

Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010)

Politics in Transit: Chilean Cinema (2008-2010)

Carolina Urrutia

Instituto de la Comunicación e imagen. Universidad de Chile. Santiago

carola.u@lafuga.cl

Resumen • El cine es político desde una cámara que nunca adopta una posición neutra y que siempre logra establecer un vínculo con su entorno social y cultural. En la ficción chilena contemporánea, asistimos a un cine donde prima lo íntimo y lo cotidiano y, a pesar de que el registro se desmarca de cualquier discurso explícitamente ideológico, su representación extrañada y alienada se inscribe en una sensación de malestar e incertidumbre que deviene política.

Palabras clave: política, representación, malestar.

Abstract • Cinema is political in the sense that film camera never takes a neutral position and it always manages to establish a dialog with its social and cultural environment. In fact, although Chilean contemporary fiction dissociates itself from any explicit ideological discourse due to its primary focus on intimacy and everyday life, its alienated representation of life turns into a purely political feeling of unease and uncertainty.

Keywords: Politics, Representation, Unease.

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 conceptuar 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 incompreensión 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 inconmensurable 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 conjeturar un largo plano secuencia que acompaña el deambular por la ciudad europea de mediados del siglo XX

en cualquier película de la temprana obra de Godard o de Antonioni, que no constituye una mera observación de la ciudad, de sus estructuras sociales o de su presente tecnológico; sino que hace visible –aún hoy, medio siglo más tarde– las grandes preocupaciones en las que se detiene la filosofía y el arte moderno: la soledad del individuo en la urbe, la alienación, el aislamiento, la desafección, en síntesis, la triple enfermedad designada por el “Unsicherheit” Baumniano. La ciudad –del neorrealismo, de la Nouvelle vague, pero también de aquella que filman en Chile los directores contemporáneos– niega cualquier disociación que pueda existir entre espacio transitado y realidad. Los objetos que ocupan la modernidad urbana adquieren un protagonismo propio en el drama contemporáneo, que está en constante diálogo con los personajes que circulan por esos espacios, perturbando sus conductas, sus ánimos, sus acciones. La afectividad se ve comprometida ante aquella mirada que nos devuelve la ciudad –a su vez– mirada por los sujetos que circulan en esos espacios.

Este cine aventura una nueva forma de narración, donde la temporalidad tiene un papel fundamental: la duración de los acontecimientos, la insistencia en los planos, el rechazo a aquellas estructuras lógicas que promovieron los relatos que la industria norteamericana volvió hegemónicos desde los años '30 en adelante. Es un cine, como diría Deleuze, donde las imágenes son consecuencia y no actos (1984: 291), en tanto no es la trivialidad de la vida cotidiana lo que se recoge, no es sólo un tedio que impregna rostros y cuerpos, sino que también es la consecuencia de un tránsito, de un trayecto que ya corresponde al *backstory*, a ese tiempo anterior de la historia que no es necesario explicitar para descifrar y, por lo tanto, se hace cada vez más común que la película no se moleste en retroceder en la búsqueda de explicaciones por lo actos del presente. Es un cine que ve en el espectador moderno uno que entiende que esta nueva dinámica de lectura o interpretación de la obra nos obliga (parafraseando a Jonathan Culler, 1997: 134) no sólo a ver aquello que la obra nos muestra directamente, sino también aquello que olvida, lo que no dice, o lo que simplemente da por hecho.

Hay un cine en el que podemos sustraer la obra (la película en este caso) de su condición de película y entenderla como una reflexión sobre el sentido de la existencia contemporánea; sobre la velocidad de la modernidad que se fusiona con el deseo de detenerse y registrar aquello que no vemos, siguiendo con la línea reflexiva que plantea Adrian Martin en su texto *¿Qué es el cine moderno?*, a partir de una reflexión sobre aquello que remite a otra cosa, a otros tiempos y por ende, a otros ideales.

Como cualidad de esta modernidad cinematográfica surgen personajes que parecen padecer el mundo más que habitarlo: se padece el capitalismo, se padece la transformación vertiginosa y constante de las ciudades, se padece el vértigo ante la incapacidad de cartografiar espacialmente –pero también temporalmente– el lugar en donde nos encontramos, se padece la sociedad y las relaciones grupales e individuales. La subjetividad se apodera de los relatos, hay individuos que observan anémicamente un mundo que sucede sin que ellos tengan incidencia en los acontecimientos.

Volviendo a Zygmunt Bauman, como uno de los teóricos importantes que, desde la sociología, estudian las transformaciones de la política en las sociedades contemporáneas que giran –al igual que el cine al que se aboca este texto– en torno a esa dialéctica compuesta por un lado, por el capitalismo global y por otro, por el individuo aislado. Estas transformaciones se relacionan siempre con la forma que adquiere el presente desde la perspectiva de quienes lo habitan, desde sus propias cotidianidades e intimidades. Así, en Bauman la libertad deviene aislamiento y temor.

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 impúdico 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 y permitido 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 presente inmediato. El cine en Chile, luego del cambio de milenio, con un cuarto de siglo de democracia a cuestas, se puede desmarcar de los grandes temas que era necesario desarrollar en las postrimerías de la dictadura y desplazarse a estos terrenos más intimistas y personales, en donde resulta evidente, de modo más o menos delimitado, la emergencia de puntos de vista que se encuentran subordinados y condicionados por el pasado político nacional, aunque sea desde una perspectiva a primera vista descomprometida².

Surge una frontera, estudiada por Bauman, entre la forma que ha adquirido el mundo contemporáneo y el modo en que el sujeto vive su vida cotidiana inmerso en una libertad visiblemente tramposa y en medio de un agotamiento y de una angustiada sensación de incertidumbre. Dentro de ese escenario, vemos emerger nuestras ficciones cinematográficas, que se van entrelazando desde diferentes aproximaciones estéticas, productivas e ideológicas. Los cineastas, a ratos, desde cierta autoconciencia y reflexividad, están pensando y produciendo obras que constituyen ideas, a veces más y a veces menos logradas, sobre el problema del sujeto alienado y desorientado, inserto en un mundo que se cierra espacial y emocionalmente sobre él y que parece dejarlo sin aliento.

Huacho de Alejandro Fernández, *Tony Manero* de Pablo Larraín, *Turistas*, de Alicia Scherson, *El Pejesapo* de José Luis Sepúlveda, *Ilusiones Ópticas* de Cristián Jiménez, *La Nana* de Sebastián Silva, *Mami te amo* de Elisa Eliash o *La Buena Vida* de Andrés Wood –tomando un universo pequeño pero disperso en términos de producción (aunque no tan diseminado en el marco de su recepción) del cine más contemporáneo local estrenado entre 2007 y 2010– son películas que gravitan, con más o menos intensidad y profundidad, sobre una percepción política del Chile contemporáneo, desmarcándose³ en sus distintas aproximaciones del compromiso político de los años '90, donde el director a través de la imagen, sentía la necesidad de hacerse cargo del pasado brutal y dictatorial, tan problemático en la época de la llegada de la democracia; o, siguiendo en esa línea, de las diversas tendencias del realismo socialista que se promovieron en los cines de los sesenta en Chile.

Estas películas estrenadas en el último par de años, proponen una reflexión sobre un “estar en el mundo”, en un espacio que, sin excepción en los ejemplos nombrados, se presenta apenado, como un efecto directamente relacionado a las políticas sociales, económicas y culturales en sus calidades públicas y privadas.

Esta condición de inestabilidad se traduce, dentro del cine, en ciertas operaciones formales y estéticas que, si bien no son propias de nuestra cinematografía –tampoco son copia o calco de proyectos extranjeros– insisten en esa sensación de incertidumbre y de renuncia a la comprensión del sujeto, al momento de establecer una percepción sobre su futuro. Y aunque ésta no sea realmente una renuncia, en tanto una decisión individual y consecuente

2 En este punto es necesario detenerse y hacer la distinción entre documental y ficción. En el campo del documental y sobre todo en la última década, es posible encontrarse con un género que se ha dedicado a esculpir una memoria e identidad nacional, en clave personal y subjetiva, directamente relacionada con el pasado dictatorial y con las consecuencias personales de los realizadores, en una narración que fusiona la historia nacional con un espacio autobiográfico, donde la experiencia propia del director ocupa un rol protagónico y donde el relato muchas veces se realiza desde la primera persona. Así, la autobiografía, ocupa un rol cada vez más importante en el documental contemporáneo de corte directamente político. Una memoria e identidad nacional, en clave personal y subjetiva, directamente relacionada al pasado dictatorial y a las consecuencias personales de los realizadores, en una narración que fusiona la historia nacional con un espacio autobiográfico, donde la experiencia propia del director ocupa un rol protagónico y donde el relato muchas veces se realiza desde la primera persona. Así, la autobiografía, ocupa un rol cada vez más importante en el documental contemporáneo de corte directamente político.

3 Con ciertas excepciones, como *Dawson, Isla 10*, de Miguel Littin, estrenada en 2009.

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

veraneantes, emerge el peso de una ciudad (que nunca vemos en el filme), simplemente a través del débil ruido de una aplanadora –en la construcción de una carretera– que desde el fuera de campo y durante gran parte del metraje se hace presente de manera densa e inesperada.

Esa urbe inexistente al interior de ningún plano en el filme, nos trae de regreso a rutinas diarias, estéticas urbanas enmarcadas en los suburbios santiaguinos, responsabilidades sociales, tedio, y a la angustia de una clase media inserta en una apatía y constante indecisión y en un aburrimiento exacerbado por la protagonista (interpretada por Aline Kupenheim) que, según dice otro personaje, “camina como pisando huevos”.

Lo político en *Turistas* es esa errancia y desplazamiento. Ese “caminar como pisando huevos” corresponde al estado de deriva de la protagonista. Carla se escinde de su rutina (sus ocupaciones cotidianas quedaron en Santiago) y sin embargo, alejada de ellas, parece no encontrar un terreno sólido que la cobije en medio de una naturaleza protectora y amable, domesticada para los campistas. Además de este movimiento continuo de interacción –o simple observación– con los personajes secundarios, surgen diálogos sutiles y aislados, comentarios al paso, que dan cuenta de distancias sociales infranqueables delineadas desde de la ironía. Como el espacio inconmensurable del parque nacional que, sin quererlo, se torna centrífugo: la ciudad de Santiago que, invocada constantemente por los personajes, se erige como una visible alteridad en medio de la atmósfera apacible de la naturaleza.

Un segundo filme que permite vislumbrar la relevancia del cine como dispositivo que examina nuestro presente conflictivo es *Huacho*, la ópera prima de Alejandro Fernández. Una película que se plantea –ya en el discurso explícito del autor de la obra–, desde una observación social que piensa como la puesta en obra de la construcción de una identidad que generalmente se ha cimentado desde una distopia: la del habitante del campo chileno.

En *Huacho*⁴, aunque su diégesis esté instalada en el presente, la historia está contenida en un ambiente rural que la aísla temporal y espacialmente, desde una dilación respecto a la información a la que se accede en la ciudad. Disminuye la circulación de imágenes, el televisor se transforma en un adorno del living cubierto por un bordado, no hay diarios, revistas o publicidad repartidos en la casa; se está espacialmente incomunicado de los pueblos o grandes ciudades y eso es algo que queda perfectamente registrado en el modo en que se desenvuelven los personajes del filme.

Los sujetos mayores –abuelo, abuela– que en este día que el director decide registrar/ficcionalizar se quedan en el campo, realizan sus labores cotidianas lidiando con sus problemas particulares: el alza en el costo de la leche (lo que obliga a la señora a subir el precio del queso fresco que fabrica y vende posteriormente en la carretera; el agotamiento del abuelo, que cada día está más fatigado por sus labores rurales, las distancias que se deben recorrer a diario, etc.). La mirada se fija en aquellos eventos rutinarios como la mera observación de sus tareas diarias.

Por otro lado, los sujetos más jóvenes; la madre y el hijo, deben y quieren asistir a esta modernidad estridente (participar de ella), donde la globalización es una que llega malamente a la ciudad pequeña de un país tercermundista. La modernidad, por oposición, se siente fuerte: los personajes se encuentran atrapados entre lo que quieren y desean y aquello a lo cual no pueden acceder. La cámara en mano sigue a estos personajes y a sus

⁴ Este filme, estrenado a principios del 2010, es el registro de un día en una familia campesina al interior de Chillán. Independientemente, el director nos presenta las rutinas de los cuatro personajes que la componen: un abuelo y una abuela, la hija de ambos y el hijo de ella. Los intérpretes no son actores profesionales, sino habitantes de la locación donde fue rodado el filme.

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 pega 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 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 ciudadanos, *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 compleja de lo que el cine nunca llegará a ser y por eso se vuelca sobre la realidad no sólo para representarla, sino también para imaginarla, o para centrar la atención en lo que uno no miraría (comentando a Virilio).

De ese modo, los tiempos de espera en *Rabia* (de Óscar Cárdenas, 2008), con una cámara que escudriña el rostro de la protagonista mientras hace filas para entrevistas de trabajo que probablemente –y así lo demuestra el filme– no van a dar frutos positivos, son potentes justamente porque el tiempo de la espera de la protagonista se adecua al tiempo del espectador. El tiempo muerto, entonces, en tanto supuestamente se encuentra estancado e inmóvil, es aquel que contrariamente está más vivo que nunca, es el tiempo agobiante y angustioso de la espera. Respecto a esta idea de ‘tiempo muerto’ (en tanto dispositivo que ocupará una parte importante de metraje de los filmes referidos), Metz dice algo apropiado:

Nunca hay tiempos muertos en un filme, sin embargo, porque un filme es un objeto fabricado; sólo hay tiempos muertos en la vida [...]. La espera de un cuarto de hora dejará de ser un tiempo muerto, porque se habrá convertido momentáneamente en el propósito mismo del filme –siempre construido– y, en ese instante, toda la vida del filme pasará por ese ‘tiempo muerto’ [...] los únicos tiempos muertos verdaderos, son los pasajes de los filmes que nos aburren, porque contrariando desde el exterior la espera del espectador que se adormece, realizan así en abismo las condiciones mismas que hacen posibles los tiempos muertos de la vida (Metz, 2002: 215).

Este cine asume un tipo de narración que más que contar historias, representa estados de ánimo, anécdotas aparentemente triviales que en conjunto devienen relato. Pero, como muchas películas modernas, el argumento opera desde la contención, desde una atmósfera y sensación grisáceas instaladas en el imaginario humano y social desde mucho antes en el presente diegético que nos muestra el filme.

Fernández piensa en esta modernidad e instala el argumento en el campo chileno. En un campo cercano a Chillán, relativamente cercano a Santiago también, aunque éste, a diferencia de *Turistas* (que también opone el territorio utópico de la naturaleza al de la ciudad, la modernidad, la tecnología) es para estos campesinos algo sumamente lejano. En *Turistas* Santiago es un gigante omnipresente, porque de alguna manera el parque es también una utopía, un lugar de paso.

En *Huacho*, la opción de dividir el relato y aislar a los personajes en sus tareas cotidianas, subraya el modo en que cada uno convive con los cambios del modelo mercantil establecido. El carácter a-dramático de la narración, que se desliga muy lúcidamente de cualquier paternalismo hacia el campesino que está representando, hace que la intención política de la película sea mucho más fuerte que una explícitamente comprometida con un conflicto concreto.

Los personajes se enfrentan a la modernidad como si ésta fuese una enfermedad justamente porque son parte de una alteridad. La representación de este ‘otro’ se mantiene ajena al cliché. Probablemente la opción por representar este universo utilizando, en vez de actores profesionales, a habitantes reales de la región, tiene que ver con cuestionar (y el mismo director lo señala en un texto⁶) la representación tradicional que el cine y la literatura han hecho del campo.

