

# **FÚTBOL Y CINE CHILENO: IMAGINARIOS, ESTEREOTIPOS Y NARRATIVAS IDENTITARIAS\***

---

Soccer and Chilean Cinema: Imaginary, Stereotypes  
and Narrative Identities.

## **Francisco Marín Naritelli**

Periodista y Licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Tesista de Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Santiago, Chile. 2012.

Hesse09@gmail.com

Correspondencia: Juan Gómez Millas, 2615. Depto. 13, Ñuñoa, Santiago de Chile.

---

\* El presente artículo corresponde a un informe de investigación realizado en el marco del curso Psicología Política, impartido por el Profesor Osvaldo Corrales durante el primer semestre del 2012 en el Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile.

## RESUMEN

El objetivo de este artículo es cartografiar las diferentes narraciones presentes en las producciones filmicas chilenas en torno al fútbol. En la ficción: *Historias de Futbol* (1997) y *Azul y Blanco* (2004) y en los documentales: *Raza Brava* (2007) y *Ojos Rojos* (2010). Se plantea un análisis crítico del discurso cinematográfico como productor y reproductor de percepciones, imaginarios sociales, identidades y estereotipos. Entre las conclusiones se puede establecer que el conjunto de imaginarios en torno al fútbol, movilizados por el cine chileno, reiteran un espacio de reconocimiento social y construcción identitaria dentro del orden de lo presente, y que, en el caso de la selección nacional, constituye un remanente simbólico de la identidad nacional.

**Palabras claves:** cine, fútbol, imaginario social, identidad.

## ABSTRACT

The aim of this article is to map the different narratives present in the Chilean film productions around soccer. In fiction: “Historias de Fútbol” (1997) and “Azul y Blanco” (2004) and in the documentary: “Raza Brava” (2007) and “Ojos Rojos” (2010). A critical analysis of the cinematic speech has been proposed as a perception, social imagery, identity and stereotype producer and replicator. Among the conclusions can be established that the imaginary set around soccer, mobilized by the Chilean cinema, reiterates a space of social recognition and identity construction within the realm of the present, and, in the case of the national team, is a symbolic remain of national identity.

**Keywords:** Movies, Soccer, Social Imaginary, Identity.

*Recibido: 15 de septiembre de 2012*

*Aprobado: 25 de febrero de 2013*

## INTRODUCCIÓN

### Categorías sociales

Todo acto de percepción implica, en primer término, una apropiación, en la forma de una organización de lo real, aquello dispuesto a su orden, a su captura o como dice Régis Debray (1995) cuando refiere al estatuto de la imagen: “más que visiones, ahí hay organizaciones del mundo” (p. 39). La aporía surge, sin embargo, en invisibilizar dicho acto intelectual. Creer en el acceso *irreflexivo* al referente, como si la realidad fuera un espejo prístino, siempre *distinto* a quien conoce desde su acontecer biográfico. Todo lo contrario: la percepción supone una economía cognitiva, una ecología de significados puesta a la marcha de las múltiples interacciones que conforman esa dimensión propia de lo humano, lo social.

La percepción social opera como un límite, como un repertorio de sentidos posibles para el sujeto en relación al mundo que habita. Algo así como “un pensamiento grupal” se configura (Moscovici, 1985), reemplazando juicios singulares por colectivos, determinando cursos de acción, y estableciendo representaciones sociales (Fressard, 2006; Castoriadis, 2007; Chartier, 2002). Asimismo, configura la identidad y las lógicas de auto identificación y hetero identificación. En otras palabras: la percepción social prefigura el acceso a la compuerta social, a la pertenencia a grupos sociales (Tajfel, 1984). De ahí los estereotipos como reductores de lo real.

Para la psicología social, un estereotipo “se define generalmente en términos de un consenso de opinión concerniente a los rasgos que se atribuyen a ese grupo” (Tajfel, 1984, p.143). Sin embargo, cabe preguntarse por su estructura y función. Ahí, la propuesta teórica de Tajfel adquiere suma relevancia toda vez que reconoce en el proceso de estereotipia un fuerte componente cognoscitivo de categorización, asimilación y coherencia. Mientras la categorización introduce “simplicidad y orden donde hay complejidad y variación casi al azar” (Tajfel, 1984, p.160); la asimilación reconoce ese acopio categorial que se forja al interior de la cultura y la coherencia insta marcos interpretativos duraderos donde los sujetos se reconocen y permite la predictibilidad de los acontecimientos futuros, así como la conformación de reglas y valores sociales. El problema de la identidad social emerge precisamente allí, en el juego de identificaciones y reconocimiento intergrupal. Pero, ¿Qué se entiende por identidad social y qué importancia comporta para los objetivos del presente trabajo? Más aún: ¿Qué relación se establece entre el fenómeno del fútbol, ya sea, la pertenencia a un equipo en particular o de la selección chilena e identidad social?

Intencionalmente provistos de la operatoria conceptual de Tajfel, podemos establecer los nexos necesarios para responder dichas interrogantes:

En primer lugar, la categorización que comporta la reducción de las complejidades cognoscitivas permite indagar en las relaciones intergrupales. En efecto, las funciones sociales de los estereotipos tienen directa incidencia en los sesgos atribucionales que distingue a los diferentes grupos que se reconocen en la sociedad. Esto es así porque, “en una sociedad compleja, ningún grupo social vive aislado respecto de otros grupos; por tanto, los procesos que subyacen a las auto comparaciones que cada grupo hace con otros grupos son cruciales para determinar la comprensión que de cada grupo tienen sus miembros” (Tajfel, 1984, p.193).

En segundo lugar, estas nociones “comparativas que los individuos construyen acerca del grupo o grupos a los que pertenecen, determinan, a su vez, algunos aspectos importantes de la definición de sí mismos, de su identidad social” (Tajfel, 1984, p.193). Habrá que entender por identidad social, “aquella parte del auto concepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia” (Tajfel, 1984, p.292).

En tercer lugar, la identidad social que sigue a los procesos de categorización, asimilación y coherencia, también supone un componente de reconocimiento intergrupar. En tanto parte de un grupo social, los sujetos proceden al establecimiento de diferencias que ayuden a la propia conformación de su identidad.

Un estudio pormenorizado en torno al juego social y por extensión, de la propia constitución identitaria, se halla en la obra de Erving Goffman (1970, 1971). En *la presentación de la persona en la vida cotidiana* (1971), Goffman se plantea de qué manera los sujetos se presentan en el escenario social y de qué modo la información susceptible de reconocer, procesar y derivar de aquella trama de encuentros permite el juego de reconocimientos: “la información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada” (p. 13).

