiere decir que el gusto por alguna comida, vestimenta o hobby no pasa por algo psicológico, sino que viene condicionado por una posición que se esté ocupando en el campo y en el espacio social. Y como lo estudia Bourdieu en “La Distinción” el gusto, entonces es una construcción social; Raúl, por su posición en el campo, tiene deseos de ser talentoso, guapo y vital como el personaje de “Fiebre de Sábado por la Noche”; Mario, también determinado por su habitus, desea estar con una mujer como Nancy, hermosa pero muy dañada psicológicamente; y René quiere ganar la campaña del No, independiente que eso sea terminar con Pinochet, sino que porque su capital cultural institucionalizado así se lo ordena.

Con lo anterior, cabe reflexionar que el hecho de que si se clasifican los agentes por su posición dentro del entramado social, se corre el riesgo de interpretar que ciertos agentes con características similares e intrínsecas se unen por una convicción de clase. En realidad, los agentes se acercan a otros dentro de los campos y los espacios sociales por las afinidades en tipos de gustos y en cercanía con las posiciones; esto es, que ya no se trata de una clase social pensada como lo hizo Marx, sino que simplemente es un acercamiento en términos de gustos y las elecciones de las prácticas, entonces, unifican un solo estilo de vida y se diferencian de otros.

5.2 LOS LARGOMETRAJES Y EL CONTEXTO DE DICTADURA MILITAR EN CHILE

No es ningún secreto que la dictadura militar, que comprendió entre los años 1973 y 1989, fue un periodo donde las clases dominantes ejercieron un poder más allá de cualquier moral, pasando a llevar derechos fundamentales de los agentes, como lo es el tener una ideología distinta a la de quienes están en el poder. Este periodo fue tan poderoso en todo sentido que el cine en tiempos de democracia lo ha hecho un tema bastante recurrente dentro de sus líneas argumentativas. En el caso de Pablo Larraín, la dictadura funciona como un telón de fondo, como el mayor campo de poder dentro de los contextos en los que se desenvolvían sus protagonistas,

siempre con un sesgo oscuro y casi tenebroso. Es dentro de este contexto sociopolítico que los protagonistas de “Tony Manero”, “Post Mortem” y “No” deben elegir sus prácticas.

Primero, Raúl en “Tony Manero” es visto constantemente huyendo de los militares, aunque no queda claro cuál era su posición política, pero sin embargo, dentro de su desequilibrio mental, no estaba interesado en profesar ninguna ideología; el solo quería ganar el concurso a costa de lo que sea. Esta película representa, por medio del mencionado telón de fondo, los horrores vividos por las clases bajas de la población, donde la marginalidad, la delincuencia y la precarización de los estilos de vida está lo suficientemente marcada como para darse cuenta de que está ahí, en imágenes puestas por el director, de manera intencional, ya que la práctica central de Raúl no tenía que ver con lo político, lo pudo haber llevado a cabo en cualquier contexto o con cualquier gobierno, pero, era menester hacer hincapié en cómo vivía la clase baja en Santiago. Además de la represión que se veía en las calles, donde Raúl tuvo que huir dos veces y mientras otras personas no corrían la misma suerte, Larraín retrata la falta de necesidades básicas dentro de un lugar como lo era la pensión, un lugar que se veía muy maltrecho, con infraestructura en mal estado y una especie de depresión propia de los habitantes que residían ahí. En suma, la clase baja vivió los tormentos de la dictadura de la manera más triste y oscura. Quizás por ahí está la base del comportamiento violento de Raúl, quien no estaba interesado en el bienestar de nadie, solo en el propio, y en ganar ese concurso.

