



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Urrutia, Carolina
Hacia una política en tránsito: Ficción en el cine chileno (2008-2010)
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 33-44
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

A
©

H
C
F

C
h
c

R
n
E
y
p
sc

P

A
p
e
a
li
a

K

I.

El cine es político por definición, señalaron los redactores de *Cahiers du Cinema* de mediados de los años sesenta (con Comolli y Narboni a la cabeza), incluso aquel más comercial (y promotor de una ideología burguesa), que forma parte de un aparataje económico donde el cine circula como mercancía. El nivel de autoconciencia y reflexividad toma forma no solamente desde un argumento político sino también desde sus modos de representación; desde la evasión de un tema para poner en cuestión el relato clásico en su relación con el significante y los mecanismos de representación.

Si entendemos que la historia no se constituye solamente por los hechos concretos, sino también a través de representaciones de una realidad que se piensa y se imagina y luego se traduce en palabras, textos y también en imágenes, nos encontramos con que, desde los nuevos cines que se instalan a partir de la segunda posguerra hasta aquel realizado en el presente, el relato se desplaza a una pequeña historia personal en un tránsito hacia lo íntimo y lo cotidiano. “La vida cotidiana sólo deja subsistir nexos sensoriomotores débiles, y reemplaza la imagen acción por imágenes sonoras puras” (Deleuze, 2005: 30). En ese nuevo universo de representación, lo que emerge es la crisis de un individuo que habita una realidad desbocada y desaforada. Una realidad sin norte, en que el espacio público se funde con el privado y en donde la cámara es una que registra soledades y deambulares, momentos en los que el tedio y el ocio parecen ser los lugares donde el malestar se manifiesta, dejando huellas más allá de los rostros y los cuerpos, también en las calles, las casas, la disposición errática de la ciudad; el malestar como condición contemporánea, producto de la dificultad de conceptualizar y, por lo tanto, de comprender la realidad.

Hay toda una línea de teoría crítica que se desmarca de la filosofía y se extiende a múltiples áreas de producción de pensamiento y discurso, donde podemos leer –y ver– desde distintas subjetividades cómo se va elaborando un mapa errante y disléxico, que en su no decir, en su discurso omiso y en su temporalidad agónica, dispone un modo de ver allí donde pareciera que no hay nada que ver.

En la invisibilidad discursiva que asume una incomprendión hacia la puesta en sentido de los tiempos que corren, se alza una buena parte del cine moderno y contemporáneo que se ha dedicado a representar esta suerte de lugar incommensurable e imposible de configurar mentalmente del individuo en el mundo. Bauman, en su libro *En Busca de la Política*, establece una categoría triplemente afectada del sujeto actual. Señala:

El problema contemporáneo es más siniestro y penoso y puede expresarse más precisamente por medio del término “*Unsicherheit*”, la palabra alemana que fusiona otras tres en español: “incertidumbre”, “inseguridad” y “desprotección”. Lo curioso es que las personas que se sienten inseguras, las personas preocupadas por lo que les puede deparar el futuro y que temen por su seguridad, no son verdaderamente libres para enfrentar los riesgos que ofrece una acción colectiva (Bauman, 2001: 13).

Para André Bazin (teórico fundamental del cine moderno, fundador de revista de crítica de cine *Cahiers du Cinéma* y mentor intelectual de la Nueva Ola Francesa), el cine tiene esa capacidad de revelarnos un mundo desde ese lugar donde en la obra cinematográfica se impone el pensar e imaginar el presente y la contemporaneidad. Desde la llamada “modernidad cinematográfica” hasta el presente, podemos conjutar un largo plano secuencia que acompaña el deambular por la ciudad europea de mediados del siglo XX

en cualquier
una mer-
gico; sin
en las qu-
alienaci-
el “Unsi-
también
disociac-
la mode-
que está
banda su-
aquella n-
en esos e-

Este c-
fundame-
aquellas
volvió h-
las imág-
la vida c-
sino que
backsto-
y, por lo-
la búsqu-
moderne-
nos obli-
obra nos-
simplem-

Hay
de pelícu-
sobre la
aquellos
textos “¿c-
cosa, a c-

Com-
padecer
vertigino-
grafiar e-
se padec-
de los re-
ellos ten-

Volv-
sociolog-
que gira-
puesta p-
transform-
perspect-
Bauman

Hay un cambio bastante radical en los personajes que pueblan estos filmes “modernos”, respecto a aquellos que pertenecen a un modelo más clásico o hegemónico de representación. En los casos más extremistas vemos en ellos un vacío de características psicológicas; los personajes se materializan en cuerpos y rostros que expresan muy poco, gestos que difícilmente podemos dilucidar donde las relaciones de causa y efecto que priman en el cine clásico se vuelven dramáticamente más débiles. Ése es el registro que caracteriza también a los personajes del cine chileno del cambio de siglo.