Análogamente, dicha información derivada de la propia expresividad humana, encuentra dos formas fundamentales de comparecencia que, a su vez, implican “dos tipos radicalmente distintos de actividad significante: la expresión que da y la expresión que emana de él (Goffman, 1971, p.14). La primera alude a los símbolos verbales, propios de la comunicación en sentido tradicional; y la segunda alude a esa gama de posibilidades de orden no verbal y paralingüístico, “más teatral y contextual, presumiblemente, se maneje o no en forma intencional” (Goffman, 1971, p.16). De este modo, Goffman pone el acento en la propia pauta interaccional a partir de una analogía primera, que permite comprender todas las sucesiones de eventos posibles y los sintagmas interpretativos de lo social.

Los personajes de una trama teatral son requeridos como actuantes de toda situación comunicativa en el sentido de que lo que ahí se moviliza son estrategias y tácticas de presentación, o sea, una actuación donde se desempeña un papel y se estructura una puesta en escena. La presentación de la persona, por tanto, tiene menos de verismo que performance. Sobre esta se instituye, además, una máxima reconocible y extensible: “todo individuo que posee ciertas características sociales tiene un derecho moral a esperar que otros lo valoren y lo traten de un modo apropiado” (Goffman, 1971, p.25). Encadenado a esto, todo individuo espera ser reconocido de acuerdo con lo que dice ser.

Ahora bien, si distinguimos la identidad social como ese juego de reconocimientos mutuos y presentaciones sociales –que confronta a endogrupos y exogrupos– también es prioritario reconocer la geografía social que la soporta. Esto es: aquel lugar que administra las representaciones y que determina el acceso simbólico a ese juego de reconocimientos y presentaciones. No es posible hablar de mera aquiescencia, ni menos de preexistencias salvíficas, como si los sujetos portaran en su constitución de agentes sociales, el germen antropomórfico del sí mismo. El derecho a ser visto y significado es una producción molar, eminentemente dominante y preferente.

El orden social es un orden significativo que presta al sujeto el repertorio de sentido, los instrumentos y las fórmulas, las coordenadas de desplazamiento, cual mapa requerido para recorrer la extensa y compleja posta gregaria. Problemático será, precisamente, la naturaleza de esas coordenadas y de ese repertorio, pues la fábula social designa los modos de inclusión y reclusión: se yergue allí una previsión, una marca desacreditadora, un estigma manchado de deshonra y sospecha: un lisiado, un enfermo mental, o, incluso, un padre soltero o una madre que decidió abortar ilegalmente son extremos de esa execración social. Despojados del *nosotros*, soportan la tensión disyuntiva del *afuera* como una heterotopía desviada en la terminología de Michel Foucault, que reclama a los sujetos su descolectión del espacio social compartido. Es así donde el estigma revela su cuerpo mediante la visibilidad de su condición metonímica, o sea, aquel símbolo que lo precisa a la vez que lo condiciona: “este atributo que lo vuelve diferente de los demás y lo convierte en alguien menos apetecible (...) de ese modo, dejamos de verlo como una persona normal y corriente para reducirlo a un ser inficionado y menospreciado” (Goffman, 1970, p.12).

### **El fútbol como identidad social**

Si la sociedad es régimen de representación -que impone los significantes requeridos para circular en tanto orden normativo-, el fútbol es otra de las múltiples modalidades en la cual se producen las lógicas de reconocimiento y presentación. Esto es: aquellas “pertenencias categoriales que intervienen en gran

parte en la definición que de sí mismo hace cada individuo” (Moscovici, 1985, p.321),

El fútbol es un fenómeno social no solo porque conmueve y reúne, sino porque que confronta y disgrega. Como plantea Eduardo Santa Cruz: “por el fútbol se ríe, se sufre, se discute, se crean amistades y complicidades fugaces, se vive y a veces también se muere” (Santa Cruz, 1998).

Su aparición en América Latina se inscribe en los procesos de modernización capitalista. El fútbol emerge ahí como un espacio de encuentro, practicado en parques y plazas, como un indicador de sociabilización, *alentada* por las clases altas locales imitativas de la cultura europea. Sin embargo, la apropiación del fútbol por las clases populares transformó rotundamente el rol de este deporte dentro del imaginario social y sus relaciones constitutivas. Precisamente en su práctica libre (en plazas, barrios, canchas, calles) no mediadas por condiciones infraestructurales demasiadas portentosas (más que una cancha y una pelota), permitió el desarrollo de cualidades específicas y prototípicas del jugador sudamericano. Esto ha tenido profunda significancia en el imaginario colectivo latinoamericano, masivo y popular, incrustado en el magma de las interacciones, en el juego de las identificaciones, en el camino siempre sinuoso de nuestras sociedades (Silva, 1997; Castoriadis, 2007). Por tal motivo, el fútbol tiene más de cultura y menos de simple actividad física. Implica relaciones, interacciones, comuniones y diferencias. También un espacio de lucha y hegemonía.

Desde el punto de vista de la psicología social, el imaginario social en torno al fútbol toma forma precisamente en la pregunta que se hiciera alguna vez Armando Silva: ¿acaso no es la pasión por el fútbol que gritan sus narradores deportivos lo que lleva a algunos varones- y cada día a más mujeres- a hacerse tatuajes, a pintarse sus caras y hasta a transformarse en criminales o suicidas? (Ossa, Richard, 2004, p.19).

Ahora bien, para efectos del presente trabajo, reconocemos dos espacios de interacción social: la que se producen en torno a un equipo de fútbol en particular, y la que se deriva de la identificación con la selección nacional. Ambas comportan identidades con base a los procesos de categorización y estereotipia, y que, en algunos casos, conlleva a la instauración de favoritismos endogrupal y rechazo intergrupar (Tajfel, 1981; Billig, 1986). El juego de identificaciones en torno al fútbol es similar en ambos casos: la identidad social respecto a un equipo en particular suele *confrontarse* con la identidad social del equipo contrario; tanto como la identidad social que produce la adhesión a la selección nacional suele *confrontarse* con los que no son parte, nacionales, de dicha adhesión, ¿Pero cuál sería su especificidad en tanto praxis común? ¿Qué es aquello que emerge con y por su ejercicio?

El fútbol les demanda a los sujetos su condición fervorosa y sacrificial, un territorio que se yergue susceptible de reconocimientos y apropiaciones. En este sentido, si los juegos –en donde se enmarca el fútbol como actividad humana basada en la *paidia* y el *ludus*– tienen la capacidad de “teatralizar épicas, choques y bandos, desdoblán el inconsciente social” (Ossa, Richard, 2004, p.133); el fútbol es aquella modalidad específica con honda significación social, o sea, que conforma los trazos de una de las tantas experiencias del *munus*. En palabras de Carlos Ossa y Nelly Richard, el fútbol es una forma de cultura urbana que mejor representa la dramatización colectiva del nosotros: en torno a este deporte, surgen y se consolidan los barristas como esa *multitud impaciente* “que, dentro de los estadios, borran lo real y lo deportivo al cruzar la adhesión irredenta al club con la actuación estetizada por la televisión- de una violencia subterránea contra lo no igual” (Ossa, Richard, 2004, p.134).