Segundo, Mario en “Post Mortem” es tal vez, de los tres protagonistas, el que más vivió este contexto dictatorial. La historia comienza los días previos al golpe, cuando todo estaba a punto de “estallar”, y donde quedaba de manera implícita el ambiente político tenso que en esos momentos reinaba el país, porque , una vez más, el objetivo final de Mario no tenía que ver con una posición política, al igual que Raúl. El día 11 de septiembre es retratado en la película, pero no como hemos visto en los cientos de documentales que se han realizado de aquel día, sino que desde otra vereda, el de alguien que realmente no sabe/no le interesa lo que estaba ocurriendo en el país. Muestra un gran desconcierto al escuchar los aviones sobrevolar su casa, ver los autos en el centro destruidos por tanques y en su lugar de trabajo, la morgue, ver una cantidad enorme de cadáveres a los cuales ni siquiera les podía realizar una autopsia como correspondía, sino que tenía que estar subordinado al poder imperante en su campo, el de los militares, especialmente el que está a cargo de toda la operación dentro del servicio médico legal. Una, como espectadora, se

siente más identificada con el personaje de Sandra, quien tiene una especie de ataque y se pregunta qué era lo que estaba ocurriendo, por qué había tanta gente asesinada, por qué el hombre que había llegado vivo a la morgue, y ella junto con Mario habían llevado a urgencias se encontraba ahora muerto, junto con la doctora que los recibe... en fin, preguntas obvias que se haría cualquiera de nosotros en esa situación. Pero Mario permanece en silencio, impávido y casi insensible a lo que estaba pasando. Luego de esto, el momento en que deben realizar la autopsia al presidente Salvador Allende, en el cual queda muy de manifiesto cuál era el nuevo poder dentro del campo, incluso, obligando a Mario a usar una máquina de escribir cuando él no sabía utilizarla de manera rápida, por lo que no pudo terminar de escribir y un militar tuvo que reemplazarlo. Finalmente, por haber participado de tan complicado proceso, queda en una posición inmune (por el momento) frente al campo de poder, y puede llegar tranquilamente a su casa, no así la familia de Nancy, que es detenida por completo excepto ella, escondida en la casa de Mario. En esta película vemos entonces una dictadura brutal, donde Larraín no hace hincapié en las condiciones de vida de las clases menos favorecidas, sino que se remite a recalcar dicha brutalidad, sobre todo en las escenas de la morgue, con los cuerpos tirados por todas partes.

Tercero, tenemos a René y a “No”. La historia se ubica en el último año de poder dictatorial, y ya el ambiente se nota un poco más distendido. En este largometraje, el protagonista elabora una práctica hacia fines políticos, pero personalmente, solo busca ganar la campaña publicitaria. La dictadura en este caso no se ve del todo tan oscura y brutal como en las películas anteriores, pero esto se explica por el contexto social en el que la historia se desarrolla, la clase alta. Todo es más colorido, se ven mucho mejores condiciones de vida del protagonista y de su entorno, pero sin embargo, el poder de todas formas hace su aparición, cuando amenazan a los integrantes del equipo del No, o cuando tienen problemas para filmar las imágenes de la franja. Otra instancia donde la dictadura hace su aparición es en las protestas, donde vemos una represión desmedida por parte de las fuerzas policiales y militares para poder disipar la cantidad de gente, y así, dar cuenta de que quienes están a favor del No son una minoría, en cambio, quienes apoyan la opción Si, son la mayor parte de la población, por lo que les permiten hacer multitudinarias marchas, todo eso televisado. También, y por primera vez dentro de los largometrajes de Larraín, observamos directamente a quienes están en la cabeza del poder, los altos mandos militares y ministros del gobierno dictatorial. Incluso, pero en imágenes de archivo

de la franja del Si, vemos al mismísimo Augusto Pinochet, mostrándose como civil, alegre y planeando lo mejor para todo el país. Las conversaciones que se dan entre Lucho Guzmán, a cargo de la campaña del Si, y estos altos mandos, hacen denotar que la figura del dictador está endiosada, casi tratándolo como un ser divino más que como un líder.

5.3 EL SENTIDO DE LAS PRÁCTICAS EN EL CONTEXTO DE DICTADURA MILITAR EN CHILE POR MEDIO DE LOS LARGOMETRAJES “TONY MANERO”, “POST MORTEM” Y “NO”

Como ya se ha dicho en los apartados teóricos de esta investigación, Bourdieu tuvo la intención de superar los dualismos que tan a menudo se ven dentro de las ciencias sociales, especialmente, superar aquellas posturas que refieren a la agencia por sobre la estructura y viceversa; lo que él nos explica, es que entre ambos se da una relación dialéctica, que derivan en el surgimiento del sentido de las prácticas.