Bauman escribe:

La disolución de los sólidos, el rasgo permanente de la modernidad, ha adquirido un nuevo significado [...]. Los sólidos han sido sometidos a la disolución, y lo que se está derritiendo en este momento, el momento de la modernidad fluida, son los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y acciones colectivas (Bauman, 2002: 11).

En un mundo en que pareciera que las capacidades de comprensión quedan superadas, vemos una ambigua mezcla entre movimiento y quietismo, una suerte de fase de pausa en la que la imagen no llega a detenerse y queda vibrante en una pantalla en donde el transcurrir del tiempo constata el estado abúlico de personajes temerosos; como esos cuerpos animados de *Second Life* que oscilan impasiblemente cuando el *game* deja de lado el juego sin apagarlo.

Es por necesidad o por aburrimiento, como consecuencia de un presente alienado, que el conflicto se traduce en deambular; en el movimiento intermitente del sujeto en un mundo que se mueve, lamentablemente no con ellos, sino paralelamente a ellos a una distancia visible pero infranqueable. Y detrás de ellos, hay una cámara que se agota en el intento por alcanzarlos, que no se detiene en su registro, que se vuelve impudico y paciente y observa: la pérdida de orientación y la imposibilidad de mirar desde arriba las organizaciones de una sociedad que dejamos de comprender. Deleuze, en sus Estudios de Cine, hace referencia a una nueva imagen y le otorga cinco características dentro de las cuales está la dispersión; se rompe la cadena causa y efecto y los eventos se vuelven azarosos; surge el vagabundeo “el ir y venir continuo, por necesidad, interior o exterior...”¹ (2005: 191).

II.

Si el cine moderno logró trasladar los conflictos políticos y sociales a terrenos más domésticos e íntimos, hay un segmento de la ficción contemporánea, que continúa con aquella tradición y –aunque cada vez goce de menos público– se aboca, desde las imágenes, a pensar contingentemente el mundo que transcurre frente al ojo inorgánico de la cámara.

En Chile (siguiendo la línea del desarrollo del audiovisual en todo el globo) las nuevas tecnologías (y su democratización), los festivales de cine, los fondos de fomento estatales y los financiamientos extranjeros y el surgimiento de numerosas escuelas de cine, han impulsado un cine con mirada autoral realizado por cineastas se han interesado

¹ Las otras características son: la ruptura del universo que permitía unidad espacial y temporal; ruptura de la continuidad entre acción y reacción; el viaje errático y la irrupción de los tópicos.

por su p
siglo de
desarrol
y persona
de punto
nacional

Surge
contemp
visiblem
incertidu
que se v
gicas. Lo
producie
problem
emocione

Huac
Scherson
Nana de
–tomand
diseminat
tre 2007
sobre un
aproximad
imagen,
mático e
tendenci

Estas
“estar en
senta ape
y cultura

Esta
males y e
o calco c
a la com
aunque e

² En este
menta
una m
dictato
nacion
donde
más in
nacion
person
donde
desde
conten
3 Con ci

de no querer saber, se establece una atmósfera; un estado anímico que deviene impotencia (*Rabia*, de Óscar Cárdenas), derrota y tristeza (*La buena vida*, de Andrés Wood), alienación y psicopatía (*Tony Manero*, de Pablo Larraín), desconcierto e indiferencia (*Ilusiones Ópticas*, de Cristián Jiménez), perturbación (*La Nana*, de Sebastián Silva) y distanciamiento (*Turistas*, de Alicia Scherson).

“La lógica cultural del capitalismo tardío”, como reza el pertinente título del ensayo de Fredric Jameson, de alguna manera describe las atmósferas que recrean estos filmes. Jameson utiliza como metáfora al edificio del Hotel Westin Bonaventure (del arquitecto John Portman erguido en el centro de Los Ángeles, Estados Unidos) como un espacio indiscutiblemente posmoderno donde:

se produce un inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado -que respecto al desconcierto inicial del viejo modernismo en lo que la velocidad de las naves espaciales a la del automóvil- puede servir como símbolo y analogía de ese dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes de cartografiar la gran red social comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados (Jameson, 2005: 24).

Esa sensación de incertidumbre es similar a la que describe Bauman en su texto *Modernidad Líquida* o a la figura del picnoléptico de Paul Virilio, “obligado a dudar del saber y de los testimonios unánimes de su entorno” (Virilio, 1998: 9). Esta sensación, que se ve traducida en el registro de un cuerpo escindido del espacio que ocupa y recorre, encuentra, en esos tránsitos, algo profundamente afectado que se hace visible en el cine nacional contemporáneo, pero que es posible localizar desde la aparición de las nuevas cinematografías que surgieron en la segunda posguerra.

Si nos enfocamos en las películas, en *leer* desde sus relatos e imágenes ciertos ejemplos específicos de la ficción chilena contemporánea, *Turistas*, de Alicia Scherson funciona como buen punto de partida para entrar en el problema: el argumento gira en torno a una mujer de 37 años que, rumbo a sus vacaciones, discute con su pareja y es abandonada en la carretera; conoce a un joven noruego y emprende con él un viaje a un parque nacional en el centro sur de Chile.

La historia acompaña a su protagonista y la cámara apenas se aleja de ella. Presente en el 90% de los planos, vemos como Carla se inserta en una naturaleza desconocida y la recorre. Percibimos este entorno desde las propias contradicciones personales de un personaje que va configurando, a través de sus desaciertos, una forma de incomodidad que rápidamente va dejando al descubierto un cierto estatuto de la femineidad en una época en que aún no está completamente definida (en su estatuto social: de mujer, de madre, de profesional, de esposa). Es un personaje ambiguo y sumido en una crisis existencial, en este caso sentimental, que cubre el relato y lo convierte en un trayecto por superficies afectivas que irrumpen, ya sea desde la propia naturaleza –hay un universo de insectos, animales y plantas que es registrado exhaustivamente por la cámara– o en el inventario de personajes secundarios del que forma parte de la fauna del lugar que la protagonista va recorriendo.

En este caso específico, la obra se concentra en poner en jaque el estatuto contemporáneo de las relaciones de pareja, el significado del matrimonio, de la maternidad, de las convenciones sociales y culturales, cuestiones que surgen desde un personaje que observa un espacio –la naturaleza del Parque Nacional Siete Tazas– y en ese extravío, donde la imagen proyectada es la observación de los árboles, las caídas de agua, los insectos, los animales, los campistas y

veranean
del débil
de campa

Esa u
diarias,
ciales, te
y en un a
que, seg

Lo p
huevos”
(sus ocu
no encor
ble, dom
–o simpl
comenta
de la iro
torna ce
se erige e

Un se
examina
Una peli
observad
que gene

En H
en un a
a la info
televisor
revistas
pueblos
en que s

Los s
ficcional
particula
queso fr
que cada
a diario,
de sus ta

Por c
moderne
lamente
se siente
aquellos

⁴ Este fi
Chillá
un abu
habita

tránsitos diarios, prolongados, agotadores. Lo visible en un espacio que se intuye y vislumbra agreste, son los cuerpos. La cámara (sobre todo en la segunda y tercera historia de la madre y el hijo y su desplazamiento hacia la ciudad), se apega a los cuerpos y los rostros: cansados y desencantados, agobiados a rato, profundamente insatisfechos. No hay ni un momento de alegría en esos trayectos. La ciudad, para estos habitantes campesinos –donde el campo no es igual a naturaleza; no participa de la imagen romántica de la naturaleza, sino que requiere de luz eléctrica, y balones de gas para los baños matutinos, etc.– opera, en *Huacho*, como una alteridad, un espacio que se observa con recelo pero que parece no habitarse, que se recorre pero que no se utiliza o al menos, no se experimenta.

La ciudad, por el contrario, es una gran vitrina y hay un vidrio que separa a los personajes de las mercancías que no pueden consumir. El niño desea jugar sólo un momento con el *gameboy* de su compañero de curso, pero pierde su turno y a pesar de la insistencia no logra su objetivo; después de clases va a un local de juegos electrónicos del centro de la ciudad y juega el minuto que puede comprar con la moneda de cien pesos que difícilmente logró que su madre le regalara. Ella, por su parte, debe devolver un vestido nuevo comprado en una multi-tienda, para pagar la electricidad que se cortó repentinamente durante el desayuno. Pero antes de devolverlo, se lo pone y trabaja con él y luego emprende un extenso viaje hasta el mall en Chillán y una vez allá, entra a un baño para ponerse nuevamente su vieja ropa, devolver el vestido e ir a pagar la cuenta de la luz.

En el capítulo dedicado a la Individualidad, Bauman dedica unas páginas al acto de consumir; al consumismo como suceso compulsivo y adictivo. Señala:

... El consumismo hoy no tiene como objeto satisfacer las necesidades [...] ni siquiera las más sublimes, es decir las necesidades de identidad o de confirmación con respecto al grado de ‘adecuación’. Se ha dicho que el *spiritus movens* de la actividad del consumidor ya no es un conjunto de necesidades definidas, sino el deseo, una entidad mucho más volátil y efímera, evasiva y caprichosa, y esencialmente mucho más vaga que las ‘necesidades’, un motivo autogenerador y auto impulsado que no requiere justificación o causa (Bauman, 2002: 78).

Esa oposición entre deseo e imposibilidad de obtener lo deseado (autogenerado, autoimpulsado) es el motor de los personajes que en “*Huacho*” asisten a la modernidad como quien asiste a un espectáculo, algo que se mantiene distante, un acto de turismo doloroso e insatisfactorio. Bauman continúa unas páginas más adelante: “[...] la compulsión por comprar convertida en adicción es una encarnizada lucha contra la aguda y angustiosa incertidumbre y contra el embrutecedor sentimiento de inseguridad” (2002: 79). Esa angustiosa incertidumbre y esa inseguridad están directamente relacionadas con los factores económicos: el ser pobre, la incapacidad de disfrutar del entorno existen porque el deseo está en aquello a lo que no se puede acceder.

A partir de esos elementos citadinos, *Huacho* niega la representación del campo, la configuración del imaginario del otro, tal y como lo conocemos, que alimenta a gran parte de nuestro arte costumbrista.

Las películas que he nombrado en este texto excepto tal vez *La Nana*, se destacan porque no son complacientes con el espectador. Asumen que si bien el cine parece más grande que la vida⁵ –todo es más intenso, más bello o más feo–, ésta es, a su vez, mucho

⁵ Adrian Martin escribe: “tiemblan por igual los grandes paisajes y las pequeñas gotas de lluvia [...]. Todo lo que se ve en la pantalla, o se oye a través de ella, es más grande y monumental de sí mismo, más intenso, más deliberado, relacionado a una clase diferente de gravedad”.

más com
sólo pa
uno no

De es
cámara
trabajo
son pot
tiempo
estancad
agobian
dispositiv
dice alg

N
só
tie
fil
m
ab
re
vi

Este
de ánimo
muchas
y sensac
el preser

Fern
un camp
diferenci
ciudad,
En Turis
también

En H
dianas,
estableci
cualquier
política
un confl

Los p
tamente
ajena al
de actor
el mism
literatur

⁶ Dentro
ponde

Si nos desplazamos a terrenos más concretamente (más diegéticamente) políticos, *Tony Manero* comparte, con las películas mencionadas, ese tránsito urgente producto de una desesperación existencial, aunque el conflicto sea mucho más radical en este filme.

Tony Manero se instala con una puesta en escena agobiante. El espacio se cierra sobre sí mismo, se forma un vacío y queda un cuerpo que va reformulando este espacio inorgánico, que encuentra sus coordenadas sólo desde sus recorridos urgentes ante una cámara que insistentemente se adapta a ese apremio.