Entonces, si reconocemos que el fútbol es un lugar donde se juega la identidad social, toda construcción identitaria inspecciona una oposición fundamental: se afina respecto a un otro que asume el opuesto dialéctico constitutivo y constituyente del juego de identificaciones y reconocimientos. De esta forma, la identidad imposta una negatividad narrativizada, un lugar de enunciación representacional de unos y otros, de nosotros y aquellos. Esto trae severas implicancias a la luz de los aportes de García Canclini (1995), Martín Barbero (1986) y Ortiz (1996) en torno a los fenómenos de descolección y desterritorialización. La cultura de una nación en el escenario transnacional es menos una centralidad simbólica unificada que “una heterogénea y variada conexión de sentidos, productos y procesos condicionados por la operación del campo cultural” (Barbero, 1986, p.31). Habrá que evacuar del análisis identitario, por tanto, toda evocación antojadiza de totalidades espurias, dramaturgias operativas de un relato profundamente aporético, pero no por ello menos vigorizante a propósito del tráfico de narraciones propios de la modernidad. Tal como asevera Carlos Ossa, “los relatos globalizadores han creado diversos mitos, pero todos tienen un tenor común: la ausencia del centro, la anarquía de los circuitos y la fluidez de los deseos” (Ossa, 2002, p.121).

En efecto, producto del avance desterritorializador en el ámbito de la cultura (García Canclini, p.1995), los bienes culturales son desprovistos de su densidad simbólica para ser evacuados en el contexto transnacional como simples mercancías intercambiables. El mercado opera y articula la realidad social, sometiéndola a sus reglas y principios constitutivos. Entonces, la práctica del fútbol ha devenido en espectáculo de masas, los hinchas en consumidores más mediales que presenciales, su estética en *merchandising*. Sentimiento y consumo, por tanto, son términos de la trama globalizante que desafecta el lazo constitutivo entre signo y referente, entre significado y significante, multiplicándose estos últimos como pertrechos arbóreos para un continuo inexorable de circuitos masmediáticos (Cuadra, 2003). Abolido el sentido, solo queda aquel ejercicio fantasmagórico de

desvinculación que subvierte el orden simbólico por el simulacro de las formas (Baudrillard, 1978).

Dicho análisis crítico en el campo de la cultura satisface todo un caudal de interrogantes respecto a los juegos de identificación que se producen, por ejemplo, respecto a la selección nacional de fútbol. Tentamos una hipótesis: la equivalencia sinonímica entre identidad y nación, donde la llamada “selección nacional” -como su nombre indica- vendría a recomponer un relato aglutinador de lo social. Supondría un índice metonímico y evocador de los retazos de una identidad perdida: la chilenidad como un acto de prestidigitación que hilvana historias espectaculares de proezas, como si en el relato del fútbol se pudiera fundar una y otra vez la patria señera, con sus banderas y sus conquistas, con sus tragedias y triunfos.

### Cine e imaginario

Las representaciones sociales tienen un ámbito especial de producción, reproducción, circulación y reconocimiento: el cine en tanto industria cultural. Este es capaz de extraer de la fugacidad inefable de la muerte aquella evocación necesaria, aquel gesto definitorio (Morin, 2001; Ossandon, 2007). En otras palabras: el cine *re presenta* -no estrictamente *presenta*- y su misterio radica en expresar “esa extraña evidencia de lo cotidiano” (Morin, 2001, p.11).

Entonces, contrario a cierta vocación plástica donde el **rictus** cinematográfico tiene una profunda significación artística (Arnheim, 1982) o el imperativo verista que tendría el cine para alcanzar su pináculo expresivo (Bazin, 2004); es indispensable reconocer la ubicación sociocultural de la producción filmica en tanto obra propiamente humana. En tal sentido, Shohat y Stam (2002), retomando la obra de Mijaíl Bajtín, plantean que existe un vínculo inexcusable y constitutivo entre la obra artística -cualquiera sea su especificidad- y su circunstancia histórica y su contingencia social pues toda obra está situada socialmente.

La cuestión, por tanto, no radica en la caracterización opositiva que reconoce Bazin respecto al cine, o sea, la modalidad propia de la realización cinematográfica entre la preocupación por la imagen y la preocupación por la realidad, por lo que se añade a la realidad “y lo que se revela en ella” (Bazin, 2004, p.86), sino allí donde se movilizan condiciones de producción y reconocimiento, constituyendo “una versión mediada de un mundo socioideológico que ya se ha convertido en texto y discurso” (Shohat y Stam, 2002, p.188).

Repensar el entramado filmico, supone indagar en el examen de lo ideológico en la propia constitución de los discursos que expresa, de alguna forma, el sistema de relaciones sociales, las resistencias y las hegemonías, los nudos y los silenciamientos. Ya desde Eliseo Verón (1995) y Michel Foucault (2004), es



posible situar un análisis crítico de los discursos que abastecen los presupuestos epistemológicos en torno al lenguaje como régimen de visibilidad e invisibilidad. Si el cine es precisamente un lenguaje, en palabras de Bazin (2004), lo es porque operativiza a la vez que limita el tráfico de significantes que circulan socialmente. La orquestación discursiva del cine es ante todo un mecanismo de poder, que articula relaciones de poder. De esta forma, superar la ilusión del realismo y la propia arquitectura representacional, implica, a su vez, destrabar y dilucidar la naturaleza industrial del cine ya no solo desde sus condiciones de enunciación simbólica, sino, también, desde su materialidad constitutiva. Una lectura política clásica en torno a la industria cultural se encuentra en los aportes de Theodor Adorno y Max Horkheimer (1994), para quienes la industria cultural se yergue como ese “teatro de la ilusión”, un territorio de fantasmas espurios. Ciertamente que la visión de estos autores todavía subyace un trasfondo realista, donde lo real estaría por fuera de la industria cultural, pero es en la crítica frankfurtiana donde se devela el lugar que ocupa el cine en tanto ensoñación. Los abastecimientos teóricos del psicoanálisis permiten examinar en el cine los engranajes imaginarios de la constitución del sujeto.