Esta investigación apuntó a que esta teoría explicativa de las prácticas sociales era capaz de ser transpuesta en alguna realidad concreta, y se escogió el cine como método de recolección de información, por ser una fuente inagotable de significados e interpretaciones, y que para ordenarlos, recurrimos a la taxonomía de significados planteada por Bordwell. **Se llega a la conclusión de que las tres prácticas concretas que vemos en los largometrajes son resultado de una interacción de distintos factores enmarcados dentro de un campo, un capital y un habitus específico.**

Explicaremos el sentido de cada práctica por medio de un esquema, para que no quepa duda de que el modelo de Bourdieu y la taxonomía que realiza Bordwell fueron lo suficientemente potentes como para analizar estas tres prácticas representadas en estas tres películas de Pablo Larraín.

Tabla 5: Sentido práctico de Raúl Peralta en “Tony Manero”

CAMPO	+	[(CAPITAL)	(HABITUS)]	=	PRÁCTICA
CONTEXTO	+	[(PODER)	(FORMAS DE SER Y COMPORTARSE)	=	OBJETIVO DEL PROTAGONISTA
Santiago, comienzo de los años 80. Ambiente violento, clases bajas		Raúl ejercía cierto tipo de poder frente a sus pares, y ellos actuaban a su favor por miedo. Conseguía los recursos necesarios por medio de actos violentos. Bajo volumen de capital cultural e institucionalizado.	Habitus de clase violento y obsesivo, conducta delictual normalizada, obsesión desmedida. Dentro del campo, su habitus se consideraba normal		Ganar el concurso de imitación de Tony Manero, el protagonista de la película “Fiebre de Sábado por la Noche”. Finalmente, no logra concretar la práctica por falta de capital.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 6: Sentido práctico de Mario Cornejo en “Post Mortem”

CAMPO	+	[(CAPITAL)	(HABITUS)]	=	PRÁCTICA
CONTEXTO	+	[(PODER)	(FORMAS DE SER Y COMPORTARSE)	=	OBJETIVO DEL PROTAGONISTA
Santiago, días previos al golpe de estado, día del golpe de estado, días posteriores al golpe de estado. Barrio clase media, morgue		Nancy ejercía un poder dominante por sobre Mario. Además, los militares rondaban las calles imponiendo su autoridad. Volumen de capital medio, en todas sus formas.	Habitus obsesivo, indolente, desinteresado.		Conseguir una relación amorosa con su vecina, Nancy.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 7: Sentido práctico de René Saavedra en “No”

CAMPO	+	[(CAPITAL)	(HABITUS)]	=	PRÁCTICA
CONTEXTO	+	[(PODER)	(FORMAS DE SER Y COMPORTARSE)	=	OBJETIVO DEL PROTAGONISTA
Santiago, año 1988, antes del plebiscito del 5 de octubre, el día del plebiscito, días posteriores. Clase alta, sectores acomodados		El poder es representado por la figura de la dictadura, así como también del jefe de René. Volumen de capital muy alto, en todas sus formas	Habitus de líder, de controlar la situación. Dentro del campo de la publicidad, se consideraba apropiado, pero en el campo de su vida personal, le traía muchos problemas.		Ganar el plebiscito con la opción NO

Fuente: Elaboración Propia

Las tablas anteriores se remiten a que el concepto de campo, permite incorporar el lugar donde se realiza la acción, es decir, el contexto donde se debaten las clases dominantes y dominadas. Bourdieu dice que el mundo se rige bajo estructuras objetivas, que son independientes de la voluntad de los agentes y que condicionan sus representaciones, pero que al mismo tiempo, los agentes no están al servicio de las estructuras ni tampoco ejercen poder sobre ellas. Es por esto que la estructura del campo es importante para poder comprender el sentido de las prácticas ya que ésta determina la posición del agente en una red de relaciones que son dinámicas, porque se estructuran por la constante luchas que forman los agentes dentro de ella. Es decir, el campo y todo lo que éste conlleva determina en cierta forma la elección de la práctica.