⁶ Dentro del segmento de comentarios en el blog del sitio de cine www.lafuga.cl, Alejandro Fernández responde a una crítica a su película y señala: “Huacho es una película de intención claramente política, pero no

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— desajusta lo patético o siniestro en Peralta. Así, si la historia, en tanto diégesis se sitúa en la dictadura, Larraín trabaja desde el presente, su observación de un presente en constante tensión con el pasado representado.

Peralta pierde la relación con lo real. Todos son enemigos posibles, todos tienen algo que le puede ser útil pero no puede negociar con ellos. Podríamos aventurar que la situación política: el golpe militar, la represión, la dictadura, la manipulación de los medios, ha instalado la picnolepcia en Peralta⁷.

Si, como ya señalamos, *Huacho* y *Turistas*, entre otras, rehúsan el conflicto y el drama y se centran en la representación de un universo personal, en *Tony Manero* la trivialidad se convierte en conflicto, las acciones banales del día a día van atrofiando para siempre la asignación de sentido en el protagonista.

Virilio señala:

Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oíría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial a lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismo y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan solo una siesta a en la conciencia, sino un declive en la existencia (Virilio, 1998: 40).

El cine, como dispositivo de representación del mundo, como ese “doble curso de vigilancia” del que habla Barthes en su carta dirigida a Antonioni, parece encontrarse hoy en un callejón sin salida. Es cierto que la tendencia moderna nunca venció, en términos de taquilla, al cine hegemónico realizado por la industria de Hollywood, pero sí contó con una afluencia importante de público especializado que llenaba salas y les permitía a estos filmes permanecer en cartelera. Hoy por hoy, las películas mencionadas fracasaron en cuanto a llevar público a las salas. Estuvieron en los cines pocas semanas, las más afortunadas, cinco; *Huacho* fue vista por menos de 1000 espectadores. Claramente es otro el contexto y otra la urgencia respecto a los Nuevos Cines de los '60. Pero ese declive en la existencia, ese cinismo o nihilismo, incluso a la *vigilancia amorosa* o a la observación de una representación cinematográfica de la experiencia escindida hacia el mundo actual, se constata en un público que cada vez más opta por otro tipo de cine.

El espectador prefiere las películas que no mantienen relación con el presente, que pronostican, o imaginan el fin del mundo y que recrean mundos inexistentes. Esos sí son espacios donde el espectador se siente cómodo⁸. En la butaca vacía de la sala de cine (“de arte y ensayo” como diría David Bordwell) aledaña a aquella repleta, ruidosa y con el suelo crujiente de cabritas, está la metáfora de la renuncia no ya a la comprensión, sino también al deseo por enfrentarse a un mundo, imaginado, que nos permita alguna aproximación, postura o idea sobre ella.

⁷ Virilio, Paul. En *Estética de la desaparición* habla del sujeto picnoléptico como uno que tiene crisis de conciencia y frecuentemente se ausencia.

⁸ Por poner un ejemplo, con sólo una semana en cartelera *Ilusiones Ópticas*, una de los mejores estrenos chilenos del 2009, fue sacada de los espacios de exhibición por el estreno de *2012*, que llegó a Chile con más de 90 copias y desplazó a todas las producciones independientes y pequeñas. Paul Virilio señala: “... Los relatos de ciencia ficción se dedican a describir incompatibilidades entre nuestra presencia en el mundo y los diversos grados de una especie de anestesia de nuestras conciencias, que nos hace caer, constantemente, en ausencias más o menos prolongadas, más o menos intensas y provoca la inmersión instantánea en otros universos, mundos paralelos, intersticiales, bifurcantes y hasta ese blackhole, como exceso de rapidez [...] puro fenómeno de velocidad que acorta la separación inicial entre el día y la noche” (Virilio, 1998: 86).

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. (2001). *Caro Antonioni. La Torre Eiffel*. España: Paidós.
- Bauman, Zygmunt. (2002). *Modernidad Líquida*. 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: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (2005). *La Imagen Tiempo*. Argentina: Paidós.
- Metz, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Jameson, Fredrick. *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: Uqcbbar.

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