Dado el reconocimiento que dicha disciplina hace de los términos “identificación primera” e “identificación secundaria”, es posible situar el problema: mientras el primer concepto “señala el proceso de la incorporación oral” (Aumont, 1985, p.248), donde se produce una indistinción entre el yo y el otro; el segundo, involucra las cargas simbólicas que condicionan al sujeto a su contexto sociocultural, allí la llamada fase edípica configura la constitución del deseo, del SER y del TENER, sujeto y objeto del deseo, “sobre el modo de la identificación (desear ser) o del afecto libidinal (desear tener)” (Aumont, 1985, p.255). A partir de aquello, cabría una triple analogía respecto al cine:

Primero: existiría correspondencia entre el espejo y la pantalla, o sea, entre la fase del espejo donde el yo comienza a bosquejarse y el espectador de cine, de modo que “es posible aislar un objeto del mundo y, al mismo tiempo, constituirlo en objeto total” (Aumont, 1985, p.249). Segundo: existiría, a su vez, una correspondencia “entre el estado de impotencia motriz del niño y la postura del espectador implicado por el dispositivo cinematográfico” (Aumont, 1985, p.250). O sea, tal como en la constitución imaginaria del yo, el cine visualiza la inmadurez motriz del niño ante el espejo como el espectador ante la pantalla, al mismo tiempo que prefigura la madurez de la propia organización visual. Tercero: en la identificación secundaria o simbólica, al poner en escena a un otro -como figura del semejante- permite la identificación del sujeto con el film y su trama argumental.

El cine sería, en consecuencia, el mediador entre sujeto y sociedad precisamente porque pone en evidencia la trama imaginativa que permite al espectador

sumergirse “tanto en el medio como en la acción del film” (Santa Cruz, 2005, p.3) intensificando esa *proyección- identificación* o participación afectiva (Morin, 2001). Es así que para Metz (1977), “el espectador se halla ausente de la pantalla como percibido, pero también se halla presente y hasta omnipresente como percibiente” (p.54). Es la llamada identificación primera y secundaria cinematográfica, o sea, en un primer momento, el encuentro del espectador con su propia mirada, como foco de la representación, “como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión” (Aumont, 1985, p.264); y, en un segundo momento, con el film en tanto construcción narrativa sobre la base de un estado de carencia, “con un retraso de la satisfacción que lanza al sujeto de deseo a la persecución de una satisfacción imposible, siempre aplazada, o aún relanzada permanentemente sobre nuevos objetos” (Aumont, 1985, p.268).

Es posible el reconocimiento de dicha identificación dual toda vez que el flujo filmico se emparenta con el flujo onírico. “Su propio significante le confiere una cierta afinidad con el sueño, pues de entrada ya coincide con el significante onírico por uno de sus rasgos principales, la expresión en imagen, la aptitud a la figurabilidad, según el término de Freud” (Metz, 1977, p.109). Dicho de otra forma: la imagen se vincula al inconsciente puesto a la marcha de los sueños -siempre evanescentes de cohesiones y relatos- como “ese museo imaginario de nuestro pensamiento en ciernes: la magia” (Morin, 2001, p.74). Aunque la producción filmica constituye una sistematización simbólica, un territorio seguro y el sueño se ve inmerso entre sombras y tumultos dada su naturaleza inenarrable, ambos siguen siendo una *historia* que teje -a través de las imágenes- “una sucesión, organizada o caótica, de lugares acciones, momentos y personajes” (Metz, 1977, p.110).

Los trabajos de Morin (2001) se encaminan en una perspectiva tributaria: centra su atención precisamente en la capacidad transfigurativa del cine de imaginar/ imaginándose en los sujetos; emparentado la industria del cine con esa zona oscura y evidente de nuestra constitución humana, pues “una membrana separa al homo *cinematographicus* del homo sapiens, al igual que separa nuestra vida de nuestra conciencia” (Morin, 2001, p.12). Entonces, elucidar la pregunta por el cine es interrogarse por la vida y aún más: interrogarse por la sociedad que habitamos y las representaciones que portamos en un continuo de ensoñaciones y evanescencias, de dominaciones y hegemonías.

## Cine chileno

Históricamente el cine chileno ha propendido a ser un espacio ineludible de representaciones sociales. Pese a no constituir en una industrial propiamente tal –salvo los intentos durante la década del 40, con la creación y posterior fracaso de Chile Films- el cine chileno, desde sus inicios, ha puesto en evidencia “un

conjunto de estrategias discursivas que apuntan a la construcción de un sentido común y un imaginario de país y sociedad” (Santa Cruz, 2008).

En menor o mayor medida, el cine chileno se ha inscrito en la construcción simbólica del país, ya sea enarbolando un orden totalizante de lo nacional (*Alma Chilena*, 1917, *Por la razón o la fuerza*, 1923, *El Húsar de la Muerte*, 1925), o comprometiéndose con el devenir de cambio y transformación (*Caliche Sangriento*, 1969, *El Chacal de Nahueltoro*, 1970, y *Ya no basta con rezar*, 1972). Dichas producciones filmicas expresan un extremo de la base discursiva cinematográfica siempre emparentada en su producción y enunciación con los fenómenos sociales, sus tensiones y proyecciones.

Con el previsible sismo que significó el golpe de Estado de 1973 y la dictadura militar para la producción filmica nacional, la democracia reconquistada en 1990 trajo consigo un cambio fundamental en la forma de concebir el cine en tanto espectáculo. Si bien la introducción del videoclub en la década anterior y, sobre todo, del consumo privado de TV cable alentaron la decadencia del cine de barrio; la aparición de las cadenas transnacionales de exhibición (*Cinemark*, *Hoyts* y *Showcase*), además de la masificación del consumo y la utilización de estrategias de comercialización; ayudaron a la recuperación del cine en tanto industria cultural.

Ascanio Cavallo consigna que en el periodo de la transición es cuando más cine se ha producido en Chile, llegando a un total de 26 largometrajes entre 1990 y 1997 (Salinas, Stange, 2006). Entre 1998 y 2005, se realizaron 74 largometrajes estrenados en salas comerciales con un promedio de 9,25 películas por año (Salinas, Stange, 2006). Coincide con esto, el apoyo brindado por el Estado a través de fondos concursables para la producción filmica, ya sea en su etapa de preproducción, rodaje y posproducción. Del mismo modo, se ha visto incrementado el consumo de cine durante la década del 90'. Sin embargo, del total de público que asiste a las salas de exhibición, un mínimo porcentaje lo hace para “consumir” cine chileno, y el que lo hace, pertenece en su mayoría a estratos sociales medios-altos (Santa Cruz, 2008; Salinas y Stange, 2006). Esto es particularmente problemático, considerando el análisis que plantean Salinas y Stange en torno a la construcción del sujeto popular en el cine chileno: si lo popular es una modalidad temática propia del cine chileno, se constata que, en principio, aquellas películas no tienen a lo popular como su público objetivo. Aquí se revela una sistematicidad mayor: dado que toda obra cinematográfica está situada socialmente, o sea, que es producida socialmente (Shohat y Stam, 2002), sus condiciones de reconocimiento verifican, en último caso, su entramado ideológico. Allí aparece un conjunto de significantes dispuestos y organizados que nos hace parte de la magia filmica respecto a lo popular representado. Entonces, ¿qué concepción de lo popular aparece ahí? Más aún, en términos generales: ¿Qué representaciones sociales son movilizadas por el cine chileno actual?