Por otro lado, el capital se consideró como el concepto más importante a la hora de que los protagonistas escogieran las prácticas. Que se llegasen a concretar dependió de su volumen, y solo en el caso de “No”, el agente logra su objetivo. También, otro de los aspectos importantes que aporta el concepto de capital es el factor poder, que determina si un agente puede o no abordar cierto tipo de conducta en pos de una práctica concreta; si el poder no permite lo anterior, simplemente el agente queda subordinado y no le queda otra que acatar lo que el poder imperante ha decidido. Es lo que ocurre en el caso de “Tony Manero” y “Post Mortem”.

Finalmente, el habitus determina lo que es práctico y lo que no dentro de un campo determinado, ya que se produce y se reproduce como una estructura estructurada, y va a determinar también las formas de ser y comportarse de los agentes consiguiendo o no los objetivos, dependiendo de la situación.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Bachlin, P. (1995). La película como mercancía. Madrid Ed., Madrid
- Becerra, J. (1990). La semiótica como metodología en las ciencias sociales. Mimeo, México
- Bordwell, D. (1989). El Significado del Filme. Inferencia y Retórica en la Interpretación Cinematográfica..Paidós, Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (1972): Outline of a Theory of Practice. Cambridge University Press; Cambridge.
- Bourdieu, P. (1980): El sentido práctico. Taurus; Madrid, 1991.
- Bourdieu, P. (1982) ¿Qué significa hablar?, Madrid, 1985. Original francés, Ce que parler veut dire: l'économie des changes linguistiques. París, Fayard 1982 (VD).
- Bourdieu, P. (1983): The forms of capital. En John G. Richardson (ed.), Handboodk of Theory and research for the Sociology of Education. Greenwood; New York, 1986
- Bourdieu, P. (1987): What Makes a Social Class? On The Theroetical and Practical Existence Of Groups, Berkeley Journal of Sociology, vol. XXXII
- Bourdieu, P. (1987) Los tres estados del capital cultural. Revista Sociológica, No. 5, Vol. 2, 1987, México, p. 11. Original francés, Les trois états du capital culturel, en Actes de la recherche en sciences sociales No. 30, 1979, p. 3-6 (ECC).
- Bourdieu, P. (1988) Cosas Dichas: Buenos Aires. Original francés, Choses dites. París, Minuit 1987 (CD).
- Bourdieu, P. (1988) La Distinción. Crítica social del juicio. Madrid. Original francés, La Distinction. Critique sociale du jugement. París, Minuit 1979. (LD).
- Bourdieu, P. (1994) Language & Symbolic Power. Edited and introduced by John B. Thompson. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. Especialmente, capítulo 7, On Symbolic Power. (PS).

- Bourdieu, P. y Wacquant, L.J.D., (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo. Original francés, *Réponses: pour une anthropologie réflexive*. París, Seuil 1992. (RR).
- Bourdieu, P. 2002b. *Razones Prácticas. Sobre la Teoría de la Acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. 2003. *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Istmo.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Conaculta.
- Burke, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Ed. Crítica. Barcelona.
- Calsamiglia Blancafort, H., & Tuson, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel, Barcelona
- Casetti, F. (1993). *Theories of Cinema*. University of Texas Press, Austin
- Canales, M.(Ed.) (2006) *Metodología de la Investigación Social*. Lom, Santiago de Chile
- Delgado, M.; Vázquez, M.; Rejane, M.; Mogollón, A.; Fernández de Sanmamed, M. & Vargas, I. (2006). *Introducción a las técnicas cualitativas de investigación en salud (1º ed.)*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona
- Giddens, A. (1984) *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006. *Sociología* (1991), Barcelona, Alianza Editorial, 2004.
- Gutiérrez, A. (2005) *Las Prácticas Sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu*. Ferreyra, Córdoba, Argentina
- Goldmann, L. (1967). *Para una Sociología de la Novela*. Ciencia Nueva, Madrid
- Grady, J. (2006) *Visual Sociology*. Wheaton College, Cambridge.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. & Baptista Lucio, P. (1997) *Metodología de la Investigación*. México DF; McGraw Hill
- Kahler, E. (1993). *La desintegración de la forma en las artes. Siglo XXI*, México
- Lutz, B. (2010) *La acción social en la teoría sociológica: Una aproximación*. Revista Scielo No. 64. Año 23. Septiembre- Diciembre 2010, págs. 199-219.
- Martín-Crespo, C. y Salamanca, A. B. (2007) *El muestreo en la Investigación Cualitativa en Nure Investigación; N° 27 (s/p)*

- Martínez, J. (2008) Las Clases Sociales y el Capital en Pierre Bourdieu: Un intento de aclaración. Universidad de Salamanca, Departamento de Sociología, Serie Análisis
- Mella, O. (2003). Metodología cualitativa en Ciencias Sociales y Educación. Orientaciones teórico-metodológicas y técnicas de investigación. Primus, Santiago de Chile:
- Mills, C.W. (1961) La imaginación Sociológica, Fondo de Cultura Económica, México DF
- Moliner, M. (1984). Diccionario de uso del español, vol. I. Madrid: Gredos.
- Moreno A. (2003). Introducción elemental a Pierre Bourdieu, Bogotá. Álvaro Moreno.
- Parsons, T. (1968) La estructura de la acción social. Madrid, Guadarrama, 1984.
- Román Reyes (2009) Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México
- Taylor, C. (2006) Imaginarios sociales modernos. Paidós, Buenos Aires
- Trejo, R. (2009). Cambio cultural y cine chileno actual: Transformaciones culturales y nuevas narrativas del cine chileno. Santiago: ARCIS.
- Touraine, A. (1965) La Sociología de la acción. Barcelona, Ariel, 1969.
- Valles, M. (1999) Técnicas cualitativas de investigación Social. Ed. Síntesis, Madrid
- Velasco Yáñez, David La fórmula generadora del sentido práctico. Una aproximación a la filosofía de la práctica de Pierre Bourdieu Espiral, vol. IV, núm. 12, mayo-agosto, 1998, pp. 33-80 Universidad de Guadalajara Guadalajara, México
- Weber, M.(1922) Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva, trad. J. Medina Echavarría, ed. J. Winckelmann, FCE, México, 1964.
- Zavala, L. (1985) Cine, epistemología y teoría del discurso. UAM, Xochimilco
- Zunzunegui, S. (1984) Mirar la Imagen. Universidad del País Vasco, España

REVISTAS INDEXADAS

- Cabrera, M. y Guarín, O. (2012) Imagen y ciencias sociales II: trayectorias de una relación. Revista Memoria y Sociedad. Vol. 19, Número 39 (s/p)

- Fortich, M. y Moreno, A.: (2012) Elementos de la teoría de los Campos de Pierre Bourdieu para una aproximación al derecho en América Latina: consideraciones previas. Fecha de Recepción: 5 de mayo de 2012 Fecha de Aprobación: 31 de mayo de 2012 Verba Iuris 27 • pp. 47 - 62 • Enero - Junio de 2012 • Bogotá D.C. Colombia
- Guerra, E. (2010) Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus Estudios Sociológicos, vol. XXVIII, núm. 83, mayo-agosto, 2010, pp. 383-409 El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México
- Laborda, L. (2003) La historia en la cinematografía norteamericana El cine de ficción como (re)creación e interpretación de la historia: los géneros cinematográficos y el pasado representado en el cine desde el acercamiento a la historia, a la literatura, a la filosofía y al arte. Revista Manuscritos Vol. 21(páginas 227- 229), Universidad Autónoma de Barcelona
- Mayoral, S. (2010) El mobbing y la teoría de la acción de Pierre Bourdieu. Revista Internacional de Sociología (RIS). Vol.68, nº 2, Mayo-Agosto, 375-398
- Vizcarra, F. (2005). Coordinadas para una sociología del cine. Intercultural Communication Studies N° XIV, 189-198.

