

## **Diferencias étnicas y culturales en nuevos imaginarios nacionales. Observación densa de dibujos animados chilenos contemporáneos<sup>1</sup>.**

Alejandro Fielbaum S<sup>2</sup>.  
Carlos Portales G<sup>3</sup>.

Tras presentar brevemente la inserción de la emergente producción nacional de dibujos animados en un contexto cifrado por la demanda de representación y reconocimiento multicultural, se describen una selección de capítulos de las series El ojo del Gato, Pulentos, Walala y Diego&Glot las que se han escogido para el análisis de la representación de la diferencia cultural y étnica. Los capítulos seleccionados se centran en representaciones de personajes, lugares y costumbres de Francia, China, el norte chileno y Perú, además de menciones a otras diferencias étnicas y culturales. Tras ello, se discute el uso de la tipificación como estrategia representativa de inclusión propia de nuevos imaginarios que restan contenido racial o cultural a sus límites para ligarlos a las prácticas de quienes allí conviven. Aquello permite un “nacionalismo sin nación”, vinculado como comunidad de destino que exige el conocimiento del otro, lo cual se realiza a través de una tipificación que remarca y sustancializa la diferencia.

**Palabras clave:** Multiculturalismo, televisión infantil, nación, etnia, cultura.

### **Ethnic and cultural differences in new national imaginaries. Thick observation of contemporary Chilean cartoons.**

After exposing the context of multicultural demand of representation and recognition in which appears the new national production of cartoons, we describe those series (El ojo del Gato, Pulentos, Walala y Diego&Glot) and the most relevant episode of each one to analyse its representation of difference. Those episodes are centered in the representation of characters, places and customs from France, China, the north of Chile and Peru, and also has mentions to other ethnic and cultural differences. After that, we discuss the use of tipification as a representative strategy of inclusion of new imaginaries that quit racial or cultural content to its limits, and links them to the practices of who live there. That allows a “nationalism without nation”, linked as community of destiny that needs the knowledge of the other, what is realized through a tipification that remarks and sustancialize the difference.

**Keyword:** Multiculturalism, children television, nation, ethnic difference, culture.

---

<sup>1</sup> Lo aquí presentado es parte del taller de titulación presentado por los autores para optar al título de sociólogo al Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica. Ésta fue realizada en el segundo semestre académico del 2009, y puede hallarse en la Biblioteca de aquella casa de estudios bajo el título “Juntos pero no revueltos. Investigación sobre representaciones de diferencias culturales y étnicas en los dibujos animados chilenos contemporáneos”. Otras secciones de la misma investigación se encuentran, actualmente, en proceso de arbitraje en otras revistas nacionales especializadas en el estudio de medios de comunicación.

<sup>2</sup> Sociólogo y Licenciado en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile [afielbaums@gmail.com](mailto:afielbaums@gmail.com)

<sup>3</sup> Sociólogo y tesista de Licenciatura en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirección electrónica: [carlosportalesg@gmail.com](mailto:carlosportalesg@gmail.com)

## Introducción

La reciente emergencia de dibujos animados chilenos se encuadra en un contexto global de creciente preocupación por la multiculturalidad, modulada en los medios de comunicación a través de la demanda de nuevas formas de reconocimiento y representación de los grupos históricamente marginados y/o discriminados. La investigación por tales formas de representación no pueden, por tanto, soslayar su remisión al presente cuyos imaginarios elaboran –desde la lúcida insistencia contemporánea en la imposibilidad de pensar los medios visuales como autosuficientes e independientes (Mitchell, 2000: 19). En el caso nacional, se ha señalado que la supuesta incorporación de tales grupos se replicaría también en lo que se ha denominado nuevos procesos de visibilización de tales minorías –en particular, las indígenas (Alvarado & Moller 2009: 37). En el marco de crecientes procesos de mediatización, toda propuesta de incorporación no podría sino ser cribada en tales espacios. Pues, si *la vida moderna tiene lugar en la pantalla* (Mirzoeff, 1999: 1), las configuraciones políticas y sociales del presente no podrían pensarse con prescindencia de éstas. Y tampoco sus transformaciones.

En tal sentido, surgen políticas culturales que elaboran imaginarios que trabajan tanto la similitud como la diferencia. Una de ellas, según describe García–Canclini, es la de estudiar si la oferta mediática es la más apropiada para que los diversos sectores de la sociedad reconozcan sus diferencias y puedan distribuir más equitativamente los recursos materiales y simbólicos (Canclini, 1999: 190). En tal sentido, se buscaría crear nuevas ofertas discursivas, que puedan remodelar tales imaginarios. Dichas demandas no parecen ajenas a las actuales políticas del Consejo Nacional de Televisión. Los estudios realizados por tal institución parecieran, en efecto, legitimar esta preocupación. Por ejemplo, al señalar que las minorías étnicas son el grupo cuya representación en los medios es evaluada como la de menor frecuencia y negatividad por parte de la sociedad (CNTV, 2004: 4–5). Otras de sus investigaciones señalan la necesidad de aumentar tal consideración a nuevos actores sociales que no han sido correctamente integrados a la televisión abierta, como los inmigrantes (CNTV, 2008: 15). Así, no resulta casual que algunas de las características adicionales que son recomendadas a los proyectos que postulan a los fondos del Consejo Nacional de Televisión incluyan contenidos que tiendan a la tolerancia, la diversidad y el respeto a las distintas etnias, credos y géneros (CNTV\_2009).

En tal sentido, la producción nacional de televisión infantil también pareciera haberse hecho cargo de tal tarea, en un contexto postdictatorial de creciente exaltación de valores ligados a la tolerancia, aumento del turismo y la migración y mayor preocupación al respecto en el orden internacional al cual busca insertarse. Lamentablemente, no existen series de dibujos animados chilenas de décadas anteriores, que nos permitan un posible contraste. Pero sí podemos remitir a otros productos culturales destinados a los niños. Ya el popular Silabario realizado por Dufflocq ejemplifica el fonema gi sorprendentemente: “Los gitanos son gente vagabunda que no tienen casa. Tienen un jefe que manda toda la tribu” (Dufflocq, 1953: 58). En 1978, en el clásico libro de Marcela Paz Perico trepa por Chile, quien intenta asaltar al protagonista, y al camionero que ocasionalmente lo protege, es un argentino; además de la aparición un cocinero japonés caracterizado por repartir golpes de karate, se especula que algunas cabras sean argentinas por su tontera y obstinación, y se dice que a los japoneses no hay que creerles mucho. Sólo con los estadounidenses la caracterización es más ambigua, pues aparecen como turistas que fotografían compulsivamente, buscan llevarse los distintos recursos naturales y buscan rasgos precolombinos en el personaje, pero lo ayudan en algunos de sus vaivenes. Probablemente, lo más sorprendente

es la descripción de los alacalufes, por parte del pescador que protege a Perico: “Eran muchos, pero ahora no quedan más de cien. Son como niños indefensos, se contagian de cualquier enfermedad y no resisten” (Paz, 1978: 96). Cuando el niño pregunta las causas de tal cambio demográfico, se señala la tozuda reticencia de tal raza a mezclarse con los blancos. Por otra parte, en 1985 Mazapán presenta en el Cuento del negrito Zambo la caracterización de una familia negra que vive en la selva, con un hueso en la cabeza. Cuando la madre regala al hijo un traje – que cubre la mitad de su torso, casi el doble de la vestimenta con la que primero aparece– éste lo pierde en la selva. Incluso Condorito mantiene hasta los años 80 la presencia de un personaje boliviano que jamás deja de estar descalzo, denominado Titicaco, así como del avaro prestamista Don Jacoibo. Ambos personajes fueron eliminados de la serie a fines de los años ochenta. Resulta necesario también el ejemplo de la revista Barrabases, historieta cuyo equipo de fútbol se enfrenta a un equipo africano cuyo arquero resulta un gorila en una visita a tal continente, caracterizado por la amenazante presencia de animales salvajes en todo lugar (incluyendo, claro está, el estadio de fútbol) . Aquello contrasta claramente con producciones más recientes, como el filme animado Ogú y Mampato en Rapa Nui, estrenado el 2002. El tema de la película infantil es el viaje de los protagonistas a la antigua Isla de Pascua, de la cual conocen ritos y costumbres presentados en la lengua local. La representación allí expuesta de la diferencia cultural es positiva, al punto que no sólo se rescatan sus valores sino que además los personajes trazan cercanos vínculos con buena parte de los lugareños.

En aquel contexto, nos interesa indagar en el proceso de representación de la diferencia cultural en las nuevas series chilenas. Aquello parte de la suposición de que tales estrategias no pueden sino ser complejos procesos de mediación y construcción de la imagen de cierta alteridad (Carreño, 2003: 182). Seleccionaremos el capítulo más relevante, para el tema en cuestión, de las series que hemos estudiado. Éste será descrito en torno al tema, para analizar particularmente su espesor narrativo y simbólico. De allí que denominemos a tal trabajo observación densa, en la línea de lo descrito por Geertz como descripción densa, en tanto escritura interpretativa de un sistema simbólico de carácter público y socialmente construido (Geertz, 1994; 24).

Siguiendo las líneas abiertas por tal trabajo en torno a la antropología cultural y su preocupación por elementos visuales como parte de órdenes simbólicos, buscaremos comprender las distintas significaciones atribuidas a sujetos y objetos como elementos de regímenes de sentido que yuxtaponen capas implícitas y superpuestas. Pues allí se mentan nuevas formas sobre la diferencia étnica y cultural, desde las formas particulares de sentido que circulan emergentemente en los nuevos imaginarios que buscamos describir. Se ha seleccionado para tal efecto, los capítulos más relevantes en cada serie en los cuales se alude a la diferencia cultural o étnica , los que nos permitirá revisar tal diversidad presentada. Para ello, describiremos brevemente las series estudiadas, buscando establecer la comunidad imaginada que establecen allí los personajes, como normalidad que contrasta con aquello que se manifiesta como diferencia. Huelga indicar que tomamos el concepto –elaborado por Benedict Anderson (1993) - sin trasladarlo necesariamente a cierto discurso en torno a la nación, sino al espacio que se supone como común y compartido por parte de los personajes, pudiendo éste desarrollarse en espacios de menor alcance que el nacional. Tras la descripción de cada serie, daremos paso al análisis del capítulo en cuestión, en

torno a la diferencia allí presentada. Finalmente, esbozaremos algunas conclusiones desde lo descrito<sup>4</sup>.