Dichas preguntas no hacen más que reconocer en el cine aquel marco interpretativo de lo social a partir de sus condiciones de producción, circulación y reconocimiento. Identificando aquello y alertados ya de la naturaleza instituida e instituyente de las representaciones sociales, ergo, de la sociedad como estructura simbólica *mediatizada* por las industrias culturales, es posible estabilizar un territorio relativamente seguro para el análisis en torno a las cuatro narrativas propuestas. Instigaremos un análisis discursivo que revele y signifique, relacione y confronte a partir de ese evento social que es el fútbol y su impronta como catalizador y configurador identitario, ya que no hay en la imagen sino interpretación y confiscación. Más específicamente: no hay en el cine sino significación y resignificación de lo real, pues mirar “no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia y la imagen recibe su sentido de la mirada” (Debray, 1995, p.38). Al igual que la percepción, seleccionamos, ordenamos y representamos nuestra propia vida cotidiana como un reflejo del reflejo. Es decir, un doble, una ausencia, la imagen.

## ANÁLISIS

### *Historias de fútbol (1997)*

La película de Andrés Wood está compuesta por tres historias breves, todas ellas relacionadas con el fútbol.

En la primera historia (primer tiempo) titulada *No le crea*, Carlos González, un destacado futbolista de barrio, personaje encarnado por Daniel Muñoz, debe aprender las vicisitudes de este deporte. El sacrificio y la lucha constante, el amor a la camiseta, el ganarse un puesto, son las marcas características de esta narración, donde el protagonista debe abrirse paso frente a los oscuros propósitos de Don Ángel Villablanca, dirigente corrupto, para quien el dinero es más importante que su propio equipo. “En el fútbol el que no tiene ambición no sale nunca de los potreros”, así lo asegura el dirigente deportivo. En este sentido, la trama evidencia la tensión entre pasión y dinero, entre jugadores y dirigentes deportivos. La tarea de los primeros es meter goles y la tarea de los segundos es obtener rédito económico. Así el personaje se ve seducido por Don Ángel para integrarse a un club profesional y hacer realidad sus sueños, siempre y cuando no anote un gol y así evite el triunfo de su equipo.

Respecto al lenguaje audiovisual, se denota la intención del director de resaltar la oposición entre la pasión por el fútbol y el mundo del dinero a través de dos planos claramente determinados: frente al espacio abierto, luminoso y colorido de la cancha de barrio donde abundan los planos generales, la oficina del dirigente deportivo presenta un espacio cerrado, oscuro, que se podría asimilar a una sala de interrogatorios.

En la segunda historia (segundo tiempo) titulada *Último gol gana*, una pandilla de niños de Calama (zona norte de Chile), fanáticos del fútbol y quienes no tienen dinero para asistir al estadio en el encuentro entre Cobreloa y Universidad de Chile, de casualidad reciben el balón a las afueras del recinto, desencadenando la lucha por su posesión. Este es el impulso narrativo que tiene un imprevisto desenlace: uno de los niños, quien finalmente se queda con este preciado objeto, decide renunciar a la pelota para ayudar a su madre luego de la pérdida del dinero que justamente le había entregado.

Desde el punto de vista audiovisual, el uso preferente del primer plano, planos generales y medios da cuenta del contexto en el cual se desarrolla la historia: un terreno árido sobre el cual se despliega la acción narrativa y que revela la magnitud de la pérdida del dinero en medio de la marginalidad en que habitan. Por otra parte, la utilización del plano detalle en una de las escenas, designa la importancia de la pelota para el protagonista. Se refuerza esta idea con la utilización de movimientos y ángulos de cámara para representar la épica que comporta para los personajes el fútbol no solo como *paidia* y *ludus*, sino como articulador social y lugar de reconocimiento.

En la tercera historia (alargue), titulada *Pasión de Multitudes*, Francisco es un hincha santiaguino que se encuentra varado en la isla grande de Chiloé en 1982. Ahí comienza su odisea para llegar temprano a su casa y ver el partido de la selección nacional de fútbol. Al constatar esta imposibilidad, pues el lanchón que lo transportaría queda inutilizado, unas hermanas solteras le ofrecen su hogar - en donde se encuentra el único televisor del pueblo- como hospedaje.

Audiovisualmente, el uso de planos generales, medios y la utilización de movimientos de cámara como el *travelling*, permiten construir la oposición entre el deseo imperativo del joven por ver el partido de la selección nacional y el interés de las dos hermanas chilotas por iniciarlo sexualmente y que evidencian el miedo a la soledad y a la eterna soltería en medio del relato entrecortado del partido y los parajes inaccesibles e inclementes del sur chileno.

En las tres historias presentadas por Wood se trasluce el imaginario social chileno en torno al fútbol a partir del reconocimiento de ciertos atributos de los protagonistas: la dedicación, el esfuerzo, el compromiso. Mediante el uso (y abuso) de un lenguaje popular, lleno de modismos reconocibles, el fútbol es el eje articulador –capaz de atravesar los diferentes estratos socioculturales e ir más allá de topografías y fronteras- de la realidad íntima de un país que requiere de tramas discursivas y heroísmos sustanciales entre pobreza y marginalidad, entre falta de oportunidades e ilusiones modernas. Historias de fútbol representa la lucha épica, barrial, evocativa, donde el sujeto aficionado a este deporte se ve inmerso entre emociones y luchas, resaltando la pasión que lo define y lo caracteriza.

## Azul y blanco (2004)

Esta historia narra el clásico drama shakesperiano de amor imposible, esta vez desde la tipología del imaginario del fútbol y las barras bravas chilenas. En él, Azul (Juan Pablo Sáez) y Paloma (Tamara Acosta) deben luchar por su relación amorosa, pese a que pertenecen a barras bravas enemigas. Cabe destacar que en ningún momento se hace referencia explícita a los dos equipos en los cuales se inspira la película: Universidad de Chile y Colo Colo. Sin embargo, se infiere de la identificación metonímica de estos equipos (azul y blanco correspondientemente).

El nudo argumental supone propiamente las lógicas de autopresentación y heteropresentación que conllevan a la instauración de favoritismos endogrupales y rechazo intergrupar (Tajfel, 1984; Billig, 1986). En este sentido, la identificación social requiere del abastecimiento de la antinomia opositiva entre unos y otros, entre las dos barras –“Los Garras” y “Los Neptunos”- que se confrontan en torno al romance de los protagonistas.