DOCUMENTOS Y PÁGINAS WEB

- Cámara de exhibidores de Multisalas de Cine CAEM (2015) El Cine en Chile en el 2015. Recuperado el 12 de diciembre, desde <http://www.caem.cl/>
- Enciclopedia del Cine Chileno, <http://www.cinechile.cl>
- Figueroa, H. (Febrero 2011) ¿Análisis de contenido o análisis de discurso?. Recuperado el 11 de septiembre, desde <http://spmiupr.wordpress.com/2011/02/04/analisis-de-contenido-o-analisis-de-discurso/>
- Internet Movie Data Base, <http://www.imdb.com>
- Romero, A. & Giménez, M. (2007) El Significado del Filme. Inferencia y Retórica en la Interpretación Cinematográfica. Recuperado el 11 de septiembre, desde www.deartesypasiones.com.ar/03/.../analisis%20filmico-significado.doc

- Tal, T. (Marzo 2011) Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010). Recuperado el 10 de septiembre, desde <http://nuevomundo.revues.org/60456>

TESIS

- Ferrando García, P. (2004) Trilogía de la Guerra de Roberto Rosellini: La ficción de la experiencia (Universidad de Valencia, 2004). Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, España
- Valdez, J. (2005) Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005). Tesis para optar al título de Licenciado en Historia. PUCP, Perú
- Rodríguez, M. (2013) El cine social. Problemas sociales del mundo contemporáneo en la filmografía de Ken Loach (Universidad de Murcia, 2013) Tesis de Sociología. Universidad de Murcia, España

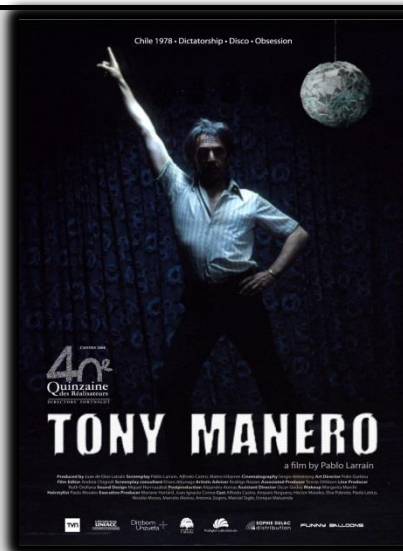
MATERIAL AUDIOVISUAL

- Larraín, P. (Director) (2008) *Tony Manero*. [Cinta cinematográfica] Chile/ Brasil. Fábula, Prodigital
- Larraín, P. (Director) (2010) *Post Mortem*. [Cinta cinematográfica] Chile/ México/ Alemania. Fábula, Canana, Auntentika
- Larraín, P. (Director) (2012) *No*. [Cinta cinematográfica] Chile. Fábula

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS DE LOS LARGOMETRAJES

Información técnica TONY MANERO



Fuente: www.cinechile.cl

Categoría	Largometraje
Duración	97 minutos
Formato	Super 16 mm, distribución 35 mm/ color
Rodaje	Santiago (Chile)
Estreno nacional	28 de agosto de 2008
Estreno internacional	2008 (Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia)
Guion	Original Pablo Larraín Alfredo Castro Mateo Iribarren
Elenco	Alfredo Castro Amparo Noguera Héctor Morales Paola Lattus Elsa Poblete Antonia Zegers
Casa productora	Fábula (Chile) Prodigital (Brasil)
Producción ejecutiva	Juan de Dios Larraín
Producción	Ruth Orellana
Premios	Premios Ariel (México, 2009) (Nominado) Mejor Película Iberoamericana (Pablo Larraín) Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Argentina (2009) (Ganador) Mejor actor (Alfredo Castro) Premio FEISAL (Pablo Larraín) (Nominado) Mejor Película (Pablo Larraín) Premios Altazor (Chile, 2009) (Ganador) Mejor actor en una Película (Alfredo Castro) Cinemanila International Film Festival (Filipinas, 2009) (Ganador) Mejor actor (Alfredo Castro)