### **El ojo del gato: “El milagro del Cristo de la Matriz”**

La historia se sitúa en Valparaíso, ciudad cuyos lugares emblemáticos (puerto, ascensores, cerros) son mostrados recurrentemente. Fundamentalmente, se orienta en torno a la existencia de una Iglesia en la cual los personajes desarrollan obras de beneficencia, bajo el liderazgo del bondadoso Padre Marraqueta. Tales actos son maniqueamente contrapuestos a los de sus antagonistas, malvados delincuentes que son derrotados, capítulo tras capítulo, a través de la violencia. No existen personajes “neutros” dentro de tal conflicto, al punto que la ciudad parece deshabitada al margen de los personajes. Incluso crímenes tan visibles como el robo de una estatua sobre una camioneta resultan impunes al reproche de la ley o del resto de la comunidad, debiendo así ser necesariamente enmendados por el superhéroe que protagoniza la serie: “Gato”. Aquello es fundamentado por el origen mítico de la historia. Ésta se basa en los poderes que otorga al héroe un medallón perteneciente a una estatua de la diosa egipcia Bastet, la cual es legada al personaje –el joven Francisco- en la muerte de sus padres, producido por el hundimiento de un barco del cual milagrosamente se salva. Por medio de este don, Francisco se transforman en un ser con habilidades semejantes a las de un felino, y así lleva acabo su misión de mantener Valparaíso a salvo, sin revelar su identidad a quienes habitan la ciudad. Es interesante la constante utilización de figuras humanas animalizadas en la serie, desde los nombres de los personajes (Gato, su enemigo Águila) como en sus destrezas físicas. En tal sentido, la comunidad imaginada es la de un grupo de buenas personas de distintas edades, constantemente amenazadas por la inmotivada maldad de quienes asedian la ciudad y la iglesia, cuya presencia patrimonial es contrapuesta a un deseo de saqueo que sólo puede ser refrenado por la foránea fuerza apropiada por un joven habitante de la ciudad. En tal sentido, no sólo toda persona que no sea personaje es diferente, sino que además suele serlo de forma problemática –y, generalmente, antagonista.



---

<sup>4</sup> Lo que inspirará estas reflexiones remitirá a los capítulos aquí comentados. Aquello puede complementarse con el análisis que hemos realizado, más exhaustivamente, de otros capítulos desde el análisis crítico del discurso (Fielbaum & Portales 2010a, 2010b).

Imagen 1. Patricio Gamonal y Elizabeth Carmona. “El Ojo del Gato”. 2006. Imagen promocional extraída de [www.onoff.cl](http://www.onoff.cl) en enero del 2010.

El capítulo de interés parte con el robo de la espada de Arturo Prat del Museo Naval de Valparaíso. Aquello no sólo deja entrever el saqueo de una importante pieza porteña, sino incluso de lo concebible como patrimonio nacional. Pues aquel no es el único lugar que aparece como vulnerable, ya que Ánguila se ha encargado de robar distintos bienes a pedido de un misterioso “francés”. Se trata de un personaje enigmático, carente de nombre propio y de tonalidad totalmente tipificada. Impera remarcar que se trata de un extranjero cuya motivación por extraer piezas nacionales se desconoce, y que su anonimato remarca tal carácter foráneo. En este sentido, la procedencia europea y la especificidad de los objetos que roba refuerzan la diferencia de estatus con los criminales comunes que combate el héroe de esta serie, e incluso con uno de los mayores antagonistas de Gato: Anguila, quien aparece como su subordinado. Los protagonistas se asustan por el hecho de que sólo la estatua de Cristo, que se halla en su Iglesia, se ha salvado de tal destino. El Padre Marraqueta no parece feliz de que el Cristo salga de su Iglesia, problematizando así la escisión entre el objeto patrimonial y el lugar al que se lo vincula. Francisco objeta tal preocupación, señalando que ante su eventual falta éste podría ser reemplazado, lo cual el sacerdote cuestiona fervientemente al señalar que se trata de un Cristo milagroso que ha protegido a Valparaíso de catástrofes y terremotos, así como que el protagonista subestime sus poderes señalando que son sólo leyendas y que los milagros no existen. Tras ello, sufre un súbito dolor en el pecho. Así, el escozor es tal al escuchar el escepticismo existente incluso entre la buena juventud respecto al carácter irremplazable y mágico del patrimonio religioso que su organismo pareciera no poder soportarlo.

Por otra parte, la historia revela que Ánguila ha hurtado objetos para cambiárselos al “francés” por la estatua de la diosa egipcia Bastet. Tras ello, el Cristo es llevado a restauración por un chofer inocente, de lo cual se aprovecha Ánguila para subir a su camioneta y llevarse al Cristo. Al notarlo, el inocente chofer grita que devuelvan al Cristo –sin mostrar preocupación alguna por la camioneta. Lo importante es restituir la comunidad dañada, antes que su propiedad. Al ser avisado, el sacerdote dice “Santo Dios” y sufre un infarto, tras lo cual Francisco avisa al hospital señalando directamente el nombre del Padre Marraqueta –esto es, presuponiendo el conocimiento de su figura. En la posterior visita al hospital éste casi no puede hablar, pero alcanza a decir “el Cristo de la Matriz”, tendido en una cama tras la cual se halla una cruz.

Desde el circo, Ánguila se comunica con el francés, quién indica el lugar y hora de reunión. Ánguila aparece entonces como empleado –o, al menos, subordinado– al interés del saqueo extranjero. En el camino, encuentra a Francisco, quien desde su auto nota que Ánguila lleva al Cristo en la suya –sin ninguna preocupación, por cierto, de ocultar aquello de la vista pública. Transformado en Gato, los descubre reunidos en el muelle, en el cual se enfoca al Cristo cercanamente, recalando la sangre derramada sobre su cuerpo. Se remarca su carácter sufriente ante su evidente violación, realizada en el espacio que conecta la ciudad con el resto del mundo. Gato le dice que lo recuperará, y luego la trama vuelve al hospital. Allí, la amiga de Francisco pide a Dios ayuda por el buen hombre que auxilia a los necesitados (el Padre Marraqueta), en una emotiva escena reforzada por una música incidental que refleja tristeza. Posteriormente, se vuelve a la escena del muelle. Se muestra, por primera vez, al francés. Éste aparece desde un primerísimo primer plano de medio rostro, con fuerte énfasis en sus ojos azules. Es rubio, de bigotes, bufanda roja y sombrero, en una imagen que alía estereotipos de delincuente

cinematográfico del cine negro y vestimenta europea invernal. Aparece de espaldas al puerto, hasta que llega Ánguila. Recién allí observa la ciudad. El francés comienza a retirarse diciendo irse con lo suyo, hasta que aparece Gato a exigir la devolución de tales piezas. Resulta interesante que el personaje galo, quien conoce el mito de Bastet e incluso a Ánguila, no conozca a Gato. Desconoce el bien, salvo para buscar llevárselo. Intenta escaparse en la camioneta con el Cristo. Sorprendentemente, ahora éste se halla ahora en la camioneta de Gato, la que también tiene las llaves puestas. Pero el auto no arranca cuando intenta hacerlo el francés, quien logra escapar cobardemente –dejando sus saludos en francés.

A Gato, por el contrario, el auto le funciona. Los aparatos técnicos, por tanto, también poseen cierta magia relativa a la moralidad de quien los use. Enmarcado, claro está, en música de milagro. Llega a la Iglesia y se preocupa por su imposibilidad de transportar tan pesada estatua. Le habla en un plano de contrapicada que remarca la distancia entre ambas figuras, quedando en altura la del Cristo. Gato llora y se tapa los ojos, con lo cual vuelve la música de milagro y se ilumina el rostro de la milagrosa estatua. En tal momento, se recupera inmediatamente el Padre Marraqueta en el Hospital. La simultaneidad del milagro se revela como aquello inobservable. Pues luego vuelve la imagen a Gato, quien se asusta ante una súbita desaparición del Cristo. Ingresa corriendo a la Iglesia y ve que éste ha vuelto, milagrosamente, a su lugar. Inmediatamente, aparece como Francisco yendo hacia al Padre Marraqueta, quien aparece iluminado en su pieza –de la cual lo primero expuesto es la cruz. El sacerdote agradece a Dios, y entra Francisco y su amiga a abrazarlo. Al final del capítulo, Francisco aparece rezando y señala “ahora sé que los milagros sí existen”, con emotiva voz acompañada de cierto eco. Ido el extranjero y su afán de extracción de lo propio, la comunidad se restituye asumiendo el carácter milagroso, ya comprobado, de tales objetos. El capítulo termina mostrando una pintura de Jesús, en la cual la cruz brilla.

Podemos concluir señalando que la representación de la diferencia, aquí argumentada por medio del arribo del “Francés”, no sólo resulta negativa, sino que además es tan grande su grado de separación que llega para llevarse lo máspreciado del puerto con tan poco contacto que ni siquiera es él quien busca robarlo. Es tal su peligro que subordina a los delincuentes locales, y ni siquiera la religión le plantea un límite a su proyecto –pero sí a su desarrollo, al confirmarse la buena acción de Gato a través de inexplicables milagros ligados al Cristo. Aquello ratifica tanto la estrategia común de la serie para representar la diferencia, como la existente en otras series al mostrar al primer mundo como zona encarnada por personajes deshonestos, carentes de respeto alguno por Chile y cuya tipificación viene antes dada por su particularidad cultural –en este caso, su inexplicado deseo por objetos históricos- que por ciertas determinaciones provenientes de su naturaleza. Valga señalar que cuando nos referimos al primer mundo –al igual que a otras zonas- no lo hacemos buscando señalar cierto reflejo de las series de cierto espacio realmente existente y unitario. Antes bien, parte del trabajo performativo de tales series es la construcción de tales espacios como unidades culturales –lo cual, claro está, se realiza a través de estrategias reiteradas en otros tantos capítulos que aquí, detalladamente, no comentamos. Valga, por ahora, por señalar que en otras series personajes provenientes de Europa y Estados Unidos también suelen representar valores negativos, anclados antes en su particularidad subjetiva que en cierta diferencia que predeterminase, de antemano, sus prácticas.



## **Pulentos: “Chaufán, arroz con palitos”**

La serie se trata de un grupo de jóvenes músicos que se conocen en una recién inaugurada villa santiaguina, liderados por un par de hermanos que llegan de Nueva York con las nuevas tendencias hip-hop (Barry y Nea). Generan un grupo cuyo nombre es el de la serie. No existe gran diferencia etaria y cultural entre los integrantes, representando más bien distintos estereotipos sobre la pubertad –el desanimado, el gordo, el despistado, el egoísta o la coqueta. Sólo resalta la diferencia con el padre de Walala, militar retirado que impone una severa disciplina a su hijo. No suelen aparecer otros familiares en la serie, centrándose exclusivamente en personajes que muy escasamente se relacionan con otras personas. Incluso los animales que acompañan la acción carecen de comunicabilidad con ellos, y el único personaje barrial es antagónico a sus prácticas: La señora Mercedes.



Imagen 2. Sebastián Silva, Francisco Bobadilla, Ángel Fuccaraccio y Luis Ponce. “Pulentos”. 2006. Imagen promocional extraída de <http://www.eje-kidz.com/> en enero de 2010.

La trama de los distintos capítulos refiere a acontecimientos que afectan a los integrantes de la banda, producidos por sus propias prácticas e interacciones. No se distinguen épocas del año ni aparecen narraciones motivadas por acontecimientos en la ciudad o el país. Las familias parecen ser de clase media-baja, con un consumo orientado fundamentalmente hacia productos populares en la juventud. Así, por ejemplo, en el refrigerador sólo aparecen bebidas y hamburguesas. Su forma de movilizarse es a través de la camioneta, utilizan muchísimo la televisión, las consolas de juegos de video y el computador, además se visten estilizadamente, al punto que uno de los personajes lleva una nariz de payaso todo el día. Pareciera ser entonces una profecía autocumplida el que la mayor inserción de la serie se haya realizado a través del consumo de productos de la misma –en particular, de sus discos musicales. En tal sentido, la comunidad imaginada por los personajes es la del pequeño grupo musical y las mascotas que les acompañan, en un lugar determinado (pero imposible de distinguir) y el tiempo en que transcurren las acciones, generalmente ceñido a un futuro recital. Es nula la diferencia cultural o étnica en su cotidianidad, exceptuando aquella que ha sido reapropiada por ellos musicalmente sin referencia alguna a cualquier posible tensión. Antes bien, la tensión pareciera estar entre los personajes y una ciudad que, si fuese representada con pretensión de mayor realismo, difícilmente podría

integrar a sus dinámicas a este grupo de jóvenes que sólo toca música y deambula sin necesidad de salir del barrio ni interactuar con otros.

El capítulo a tratar parte con música oriental -escala pentátona-, mientras se enfoca la casa en la cual los niños juegan play station. Se trata de un juego de pelea, cuyo pleito se realiza sobre un escenario ambientado con un templo oriental como trasfondo. Valga señalar que la imagen remite a uno de los juegos más comunes de pelea, específicamente de “Mortal Kombat”. Nea intenta conversar con sus amigos en torno a un test de niñas leído en su revista y la callan para jugar, impidiéndole además hacerlo. Rechazan lo asociado a la feminidad, mas manteniendo a la mujer en tal espacio. Pues le señalan que las niñas no juegan eso. Nea señala que son machistas, ante lo cual los niños la autorizan a jugar si va a comprar comida al restaurant chino, predicado como lejano, lo que presupone cierto esfuerzo para sortear una distancia que constituye tal relación. Sólo realizando la labor femenina se acepta su inclusión, pero para ello deberá acudir al encuentro con una mujer de otra cultura. El restaurant posee ciertas columnas propias de la arquitectura china sobre las que aparecen caracteres de tal alfabeto, pero sus colores son mucho más realistas que el local del personaje chino de Diego y Glot, llamado Chang. Éste es dueño de un local de comida china cuya estética se halla mucho más sobrecargada de reminiscencias a China. Valga señalar, empero, que en ambos casos los chinos son representados viviendo y trabajando en un restaurant. Nea entra al restaurant mientras suena un híbrido entre hip-hop y música oriental. Aparece allí una niña de rasgos orientales hincada, mirando hacia dentro en calma, con un pañuelo en la cabeza y las manos juntas. La primera imagen que tenemos del personaje es la del estado de pura calma, sin realizar nada. No nota a Nea, quien la saluda por su nombre: Lai fan. Ahí se deja ver que juega lo mismo que los amigos de Nea, quien ante tal sorpresa le pregunta si efectivamente juega aquello, recibiendo de su amiga una calma respuesta: “Colecto”. Su tipificada habla no le impide el éxito en prácticas monopolizadas por hombres, articulándose allí extrañamente raza y género como una superación de las distinciones de esta última dimensión en virtud de la primera. Lai Fan señala haber ganado tres veces el juego, mientras aparecen sólo unas manos entregando a Nea sus “alollados plimavela”. Es tan bajo el nivel de inclusión de los personajes del restorán que no sólo aparecen lejanos al lugar donde transcurre la serie, sino que además sólo intervienen en la medida que los personajes principales les hablan. Nea parte con la comida a su hogar pero no la dejan jugar ya que ahora se trata de un campeonato de parejas, y ella no tiene con quien jugar. Irónicamente, le dicen que si tuviera con quien jugar podrá hacerlo. Es sorprendente la similitud en la conducta de todos los personajes masculinos hasta tal momento del capítulo –lo que no acontece regularmente en la serie. Ninguno manifiesta interés porque Nea juegue, y sólo el ratón Tom York cuestiona tal exclusión. Nea parte a buscar a su amiga, señalando que si no la dejan jugar conocerán “la furia de dos niñas”. Así, reafirma su posibilidad de jugar en la medida que halle alguien de su género con quien romper tal exclusión.

La niña vuelve con su amiga, a quien le presenta a sus amigos. No los conoce, ni manifiesta más identidad que la de acompañar a su nueva amiga. Ella se presenta educadamente como la compañera de equipo de Nea, lo que genera risas en los niños. “Ahora sí que lo he visto todo”, dice Barry, quien opta porque sus amigos jueguen primero ya que señala que le da pena ganarles inmediatamente. Nea otorga a su compañera el lance inicial, ya que dice que es la visita. Acepta y muestra su especial y brillante joystick, que sus contendores admiran. Se remarca, allí, su carácter diferente. Pero aquello realmente se manifiesta por la extrañeza de sus prácticas como mujer. Vence a Benso, de quien ríen porque una mujer les ha ganado, pese a sus oportunistas excusas



sobre el dolor en cierto dedo y la suerte de principiante que tendría su rival. Luego Walala es vencido en diez segundos. Lai Fan sigue tranquila, hablando con un tono calmo que suele ir acompañado de movimientos de asentimiento realizados por su cabeza. Barry se sorprende ante su sonrisa y suena de fondo el tema de “Love Story”, pero pronto reafirma su masculinidad diciendo que ganará por ser el campeón. Suena música oriental mientras Barry pierde, quien se descontrola ante tal fracaso. Mientras señalan que se trata de una derrota para los niños, llega el padre de Walala. Tal oficial militar se jacta ante la invitada de su particular experticia de artes marciales orientales –la que, señala, pocos maestros poseen en el mundo. Esta última, tras la correspondiente reverencia, pregunta al oficial si conoce la “llave del águila sufriente que vuela lejos” (sic). Ante su desencubierta ignorancia, el padre de Walala señala que la conoce pero la ha olvidado. La niña se la enseña haciéndolo volar hasta quebrar la ventana y caer en la basura. Nea la felicita dirigiéndose a ella con la palabra “amiga”, palabra que Lai dice gustar. Así, no sólo se representa a la mujer china como poseedora de un extraño saber, sino además privada de las relaciones propias de la sociedad en la que conviven los protagonistas.

Para dejar claro que los niños son mejores, Barry la reta a una competencia de escupitajos en la plaza. Como era de esperar, Lai Fan llega más lejos y gana. Entre tanto, el padre de Walala busca a su hijo, consultando a una vecina si ha visto a una “niña oriental”. Así, ante la comunidad, la niña carece de nombre propio o determinación que no sea la de su origen étnico. Llega a la plaza e interrumpe el escupo de su hijo, ante lo cual Barry decide injustamente invalidar la competencia y plantear otra prueba: Una competencia de comer hamburguesas. La desafiada acepta, pese a que Nea remarca la diferencia física entre los contendores, dada la gordura de Barry. Ante ello, la niña responde: “No importa el tamaño del gato, lo importante es que coma latones”. Su seguridad se cifra, por tanto, en la particular sabiduría que acompaña cada una de sus frases y movimientos. El perro Jorge bromea señalándole al ratón que “en muchos países de Asia” sería parte del menú, para luego señalar con evidente agresividad –tras un nuevo refrán que utiliza la metáfora del perro– “acá estamos al otro lado del mundo, señolita”. Frase que remarca la distancia y que no sólo cuestiona prácticas existentes en la otra cultura, sino que además expone una radical separación entre ambas. Benso presenta los contendores, describiendo a la niña como “la perla de Shangai”, por lo cual realiza una nueva reverencia. Ante la oferta de ketchup de Barry, con calma su rival señala “tamalindo”, ante lo cual Barry se sonroja por el alcance fonético del vocablo (tás/más/lindo). La evidente ridiculez en la combinación gastronómica señalada trasciende la estereotipación para además demostrar la dificultad de la comprensión, incluso en español, de tales prácticas. Barry come mucho más rápido y deja una hamburguesa, pero es rechazada su objeción por la lentitud de su rival ya que no se señaló ninguna regla respecto al tiempo. “Es veldá”, señala Benso en su posición de jurado, adoptando el tono de quien come todo y vence. Luego aparece Barry recostado en su cama por el exceso de comida, y “La Lai” le lleva un té de jazmín que sería bueno para la digestión. Al entregarlo, señala que lo importante no es ganar sino saber perder, y que ella es capaz de ver más allá de su gordura y notar su grande y lindo corazón. Aquel saber especial remarca un claro contraste con sus amigos, quienes ríen de su derrota. Cuando se retira, Barry suspira y recuerda la voz de su enamorada diciendo “tamalindo”, para luego escupir el té por su sabor amargo. Así, la diferencia resulta imaginariamente deseada mas realmente alejada. Esto es, se recuerda plácidamente su voz ausente pero se rechaza lo que la encarna realmente en tal escena. Mientras tanto, Nea realiza el test de feminidad a su nueva amiga, quien señala que todavía no usa maquillaje. Es decir, no se halla integrada a las prácticas de incorporación de feminidad adolescente, marginándose antes en el aislamiento y la sabiduría distinta a la cultura imperante.

Durante la noche, Barry confiesa a Nea sus sentimientos hacia “la Lai”. Su éxito y prácticas asociadas a la masculinidad lo han seducido, transformando su inicial actitud despectiva y prejuiciosa –anclada antes en su género que en su etnia– en profunda admiración. Nea señala a su hermano que tiene mala suerte, lo que Barry responde preguntando si es casada. El detalle no es menor. A lo largo de la serie, sólo ocasionalmente se menciona la chance de cierto noviazgo entre un par de personajes, mas jamás se hace referencia alguna al matrimonio en personajes que bordean los 15 años. Así, se atribuye la posibilidad del matrimonio juvenil a quien representa una cultura tan distinta que aquello resulta posible. Nea responde negativamente, señalando que retornará a Shangai. Le entristece la partida de su única amiga, pero está alegre por ella, quien verá a su familia tras muchos años. Impera destacar que se atribuye una longeva distancia a un personaje joven, como si esta cargase todo el peso de la tradición pese a su temprana edad. Barry va a despedirse al restaurant, donde la niña vive. Al hablar con ella cambia la erre por la ele, pero pronto se rectifica. Él dice que jamás la olvidará porque es la primera niña que le gana en comer, y ella que ganó su corazón. La mujer oriental se enamora, entonces, del hombre occidental que ha intentado humillarla sistemáticamente y sólo la respeta por su capacidad de adaptarse a una cultura representada como totalmente extraña a sus prácticas –mientras que, claro está, nada hay en la dirección inversa. Lo besa y concluye el capítulo.

Podemos concluir de la descripción realizada que la diferencia es aquí desplegada a través de una exotización tal que termina proyectándose en el personaje el deseo de quien inicialmente sólo la deseaba como objeto de alimentación –y, por cierto, como excusa para alejar a su hermana. La diferencia se presenta positivamente, desde una profundidad tal que termina yéndose a un lugar totalmente distinto. Aquello contrasta con las otras representaciones realizadas en la serie, mas es similar al imaginario orientalista existente en las otras series –claro está, tomamos tal concepto de Said (1978) Oriente aparece como un reservorio de tranquilidad y sabiduría, indiscutiblemente distinto y sólo incluido a través de la comercialización de sus prácticas culinarias. A través de un saber distinto la mujer triunfa, seductoramente, en prácticas asociadas a la masculinidad. No obstante, no sólo se halla poco inserta en la comunidad en un principio, sino que tampoco puede hacerlo tras haber ganado tal reconocimiento, remarcando allí la imposibilidad de un contacto real con tal cultura más allá de su mediación culinaria.

## **Walala**

Se trata de una reciente serie, consistente en un spin off de uno de los personajes de la serie antes descrita: Walala. El personaje debe ir a vivir a San Pedro de Atacama, acompañando a su padre en una misión militar. A diferencia de las otras series, en ésta los capítulos poseen un orden lineal –lo que no impide, claro está, que cada capítulo pueda comprenderse por sí solo. Básicamente, la serie trata de la progresiva integración del joven santiaguino a un lugar que primeramente considera aburrido y lento, en contraposición a la dinámica santiaguina vivida con sus amigos. No obstante, se hace de una amiga que le enseña a gozar con un lugar totalmente encantado, pletórico de ritos, paisajes y saberes ancestrales. La niña logra mediar entre ambos mundos al provenir de una familia compuesta por un bisabuelo chamán y un padre norteamericano arqueólogo, quienes conocen el lugar y sus tradiciones. Si bien son escasos los personajes representados, la representación es rica respecto a los lugares de la zona expuestos. Así, aparecen tanto paisajes como el Valle de la Luna como lugares de San Pedro, incluyendo la plaza y el

museo Gustavo Le Paige. Cada capítulo se centra en mostrar algún lugar o costumbre en particular, mas siempre desde el extrañamiento del protagonista como punto de arranque.

En tal sentido, la comunidad imaginada del protagonista sigue siendo la santiaguina. De allí que todo se le revele como diferencia, pasando a lo largo del capítulo de la incomprendibilidad – acompañada, en ocasiones– del rechazo– a la familiarización con aquello que acontece en el lugar al que ha llegado.



Imagen 3: Sebastián Silva, Francisco Bobadilla, Ángel Fuccaraccio y Luis Ponce. “Pulentos”. 2006. Imagen promocional del personaje Walala, extraída de <http://www.eje-kidz.com/> en enero de 2010.

El capítulo inicial de la serie resulta sumamente relevante, al introducir la historia y posibilitar la dinámica de constante reencantamiento antes descrita. Walala parte con su padre desde Santiago, reafirmando lo lejano de su destino tanto en su mañanera hora de partida como por la señalética del camino. El paisaje muestra primero el centro del país, y luego el desierto. Allí la música de fondo pasa de funk a andina, y llegan a la plaza de San Pedro de Atacama. A través de un plano general se muestran las casas de adobe, mostrándose en primer plano sus zapatillas cuando desciende de un moderno auto. La lagartija que lo acompañará en sus aventuras se entusiasma, señalando que deben ser turistas santiaguinos con “cosas nuevas”. Walala baja inmediatamente su guitarra, lo que impresiona aún más al animal, quien señala que los 3 meses que se quedará el joven es mucho tiempo – remarcando, desde ya, la posibilidad de que acontezcan cambios relevantes en su visión del mundo. Al contrario, la lechuza que acompaña a la lagartija critica la apatía con la que el joven llega. Esto es objetado por el reptil parlante, quien señala que Walala será feliz cuando le muestre el lugar. Se abre la puerta y se muestra, desde un plano general, una pieza pequeña y algo rústica.

El niño señala que la misión de su padre no es la suya, y que no tiene nada que hacer allá. Pero se alegra al notar que tendrá un computador conectado a Internet. Pese a su lentitud, rescata tenerlo “en la mitad del desierto”. Al abrir la ventana golpea a lechuza, para luego ahuyentarla señalando que traerá mala suerte. Sale a la calle a buscar, vanamente, señal para su celular. Un adulto mayor le dice que sólo sobre el cerro podrá comunicarse. Yendo hacia allá, encuentra niños jugando fútbol muy lentamente. No bien llega, recibe un pelotazo. Toma la pelota y señala que mostrará como se juega en la gran ciudad, tras lo cual chuteara para golpear a la lagartija, a la cual intenta salvar con cierta preocupación. Tras ello, sube el cerro. La imagen remarca lo árido del lugar y el cansancio de Walala, mediante un paisaje seco cuyo constante levantamiento de polvo es recalado mediante un primer plano a los pies del personaje, quien camina corvo por tal subida.

Ni siquiera en la cima halla la conectividad deseada, pero sí puede comunicarse copresencialmente con alguien de su edad. Pues encuentra nuevamente al señor, junto a una niña que ríe al montar una llama como si ésta fuese un toro de rodeo.

Se saludan, y Walala señala venir desde Santiago. La niña responde que aquello es bien lejos como para llegar a reírse. Para el santiaguino la llama es extraña, al punto que desconoce su nombre por ello, la niña lo desafía a acercarse. Lo hace sin problemas, y se burla preguntando si aquella es la prueba más compleja existente en la localidad. En tal instante, el auquénido le escupe. El niño se retira humillado ante las risas de la niña, quien se siente culpable y lo invita a subir el cerro San crantor a la noche. No obstante, vuelve a su casa a llorar por la frustración que le produce estar allí.

Posteriormente, su padre lo lleva a conocer su misión. Llegan a una antena parabólica de celular recién instalada, en la cual se hallan un par de amables astrónomos vestidos como científicos. En ese momento, aparece en una camioneta la niña junto a su bisabuelo –el anciano que antes había enviado a Walala a la punta del cerro– y su padre, un arqueólogo de barba rubia, pelo largo, polera colorida y tono estadounidense. Este último saluda juvenilmente a los astrónomos, y el bisabuelo se agacha cercano a la tierra. Todos lo miran con respeto, pero el protagonista no comprende lo sucedido.

La niña explica que su bisabuelo es un chamán y realiza un ritupaqui, lo que aumenta la imposibilidad de comprender. La niña ríe y señala que se trata de un pago a la pachamama, una ofrenda a la madre tierra para obtener protección y prosperidad. Walala se extraña y señala que para obtener aquello, en Santiago, se compra el Kino. Lo representado en este breve capítulo es similar a lo que advendrá en el resto de la serie –y a lo representado como diferencia propia de Chile, en las otras. La tensión inicial entre tecnología y magia es solucionada mediante la progresiva primacía de esta última, pero como objeto de reconocimiento antes que de apropiación parte de Walala. En tal sentido, la introducción a la serie asegura que el personaje pueda integrarse como turista a la comunidad, pero en caso alguno como miembro de la misma. San Pedro aparece como un lugar que sabe de la imposibilidad de que su inminente encanto sea resistido, torciéndose la voluntad santiaguina sin necesidad de conflicto. Antes bien, una vez realizado el viaje, la diferencia se impondrá como tal. Y, como todas las diferencias existentes en aquellas zonas alejadas del centro, se representa positivamente pero desde una mirada exotizante que contrasta con Santiago y sus alrededores.

### **Diego y Glot: “Tolerancia”**

Diego y Glot presenta las historias de un grupo de niños, acompañados por el perro del protagonista, en distintos espacios barriales de la ciudad de Santiago. En particular, el liceo, la plaza y el concurrido hogar del protagonista, entre los cuales suelen movilizarse a través de bicicletas en una localización cercana –según se muestra– al centro de la ciudad. Impera indicar la insistencia de presentar tales espacios desde una noción comunitaria del habitar un lugar común, cifrado tanto en personajes que refuerzan aquello (el vendedor del kiosko, el almacén, el vagabundo amable con los niños) como en el mutuo reconocimiento existente entre todos los personajes. Varios de ellos son explícitamente extranjeros, y se hallan igualmente insertos en un conjunto de dinámicas comunitarias.

En efecto, son criticadas las lógicas que atentan contra la vida barrial, tales como las grandes cadenas de supermercados (a través de la constante estereotipación de la avara y oportunista cadena de supermercados “Avasallador”) o el aislamiento producido por dinámicas individualistas que deciden tener los personajes en algunos de sus capítulos, las cual siempre se revelan como actitudes negativas al finalizar el capítulo.

La serie muestra una familia que podría pensarse como de clase media profesional, la cual goza de tranquilidad económica pero carece de lujos. Es interesante la constante exposición de lugares y costumbres ligados a cierto imaginario de cotidianidad de la clase media, tales como el consumo de marraqueta o la asistencia a la Feria. En tal sentido, la serie expone de distintos elementos también conocidos por el público chileno, tales como figuras televisivas (como Don Francisco) y deportivas, así como menciones a los constantes fracasos de la selección chilena o exposiciones de la reciente historia política. Aquellos cohabitan, por cierto, con apropiaciones de elementos de cierta cultura televisiva y musical, tanto nacional como global. Ahora bien, cuando éstos se insertan dentro del barrio mismo –por ejemplo, un lugar de videojuegos– son expuestos como quienes importan prácticas que degeneran la vida barrial.



Imagen 4. Claudio Kreutzberger, Sebastián Correa y José Tomás Correa. “Diego & Glot”. 2005. Imagen promocional extraída de <http://programasinfantiles.wordpress.com> en enero del 2010.

En tal sentido, la serie configura cierto imaginario de lo “chileno” inserto en un contexto global, mas rescatando la chance comunitaria en torno a un barrio que se presenta aislado –aunque cercano– de la dinámica de la gran ciudad. Lo exógeno al barrio es, generalmente, bien recibido –pero su diferencia se remarca, y tras el capítulo nada queda. Aquello es posibilitado por la narrativa autocontenida de los capítulos de la serie, que permite a cada episodio comenzar desde el punto cero correspondiente al estado de normalidad de la comunidad imaginada y concluir sin alterar posteriormente tal posibilidad.

Los conflictos no suelen poseer altos niveles de antagonismo –mucho menos de violencia– sino que frecuentemente se refieren a problemáticas surgidas en las tramas cotidianas de quienes allí habitan, varias de las cuales terminan en eventos en los cuales aparece la comunidad celebrándose. En tal sentido, la comunidad imaginada en la serie es la de los conocidos en el

contexto de un barrio de cohabitación tranquila y alegre. Lo que aparece como diferente no resulta siempre exógeno tal barrio que habitan los personajes.

Pues las relaciones trazadas en aquel barrio incluyen, en efecto, el contacto con personajes cuyo carácter extranjero es explícito (Don Paco, un comerciante español, y Chang, el longevo dueño del restaurant chino Manjales Fumanchú). La serie suele mostrar un paisaje habitado también por personajes desconocidos cuya presencia no deviene problemática, cuyas calles suelen poseer distintos tipos de publicidad y mensaje. Es interesante, en tal intento de realismo, la constante presentación del transporte público y de carabineros, los que forman parte del paisaje antes que de las historias de los personajes.

El capítulo “Tolerancia” parte con sonidos de tambores. De inmediato emerge, así, un cierto exotismo. Se trata de un documental sobre la sabana africana, en el cual aparecen personas negras raquílicas, desnudas, con lanza en mano y rodeadas de moscas. Se sitúan sobre una meseta que recuerda el principio de “El Rey León”, y el menor posee un cuerpo algo desfigurado. La escena es presentada por una voz con acento español, la que describe la costumbre de adornar y alargar los cuellos de las mujeres padaún con collares. Señala que una de las hipótesis explica aquello para poder protegerse cuando los hombres van a cazar. Aquello es acompañado de la imagen de mujeres durmiendo en camas –dentro de una carpa–, quienes espantan así a los tigres. Tal narración no sólo resulta peculiarmente inexacta en términos zoológicos, sino que denota una naturalización de la experiencia imperial de las condiciones de vida en tal continente, al exponer tal forma de habitar como existente incluso en el “grado cero” de la cultura, allí cuando los tigres podían pasearse entre mujeres indefensas por ausencia de hombres.

Luego se representa un guía turístico mostrando africanos semidesnudos en una vitrina a distinguidos turistas, para luego indicar la inexistencia de una hipótesis segura sobre tales collares. Se muestran allí tres antropólogos –uno vestido a la usanza de Indiana Jones, otro de visitante de safari y un tercero con vestimenta de investigador científico–, quienes encogen hombros ante tal pregunta.

Ni siquiera la ciencia puede comprender tal grado de diferencia. Cuando el documental señala la vigencia de tal práctica aparecen los niños viendo aquello en televisión, señalando que es lo más extraño que han visto. La inconmesurabilidad entre una cultura y otra se presenta como radical. Diego se pregunta si podrían imaginarse como miembros de aquella tribu, y Danilo opina que debe ser una película o un espectáculo para el safari. Diego le discute señalando que ellos también serían observados como extraños por quienes observan, estableciéndose allí un corte de montaje en el que aparece una familia africana –en el mismo contexto de ruralidad– riendo al observar en la televisión una cena familiar de personas vestidas.

Las culturas representadas pueden verse extrañas unas a otras, pero lo realizan todas desde la televisión, según parece redacción no se entiende. Tal momento resulta sumamente interesante, al exponerse allí reflexivamente lo que la televisión realiza. Mas tal rendimiento multicultural resulta ironizado. Vuelve el documental, en el cual el animador señala que lo más bello para un pueblo puede no serlo para otro. En tal instante, Danilo saca un moco de su nariz y Droguett imita a tal presentador de televisión, presentando la tribu de los “Danilos”. En tal sentido, tanto la diferencia cultural como la mediación televisiva se sitúan a mitad de camino entre el respeto y la ironía ante la efectividad de tal actitud.



Los otros niños observan por la ventana la llegada de nuevos vecinos, señalando que resulta lo más impresionante en el barrio en los últimos 15 años. Tal llegada aparece entonces como un advenir tan distinto que irrumpe históricamente la normalidad del lugar. Llegan a ocupar la casa de los Arbugengensen, cuya imagen aparece como de una pareja entre una mujer con rasgos de bruja y un hombre vestido con jardinera, sombrero y monóculo. El hombre lleva en sus brazos un duende de cerámica cuyos pies se han roto, con un tono de ofuscamiento acaso producido por tal rotura. La mujer, por su parte, carga maternalmente otro duende entre sus brazos. Suena, mientras los muestran, una orden en alemán. Se espera que la novedad pueda integrarse. Al ver a los nuevos vecinos, Violeta se alegra por la existencia, entre los recién llegados, de un niño –quien está vestido, a lo largo de todo el capítulo, con la camiseta de la selección peruana de fútbol. Comienzan a hablar con tonalidad peruana, y poseen rasgos un poco más morenos que el común de quienes aparecen en la serie. Hablan muy educadamente. La madre dice creer que en Chile serán felices, y el padre que en Chile reciben amablemente a los extranjeros. Sus expectativas de integración, por lo tanto, son totales. Sin embargo, Diego señala que hablan como en las teleseries y los imita hablando con tono centroamericano, tras lo cual comienzan todos a cantar el “ragamufin” “Alza la mano”, de El General.

Así, se denota al principio de la historia la total ignorancia respecto al resto de Latinoamérica. Incluso Violeta, más respetuosa, se pregunta de donde será la nueva familia, que vuelve a ser enfocada en el desembalaje de la mudanza. Allí el nuevo niño pregunta dónde dejar la lámpara de sus abuelos, y recibe la respuesta paterna de dejarla en la pieza de huéspedes. Es clara allí la doble cifra de una familia migrante que no sólo aparece como hospitalaria, sino además como portadores de una historia que les antecede y trasciende. Los niños bajan al patio y Diego señala que los nuevos vecinos no son “de nuestra onda”, por ser tan “educaditos”. Danilo resalta las bondades del habla popular chilena, mientras Glot sale persiguiendo al gato de la nueva familia. Violeta corre a buscarlo y se topa con el nuevo niño, mirándose ambos con música romántica de fondo. Tanto Diego como Glot se irritan, mientras la niña saluda afectuosamente con un beso al niño, quien se presenta como Luis José. A lo largo de todo el capítulo Diego buscará resguardar el contacto entre el niño y Violeta –incluso sobre el final, cuando el joven inmigrante ya se ha integrado.

Pues ya desde el principio la mujer aparece como metáfora de una propiedad amenazada, y que debe ser defendida. Así, Diego señala que es impermisible que invadan “nuestro territorio”, ya que Violeta es “nuestra amiga”. La agresividad de su discurso no es menor: “Si quieren guerra, guerra tendrán”; señala en un primer plano con ojos rojos y música con la armonía característica de un tritono, asociada a la tensión. Luis José no sólo nada sabe al respecto ni manifiesta hostilidad alguna, sino que además conoce mucho más de Chile que los chilenos de Perú.

En efecto, resalta que el nombre de Violeta es el mismo de Violeta Parra, lo que es acompañado por un montaje en el que se muestra el rostro de la cantautora junto al de sus arpilleras y suena una guitarra. Violeta señala que asistirán al mismo colegio y que el grueso de sus compañeros son “buena onda”, lo que Luis José no comprende mientras cae desviada una bomba de agua que Diego le lanza. Tras tal fracaso, Diego señala que han perdido la batalla pero que ganarán la

guerra. Mantiene una retórica bélica<sup>5</sup> en un combate del que el supuesto antagonista ni siquiera se ha enterado. Tras ello, aparece un corte de tal personaje con una bazuca, musculoso y sin polera, en un terreno baldío al más puro estilo de Rambo.

Posteriormente, Luis José es presentado en el curso. Suda y tiembla, mientras suena de fondo una canción “Soy nuevo en este lugar”. La actitud contrasta con su llegada al barrio, realizada en familia, sin mediación institucional e ignorando la mirada ajena. La profesora señala que ha llegado a “nuestro país”, que hay que tratarlo “como corresponde” (en un sentido positivo, por cierto) y se retira cantando “verás como tratan en Chile al amigo cuando es extranjero”. Así, no resulta excluyente la retórica de la hospitalidad con la de lo propio. Al contrario, precisamente por ser otro es que puede –y debe– ser integrado. En ello, le tiran en la cabeza un papel mojado, lo que el Profesor critica señalando que le suelen lanzar a él aquellas cosas. Evita que el nuevo alumno se sienta atacado, mas tampoco objeta el ataque que no puede desconocer. Diego evita que Luis José se sienta junto a él, por lo cual se sienta al lado de Violeta. Las mujeres miran al nuevo compañero con interés, y los hombres con hostilidad. La clase que sigue refiere a la Guerra del Pacífico, descrita como uno de los hechos más heroicos de la historia patria. El Profesor inserta un cassette equivocado, ya que suena la canción “Maricatú”. Allí aparece el primer gesto irónico ante la escenificación épica del relato. Los alumnos ríen y lo retira, para comenzar a narrar la historia en un tono épico acompañado por un curioso fotomontaje, rebosante en fotografías de los barcos y con colores muy poco realistas, de alto contenido figurativo. El Profesor cuenta que, al juntarse los barcos, aparece en el mar la palabra Chile. Y que Prat debió salir raudo al combate, apareciendo entonces una imagen suya abrochándose sus zapatillas con premura. La enfática narración es acompañada por música y ruido de cañones. Cuando va a repetir el discurso de Prat, Luis José chilla porque Diego ha pinchado su trasero. Interrumpe la continuidad de la narración, pero porque su presencia resulta molesta para quien representa la intolerancia en la sala –al punto que impide su escucha, la cual resultaba impasible hasta tal triquiñuela.

Sin embargo, aquello no impide que se retome la narración, enunciada desde el punto de vista chileno. Luego el docente enuncia el discurso de Prat, cuya figura se transpone con la de quien habla, con la bandera flameando al fondo, reviviendo como orador y no como guerrero. Los alumnos se conmueven al oír el discurso, y Danilo se sorprende por la posibilidad de tan bellas palabras en un momento tan complicado –dejando entrever, acaso, cierto escepticismo.

El profesor salta imitando al brinco de Prat, y la sala queda iluminada como un escenario teatral. Sugerentemente, se representa el carácter teatral de la narración. Se oscurece el espacio y se dirige la luz sobre el profesor, quien hincado narra la muerte de Prat. La emoción es total: Brillan sus ojos y lloran los alumnos. Vuelve la luz y el profesor, ante la pregunta por la pérdida en la batalla, señala que ésta fue acompañada por la ganancia de un héroe. Lo importante, entonces, no ha sido el conflicto sino la nobleza de los valores patrios allí expuestos. Y estos no parecen pensarse desde un nacionalismo agresivo. En efecto, el profesor exalta la posterior intervención

---

<sup>5</sup> Con ello, refiere a la guerra sostenida entre Chile y los países vecinos de Perú y Bolivia, denominada Guerra del Pacífico. Sostenida entre 1879 y 1883 y motivada por la posesión de las zonas salitreras que hoy son parte del norte de Chile, su episodio más recordado corresponde al Combate Naval de Iquique. Este sigue siendo recordado como día feriado en Chile, cada 21 de Mayo, desde el énfasis de cierta narración visual sobre el gesto del capitán Arturo Prat, quien habrá saltado al barco peruano ante el inminente hundimiento del chileno, muriendo así por la patria en un gesto narrado muy épicamente por la historia oficial chilena.

de Luis José, quien recuerda que Grau envió el cuerpo de Prat a su viuda –tras conmoverse por la nobleza del militar chileno. Habla parado, con las manos atrás y bajo la cálida mirada de Violeta. Su educada corporalidad recibe así la atención de la mujer chilena.

Durante el recreo, Danilo destaca el conocimiento del peruano, pues él desconocía la nobleza de “ese Capitán Grau”. Tal gesto resulta interesante, pues el reconocimiento al saber del otro es realizado en nombre de una relectura del pasado que configuraba la previa hostilidad. No obstante, Diego responde que debe ser un invento, y manifiesta su preocupación porque le quiten a “nuestra princesa”. Se niega al reconocimiento y, claro está, al contacto. Cuando Luis José busca con quien sentarse al almuerzo, los niños lo invitan a su mesa para hacerlo resbalar. La comida cae sobre la cabeza del Inspector, mientras los niños ríen al compás de una música diabólica y aparecen en sus sombras cachos de diablos.

A esta altura de la historia, ya es clara la crítica por parte de la serie a tal tipo de actitudes. De vuelta a clases, el profesor les pide realizar un trabajo en grupo. Precisamente, versará sobre la Guerra del Pacífico. Diego rechaza trabajar con Violeta –quien trabajará con Luis José– señalando que prefiere hacerlo con sus amigos Pero estos ya tienen grupo, por lo que termina trabajando solo en casa, frustrado entre las bromas de su hermano (quien inéditamente practica karate, con música oriental extradiegética de fondo) por la nueva amistad de Violeta y la imagen de esta última con Luis José avistada desde su ventana. Su actitud le ha aislado de aquellos con quienes comparte lo que, supuestamente, le distingue de aquel que motiva tal actitud. Peor aún, se duerme y no hace su trabajo. Y al día siguiente extrae el de Violeta y Luis José de la mochila de este último, quien no lo encuentra cuando el profesor lo pide. Este último amenaza ponerles un uno, a menos que lleven mañana el trabajo. Curiosamente, mientras se enfoca el rostro aporreado de Luis José, se deja entrever en la pared un mapamundi del cual aparece América. Posteriormente, Diego espía desde un basurero el diálogo entre los autores del trabajo robado. El detalle de su ubicación no parece casual. De hecho, se trata de un callejón inédito en la serie. Ha devenido parte de la basura. Violeta se enoja con Luis José cuando especula que Diego pudiese haber robado el trabajo, mientras este último aparece del basurero para golpear a Luis José con un guante y desafiarlo a una prueba.

Ambos se hallan rabiosos, y aceptan el reto señalando que allí realmente se conocerán. Es decir, ante la imposibilidad del reconocimiento a través del diálogo este surgirá desde el combate. La prueba es una competencia en el Mapocho, cuya precariedad e ironía destruye la parodiada imagen épica de la Guerra del Pacífico. Luis José posee una respetable barca inflable, mientras que Diego llega con una rueda en la cual ha izado una bandera consistente en un calzoncillo que posee una estrella y señala que “la contienda es desigual”.

Durante la carrera, Diego enuncia el discurso de Prat, mientras se representa el río como sucio y habitado por ratones. Incluso unos vagabundos los ven desde abajo del puente confundidos, especulando sobre una posible vuelta e competencias estivales. Se trata de un contexto totalmente opuesto a un espacio de acción heroica. No sólo resulta sucio e invisible, sino que además lo jugado es nimio. Mientras reman, los competidores discuten. Allí Diego responde a la acusación de Luis José de haber sustraído su trabajo que en la guerra y el amor todo vale.

Así, reconoce cierta ruindad como elemento necesario en un contexto de conflicto, quedando allí el chileno como mal competidor. Luego utiliza otras tantas frases clichés ante los intentos de

diálogo de su compañero. Un esqueleto de pescado desinfla su bote y cae al agua, siendo rescatado por Luis José, quien le da la mano –en una imagen en la que se nota la diferencia de tonalidad entre ambas manos. El salvataje de Diego es realizado por quien representaba la diferencia, Luis José. Quien, contra su voluntad, había gatillado el conflicto. Luego aparece un primer plano en el cual lo lleva en brazos a superficie, y otro en que Luis José llora intentando salvarlos. Contra la épica del combate, la conmoción surge ante la posibilidad de que éste haya sido real. Aparece allí una solidaridad que trasciende tales divisiones, al punto que un moribundo Diego intenta improvisar un discurso póstumo pacifista. Pero escupe involuntariamente barro en el rostro de Luis José y se recupera. Sólo expulsando de sí el odio producido por la diferencia puede aceptarla. Allí agradece a su contendor, quien ríe y llora de la emoción.

La acción retorna al colegio. El profesor pondrá un uno a Violeta y Luis José, lo que Diego busca evitar confesando haber tratado mal al “recién llegado” –incluyendo, por cierto, el hurto del trabajo. Incluso tras el arrepentimiento la predicación sigue remarcando el carácter novedoso del compañero peruano. El acto de Diego es reprochado. Sus compañeros lo desaprueban y el profesor le otorga la evaluación mínima. Luego aparecen en una plaza saludándose un rubio de atuendos alemanes y un negro con pelo funky, desplazándose la el cuadro, a modo de paneo, hacia un frotamiento mutuo entre Glot y el gato de Luis José, para luego enfocar la conversación entre los niños y este último. El plano de secuencias introduce la reconciliación en un espacio en el cual las diferencias coexisten amistosamente. No obstante, la consecuencia de aquello en la vida de tal localidad es corta. Pues Luis José cuenta que se irá a Birmania. Surge allí un corte que representa este país, en el cual aparecen caminando un hombre con vestimentas típicas de China hasta el siglo XIX, un beduino y un fantasma sin brazos. En el fondo de tan singular grupo aparece una bandera con un choclo al centro rodeado por estrellas, y se deja entrever un castillo en el fondo morado de tal desierto, mientras suena una música tipificable como oriental. Tras tan singular imagen Violeta, tristemente, le dice que recién ha llegado y ya se va. Pero Luis José señala que ha vivido cosas inolvidables en este corto tiempo. Allí se muestra junto a sus nuevos amigos comiendo un completo de gran tamaño, en una montaña rusa, jugando flipper y en el cine. Sólo en esta última imagen no aparece integrado, pues es tapado por sus compañeros, en contraste a aquellas en las que se manifiesta cierta cultura juvenil más común de la clase medias y baja nacional. Finalmente, Diego recorta su rostro de una foto señalando que ha sido un buen amigo pero que Violeta es de ellos. Pero escucha por su ventana a un joven argentino, vestido con la camiseta de su selección de fútbol, cortejando a Violeta.

El niño se irrita y el capítulo concluye, remarcando la imposibilidad del cierre de fronteras y de mantener a la mujer aislada de tal contacto. Puede concluirse del capítulo que la representación aquí realizada de la diferencia latinoamericana resulta positiva y tipificada, cuestionando la intolerancia inicial de los chilenos y demostrando los efectos positivos del reconocimiento y la integración. Aquello no impide, por cierto, que la diferencia sea totalmente suprimida. El peruano sigue siempre vistiéndose como tal, y termina yéndose tras corta estadía. Tras un arribo inicialmente problemático, la similitud demostrada entre sus prácticas y la del resto de los niños termina revirtiendo la imperante imagen antagonista de quien arriba. El final del capítulo indica la imposibilidad de concluir tal fenómeno y la intolerancia que se le apareja, sobre la cual se ironiza al igual que sobre la retórica multicultural televisiva de la diferencia entre culturas lejanas, revirtiendo aquello cuando se trata de la integración latinoamericana. En tal sentido, es rescatado el arribo cercano –y, por cierto, legalizado- de aquel cuya distancia étnica no impide la necesaria integración cultural.

## Conclusiones generales

La tipificación como estrategia reiterada para representar la diferencia no hace sino remarcarla, naturalizándola hasta lo más íntimo en lo descrito. Por ejemplo, Lai Fan es un “china china”. Es decir, su “ser china” la determina a hacer todo “como china” no sólo es , sino que hace todo como tal. Tal estrategia, por cierto, no implica que lo representado sean valores negativos. Mas sí resulta problemático al posibilitar la virtud de la diferencia en torno a lo posibilitado por tal carácter distinto. Esta estrategia, como ya se ha señalado, resulta común en la retórica multicultural. Resulta útil pensar aquello en torno a la distinción realizada por Stuart Hall entre racismo declarado y racismo inferencial (Hall, 2002: 273). El primero refiere al racismo que directamente vincula cierta raza a ciertas características negativas. Es aquel que, según la precisa descripción de Arendt, parte desde la premisa que ningún poder ni persuasión podrá modificar la jerarquía existente (Arendt, 2006: 103).

El segundo remite a representaciones naturalizantes respecto a cierta raza, al asumir premisas y proposiciones propias de discursos hegemónicos asumidos como verdaderos. Es claro que en el discurso multicultural éste suele perder su antiguo contenido negativo para expresar, desde allí, lo positivo de la diferencia. Particularmente productiva parece ser allí la invención de cierta figura del nativo, como noble salvaje de simple y primitiva nobleza (Hall, 2002: 276).

En tal sentido, las series estudiadas yuxtaponen cierto racismo declarado al representar la zona más negativamente tratada (el Primer Mundo) y formas de racismo inferencial para presentar lo correspondiente a Oriente y a las minorías existentes en Chile. En estos últimos casos, en efecto, la magnitud de la diferencia resulta mucho mayor. Sólo en estos últimos se puede hablar, más generalmente, de la construcción de estereotipos propiamente tal. Pues las distintas dimensiones que construyen la diferencia se hallan mucho más determinados con antelación a lo narrado en la particularidad de cada capítulo<sup>6</sup>.

La tolerancia expuesta se enmarca configuración más bien desde una perspectiva posmoderna, siguiendo la distinción de Walzer (1998). Es decir, desde la posibilidad de coexistencia de grupos diversos y exóticos entre ellos, pero fuertemente homogéneos dentro de sí dada su fuerte tradición, antes que la posibilidad de que cada cual de sus individuos se desligue de tal pasado para subjetivarse más singularmente.

Es claro que tal estrategia, desde autores como Walzer, no resulta problemática. Al contrario, parece plantearse como la forma de combatir el racismo –antes que como una remodelación de la misma, según puede pensarse desde Zizek (1998) o Hall (2002). El anterior racismo pareciera solucionarse, desde tales intentos, por la manifestación pública de la existencia válida de más de

---

<sup>6</sup> Aquello puede quedar más claro. Allí, lo mapuche aparece mucho más mapuche que, lo alemán, alemán. En otro caso, en Diego & Glot aparece un personaje japonés malvado, quien ancla su maldad en su particularidad con mayor fuerza que la maldad de los personajes malos estadounidenses o italianos en la misma serie, al surgir ésta desde su posesión de tecnología de última línea.

una forma de identidad, y el reforzamiento en los grupos que divergen de esta por su carácter diferente. Probablemente, la interrogación necesaria no debiese ser declarada tolerancia o intolerancia de la representación ni por la cantidad de espacio otorgado a la representación de cierta diferencia, sino el rendimiento que tal discurso pueda poseer para lograr cierta desidentificación de ésta respecto al rol que le otorgan los imaginarios hegemónicos.

Es decir, si la representación de la diferencia logra discutir las distinciones preexistentes, antes que la valoración que se posee tras la construcción de tal límite. En este sentido, impera señalar que sólo se representa ocasionalmente cierto contacto entre las distintas diferencias propias de cada zona imaginada, pero no existe mestizaje alguno entre las distintas zonas.

Resulta, entonces, necesario preguntarse por el carácter indiscutiblemente positivo de la representación positiva de cierta diferencia. Es claro que tal entusiasmo surge, décadas atrás, fundamentalmente en medios de comunicación norteamericanos. Aquella parecía la estrategia necesaria para contraponer a representaciones monolíticas de la identidad nacional, de la cual varios grupos resultaban expulsados. Los actuales discursos presentados en los dibujos animados chilenos invierten tal lógica, resultando explícitamente discriminadas aquellas culturas históricamente dominantes en términos políticos y económicos.

Mas aquello no ha sido precedido, en el caso nacional, de una exaltación positiva de esta diferencia. El primer mundo ha sido tipificado negativamente incluso en las ficciones nacionales no nacionalistas, en Latinoamérica, desde hace larga data sin que aquello haya impedido la efectiva extensión de cierta tutela postcolonial por parte de aquellos países. En tal sentido, la propia historia que los medios de comunicación nacionales deben discutir no es la del eurocentrismo, sino la de la construcción excluyente de cierta identidad de la cual se ha visto tan excluidos el primer mundo como distintos grupos del país. Así, la tarea en la representación multicultural parece fundamentalmente la de transformar las distintas comunidades ficticias en una comunidad unitaria de destino común, apuntando a la distinción de Balibar (1991). Es decir, se trata de la reconfiguración del imaginario de la propia nación, a través de un discurso que narra distintas inclusiones y exclusiones en función del tipo de diferencia existente.

Impera aquí considerar el eje de distinción entre etnia y cultura para pensar los límites representados de la integración. Es claro que la diferenciación por parte del primer eje se fundamenta en cierta diferencia atribuida a un origen distinto, y la segunda a las prácticas de quien resulta distinto. Sólo esta última parece modificable –lo que no asegura, por cierto, que siempre se presente como tal. Al contrario, la diferencia cultural puede representarse tan íntima como la diferencia étnica, resultando además aquella posibilidad más plausible al encubrir el posible racismo que la fundamenta. De allí la consideración de que esta estrategia de distinción nos parezca igualmente relevante, en particular allí donde ésta se halla cruzada con la diferencia étnica. De hecho, este último parece ser el caso en la ya mencionada serie Walala.

En particular, se trata del caso de la diferencia cultural mapuche, chilota y andina, la cual aparece tan distinta por su origen como por su modo de ser. Tal diferencia resulta celebrada, y claramente integrable a la comunidad imaginada de los personajes. Curiosamente, parece menor la posibilidad de integración de quienes sólo resultan distintos por motivos culturales. La menor prefiguración allí existente pareciera permitir una mayor variedad de prácticas, algunas de las



cuales resultan excluidas de la identidad que se busca representar en la construcción de nuevos vínculos más allá de la comunidad de los personajes<sup>7</sup>.

Un caso similar es el de la diferencia cultural del primer mundo, cuyo carácter étnico no resulta particularmente remarcado –por ejemplo, a través de la posible tipificación del cuerpo de los personajes. No deja de resultar curioso el que no se remarque cierta diferencia étnica al respecto, reafirmando así cierta concepción de la población chilena como indistintamente descendiente de la europea. La diferencia física, por lo tanto, aparece ligada a los personajes –por ejemplo, en los bigotes del francés. Tal anclaje subjetivo de la diferencia se replica en lo referente a los hábitos. Es sólo por las prácticas de concretos personajes que se remarca tal diferencia. Dada la desvinculación entre la diferenciación étnica y cultural resulta difícil explicar la primera por la segunda, como en el caso de quienes comparten ambas distinciones.

Si bien la modulación de su carácter antagónico pueda ligarse a ciertos clichés existentes sobre sus países, éstos no logran trascender a los personajes hasta concluir que todo miembro genuino de tal cultura desarrolla tales prácticas. Pues, por no derivar el tipo en cierto estereotipo, parece no existir tal carácter genuino. Aquello posibilita que el carácter negativo de tal diferencia pueda ser objetada por otras formas de representarla. Así, por ejemplo, el norteamericano existente en Walala al español Don Paco, de Diego & Glot. En ambos casos, la ausencia de diferencia cultural obliga a considerar la diferencia étnica como aquella que lo distingue de los personajes, revelando entonces la poca importancia que esta última posee en la configuración de límites en las series. En efecto, allí donde la diferencia sólo se da étnicamente –esto es, Latinoamérica- no existe óbice alguno a la integración. Así, la historia de Luis José denota el error de ver diferencias allí donde estas sólo se ligan a un origen ya disociado.

En tal sentido, la importancia no parece recaer en el lugar del cual se proviene, sino en el cual se habita. Aquello puede también pensarse en torno a la figura de Chang, la cual comparte la doble distinción étnica y cultural con las minorías existentes en Chile. Resulta integrable porque sus prácticas podrían ser valiosas. Y éstas lo serán en los casos de aquellos que se hallan efectivamente integrados a la sociedad chilena. Chang resulta totalmente distinto, mas aquello no impide la posibilidad de cohabitar con él. Aquello lo diferencia del ser extranjero del francés que sólo vendría a Chile a robar. Pues Chang, viviendo en Chile –al igual que mapuches y chilotes-, es bueno. Así la preocupación se transfiere antes a las prácticas que al origen, mas explicando las segundas por las primeras. Es decir, el buen chino será bueno como, a diferencia de los europeos, quienes serán buenos o malos como cualquier persona. Lo importante entonces no sería estar dentro o fuera de Chile, sino como se habita en el lugar. Y, con ello, si sus prácticas pueden ser reconocidas por quienes allí conviven. En tal sentido, vivir en Chile no resulta sólo estar en su territorio, sino que la diferencia que se posee ante la comunidad imaginada sea digna de ser reconocida e integrable por ésta. Allí se sitúa la posibilidad de la inclusión a la nación antes que a sus particulares grupos, cuya identidad es representada de forma mucho más cerrada que la reimaginada comunidad de los protagonistas.

---

<sup>7</sup> Así, en un capítulo de Diego & Glot los niños trazan amistad con un amable hijo de pescadores –al punto que, para salvar a Danilo de reprobación el año, el niño se hace pasar por él gracias a su similitud física. Lo contrario acontece con personajes marginales de Valparaíso, quienes en Pulentos y El ojo del gato aparecen como deshonestos y violentos ladrones con quienes resulta imposible trazar vínculo alguno. El caso de esta última ciudad resulta interesante, ya que se rescata su paisaje sin las personas que allí habitan, las cuales resultan tan peligrosas que es necesario un cuasimítico superhéroe que mantenga el orden normativo.

La mantención, ya descrita, de estrictos límites en ciertas comunidades particulares y la constante estereotipación de las diferencias existentes en Chile no impide la imaginación de su cohabitación<sup>8</sup>. Al contrario, lo allí expuesto es una imagen de país novedosa, mucho más abierta e integradora que aquellas desde las cuales suele pensarse la nación. Sus límites pierden contenido étnico, en concordancia con el proyecto multicultural de integrar distintas culturas a un Estado que ya no remite, simplemente, a una nación étnica y culturalmente homogénea. En efecto, éste pareciera pensarse sin un concepto subyacente de nación. Mas esto no parece del todo claro en la reconfiguración allí pensada. Pues si bien sus límites parecen menos territorial y culturalmente difusos, aquello no implica una total abertura a todo quien llegue. En tal sentido, pareciera subyacer cierto orden de los ya presentes, aún cuando éste carezca de unidad cultural o biológica que lo identifique. No parece claro si aquello remite, concluyentemente, a cierta idea de nación. Pues bien podría decirse que, a fin de cuentas, de trata de “los chilenos”. Mas este último grupo es representado de forma heterogénea. Pareciera tratarse de una extraña articulación de cierto nacionalismo sin nación, el cual –invirtiendo la clásica y lúcida descripción de Gellner (1988)- ya no inventa sino que cuestiona el concepto de nación para mantener sus límites.

Así, se trata de una comunidad de destino que trasciende las distintas comunidades ficticias. Éstas adquieren importancia como partes del nuevo patriotismo prometido por tal comunidad de destino, la cual privilegia tal figura antes que el origen. Lo prometido entonces es un Chile múltiple y tolerante, de variados paisajes naturales y culturales que limitan la entrada a quien ya se halla dentro. La pregunta por lo distinto, por lo tanto, se subdivide entre el conocido y el desconocido. La diferencia representada por este último parece así radicalizarse, y minimizarse su posibilidad de integración. Al contrario, quien podía ser desconocido por foráneo se hace reconocible a través de una imagen preestablecida que se confirma. Es decir, se lo incluye mediante el fácil conocimiento que posibilita integrarlo tipificadamente. La reconfiguración descrita parece, por lo tanto, intensificar tanto la inclusión como la exclusión. Pues quien se mantiene afuera una vez que las posibilidades de ingreso se han abierto parece, concluyentemente, ajeno. Y aquello, al desespacializarse los límites, podría ocurrir incluso a quien vive en el lugar. La pregunta por el extraño cercano deviene urgente, así como aquella por los límites de una tolerancia que sólo pareciera garantizarse ante otro, cuya estereotipación pareciera asegurar su mantención dentro del terreno de lo conocido, dándose allí cierto reconocimiento de una diferencia ya previamente integrada al orden de expectativas surgido desde quien decide los cánones de la integración.

---

<sup>8</sup> Huelga señalar que el recurso a la estereotipación como estrategia, ciertamente cuestionable, para revertir la antigua ausencia o discriminación en los medios no parece exclusiva de la televisión chilena. Al menos, dentro del caso latinoamericano. Así, por ejemplo, también se ha señalado la impotencia del cine peruano para revertir los estereotipos que buscaría denegar (Pagán-Teitelbaum, 2008: 3).

## Bibliografía

Alvarado, Margarita & Moller, Carla.

2009. “Dentro y fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile”. En *Revista Chilena de Antropología Visual* N°14, pp. 1-41

Anderson, Benedict.

1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. FCE. México D.F.

Arendt, Hanna,

2006. **Sobre la Violencia**. Editorial Taurus. Madrid.

Balibar, Etienne.

1991. **¿Existe el Neorracismo?**. En *Raza, nación y clase*. Balibar, Etienne & Wallerstein, Immanuel (Ed.). Editorial Iepala. Madrid.

Carreño, Gastón.

2003. “Construcción de la Imagen Mapuche en Cine y Video: El Binomio Ficción-Documental”. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, N°3, pp. 182-193.

CNTV.

2004. **“Imagen y Presencia de la Diversidad Social en la Televisión Chilena”**. En [www.cntv.cl](http://www.cntv.cl) (visitado el 6 de enero del 2010).

CNTV.

2008. **“Diversidad y Pluralismo en la Televisión”**. En [www.cntv.cl](http://www.cntv.cl) (visitado el 6 de enero del 2010).

CNTV.

2009. **“Bases para Fondos Concursables”**. En [www.cntv.cl](http://www.cntv.cl) (visitado el 6 de enero del 2010).

Dufflocq, Adrián.

1953. *Silabario Hispano Americano: (método fónico–sensorial–objetivo–sintético–deductivo)*. Editorial Stanley. Santiago.

Fielbaum, Alejandro & Portales, Carlos.

2010a. “Análisis Crítico del Discurso de Dibujos Animados Chilenos Contemporáneos”. *Revista Tercer Milenio* N° 19

<http://www.periodismouc.cl/tercermilenio/2010/06/analisis-critico-del-discurso-de-dibujos-animados-chilenos-contemporaneos/>

Fielbaum, Alejandro & Portales, Carlos.

2010b. “Para un Análisis Crítico del Discurso de los Dibujos Animados: Propuestas Metodológicas”. *Revista Question* N° 25

[http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros\\_anteriores/numero\\_anterior25/files/fielbaumyotro\\_1\\_informes\\_25verano2009.htm](http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior25/files/fielbaumyotro_1_informes_25verano2009.htm)

García–Canclini, Néstor.

1999. **La Globalización Imaginada**. Editorial Paidós. Buenos Aires.

Geertz, Clifford.

1994. **Conocimiento Local: Ensayos sobre la Interpretación de las Culturas**. Editorial Paidós. Barcelona.

Gellner, Ernest.

1988. **Naciones y Nacionalismo**. Editorial Alianza. México.

Hall, Stuart.

2002. **Racist Ideologies and the Media**. En *Media Studies, a Reader*. Paul Morris y Sue Thornham (Ed.) Editorial New York University Press. Nueva York.

Mirzoeff, Nichols.

1999. **An Introduction to Visual Culture**. Routledge. Londres.

Mitchell, W.J. Thomas.

2000. **No existen medios visuales**. En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal. Madrid.

Pagán-Teitelbaum, Ilana.

2008. “**El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano**”. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, n°12, pp. 2-30.

Paz, Marcela.

1978. **Perico Trepa por Chile**. Editorial Universitaria. Santiago.

Said, Edward.

1978. **Orientalism**. Editorial Routledge & Kegan Paul. Londres.

Walzer, Michael.

1998. **Tratado sobre la Tolerancia**. Editorial Paidós. Barcelona.

Zizek, Slavoj & Jameson, Frederic.

1998. **Estudios Culturales: Reflexiones sobre el Multiculturalismo**. Editorial Paidós. Buenos Aires.

### **Filmografía y Caricaturas gráficas.**

**Barrabases**. Creada por Guido Vallejos. Cuarta época número 44. Editorial Antártica.

**Condorito**. Desde 1949 a la actualidad. Creado por René Ríos Boettiger (alias “Pepo”).

**Diego & Glot : “Tolerancia”**. Estrenado el 1° de octubre del 2005 en Canal Trece. Productora Cubo Negro. Creada por Claudio Kreutzberger, Sebastián Correa y José Tomás Correa.

**El Ojo del Gato: “El milagro del Cristo de la Matriz”.** Estrenado el 26 de mayo del 2006 por Canal Trece. Productora Atiempo. Creada por Patricio Gamonal y Elizabeth Carmona.

**Ogú y Mampato en Rapa Nui.** 2002. Productora Cineanimadores. Dirigida por Alejandro Rojas.

**Pulentos (Película).** estrenada el 15 de diciembre del 2007. Productora Cubo Negro. Dirigida por Julio Pot.

**Pulentos: “Chaufán, arroz con palitos”.** Estrenado el 20 de octubre del 2006 por Canal Trece. Productora Tercer Hemisferio. Creada por Sebastián Silva, Francisco Bobadilla, Ángel Fuccaraccio y Luis Ponce.

**Walala.** Estrenada el 13 de julio de 2009. Productora Tercer Hemisferio. Creada por Francisco Bobadilla, Ángel Fuccaraccio y Luis Ponce.