De este modo, la identidad social de ambos bandos se entremezcla con las raíces constitutivas de una subcultura: una presencia territorial a través de rayados preferentemente en los espacios abandonados de la periferia capitaliana, el uso de banderas, distintivos, intervenciones corporales como tatuajes, así como la acción dirigida contra los miembros del equipo rival que evidencian las pautas etnocéntricas presentes en la heteropercepción del *otro* y la defensa del *nosotros* grupal. El *otro* aparece como un objeto de rencilla, de disputa, pero a la vez necesario para expresar la propia conformación identitaria. Es una necesidad intergrupar.

Según el análisis discursivo, es posible identificar que 1) la conformación identitaria se establece en un territorio físico inexpugnable al rival que delimita las lógicas de inclusión/ reclusión, 2) parte importante de la autopresentación deviene del uso de símbolos representativos, como el uso de banderas tanto en el estadio como fuera de este, 3) en esta guerra social no debe existir compasión entre unos y otros, por tanto, es una necesidad del grupo las prácticas etnocéntricas. Los personajes deben actuar como una “manada” o una “familia”, o sea, el agravio a cualquiera de los miembros representa una agresión a todo el endogrupo.

Como se puede apreciar, la estereotipia es el recurso adecuado para caracterizar a los personajes aun cuando su poca profundización constituye una de las falencias narrativas de esta película. Los personajes actúan “encerrados” en sus prácticas sin explicación del porqué de estas. El contexto sociocultural aparece como mero ambiente propio de la marginalidad y la pobreza. Entonces, no existe una explicación política del escenario social, *solo si y porque si*, se manifiesta en el odio intergrupar de los personajes.

Respecto al lenguaje audiovisual, el uso de planos generales de la ciudad de Santiago - del Estadio Nacional, con movimientos de cámaras como *travelling*-, además de la utilización de música incidental, da cuenta de las coordenadas socioculturales donde se acontece la historia. En este sentido, el uso de planos cerrados, la proliferación de lugares marginales permite la correcta identificación entre violencia indiscriminada (violencia y hasta homicidio) y los barristas de extracción popular. El tono oscuro predomina en la trama narrativa toda vez que en ella se evidencia el permanente conflicto entre endogrupo y exogrupo y que solo se soluciona tal como en la obra *Shakespeare: en un tropel de sangre y venganza*, rescatando el amor de los protagonistas más allá de la muerte, o sea, a nivel psicológico-moral.

### **Raza brava (2008)**

El documental dirigido por Hernán Caffiero se centra en la historia de “El kunta”, barrista de Colo Colo, el club más popular del fútbol chileno, quien quedó cuadrapléjico tras una pelea y que anhela volver al estadio para ver al equipo de sus amores en la final de una copa internacional.

La trama narrativa, por tanto, enaltece una épica donde la pasión de este barrista por Colo Colo constituye un lugar de reconocimiento de lo propiamente chileno. Esta es la excusa propicia para realizar una mirada intimista a la Garra Blanca, muchas veces estigmatizada por la delincuencia y los hechos de violencia. La inclusión de variados entrevistados, como el periodista Alejandro Guille, permite al metraje retratar la problemática social que se trasluce del fanatismo de los miembros de la Garra Blanca a partir de aquel signo de valía, orgullo y coraje como es el mapuche Colo Colo.

Se busca desentrañar las huellas socioculturales, de exclusión y marginalidad, para explicar la rabia, la violencia, el descontento. Se hace hincapié en la naturaleza desbordante y constitutiva del *pathos* social como antípoda de lo racional. En el estadio se suspende la razón en busca de la exteriorización del sentimiento, que es lo más propio, lo más verdadero de estos hinchas. Aquí se aloja un nudo identitario, cuyo vínculo se trasmite de padre a hijo y establece relaciones de pertenencia y reconocimiento social. Frente al espacio interpersonal tradicional, se yergue un sentimiento contestatario que es explicado desde un diagrama psicologizante: la pasión por Colo Colo se interioriza como parte de la identidad personal y se expresa en el día a día como parte de la identidad social. Se sitúa como un metalugar, magnéticamente constitutivo del **ser** nosotros más allá de la religión o la política y que no reconoce límite territorial. Es ahí donde se produce la diferencia significativa y característica. Así lo plantea Pirata, uno de los barristas entrevistados: “todos los equipos del mundo representan a una universidad o una ciudad, a una región o una provincia, Colo Colo representa el

alma de un pueblo. El tema del araucano, cachai ”. O sea, la equivalencia entre el pueblo oprimido y la voz del tablón, que es la Garra Blanca.

Para ello, el metraje operativiza una serie de oposiciones discursivas: pasión y razón, marginalidad y hegemonía, valor y cobardía. Estos son los significantes afincados en el amor por la camiseta y en la cual se reconoce “El kunta”. De hecho, el pormenorizado seguimiento que se hace a esta barra, revela su carácter multidimensional y complejo: desde instantes íntimos en los diferentes viajes por los estadios de Chile, hasta su participación con movimientos sociales en marchas capitalinas. Algunas de las marcas textuales que confirman lo anterior se hallan en uno de los pasajes en que habla el protagonista: “El amor que sentimos por Colo Colo jamás se termina. O sea, el verdadero hincha, el que ama y tira la camiseta, jamás lo deja, a pesar de que la vida te ponga muchas pruebas, lo sigues queriendo igual”.

La figura del mapuche emerge como signo identificador y aglutinador: tal como Colo Colo, el valor se demuestra en el estadio, gritando a todo pulmón, saltando, participando de ese *modo de ser colectivo*, evidenciando sus marcas corporales: camisetas, tatuajes, pulseras, de una plástica colorativa de blanco y negro. También, los espacios de la ciudad que demarcan imaginarios: las zonas albas que materializan lo propiamente colocolino. Las claves de una contracultura emergen, por otro lado, de aquella proyección identitaria constituida a través del rito y el símbolo: mapuche guerrero y barra brava urbana, coligados en la vida y en la muerte. No es de extrañar, al respecto, que la música incidental, sonido propiamente mapuche, refuerce esta asociación.

En síntesis, la historia de vida de “El kunta” –nudo argumental de este metraje– retrata aquella identidad profundamente popular, subversiva, y que da cuenta del carácter de gesta y hazaña que representa su vuelta al estadio. Registrado en video digital (muchas veces aportados por los protagonistas), la construcción audiovisual aporta desde el uso variado de movimientos de cámara, no muy limpios ni cuidados, pero que resaltan, por otro lado, la vivencia del compromiso con lo exhibido a través de las imágenes.

### **Ojos rojos (2010)**

*Ojos rojos* es el documental más visto en la historia del cine chileno. Es un montaje de imágenes y sonidos en torno a los últimos procesos eliminatorios (Alemania 2006 y Sudáfrica 2010) de la selección nacional de fútbol. Se pone especial énfasis en este último, pues representa la gesta heroica de la clasificación a un mundial después de doce años a través del relato del día a día de la preparación, los entrenamientos, el viaje en bus, el camarín, los túneles de acceso, o sea, el antes, el durante y el después de los encuentros.