	<p>(Nominado) Premio Lino Brocka, Competencia Internacional (Pablo Larraín)</p> <p>Festival Internacional de La Habana (Cuba, 2008) (Ganador) Mejor Actor (Alfredo Castro) Grand Coral- Primer Premio (Pablo Larraín)</p> <p>Istanbul International Film Festival (Turquía, 2009) (Ganador) Golden Tulip- Mejor película (Pablo Larraín)</p> <p>Miami Film Festival (USA, 2009) (Ganador) Mención especial, Ibero- American Competition (Pablo Larraín)</p> <p>Rotterdam International Film Festival (Países Bajos, 2009) (Ganador) Premio KNF (Pablo Larraín)</p> <p>Warsaw International Film Festival (Polonia, 2008) (Ganador) Premio especial del jurado (Pablo Larraín)</p>
Descripción de la película	
Argumento	Obsesionado con la idea de convertirse en el Tony Manero chileno (el personaje de John Travolta en Fiebre de Sábado por la Noche) Raúl comete una serie de crímenes para conseguir un traje como su ídolo. Mientras tanto, sus vecinos participan en actividades secretas en contra de la Dictadura Militar de Pinochet.
Contexto (año)	Santiago de Chile, Dictadura Militar chilena (1978)
Personajes	
Protagónico	Raúl Peralta (Alfredo castro)
Secundarios	Cony (Amparo Noguera) Goyo (Héctor Morales) Pauli (Paola Lattus) Wilma (Elsa Poblete) Tomás (Nicolás Mosso) Productora de TV (Antonia Zegers) Presentador de TV (Enrique Maluenda)

Información técnica
POST MORTEM



Fuente: www.cinechile.cl

Categoría	Largometraje
Duración	98 minutos
Formato	16 mm- Exhibición 35 mm/ Color
Rodaje	Santiago (Chile)
Estreno nacional	24 de noviembre de 2010 (Festival Internacional de Cine de Valdivia)
Estreno internacional	2010 (Festival de Cine de San Sebastián)
Guion	Original Pablo Larraín Mateo Iribarren
Elenco	Alfredo Castro Antonia Zegers Amparo Noguera Jaime Vadell Marcelo Alonso Marcial Tagle Santiago Graffigna Ernesto Malbrán Aldo Parodi
Casa productora	Fábula (Chile) Canana (México) Autentika (Alemania)
Producción ejecutiva	Mariane Hartard Juan Ignacio Correa Andrea carrasco
Producción	Juan de Dios Larraín
Premios	Festival de Cine de Cartagena (Colombia, 2011) (Ganador) Mejor Película (Pablo Larraín) Premios Altazor (Chile, 2011) (Nominado) Mejor Actriz en una Película (Antonia Zegers) Mejor Actor en una Película (Alfredo Castro) Festival de Cine de La Habana (Cuba, 2010) (Ganador) Grand Coral- Segundo Premio Mejor (Pablo Larraín) Festival de Cine Latinoamericano de Lima (Perú, 2011) (Ganador) Mejor cinematografía (Sergio Armstrong) Los Angeles Latino International Film Festival (USA, 2011) (Ganador) Premio del Jurado (Pablo Larraín)

	Venice Film Festival (Italia, 2010) (Nominado) Golden Lion (Pablo Larraín)
Descripción de la película	
Argumento	Mario Cornejo trabaja en la morgue como el escribano a cargo de redactar los reportes de las autopsias realizadas por los doctores forenses. En los días que rodean el Golpe de Estado de 1973 se ve envuelto en una historia de amor con una bailarina del Bim Bam Bum, que desaparece misteriosamente la mañana del 11. La búsqueda de Cornejo atravesando una ciudad sitiada y desolada lo pondrán como un testigo privilegiado de esos días, en medio de una historia de amor, muerte y traición.
Contexto (año)	Santiago de Chile, Dictadura Militar chilena (1973)
Personajes	
Protagónico	Mario Cornejo (Alfredo Castro)
Secundarios	Nancy Puelma (Antonia Zegers) Dr. Castillo (Jaime Vadell) Sandra (Amparo Noguera) Víctor (Marcelo Alonso) Capitán Montes (Marcial Tagle) David Puelma (Santiago Graffigna) Arturo Puelma (Ernesto Malbrán) Pato (Aldo Parodi)

