

**No pasarse de la raya:  
Una estética cinematográfica de la transición en  
*El chacotero sentimental*<sup>1</sup>**

VERÓNICA CORTÍNEZ

El primer largometraje de Cristián Galaz, *El chacotero sentimental*, estrenado en Santiago de Chile el 28 de octubre de 1999, marca un hito en la historia del cine chileno.<sup>2</sup> Con cerca de ochocientos mil espectadores a lo largo del territorio nacional, más del número alcanzado por varios *blockbusters* de Hollywood, se trata de la película chilena más taquillera de todos los tiempos. Parte del éxito de la película se ha atribuido a su estrecho vínculo con el popular programa radial "El chacotero sentimental", conducido por Roberto Artiagoitia, el Rumpi, en la Radio Rock&Pop.<sup>3</sup> En el horizonte de expectativas del público masivo, la película se presentaba como una visualización de las historias auténticas de sexo y sentimiento relatadas al Rumpi, en directo y sin censura alguna, mediante llamadas telefónicas anónimas. Además, este raro

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se presentó en el 8e Colloque International du Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, el 26 de octubre de 2002. Agradezco a Manfred Engelbert su valiosa colaboración en este trabajo y también la atenta lectura de Marcela Ahumada Cabanes, Roberto Castillo Sandoval y María Luisa Fischer.

<sup>2</sup> La película se mostró por primera vez en público el 19 de octubre de 1999 en un preestreno que se realizó en la multicancha de la población El Volcán de Puente Alto, la villa construida por Copeva, donde se filmó la tercera historia. Luego de su estreno en el cine, la película estuvo treinta semanas en cartelera y tuvo un total de 792.469 espectadores. A través de su paso por cines y festivales de todo el mundo, la película ha sido vista por más de un millón de espectadores. Más aún, se estrenó en Televisión Nacional de Chile el 21 de agosto de 2002 en horario *prime* y obtuvo un 60,6% de *share* y 48,7 puntos de *rating* hogares. Esta cifra es histórica para una película chilena, pues incluso superó los números del estreno televisivo de *Titanic*. El caso de *El chacotero sentimental* es tan excepcional que ni siquiera se toma como un ejemplo posible de sobrepasar. Sin embargo, el mismo Galaz apuesta a superar el éxito de su película con una segunda parte, que se titularía "Historias de radio", anunciada para comienzos de 2004: "La perspectiva es que incluso se puede superar la cantidad de espectadores" (Gutiérrez 2002: C 13). *El chacotero sentimental* se financió en parte con apoyo estatal: el proyecto ganó dos veces becas del Fondart (1998 y 2000), que contribuyó con un total de 64.480.000 pesos. La secuela sería financiada por Televisión Nacional de Chile, lo que significaría un nuevo modelo para la realización del cine en Chile.

<sup>3</sup> La Radio Rock&Pop se creó en 1993 junto con la revista juvenil del mismo nombre. Forma parte de la cadena Compañía Chilena de Comunicaciones S. A., propietaria también de Radio Cooperativa, y vinculada con la Democracia Cristiana. Desde su creación, lidera el *ranking* total de las emisoras del estilo *moderno-juvenil*, y tiene una audiencia masiva de jóvenes entre 15 y 24 años, de todos los niveles socioeconómicos (ver Cortés 1998: 579, 583, 586, 592). El programa radial del Rumpi se creó en 1995. En cuanto al título, "chacotero" significa algo entre bromista y provocador. Los dos matices semánticos se encuentran en la traducción del título de la película al inglés "The Sentimental Teaser".

espécimen de confesor laico y “posmo” también iba a hacerse visible en la pantalla.

Otro factor del éxito de la película parece consistir en la posibilidad de verla sólo como comedia. Un ejemplo claro de esa lectura fácil sería la fórmula del periodista Fernando Vivas, quien, en la revista peruana *Caretas*, sintetiza la película hablando del “buen humor” y del “irresistible neocostumbrismo con pie radiofónico del chileno Cristián Galaz” (2000: 76). Sin ninguna duda, la faceta humorística cobra más importancia en un país cuya cinematografía carece de comedias. Baste citar como prueba la constatación, anterior al estreno de *El chacotero sentimental*, de los críticos Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez en su libro *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición*: “Una de las cosas que más llama la atención en la historia del cine chileno es la ausencia de la comedia” (1999: 26). Matizando esta afirmación, los autores exponen la siguiente tesis:

Pero no se trata sólo de la ausencia del género, sino del fenómeno más amplio de la ausencia de humor. Visto en conjunto, el cine chileno ofrece un panorama sombrío y adusto, como si la sociedad a la que remite viviera bajo el peso de unas preocupaciones cuya gravedad le impiden reírse *consigo* misma. (1999: 27; el subrayado es suyo)

Me parece que con *El chacotero sentimental* esa capacidad de reírse consigo mismo se incorpora definitivamente al cine chileno. Sin embargo, se pasaría por alto el significado profundo de la película si cayéramos en la trampa de verla exclusivamente como comedia. Es verdad que su construcción episódica facilita tal recepción. De las tres historias que forman el cuerpo de la narración — “Patas negras”, “Secretos” y “Todo es cancha”—, tanto la primera como la última privilegian el humor y la risa compartida. Pero resulta difícil ignorar que el episodio central es una tragedia familiar con resonancias clásicas. La existencia de “Secretos” contamina lo cómico con lo trágico, así como lo trágico de este episodio se mitiga por el alivio que puede ofrecer el episodio final.<sup>4</sup>

Este ritmo alternado entre lo cómico y lo trágico se podría definir como el principio unificador de la película, cuya unidad se sugiere además con la denominación de los tres episodios como “actos”. Es de notar que el mismo Galaz alude a la “forma tragicómica” del tercer episodio en una entrevista

<sup>4</sup> No hay que olvidar que los tres episodios de la película se basan en llamadas reales al programa radial entre febrero de 1997 y octubre de 1998. Sin embargo, esta materia prima adquiere una nueva significación a través del trabajo creativo de Galaz, que incluye la selección inicial de estas tres historias particulares y su montaje en un conjunto artísticamente coherente. Más aún, como ha explicado Galaz, parte del trabajo consistió precisamente en matizar el contenido de las llamadas reales: “Las cosas que vienen de la realidad muchas veces superan la ficción y entonces hay que hacerlo al revés, bajarles el perfil para que la gente las crea” (Valle 1999: 38).

titulada "Cristián Galaz: Un chacotero muy serio" (Klener 1999: 23). En efecto, una estética tragicómica forma parte, por lo menos desde el "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo" de Lope de Vega, de un repertorio artístico dirigido a un público masivo y abigarrado:

Lo trágico y lo cómico mezclados,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasífae,  
harán grave una parte, otra ridícula;  
que aquesta variedad deleita mucho.  
Buen ejemplo nos da Naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza. (Lope de Vega 1609: 878b)

De cierta manera, podría decirse que Galaz, en su afán de contar "historias entretenidas y profundas" (Klener 1999: 23), inventa para el Chile de la transición un "Arte nuevo de hacer cine en este tiempo". Este arte quiere "llegar al público" (Klener 1999: 23), pero sin identificar el público con el pueblo ni lo popular con lo cómico, superando el prejuicio tradicional acerca de los límites espirituales de las masas.<sup>5</sup> Este concepto artístico de la mezcla de estilos no sólo permite evitar encasillamientos inveterados, sino expresar de un modo novedoso y eficaz los problemas de este tiempo en Chile. Galaz se revela consciente de los desafíos de la sociedad chilena en transición, y se refiere explícitamente al trauma del golpe de Estado, a las marcas de la dictadura, al temor prolongado de hablar sin tapujos. Sin embargo, también descarta con ligereza irónica cierto cine político, tan tradicional como la fórmula de la separación de los estilos: "Tampoco nos quisimos ir de tesis ni hacer la gran 'película sociológica'. ¡El cine es para disfrutarlo! Pero no vamos a hacer películas tontas o light" (Klener 1999: 23).

Una definición iluminadora de la estética de Galaz se puede deducir de un comentario espontáneo que hace el cineasta en el documental "El chacoteo detrás de cámara" sobre la filmación de la película.<sup>6</sup> Refiriéndose a don Albino, el jorobado dueño del quiosco de "Patatas negras", y a su semejanza con el

<sup>5</sup> El punto de vista tradicional se vislumbra, por ejemplo, en el libro de Cavallo, Douzet y Rodríguez: "en casi todas las cinematografías consolidadas, la comedia ha representado la vinculación directa con el gusto popular" (1999: 27). Pero en un contexto más reciente, José Luis Sánchez Noriega se refiere a un nuevo paradigma de representación de los conflictos sociales en el cine mundial, donde, entre cosas, se mezclan el drama y la comedia: "la estética cinematográfica más innovadora de los ochenta, influida por la corriente de la posmodernidad (pensamiento débil, fin de la historia, estatización de la vida, miradas descreídas, eclecticismo y perspectivismo, etc.), se caracteriza por la hibridación de géneros, la fragmentación de la narración, la relativización de los patrones ideológicos y morales y, sobre todo, los tratamientos humorísticos y paródicos que llevan a la desmitificación de cualquier discurso" (2002: 83).

<sup>6</sup> Este documental fue incluido en una edición especial de la película en video: *El chacotero sentimental: la película*. Video Chile, 2 cintas, 2000. (Parte 1: "Patatas negras" y "Secretos"; Parte 2: "Todo es cancha" y "El chacoteo detrás de cámara").

Quasimodo de Víctor Hugo, tanto en lo físico como en su enamoramiento sin esperanza de la seductora Claudia, Galaz dice:

Hay ciertas cosas en la cosa así pasada de tuerca, en el ir más lejos, en el pasar de la raya, que puede ser muy divertido, pero hay que tener mucho cuidado porque se puede escapar así también muy rápidamente. Uno puede pasar la raya y volver con lo que se está planteando en la historia. (minuto 3.06)<sup>7</sup>

A partir de estas palabras, quiero destacar dos claves posibles para un acercamiento al arte de Galaz. En primer lugar, la expresión coloquial "pasarse de la raya" resume los rasgos de una estética del justo medio.<sup>8</sup> Galaz renueva el modismo cuando dice "pasar la raya" y "pasar de la raya", una alteración que resalta el carácter visual y visible de ese lenguaje figurado. La moderación está en el centro de una práctica artística donde se evitan los excesos: hay que mostrar las cosas, pero sin caer en repeticiones ni estereotipos gastados. Si la tarea de superar el legado de la dictadura es un problema para Chile, la creación de una vida cotidiana alegre y digna en el presente es una meta de igual importancia. Significativamente, el primer episodio abre con los versos de "Imagine" de John Lennon: "Imagine all the people / living for today". La mezcla de los estilos también forma parte de la misma estética de la moderación. Si es saludable reírse no sólo de los otros, sino sobre todo de uno mismo, no es menos catártico enfrentar con seriedad los dilemas y los dolores cotidianos.

En segundo lugar, el lenguaje tentativo y vacilante de Galaz, que podría ser considerado un defecto o una carencia, puede valorarse como la forma que correspondería a un rechazo a los manifiestos y a una retórica normativa.<sup>9</sup> En lugar de dictar cátedra, el cineasta de la transición parece preferir la búsqueda de soluciones factibles a corto plazo, sin perder de vista la trascendencia de lo trivial. Desenlaces *ex machina*, como la revolución final en *La expropiación* de Raúl Ruiz, o bien la masacre en aras de un futuro mejor con la que termina *La tierra prometida* de Miguel Littin, se reemplazan moderadamente por una

<sup>7</sup> De aquí en adelante, las referencias a lugares fílmicos se harán indicando los minutos y los segundos. La duración del documental es de 24.18. La duración de la película es de 88.11, como se puede ver en el esquema del montaje.

<sup>8</sup> Para un resumen de la teoría clásica de los tres estilos y de las características del *genus medium* que tiene como objetivo el deleitar, ver Lausberg 1963: 155.

<sup>9</sup> Cabe aclarar que no quiero restar importancia a un documento tan memorable como el "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular", escrito por Sergio Castilla y Miguel Littin en 1970 y publicado por primera vez bajo el título de "Los cineastas y el gobierno popular: Manifiesto político" en *Cine Cubano* en 1971. El valor de este texto consiste en su decidida voluntad de crear las condiciones necesarias para hacer cine en Chile. Sin embargo, las escasas propuestas estéticas del "Manifiesto" no corresponden para nada a la riqueza y variedad artística de la cinematografía chilena de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, aún poco estudiada (para un análisis de la calidad estética de un cine político, ver mi artículo sobre *Mijita* de Castilla).

máquina vieja —un Chevrolet del 52— que, como veremos, ofrece un espacio modesto y precario de dignidad privada ante los ojos de una población.

La poética cinematográfica del no pasarse de la raya, con sus corolarios de moderación y de búsqueda, permite orientar un análisis preciso de la construcción del sentido de *El chacotero sentimental*. Al contrario de lo que aparenta, la estructura episódica de la película, con su ritmo tragicómico, está al servicio de un significado central que cristaliza en la figura del Rumpi como mediador entre lo privado y lo público y como catalizador de un conocimiento individual con proyecciones sociales. Las tres historias de sexo y sentimiento se revelan como facetas de una visión del mundo que destaca una voluntad de descubrir y de formular problemas que necesitan soluciones en la vida real.

Para comprender bien la labor estética de Galaz es necesario hacer la distinción entre el Rumpi de la radio y el Rumpi de la película. Por la índole de los respectivos medios, la película difícilmente podría respetar la forma de un programa radial, en el cual sólo se escuchan palabras y música, pero no se ve nada.<sup>10</sup> Aunque se reproduce el estilo oral del Rumpi, con ese léxico propio que ya es parte del repertorio juvenil chileno (grado uno, dos o tres, por ejemplo, para hablar de las intensidades eróticas), la cámara lo hace visible de un modo más íntimo y complejo. La voz pública sin cuerpo del locutor de radio adquiere una presencia física en la pantalla. La construcción del personaje se vuelve más patente cuando descubrimos que el Rumpi no es sólo un medio para transmitir historias ajenas sino también una figura con historia propia. Sus múltiples dimensiones se revelan a lo largo de una serie de secuencias que no parecen prestarse para darle espesor: la secuencia inicial, que incluye los créditos, los dos entreactos, el final, además del conjunto de planos aislados que muestran al Rumpi en la mesa de grabación.

La aparición del Rumpi en la pantalla subraya su corporalidad en un momento privado cuando lo vemos orinando solo en el baño público de un estadio de fútbol, leyendo lo que está escrito bajo la frase “póngale nombre al pico”. Esta primera imagen contrasta violentamente con el prestigio de una estrella radial, a no ser que la filmación del acto de purgarse ponga de relieve una actitud ligera y poco convencional con la que Galaz define al personaje. De hecho, el leve gesto de asco que hace el Rumpi al subirse el cierre del pantalón frente al escalofriante repertorio onomástico del órgano sexual masculino se prolonga en el gesto de sacar un lápiz para agregar su propia definición más

<sup>10</sup> Como ejemplo de esta lectura de la película se puede citar el siguiente comentario de Blanca Speroni: “La forma del programa radial está fuertemente respetada” (2000). Si bien la película parece imitar la forma del programa, en realidad se aparta incluso de una de sus características principales. En la radio, cuando el Rumpi le pide al *disk jockey* un “temita”, los radioescuchas oyen una música que alivia o distrae; en la película, sin embargo, los espectadores no oyen el tema que el Gran Huesos, el personaje del *disk jockey*, escoge después de cada llamada, sino que siguen al Rumpi fuera de la sala de grabación.

bien moderada, que sugiere riqueza emocional en vez de violencia posesiva: el chacotero sentimental.<sup>11</sup>

El personaje cobra más normalidad cuando la cámara lo acompaña en el espacio fuera de la sala de grabación. En la secuencia inicial, los entreactos y el final se da a conocer al Rumpi como un hombre con problemas cotidianos. Son momentos filmados con una cámara portátil, de pequeño formato, que sigue de cerca los movimientos rápidos y abruptos del personaje y que sólo registra colores inciertos, más bien grisáceos.<sup>12</sup> Al comienzo, el apuro del Rumpi se explica por su necesidad de llegar a tiempo al trabajo. Tanto la moto como el vestuario simbolizan la agilidad y el descuido calculado de un inconformista.<sup>13</sup>

La impresión de que se trata de un "acelerado" del mundo de la radio parece confirmarse en los entreactos y el final. Sin embargo, cuando nos fijamos bien en esas imágenes fugaces, en momentos de baja tensión dramática dentro de la construcción de la película, descubrimos que esos aparentes rellenos constituyen una historia que únicamente atañe al Rumpi: por algún motivo, necesita un teléfono para hacer una llamada urgente. Esta acción secundaria comienza en el primer entreacto, cuando el Rumpi consigue con dificultad un teléfono, pero no logra comunicarse. En el segundo entreacto, tiene que recorrer varias oficinas para encontrar un teléfono desocupado, pero vuelve a fallar en sus intentos. En la secuencia final, el Rumpi consigue un teléfono celular, con el cual se encierra en el baño de la emisora, y al lograr comunicarse termina su historia con un final feliz. Es evidente que en el contexto de las aventuras sentimentales orquestadas por el Rumpi, suponemos que el maestro de la comunicación también tiene un problema de la misma índole.

Por su forma, este cuento cinematográfico parece una breve película de entregas dentro de la película principal.<sup>14</sup> Su carácter más bien privado se destaca mediante el pequeño formato y el ruido de un proyector casero que

<sup>11</sup> Vayan algunos ejemplos de la imaginación masculina colectiva que ilustra, con letras muy diversas, la pared del orinal: el cabeza de bombero, el cogote de pavo, el chino tuerto, el regalón de tu hermana, la penca, la jeringa de cuero, el puñal de carne. (Cabe recordar que en *La vida es sueño* de Raúl Ruiz hay una escena en la que un personaje medita en francés, mientras por la ventana se oyen, en chileno puro, los nombres del órgano sexual masculino, incluido "el cabeza de bombero"). Para dejar en claro la violencia implícita en una expresión relativamente conocida como "penca" me permito citar la explicación que da Radomiro Spotorno en su *Glosario chileno del amor*: "Tira de cuero o vaqueta con que el verdugo azotaba a los delincuentes" (1995: 62). Para un estudio de las inscripciones de los baños, ver "Here I Sit - A Study of American Latrinalia" de Alan Dundes (1966).

<sup>12</sup> Estas secuencias fueron filmadas con una cámara de video Hi-8, luego traspasadas a D1 digital, editadas en un equipo no lineal, comprimidas y finalmente impresas en 35mm.

<sup>13</sup> Hasta un detalle como la consigna "Sin condón NICA" (abreviatura del modismo "ni cagando", que quiere decir "de ninguna manera") en la camiseta negra del locutor construye la imagen de un personaje de costumbres liberales a la vez que responsables.

<sup>14</sup> Podríamos hablar también de una "secuencia por episodios" según la definición ya clásica de Christian Metz (1978: 131-32).

provocan la impresión de asistir a una reunión de familia o una tertulia de amigos. Pero como la película privada se proyecta dentro de la película real, a su vez proyectada en un teatro público, los espectadores nos convertimos en esos familiares y amigos del Rumpi. Al final descubrimos que el famoso locutor tiene la misma urgencia por comunicarse que sus anónimos interlocutores de la radio Rock&Pop. La conclusión que se sugiere podría ser que entre todos podríamos ayudar al Rumpi. Por supuesto que no se trataría de dar consejos sobre su vida emocional a la persona de Roberto Artiagoitia, sino de tomar en serio la moraleja de *El chacotero sentimental* acerca de la comunicación como una necesidad vital. Las últimas tomas, que recuerdan las del comienzo, ofrecen una ilustración atrevida del núcleo semántico de la película en la imagen del Rumpi que habla por celular al mismo tiempo que orina, satisfaciendo a la vez dos urgencias igualmente irreprimibles.

La notable densidad significativa del vínculo que se establece entre una necesidad corporal y una necesidad emotiva queda en evidencia al contemplarse la articulación cinematográfica tanto al nivel de la secuencia como al nivel de la película entera. La relación que se establece entre ambas actividades sugiere la connotación de un veneno del cual hay que liberarse tanto física como espiritualmente para vivir bien. Si la orina no purgada envenena el cuerpo, la incomunicación turba la mente y puede tener consecuencias fatales. Más aún, el veneno que desecha el Rumpi después de haber facilitado la liberación emocional de los participantes en su programa de radio es tan corrosivo que literalmente quema la taza del baño y la película, es decir, el soporte material del relato filmico, en lo que constituye la imagen final de la secuencia por episodios sobre el maestro de ceremonias.

Por supuesto que la quema de la película es una metáfora —dado que la película en efecto continúa— de la sátira venenosa que tiene como objetivo permitirnos otra visión de nuestras circunstancias reales. No sorprende que ese punto final a la ficción sirva como transición a la realidad de la filmación de la película, a la cual asistimos en los créditos finales. Estos forman, en efecto, una especie de mini-documental sobre el rodaje de la película que enfatiza la ficcionalidad del relato no para desmentir “la realidad” de los episodios, sino para poner de relieve el poder del arte para iluminar la realidad a partir de su representación clarividente.

La articulación de los tres episodios centrales tiene que verse en el contexto de esta breve ficción sobre el Rumpi que constituye mucho más que un simple marco. El mensaje de la película —la necesidad de una forma libre de comunicación para una sociedad que quiere vivir de manera digna— se desarrolla a lo largo de los tres relatos en los que además podemos ver, en los planos aislados en la mesa de grabación, la transformación del personaje del Rumpi de acuerdo a las diversas circunstancias de los que lo llaman para purgar sus penas y problemas: de cómplice divertido en el primer episodio, a oyente perplejo en el segundo y finalmente al locutor desplazado por el personaje que

le pide prestada la radio para transmitir en directo el esperanzador mensaje final de la película.

El primer episodio, "Patas negras", cuenta la historia de Juan, un joven de provincia que llega a estudiar publicidad en Santiago de Chile y que entra en una relación extramarital con una vecina llamada Claudia, una "mina loca" "más rica que la cresta", cuya perra se llama "Sida", y que se caracteriza por ser "too much" en el ámbito del sexo. Al final del episodio, durante un almuerzo familiar en la casa de los padres de Juan en Concepción, se descubre, por la indiscreta revelación de su travieso hermano chico Luchín, "el Pulga", que los adúlteros forman parte de la misma familia puesto que el marido cornudo, Lalo, resulta ser primo de Juan. Pero en vez de desatar un baño de sangre en aras del honor, la familia reunida alrededor de la mesa estalla en una risa generalizada a partir del ataque de risa descontrolada que la revelación del secreto le produce a la tía Lastenia, madre de Lalo. "Prefirieron hacerse los huevones", le dice Juan al Rumpi (minuto 28.52).

La risa se presenta aquí como la única solución a un problema que ya es público desde hace tiempo y que se transforma casi en un problema nacional entre la provincia y la capital. Sin embargo, los problemas nacionales de envergadura son otros, los que enumera la tía Lastenia para responder al padre que le pregunta "¿Y cómo están las cosas en Santiago de Chile?" (minuto 26.46), aunque nadie escucha su respuesta:

Sí, la cosa anda bien, aparte del smog, los tacos, la drogadicción, la falta de trabajo, los bajos sueldos, el consumismo, los asaltos, las violaciones, el individualismo, pero lo demás anda bien, lo grave es la incomunicación entre la gente.

Por cierto, la manera en que se representa a la tía Lastenia tiene rasgos de caricatura, precisamente de "vieja huevona". Por lo tanto, tomarla en serio no es una opción para el público y tampoco para la familia, repentinamente sorprendida por la revelación tan inverosímil del Pulga que puede clasificarse en el mismo registro que las letanías de la tía. Son "huevadas" o "pendejadas" en la más clásica tradición de la comedia: el bufón puede decir la verdad, pero tiene que ser a través de la risa (el *ridens dicere verum* —decir la verdad riendo— de Horacio).

Tal solución corresponde —en la actitud de negarse a una comunicación verdadera— exactamente al silencio hipócrita de la gente que rodea a Juan en Santiago de Chile: todos saben del adulterio, todos lo miran de modo acusatorio, pero nadie dice nada. Este silencio gira significativamente en torno a un quiosco de diarios donde vemos la portada de *Las Últimas Noticias* con una foto de Augusto Pinochet, arrestado en Londres, y con el titular "Termina la espera". Mientras tanto, oímos el pensamiento del diarero que pareciera querer advertirle a Juan: "Estai mal, te vai a condenar" (minuto 14.18). En un momento clave del episodio —pues entonces llega el cartero y la acción se

traslada a Concepción— aparece la imagen del garante de tal orden de cosas, del silencio generalizado por una dictadura todavía demasiado presente en la vida pública chilena. No hablar de las cosas incluye no hablar del pasado.

El personaje de don Albino, el diarero jorobado que recuerda a Quasimodo, contamina la imagen del dictador, quien también podría parecerse al otro “monstruo” que, según el mismo diarero, sería el pobre marido Lalo: “Es malo, tiene un revólver, y es más malo que puta que es malo, es un monstruo” (minuto 6.52). Pero la película se enfoca en la llaga incluso más profunda que es la exclusión de la mujer, no tanto por la dictadura sino por un machismo generalizado. El centro del episodio consiste de una escena en la cual tres generaciones de hombres (el padre, Juan y el Pulga) excluyen a la madre, de manera divertida pero claramente autoritaria, de una conversación entre hombres durante el desayuno y que trata precisamente sobre las relaciones sexuales de Juan en Santiago de Chile (minutos 15.26-18.25).<sup>15</sup> La reacción del padre — carnicero de oficio— ante el adulterio de su hijo evidencia su falta de principios. Lo que le afecta no es la conducta de su hijo fuera del hogar, sino la posibilidad de que lo descubran:

Lo único que faltaba es que me traigai problemas de Santiago de Chile pa' cá. Mira gueón, te cago gueón, te cago, si te pillan, te cago. Se acabó la publicidad, se acabó el instituto. Te volvís inmediatamente aquí pa' trabajar conmigo en la carnicería, ¿oíste tonto gueón? (minuto 17.16)

Sin embargo, el padre termina incluso celebrando la relación clandestina del hijo, claramente orgulloso de su masculinidad. Pero Juan no cuenta ni la mitad del cuento con lo cual llegamos a la situación final que, por la incomunicación machista y autoritaria, podría haber terminado en tragedia.

Dentro de este contexto, el lugar del segundo episodio, “Secretos”, no puede resultar más lógico. No hace más que confirmar este estado de cosas a través de una trágica historia de incesto. El narrador cinematográfico insiste una y otra vez, a través de una serie de planos de detalle, en el ojo, en el ver, en el afán de darse cuenta de Carmen, cuya mirada se identifica con la del gato de ojos verdes que aparece a lo largo del episodio como otro testigo. Esta joven que vive en una violenta incomunicación con su hermana Alicia, su padre y los dos hijos ilegítimos de su hermana, “malditos huachos de mierda”, llama al Rumpi en un estado de desesperanza completa, pues acaba de descubrir el incesto entre su hermana y su padre como origen de la violencia casera.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> En “El chacoteo detrás de cámara”, Galaz también destaca esta escena como central: “En ese desayuno está como plasmado un cuadro típico de un cierto tipo de familia muy chilena donde la onda, el patriarcado, está súper presente” (minuto 5.22).

<sup>16</sup> Los nombres de los personajes de *El chacotero sentimental* tienen resonancias que provienen de distintos ámbitos de la cultura: la religión, la política, la música, el cine y la literatura. En el nombre de Alicia se oyen los ecos pervertidos de Lewis Carroll, cuya fascinación por las niñas se extiende no sólo a la protagonista de *Alice's Adventures in*

Es significativo que Carmen sea estudiante de arquitectura, pues desde el comienzo vemos su afán por construir una maqueta de una casa habitable, maqueta que de hecho destruyen los “huachos” metiendo al gato adentro. En su intento por contarle su vida al Rumpi “desde el principio”, y de entender su pasado en el proceso, Carmen recuerda precisamente su progresiva pérdida de espacio dentro de la casa familiar hasta terminar refugiada en el ropero: “Sí, algo cambió ese verano. Al volver de las vacaciones la casa ya no era la misma. Me sentí extraña en ella, demasiado grande. No sé, no quería que nadie me viera. Encontré un lugar en esa casa, un lugar sólo para mí” (minuto 39.11). Todos los *flashbacks* —tanto de su infancia como del pasado inmediato— aparecen en imágenes en blanco y negro, a veces salpicadas de sangre roja, como si el pasado fuera un tiempo tenebroso. Importa también que Carmen pertenezca a una familia de clase media, en cuya casa no existe un problema real de espacio, pues con frecuencia se asocia la existencia del incesto con el hacinamiento en el que vive la gente más humilde.<sup>17</sup>

El esfuerzo que hace Carmen por recordar se basa sobre lo que ha visto y reprimido en el pasado, pero este ver se presenta como un placer solitario: “Escondida en el ropero podía ver a los demás sin que me vieran. Me daba risa verlos haciendo cosas pensando que estaban solos. Me hacía sentir fuerte. Como si tuviera poder sobre ellos” (minuto 39.57). Este poder parece haberse cuajado en el anillo en forma de ojo verde que Carmen lleva en el dedo índice de la mano izquierda y que cubre enteramente, en un primer plano detalle, la maqueta del ropero que siempre fue su escondite y el del gato. Pero su poder de *voyeurista* se revela como peso del pasado precisamente porque nunca se habló de nada, por la falta de una comunicación que permitiera compartir y comprender a tiempo. No poder compartir, bajo la férula de un padre autoritario y una madre que se condena al silencio y a la locura para suicidarse luego, cuando se da un segundo fruto del abuso paterno, un segundo “huacho”, lleva a Carmen a una situación desesperada, pues el Rumpi no podrá hacer nada para ayudarla. El sonido del teléfono cortado sugiere que las palabras iniciales de Carmen —“me voy a morir” (minuto 30.09)— se cumplen de manera trágica.

De ese modo, el segundo episodio retoma la problemática del machismo autoritario como causa profunda de un presente traumático. Se comprende por qué la imagen de Pinochet no está en el centro de la película. Bien mirado, el régimen militar podría tener raíces mucho más tenaces que las económicas y políticas. La película de Galaz invita a esa reflexión y además la subraya en la medida en que el centro del segundo episodio tampoco lo forma la imagen de la

---

*Wonderland*, sino también a las que el escritor fotografiaba de manera íntima. Ver: James R. Kincaid, *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture* (1992). Sobre el tema de los huachos, ver Sonia Montecino, *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno* (1991).

<sup>17</sup> En una entrevista, el Rumpi confiesa que la llamada original provenía de una mujer de clase social baja: “En la película la subimos un poco más, socialmente hablando. Aquí se trata de una familia acomodada, mientras que la llamada era ‘shiloco, shiloco, shiloco...’” (Cumsille 1999: 14).

madre víctima. Tal paralelismo habría sido un efecto fácil para destacar la exclusión de la mujer que se presentó con un guiño de ojo risueño en el primer episodio. Por supuesto que la imagen de la madre ensangrentada también aparece, y se prepara cuidadosamente a través de una serie de *flashbacks* rapidísimos y llenos de sangre que no se explican durante mucho tiempo. Pero en el centro del episodio nos encontramos, a través del recuerdo en blanco y negro de Carmen, con una serie de sobreimpresiones del padre perplejo, como acorralado por su propia culpa, encerrado en el ámbito de lo privado (“¡Sácate la chaqueta!” le dice la esposa al marido, condenándolo a los confines de la casa) y la autocondena al silencio de la madre que se pega repetidamente en la boca con violencia creciente (minutos 41.56-43.13). El padre es el único personaje anónimo del episodio, pero la madre se llama María, un nombre cuyas resonancias católicas no se cumplen en esta historia: esta María no logra interceder ante el padre todopoderoso, sino que se quita la vida, dejando a sus hijas en el desamparo.<sup>18</sup>

La respuesta a “tanta violencia”, como dice el Rumpi —que al final del segundo episodio se queda mudo y tan perplejo como el padre abusivo— y también la alternativa al “hacerse los huevones” del primer episodio se da, con una lógica narrativa que no deja de impresionar, en el episodio final, “Todo es cancha”. Hablarlo todo y encontrar una solución en común es la propuesta, tan fácil de formular como difícil de realizar, que nos hace la película a través de una narración en la que acompañamos a una pareja ejemplar —tanto en el sentido moral como en el de ser una pareja representativa— en su búsqueda de un rincón tranquilo para hacer el amor en circunstancias dignas. El problema de amarse en el hacinamiento de una población no lo tienen solamente Johnny y Mía, que viven de “allegados” donde los padres de Johnny, sino todos los pobladores.<sup>19</sup> Por consiguiente, lo importante no es tanto que esta pareja

<sup>18</sup> En contraste con María, la película destaca la virginidad de Carmen, cuyo nombre también se vuelve simbólico si recordamos que la Virgen del Carmen es la patrona de Chile y, más aún, la figura que, según Pinochet, le salva la vida en el atentado de 1986.

<sup>19</sup> Es interesante que los protagonistas del primer y tercer episodios se llamen Juan y Johnny. En el caso de éste se trataría de una alusión a la película chilena *Johnny Cien Pesos* (1993) de Gustavo Graef Marino, que el Rumpi de la vida real destaca en una entrevista: “Si vamos a hacer una película de acción, hagamos algo nuestro, así como ‘Johnny cien pesos’” (Cumsille 1999: 15). En el caso de Juan, el propio personaje dice que lo llaman John por John Lennon. Pero también hay un posible recuerdo del poema “La tierra se llama Juan” de Neruda, donde ese nombre representa al pueblo que habrá de alzar la bandera de la victoria: “Levántala con todas las manos que cayeron, / defiéndela con todas las manos que se juntan: / y que avance a la lucha final, hacia la estrella / la unidad de tus rostros invencibles” (1992: 437). La canción de Lennon que Juan canta con la guitarra es “Imagine”, cuyo idealismo coincide con el de Neruda: significativamente, el personaje de Johnny en *El chacotero sentimental* se distingue del de *Johnny Cien Pesos* porque, más allá de la pobreza, la suya es una historia de esperanza. Al contrario del héroe atrapado de Graef Marino, el nuevo Johnny de Galaz podría verse como el descendiente del Juan de Neruda en un Chile posmoderno, marcado por el inglés, como vemos en los nombres de otros pobladores: Mía, Richard, Eric, etc.

encuentre una solución a su problema —que la va a encontrar— sino la manera de enfrentar el problema en un proceso colectivo, político y público precisamente al tratar de mejorar las condiciones de vida más privadas.<sup>20</sup>

En el centro del episodio se sitúa una escena multitudinaria. Pero no se trata de una manifestación acaso triunfalista alrededor de los grandes temas sociopolíticos, sino más bien de una fiesta. Se celebra el comienzo de “los turnos” que la junta vecinal había ideado en el uso de un departamento solitario para permitir a las parejas del barrio un momento de amor tranquilo. El primer turno se lo adjudica el señor presidente Richard, bajo las protestas de los demás miembros de la junta de vecinos, una junta a la que han sido convenidos “sólo varones”.<sup>21</sup> El encuentro amoroso de Richard y su mujer resulta todo un éxito a juzgar por los gritos que escucha la multitud reunida, y cuando la señora aparece en una escalera-balcón para fumarse un cigarrillo estallan los aplausos de los pobladores. Su marido sale furioso gritando “respeten los turnos, mierda, respeten los turnos” (minuto 70.09) y renuncia a la presidencia en el acto. Parece haber comprendido que su propia falta de respeto al turno —por no permitir un modo democrático de designarlo— provoca la reunión masiva que se presenta como forma de democracia directa y, más aún, como un plebiscito en contra suyo.

La política ya no es dominio de especialistas o de representantes lejanos ni tampoco se trata de marchar por las grandes alamedas, sino de hacer la pequeña revolución cotidiana, tan necesaria para una vida digna. Claro que también las protestas en el Ministerio de la Vivienda y en La Moneda forman parte de la democracia, lo que, a su vez, incluye la posibilidad de una fiesta aguada por los carabineros. Así se lo cuenta Johnny al Rumpi mientras vemos, bajo los aplausos femeninos algo irónicos, la tropa de héroes un poco menoscabados: “[en nuestra marcha] nos encontramos con mucha gente: los profesores, los estudiantes, la señora Gladys, había gente de la tele, hasta la Tamara Acosta, cacha, bueno, y también nos encontramos con los pacos” (minuto 74.22).

Estamos ante una *mise en abyme* de la película misma, pues Tamara Acosta es la actriz real que hace el papel de Mía en este episodio de *El chacotero sentimental*. Y, claro está, el nombre de Mía, que recuerda a Mía Farrow, viene de que “a su papá le gusta el cine” (minuto 54.37). Estamos al mismo tiempo ante un recuerdo, un reconocimiento y una superación de la

<sup>20</sup> Cabe notar que los tres hijos de Mía y Johnny son varones, lo que sugiere que a pesar del hacinamiento, en esta familia no existe el peligro de incesto entre padre e hija. Además, a diferencia de María, Mía está siempre cuidando a sus hijos.

<sup>21</sup> Como una suerte de advertencia a los políticos poderosos, el nombre de Richard parece aludir al del Presidente Ricardo Lagos, pues en el presente de la película ya se anticipaba su triunfo electoral como el candidato único de la Concertación. En este episodio, filmado en la población El Volcán, las escenas de la junta de vecinos ocurren en la sede real, y los actores comparten el mismo espacio con pobladores auténticos. En este contexto, resultan interesantes las palabras de Galaz en una entrevista: “No fuimos a enseñarles nada: ellos nos enseñaron la fuerza de la organización independiente” (Klener 1999: 23).

Unidad Popular (“la señora Gladys”, por ejemplo, es Gladys Marín, Secretaria General del Partido Comunista de Chile). El conjunto de los esfuerzos de lucha por mejorar la vida de todos no se cuenta con un tono de desesperanza sino como algo normal en el lento avance hacia la dignidad. Si la Unidad Popular pertenece al pasado, la lucha política como comunicación abierta sobre cualquier tema y en cualquier lugar público es una necesidad y hasta un placer.

El final del episodio cristaliza este mensaje de la película en un juego de imágenes que recuerda el pasado para superarlo de manera modesta y esperanzadora y, significativamente, con una solución ideada no por la comunidad sino por la pareja individual. Johnny y Mía han encontrado su momento de felicidad tranquila en un gran auto viejo, un Chevrolet, una “joyita del 52”, que Johnny ha podido reparar —es mecánico— y que le presta por el fin de semana su jefe del taller, don Octavio, a quien considera su “segundo taita”.<sup>22</sup> Cuando despiertan tras la noche de amor se encuentran en el círculo central de la humilde cancha de la población. La multitud reunida para ver un partido de fútbol local mantiene una distancia respetuosa —con la excepción de un niño (tan indiscreto como el Pulga del primer episodio) que grita alegremente “¡Están a poto pelao!” (minuto 83.19). Cuando ya vestidos bajan del auto, estallan otra vez los aplausos, pero esta vez para celebrar la felicidad de una pareja en medio de una colectividad.

Salta a la vista el contraste con el comienzo de la película. Esta empieza en una oscuridad absoluta en la cual sólo se escuchan ruidos que podrían ser también los de un centro de tortura. Guiados por la cámara salimos de este limbo para ubicarnos, con el Rumpi, en un enorme baño público con muros llenos de graffiti que aluden de manera muy machista y a veces violenta al sexo masculino. Los ruidos se van precisando y poco a poco se transforman en los gritos que normalmente acompañan un importante partido de fútbol. Efectivamente, nos encontramos en el Estadio Nacional de Santiago de Chile, uno de los lugares emblemáticos del Chile de las últimas décadas. En el presente de la película es el estadio donde el equipo de la selección chilena de fútbol logró clasificarse para el mundial de Francia 98, al que se alude varias veces en el tercer episodio. Pero, como se sabe, en septiembre de 1973 ese mismo estadio sirvió de prisión y centro de torturas. Se trata también del mismo estadio donde el 2 de abril de 1987 el Papa Juan Pablo II pronunció el memorable discurso a la juventud chilena, donde la alusión a la violencia militar se une a la posibilidad de una sociedad renaciente:

---

<sup>22</sup> Johnny se refiere a don Octavio como su “segundo taita”, pero no sabemos nada del primero. Puesto que el padre de Johnny no es una figura imponente o autoritaria —apenas lo vislumbramos dos veces, aunque vive en el mismo departamento—, la diferencia se establece entre Octavio y otra figura que también tiene nombre de emperador romano, Augusto Pinochet, un patriarca cuya primacía contrasta severamente con la del segundo padre. Al contrario de Juan, que tiene un padre carnicero, Johnny tiene a don Octavio, quien incluso le regala el dinero para la gasolina del auto.

Ahora, en este estadio, lugar de competencias, pero también de dolor y sufrimiento en épocas pasadas, quiero volver a repetir a los jóvenes chilenos: ¡Asumid vuestras responsabilidades! Estad dispuestos, animados por la fe en el Señor, a dar razón de vuestra esperanza. (1987: 40)<sup>23</sup>

Más aún, el Presidente Patricio Aylwin inauguró simbólicamente su mandato el 12 de marzo de 1990 con un discurso precisamente en el Estadio Nacional en lo que podría considerarse como un acto oficial de purificación, dando así un paso importante hacia la superación de la dictadura:

Desde este recinto, que en tristes días de ciego odio, de predominio de la fuerza sobre la razón, fue para muchos compatriotas lugar de presidio y de tortura, decimos a todos los chilenos y al mundo que nos mira: ¡Nunca más! ¡Nunca más atropellos a la dignidad humana! ¡Nunca más odio fratricida! ¡Nunca más violencia entre hermanos! (1992: 18)<sup>24</sup>

Tanto el final del tercer episodio como el final de la película destacan que incluso lo más privado no puede dejar de tener su zona de contacto con lo público y que una vida social intacta necesita de la libre comunicación para desplegarse plenamente. Las primeras imágenes de la película que nos introducen en el ambiente de las catacumbas del Estadio Nacional bien podrían contribuir —con su lobreguez inicial, el agua que gotea y los ecos de voces que podrían ser siniestras— a una reconstitución realista de un centro de torturas. El gesto de rechazo del Rumpi y su llegada apresurada a la radio podría parecer una huida hacia lo privado e intrascendente. Sin embargo, el final que podría confirmar tal lectura —el Rumpi retirándose al “privado” para comunicarse en una relación personal— evita este círculo vicioso precisamente por la apertura definitiva de la ficción hacia la realidad que se establece a través del minidocumental sobre la realización colectiva de la película.

Frente a la desesperanza que otros han visto en la situación de Chile por su pasado reciente, como se destaca en el título de la novela de José Donoso, Galaz ofrece una estética de las ilusiones recobradas. Pero su construcción del presente de Chile no puede descartarse simplemente como el triunfo de un

<sup>23</sup> Publicado por la revista *Ercilla* como “Encuentro con la juventud” en una edición popular, este mismo texto se titula “Discurso a los Jóvenes en el Estadio Nacional de Santiago de Chile” en el sitio de Internet de la Iglesia Católica en Chile ([www.iglesia.cl/papaenchile/\\_mensajes\\_homilias.html](http://www.iglesia.cl/papaenchile/_mensajes_homilias.html)). En el mismo discurso, el Papa les preguntó a los jóvenes si rechazarían los ídolos de la riqueza, del poder y del sexo. A esta última petición de renuncia, la multitud respondió que no, un gesto de validación del sexo con el que coincide *El chacotero sentimental*.

<sup>24</sup> Carmen Luz Parot realizó un documental titulado precisamente *Estadio Nacional*, estrenado en Santiago de Chile el 29 de noviembre de 2001, pero se limita al propósito explícito de “recrear la angustia y desesperación de los detenidos en el Estadio Nacional” (Muñoz 2002: 32). Aparte de los discursos del Papa Juan Pablo II y del Presidente Aylwin, el Estadio Nacional fue también el lugar donde se celebró un masivo homenaje a Salvador Allende el 4 de septiembre de 1998.

optimismo frívolo o superficial. El desplazamiento formal entre lo cómico y lo trágico crea un espacio cinematográfico de la moderación que evita tanto el desaliento colectivo como las armonías falsas. El mensaje final que Johnny le transmite a Mía a través de la radio, apropiándose por unos instantes del poder mediador del Rumpi, refleja su plena confianza en la posibilidad de construir un futuro digno: "Mía, Mía, te quiero decir que igual estoy luchando, cachai, igual vamos a salir adelante, vamos a tener nuestro lugar, vamos a tener nuestras cositas, así que Mía, no desesperé. Te amo. Chao Rumpi. Te amo, Mía, te amo" (minuto 84.29).<sup>25</sup> El renacer de la esperanza no proviene de un olvido del pasado autoritario y violento, sino de una tentativa de superación en la que se indagan discretamente las varias formas del patriarcado. Lejos de ser una simple copia de un fenómeno de masas, *El chacotero sentimental* muestra cómo los lúcidos entretenimientos del cine logran inventar y fortalecer una cultura cívica del presente. Este Chile de la transición que crea Galaz no parece ser el peor de los mundos posibles, sobre todo si reconocemos los caminos aún no transitados que se vislumbran en la película.

### Ficha técnica

Chile, 1999, 35mm, Color / B&N, 89 min.

Dirección	Cristián Galaz
Género	Comedia / Drama / Tragicomedia
Guión	Mateo Iribarren
Dirección de Fotografía	Antonio Farías
Dirección de Arte	Cristián Galaz
Música	Carlos Cabezas
Montaje	Soledad Salfate
Sonido	David Cuerpo
Asistente de Dirección	Andrea Ugalde
Reparto	Tamara Acosta (Mía), Roberto Artiagoitía (Rumpi), Claudia Celedón (María), Mateo Iribarren (Padre), Pablo Macaya (Johnny), Daniel Muñoz (Juan), Lorene Prieto (Claudia), Patricia Rivadeneira (Alicia), Ximena Rivas (Carmen), Sergio Schmied (Lalo)
Producción	Alejandro Castillo
Producción Ejecutiva	Roberto Artiagoitía
Empresa Productora	Cebra Producciones Ltda.
Estreno	28 de octubre de 1999 (Cinemark: Alto Las Condes, Plaza Vespucio, Plaza Oeste, Viña del Mar; Conate: Central, Gran

<sup>25</sup> En una entrevista, el Rumpi destaca la ejemplaridad de este mensaje: "la última historia no tenía un final tan claro. Pero cuando estábamos con la película prácticamente lista, llamó un tipo que estaba de allegado, y su historia era igual a la del Johnny y la Mía. Y ahí le pregunté: '¿Qué le dirías a la Mía?'. Y él me dio la chispa, cuando le pidió por el aire a su mujer: 'Que me espere, que vamos a salir adelante'. Ese fue el diálogo final. En el fondo, fuimos adaptando la película a las situaciones que se iban planteando" (Cumsille 1999: 14).

Palace, Pedro de Valdivia; Cinehoys: La Reina, San Agustín,  
Valparaíso; Showcase: Maipú, Parque Arauco)

### Esquema del montaje

(entre corchetes se indican principio y fin de cada secuencia y entre paréntesis se indica su duración en minutos y segundos)

[0.00-1.22]	Créditos iniciales y Rumpi en el baño del estadio	(1.22)
[1.22-1.37]	Título: "El chacotero sentimental: la película"	(0.15)
[1.37-2.17]	Rumpi llega en moto a la radio (formato pequeño)	(0.40)
[2.17-2.36]	Rumpi en la mesa de grabación	(0.19)
	Episodio 1:	(26.45)
[2.36-3.19]	Rumpi dialoga con la voz de Juan	(0.43)
[3.19-3.29]	Título: "Primer acto: Patas negras"	(0.10)
[3.29-7.49]	Encuentro grado tres y medio	(4.20)
[7.49-15.06]	De la grata aventura al cumplimiento de un deber	(7.17)
[15.06-20.23]	Salvación pasajera en Concepción	(5.17)
[20.23-28.43]	Reencuentro y final casi feliz	(8.20)
[28.43-29.21]	Rumpi en la mesa de grabación: cómplice	(0.38)
[29.21-29.41]	Primer entreacto del Rumpi (formato pequeño)	(0.20)
[29.41-29.50]	Rumpi en la mesa de grabación	(0.9)
	Episodio 2:	(24.3)
[29.50-30.56]	Rumpi dialoga con la voz de Carmen	(1.6)
[30.56-31.05]	Título: "Segundo acto: Secretos"	(0.9)
[31.05-36.07]	Violencia entre hermanas y autoridad paterna	(5.2)
[36.07-39.16]	Reconstrucción de un verano feliz	(3.9)
[39.16-44.01]	Secretos observados, olvidados y reencontrados	(4.45)
[44.01-48.40]	Perdición de una madre	(4.39)
[48.40-53.39]	Pasado y presencia de un incesto	(4.59)
[53.39-53.53]	Rumpi en la mesa de grabación: perplejo	(0.14)
[53.53-54.18]	Segundo entreacto del Rumpi (formato pequeño)	(0.25)
[54.18-54.27]	Rumpi en la mesa de grabación	(0.9)
	Episodio 3:	(30.26)
[54.27-55.05]	Rumpi dialoga con la voz de Johnny	(0.38)
[55.05-55.15]	Título: "Tercer acto: Todo es cancha"	(0.10)
[55.15-61.15]	Hay un problema	(6)
[61.15-70.20]	Intentos de resolver el problema	(9.5)
[70.20-74.51]	El problema se agudiza	(4.31)
[74.51-84.39]	El problema se resuelve, más o menos	(9.48)
[84.39-84.53]	Rumpi en la mesa de grabación: desplazado	(0.14)
[84.53-85.15]	Desenlace cuento del Rumpi (formato pequeño)	(0.22)
[85.15-87.13]	Mini-documental y créditos finales	(1.58)
[87.13-88.11]	Agradecimientos	(0.58)

**Bibliografía**

- Aylwin, Patricio (1992). "En el Estadio Nacional". En: *La transición chilena. Discursos escogidos. Marzo 1990-1992*. Santiago de Chile: Andrés Bello, pp. 17-24.
- Castilla, Sergio/Littin, Miguel (1971). "Los cineastas y el gobierno popular: Manifiesto político". En: *Cine Cubano* 66-67, pp. 25-27.
- Cavallo, Ascanio/Douzet, Pablo/Rodríguez, Cecilia (1999). *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Cortés, Flavio (1998). "Modernización y concentración: los medios de comunicación en Chile". En: Toloza, Cristián/Lahera, Eugenio (Eds.). *Chile en los noventa*. Santiago de Chile: Presidencia de la República y Dolmen Ediciones, pp. 557-611.
- Cortínez, Verónica (2003). "Retratos de mujeres, con Violeta: Mijita de Sergio Castilla". En: Paatz, Annette/Pohl, Burkhard (Eds.). *Texto social: Estudios pragmáticos sobre literatura y cine* Berlín: Tranvía, pp. 123-37.
- Cumsille, Marco Antonio (1999). "Roberto Arriagoitia: Cuando el cine no es una chacota". En: *Cine Grama* 146 (diciembre), pp. 14-16.
- Dundes, Alan (1966). "Here I Sit - A Study of American Latrinalia". En: *The Kroeber Anthropological Society Papers* 34 (Spring), pp. 91-105.
- Gutiérrez, Soledad (2002). "La segunda parte de 'El chacotero sentimental' mostrará cuatro historias". En: *El Mercurio* (24 de octubre), pp. C 13.
- Juan Pablo II (1987). "Encuentro con la juventud". En: *"El amor es más fuerte": Discursos en Chile*. Santiago de Chile: Edición especial de la revista *Ercilla*, pp. 39-44.
- Kincaid, James R. (1992). *Child-Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*. New York: Routledge.
- Klener, Luis (1999). "Cristián Galaz: Un chacotero muy serio". En: *Punto Final* 460 (10 al 23 de diciembre), pp. 23.
- Lausberg, Heinrich (1963). *Elemente der literarischen Rhetorik*. Segunda edición ampliada. München: Max Hueber.
- Lope de Vega y Carpio, Félix (1964). "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo". (1609). En: Sainz de Robles, Federico Carlos (Ed.). *Obras escogidas*. Tomo II. Cuarta edición. Madrid: Aguilar, pp. 876-80.
- Metz, Christian (1978). Problèmes de dénotation dans le film de fiction". En: *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I. Paris: Klincksieck, pp. 111-46.
- Montecino, Sonia (1991). *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio - CEDEM.
- Muñoz, Leopoldo (2002). "Mujeres cineastas en Chile: Las reinas del documental". En: *La Tercera*, suplemento *Mujer a Mujer* (14 de septiembre), pp. 30-32.
- Neruda, Pablo (1992). "La tierra se llama Juan". En: Santí, Enrico Mario (Ed.). *Canto general*. (1950). Segunda edición. Madrid: Cátedra, pp. 436-37.
- Sánchez Noriega, José Luis (2002). "Tematizaciones y tratamiento en las representaciones filmicas de los conflictos sociales". En: Camarero, Gloria (Ed.). *La mirada que habla: Cine e ideologías*. Madrid: Akal, pp. 79-88.
- Speroni, Blanca (2000). "El chacotero sentimental, la película, de Cristián Galaz". Disponible <[www.otrocampo.com/festivales/nyilff2000/chacotero\\_esp.html](http://www.otrocampo.com/festivales/nyilff2000/chacotero_esp.html)>
- Spotorno, Radomiro (1995). *Glosario chileno del amor*. Santiago de Chile: Planeta, Chilena (Colección La Sonrisa Nacional)
- Valle M., Rafael (1999). "Cristián Galaz: 'Esta película es para gente de doce años para arriba'". En: *La Tercera* (19 de octubre), p. 38.
- Vivas, Fernando (2000). "Perros, rateros y censores: Un balance del Festival de Cine de la Católica". En: *Caretas* 1632 (17 de agosto), p. 76.