La propuesta es simple, pero a la vez titánica: simbolizar la relación entre fútbol y pasión, entre fútbol y sociedad a partir de la experiencia del triunfo y la derrota de la selección chilena. En este sentido, el metraje reconoce y evidencia un relato del *munus*, una trama de identificaciones que reconoce en el fútbol, un cierto discurso de lo nacional, contenedor y totalizante. Más específicamente: se halla ahí una operación mimética, una correspondencia sinonímica entre el fútbol y lo propiamente chileno. La trama argumental –diluida en la exposición de los eventos, en la narración de esos momentos de gloria o pesar- materializa un cierto imaginario épico, por cuanto la selección chilena y sus avatares representan la expresión de todo un país. En la pasión por la selección, se reconocen los hinchas, sus sueños y dolores, alegrías y frustraciones. Lo mítico emerge como la condición sacrificial en pos del objetivo que es la clasificación al mundial, hito máximo, *telos* deportivo. O sea, sublimiza un cúmulo de emociones que pretende apelar a cada hincha, prefigurando un espectador masivo.

Para ello, el documental se sirve de un marco interpretativo que busca examinar las condiciones de esta épica: transita por una serie de referencias sociológicas que tratan de desentrañar el carácter del futbolista chileno y la explicación genérica en torno a los triunfos y las derrotas. Se exponen algunos datos anecdóticos, entrevistas a taxistas, reporteros, sociólogos e investigadores, también se incorporan opiniones del público para dar cuenta del imaginario chileno respecto al fútbol, provenientes muchas veces del sentido común: se plantea -a groso modo- que el futbolista chileno es apocado, que adolece de educación, incluso valentía para “mojar” la camiseta del país. De esta forma, se explican las derrotas desde variables endógenas, psicológicas y hasta étnicas. Las opiniones de los transeúntes parecieron confirmar este imaginario mientras la narración cinematográfica se centra en el fracaso del proceso clasificatorio a Alemania 2006.

Un segundo momento del documental representa el proceso a Sudáfrica 2010. Ahí se despliega con mayor intensidad el carácter de la gesta clasificatoria, exhibiendo con detalle las diferentes fechas eliminatorias. Especial énfasis se da al partido entre Brasil y Chile, donde se intercalan imágenes de archivo, en especial, los sucesos del llamado “Maracanazo” de 1989, mancha negra para la memoria deportiva del país. En este sentido, el uso de la técnica del *racconto* cinematográfico sirve de contexto histórico y social para establecer las líneas memorísticas, el continuo entre pasado y futuro, una sociología del fútbol como pasión de todo un país.

Ahora bien, el documental -al prescindir de un narrador, de personajes y de una acción determinada- explicita la propuesta narrativa de los directores: son precisamente los jugadores de la selección los protagonistas de esta gesta deportiva. El lenguaje audiovisual, por tanto, acusa dicha intención: la presencia de música incidental que refiere al latido de un corazón, la transición ralentizada de

imágenes, los silencios prolongados no hacen más que enaltecer a los jugadores- héroes o villanos- según sea el caso. Estos aparecen como verdaderas estrellas fulgurantes siempre movilizándose entre la tragedia y la épica, entre el digno y desbordado aplauso y el más oprobioso abucheo.

En definitiva, *Ojos Rojos* representa la efervescencia de todo un país en torno a la selección nacional, donde el excesivo triunfalismo o el exacerbado derrotismo son las claves de lectura a la hora de entender el rol del fútbol en el imaginario social chileno y su propia constitución identitaria.

## CONCLUSIONES

A partir del análisis anterior, es posible determinar que el cine chileno respecto al fútbol impuesta los siguientes imaginarios:

1. El verdadero sentido del fútbol se halla en su práctica libre e incorruptible no mediada por intereses particulares como el dinero y las mafias de los dirigentes deportivos.
2. Además de lo anterior, este deporte exige sacrificio ante todo, una pasión que se desborda tanto en la cancha como fuera de ella. El sacrificio tanto del jugador que quiere triunfar en una liga profesional, como de los hinchas, es la exigencia de los personajes que aparecen en la narrativa audiovisual.
3. El imaginario del fútbol es también escenario de identificación social que reconoce comportamientos y trasmisión cultural.
4. Los sujetos del fútbol están contruidos con base en un compendio de atributos estereotípicos (pobres, pícaros, violentos y fanáticos). De hecho, en *Azul y Blanco*, tanto el líder “Los Neptunos”, como el líder “Los Garras” son las antípodas narrativas, aunque representan un continuo estereotípico. Ambos son violentos, obcecados y no dudarán en librar esta batalla, cueste lo que cueste. La excepción la constituye *Historias de Fútbol*, que devuelve la complejidad en torno al muestrario de imaginarios sobre este deporte.
5. La violencia es un modo de presentación identitaria respecto al fútbol. Existe, al respecto, un doble nivel de análisis: es un deporte de hombres (no existe una asociación entre género femenino y fútbol, lo que refuerza la tradicional representación de este deporte en torno al valor, al coraje o el esfuerzo), por tanto, susceptible de rencillas y faltas; y como expresión identitaria y social, que instaura una subcultura profundamente marginal. En este sentido, se asimila el deporte a una guerra que, en el caso de *Azul y Blanco*, termina con la muerte de uno de los protagonistas.

6. Eminentemente existe una identificación popular en el imaginario en torno al fútbol que presenta el cine chileno. Si bien el fútbol es representado como pasión de multitudes, lo popular funciona como índice característico de un sector social particular pese a las vicisitudes socioeconómicas que enfrentan los protagonistas (pobreza, marginalidad, desempleo, y violencia). El fútbol sería un punto de fuga a la realidad social en que están inexorablemente sumergidos los personajes, ya sea a través de la violencia como expresividad identitaria, como esfuerzo y dedicación y como espacio de sociabilización y compañerismo.
7. En torno a esto, es posible señalar que existe una equivalencia semántica entre pobreza y afición por el fútbol, la cual se expresa en el lenguaje popular utilizado, los escenarios en donde transcurren las historias, marcas propias del imaginario popular chileno (en especial los metrajes de ficción).
8. Específicamente, respecto a los documentales, se observa la representación de lo chileno como una identidad nacional restituida. *Ojos Rojos*, por ejemplo, moviliza una épica nacional en torno a la clasificación de Chile al Mundial de Sudáfrica 2010, mientras que *Raza Blanca*, pretende ubicar la pasión por el equipo Colo Colo como expresivo de un sentir mayoritario, pero a la vez profundamente subversivo y contrahegemónico.
9. Por tanto, los dos documentales operativizan un patrón idiosincrático: ya sea desde lo contestatario (*Raza Brava*) hasta lo masivo (*Ojos Rojos*). Es este el esfuerzo documental de establecer una sociología audiovisual en torno al fútbol, representando en la voz de sus protagonistas, ya sean jugadores o hinchas, el cariz popular del esfuerzo, el sentimiento y la pasión por este deporte.