Información técnica

NO



Fuente: www.cinechile.cl

Categoría	Largometraje
Duración	115 minutos
Formato	U- Matic/ Color
Rodaje	Santiago (Chile)
Estreno nacional	9 de agosto de 2012
Estreno internacional	2012 (Festival de Cine de Cannes, Francia)
Guion	Adaptado (Basado en la obra dramática de Antonio Skarmeta) Pedro Peirano
Elenco	Gael García Bernal Luis Gnecco Alfredo Castro Antonia Zegers Marcial Tagle Néstor Cantillana Jaime Vadell Sergio Hernández Claudia Cabezas Alejandro Goic Diego Muñoz Pascal Montero Elsa Poblete Amparo Noguera
Casa productora	Fábula (Chile)
Producción ejecutiva	Jonathan King Jeff Skoll
Producción	Juan de Dios Larraín Pablo Larraín Daniel Marc Dreifuss
Premios	Academy Awards (USA, 2013) (Nominado) Oscar, Best Foreign Language Film of the Year (Pablo Larraín) Premios Ariel (México, 2013)

(Nominado) Mejor Película Iberoamericana (Pablo Larraín)

Cannes Film Festival (Francia, 2012)
 (Ganador) Premio C.I.C.A.E (Pablo Larraín)

Premios Altazor (Chile, 2013)
 (Ganador) Mejor Actor en una Película (Jaime Vadell)

Chlotrudis Awards (USA, 2014)
 (Nominado) Mejor Actor (Gael García Bernal)
 Mejor Diseño de Producción (Estefanía Larraín)

Cinema For Peace Awards (Alemania, 2013)
 (Ganador) Cinema for Peace Award for Justice (Adam Ellick, Pablo Larraín)

Georgia Film Critics Association (GFCA) (USA, 2014)
 (Ganador) Mejor Película Extranjera

Hamburg Film Festival (Alemania, 2012)
 (Nominado) Art Cinema Award (Pablo Larraín)

Festival Internacional de Cine de la Habana (Cuba, 2012)
 (Ganador) Grand Coral- Primer Premio (Pablo Larraín)

London Film Festival (Inglaterra, 2012)
 (Nominado) Mejor Película (Pablo Larraín)

National Board of Review (USA, 2012)
 (Ganador) Premio NBR, Top Five Foreign Language Films

Oslo Films from the South Festival (Noruega, 2012)
 (Nominado) Mejor Película (Pablo Larraín)

Premios ACE (Argentina, 2014)
 (Ganador) Mejor Director (Pablo Larraín)

San Diego Film Critics Society Awards (USA, 2013)
 (Nominado) Mejor Película Extranjera

Sao Paulo International Film festival (Brasil, 2012)
 (Ganador) Premio de la audiencia, Mejor Película Extranjera (Pablo Larraín)

Thessaloniki Film Festival (Grecia, 2012)
 (Ganador) Premio de la Audiencia, Open Horizons (Pablo Larraín)

Tokyo International Film festival (Japón, 2012)
 (Nominado) Tokyo Grand Prix (Pablo Larraín)

Descripción de la película

Argumento

Cuando el dictador militar Augusto Pinochet, al verse presionado por la comunidad internacional, convoca un plebiscito ciudadano en torno a su permanencia en el poder en 1988, los líderes de la oposición persuaden a un atrevido y joven creativo de publicidad, René Saavedra (Gael García Bernal), para que encabece su campaña. Con recursos limitados y bajo el constante escrutinio de los vigilantes del déspota, Saavedra y su equipo conciben un audaz plan para ganar la

	elección y liberar a su país de la opresión.
Contexto (año)	Santiago de Chile, Dictadura Militar chilena (1988)
Personajes	
Protagónico	René Saavedra (Gael García Bernal)
Secundarios	Verónica Carvajal (Antonia Zegers) Lucho Guzmán (Alfredo Castro) José Tomás Urrutia (Luis Gnecco) Fernando (Néstor Cantillana) Verónica Carvajal (Antonia Zegers) Alberto Arancibia (Marcial Tagle) Simón Saavedra (Pascal Montero) Ministro Fernández (Jaime Vadell) Carmen (Elsa Poblete) Carlos (Diego Muñoz) Militar (Sergio Hernández) Ricardo (Alejandro Goic) Joven Revolucionaria (Claudia Cabezas) Socióloga (Amparo Noguera)