La cámara tras Peralta pierde cualquier pudor aunque también opta por dejar fuera de campo y ausentes, las escenas más explícitas de violencia. En *Tony Manero* Raúl Peralta (Alfredo Castro) corre porque tiene un objetivo claro: ganar un concurso, en una época donde, desde su percepción enfermiza y atrofiada, ese es el único objetivo posible. No le interesa luchar contra el sistema dictatorial (como lo hacen sus compañeros) ni tampoco unirse a éste; no quiere irse o exiliarse, buscar afuera las oportunidades que acá se cierran, apenas quiere sobrevivir el día a día. La cámara, encantada con esta situación extrema, entra en esta dinámica viciada y viciosa; la registra, la hace evidente, le da un sentido. Peralta no tiene ningún problema con eliminar a sujetos desconocidos como si fueran los obstáculos que se deben evadir para lograr el objetivo de un videojuego. Se asume que el país está en guerra –la película se enmarca en la temprana dictadura–, pero él no está en guerra. El no es un sujeto político, en tanto no es uno comprometido con aquel presente conflictivo, no emprende una lucha personal con el sistema aunque algunos de quienes lo rodean si estén preocupados por hacer algo al respecto, pero esa misma indiferencia lo convierte, al mismo tiempo, en un sujeto político. No es siquiera alguien que (parafraseando a Bourdieu) busca salir en la televisión para ser alguien. La TV es un medio, él no busca ser alguien, no busca ser reconocido. Él sólo quiere ser Tony Manero, o por lo menos, lo más parecido posible a él en Santiago de Chile.

Son los tempranos ochenta, es *El Festival de la Una* y el concurso es “El igualito a...” en este caso a Tony Manero. Peralta va periódicamente al cine a ver *Fiebre del sábado por la noche*, donde John Travolta interpreta a Manero. En una sala de cine vacía, Peralta va repitiendo los diálogos en su inglés precario. Luego llega a su residencial/hogar, donde establece un extraño vínculo de poder con todos quienes habitan ahí (las mujeres quieren huir con él y buscar algo mejor; los hombres lo envidian, lo temen y lo desprecian) y repite las palabras del filme y sus compañeros lo escuchan con respeto y solemnidad pero también con burla.

Si Raúl Peralta es un personaje psicópata, es porque vive en una sociedad y en un momento político igualmente sicótico y para Pablo Larraín, el director, pareciera ser que la única forma de representar lo irrepresentable –la época de la dictadura– es a partir de la crisis de un sujeto enfocado sobre sí mismo, cuya subjetividad hace invisible el espacio público y recrea un entorno de calles vacías y opacas, sin salida, oscuras y húmedas, de ventanas con cortinas cerradas, de susurros. Peralta corre por esos callejones y cada cierto tiempo un ruido –una sirena, pasos, ladridos de perros– lo llevan a esconderse de una presencia mayor, monstruosa, de un aparato militar que queda aludido y cuya simple presencia –en

en un nivel explícito (de conflicto, de personajes, de historia, de interpretación de un título, etc.) en el cual se sustente una postura “asumida” o “jugada” o “problematizadora de un problema”; sino en un sentido principalmente simbólico o representativo. El principal objetivo de Huacho es tratar de contrarrestar una forma de representación del campo (y por extensión del pobre) que me parece que esconde algo muy serio: la imposición de los temores y prejuicios de una parte de la sociedad en la representación de otra parte de la sociedad y la manera en que la perpetuación de esas representaciones configuran un imaginario del otro”.

oposición
se sitúa
en const

Peral
que le p
ción pol
instalado

Si, co
y se cent
se convie
asignació
Virili

M
a
no
ot
er

El ci
gilanc
en un ca
de taqui
con una
estos fil
en cuant
tunadas,
contexto
existenci
una repr
constata

El es
pronost
espacio
arte y en
crujiente
al dese
postura

⁷ Virilio
ciencia
⁸ Por po
2009, i
despla
se dedi
anestes
menos
hasta e
el día y

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. (2001). *Caro Antonioni. La Torre Eiffel*. España: Paidós.
- Bauman, Zygmunt. (2002). *Modernidad Liquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt. (2001). *En busca de la política*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Culler, Jonathan. (1997). *En defensa de la sobreinterpretación*. España: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles. (2005). *La Imagen Movimiento*. Argentina: Piadós.
- Deleuze, Gilles. (2005). *La Imagen Tiempo*. Argentina: Paidós.
- Metz, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Jameson, Fredick. *La Lógica cultural del capitalismo tardío*. Obtenido desde: http://www.nodo50.org/caes/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf.
- Virilio, Paul. (1998). *Estética de la Desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Martin, Adrian. (2007) *¿Qué es el Cine Moderno?* Santiago: Uqcbar.

Recepción: martes 6 de octubre de 2009
Aceptación: miércoles 13 de enero de 2010