A partir de esto, es posible confirmar la hipótesis planteada en el marco teórico. El cine exhibe y refuerza el conjunto de significantes asociados al fútbol: esfuerzo, pasión, sacrificio, violencia, que comportan una manera específica de identidad social en torno a este deporte (ya sea respecto a un equipo en específico o a la selección nacional). Si entendemos la identidad como ese espacio de autorreconocimiento y autopresentación, el fútbol instituye y constituye pertenencia, que otorga valor y condiciona definiciones y acciones dentro del repertorio interpersonal. El fútbol semantiza una forma particular del *ser social*: representa un fervor, imagina y ensueña. El cine operativiza esa significación, ese líquido comunitario a través de la pantalla grande. Hace que los espectadores confluyan con la secreta esperanza de sentirse restituidos en su identidad y sus expectativas. El triunfo los envalentona y la derrota los constriñe.

El cine -en tanto industria cultural- permea los marcos interpretativos, juega un rol preferente en la producción de sentidos sociales, muchas veces desde la

escenificación de estereotipos y la exaltación de emociones. Si consideramos el análisis expuesto anteriormente y las categorías reconocidas en la discusión bibliográfica, podríamos aseverar que el cine chileno en torno al fútbol reitera el canon histórico-simbólico propio de la producción filmica. En otras palabras: el fútbol como imaginario social exhibido por el cine chileno es el remanente simbólico de la construcción de la chilenidad. Al parecer esta es una correspondencia discursiva que permea la constitución de las industrias culturales en Chile. De hecho, Araya, Bravo y Corrales (2000) –en un estudio donde se examinan las transformaciones de la identidad nacional a propósito de la prensa y su cobertura en torno a la selección chilena- establecen que en el relato deportivo, la selección de fútbol “materializa los rasgos prototípicos de la chilenidad, tanto los positivos (compromiso, fuerza, entrega) como los negativos (apocamiento, timidez)” (p. 4) dentro de la operación mimética “selección de fútbol/identidad”. A partir de esto, los partidos de la selección son la ocasión propicia para actualizar “algunos vagos referentes que permitirían configurar un nosotros en crisis” (Araya, Bravo y Corrales, 2000, p. 3). Si la identidad nacional expresa tensiones y disyunciones producto de los fenómenos de descolección y desterritorialización que trae aparejada la globalización (García Canclini, 1990; Martín Barbero, 1986; Ortiz, 1996); el cine chileno resitúa al fútbol como el lugar donde se actualiza esa identidad en crisis.

En el caso del corpus seleccionado, todas las películas –ya sea ficción o documental- participan, de cierta forma, en la representación de este deporte como una pasión de multitudes que trasciende las barreras socioculturales, económicas y territoriales. En este sentido, si *Historias de Fútbol* moviliza la experiencia del hincha y del jugador amateur topográficamente entre Calama, Santiago y Chiloé, norte, centro y sur respectivamente; *Ojos Rojos* totaliza la efervescencia de un país por el triunfo y la derrota de su selección nacional. Mientras *Azul y Blanco* narrativiza al extremo la antinomia intergrupal entre las principales barras nacionales, evidenciando las prácticas etnocéntricas; *Raza Brava*, localiza en una barra de fútbol, las pasiones y violencias de una contracultura marginal. De esta forma, “el cine refleja no solo el mundo, sino el espíritu humano” (Morin, 2001, p. 179). En este caso, el espíritu de lo chileno y su evocación *mediatizada* en el juego siempre sinuoso y problemático de las sensibilidades y las identidades.

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Araya, Rodrigo; Loreto Bravo; Osvaldo Corrales, Osvaldo (2000). *Entre glorias y agonías: fútbol e identidad nacional en la prensa*. COMUNICACIÓN Y MEDIOS N° 12. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.
- Arnheim, Rudolf (1982). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Marie (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1978). *Simulacro y Cultura*. Traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bazin, André (2004) *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Billig, Michael. (1986) *Racismo, prejuicio y discriminación*. En: Moscovici, S.: *Psicología Social, II*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, Cornelius (2007). *La Institución imaginaria de la sociedad*. Traducción de Antoni Vicens y Marco- Aurelio Galmarini. Barcelona: Ensayo tus Quets Editores.
- Cuadra, Álvaro. (2003). *De la Ciudad Letrada a la Ciudad Virtual*. Santiago: LOM Ediciones.
- Debray, Jules Régis (1995). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michael (2004). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Fressard, Olivier (2006). El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos. En <http://www.fundanin.org/fressard.htm>
- Canclini, García Néstor (1990). *Cultura Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- Goffman, Erving (1970). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, Erving (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martín Barbero, Jesús (1986). *De los medios a las mediaciones*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- Martín Barbero, Jesús (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

- Metz, Christian (1977). *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Moscovici, Serge (1985). *Psicología social I. Influencia y cambio de actitudes. Individuos y grupos*. Colección dirigida por César Coll. Traducción de David Rosenbaum. Barcelona: Paidós.
- Ortiz, Renato (1996). *Mundialización y Cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ossa, Carlos (2002). *El espejo universal*. COMUNICACIÓN Y MEDIOS N° 13 / 2002 / ISSN 0716-3991. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. 121-131
- Ossandon, Carlos (2007). *La sociedad de los artistas*. Santiago: Palinodia.
- Ossa, Carlos; Richard, Nelly (2004). *Santiago Imaginado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Chartier, Roger (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Salinas, Claudio. y Stange, Hans. (2006). *Este cine "chacotero"... Impostura y desproblematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno 1997-2005*. Universidad de Chile. Col. "Cuadernos ICEI".
- Santa Cruz, Eduardo (1998) *¿Hacia dónde va nuestro fútbol?* Nueva Sociedad Nro. 154 Marzo-Abril 1998, pp. 157-167.
- Santa Cruz, Eduardo (2008). *El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico*. COMUNICACIÓN Y MEDIOS N° 18 / 2008 / ISSN 0716-3991 - pp. 57-69 Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.
- Santa Cruz, Eduardo (2005). *Estrellas en el firmamento nacional (cine y sociedad en Chile 1910-1930)*. COMUNICACIÓN Y MEDIOS N° 16 / 2005 / ISSN 0716-3991. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Col. Paidós Comunicación Cine 130. Barcelona: Paidós.
- Silva, Armando (1997). *Imaginario urbanos. Cultura y comunicación urbana*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Tajfel, Henri (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Estudios de Psicología Social. Barcelona: Editorial Herder.
- Verón, Eliseo (1995). *Semiosis de lo ideológico y del poder*. Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria.