

### 3. RESEÑAS

*Un cine centrífugo: ficciones chilenas, 2005-2010*

Carolina Urrutia Neno

Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013

*Intimidades desencantadas: la poética cinematográfica del dos mil*

Carlos Saavedra Cerda en colaboración con Luis Horta

Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013

A partir de ciertas conversaciones actuales sobre cuál *ha sido* y es la identidad del cine chileno a partir del avance y la consolidación del circuito globalizado del cine, la discusión instalada en los espacios locales acerca de la producción fílmica contemporánea se asemeja a una obsesión por identificar qué de estas nuevas visualidades es *nuestro* y qué es *prestado*. Las obras convocadas en esta reseña apuntan precisamente a dicha coyuntura, inédita en la cinematografía local: ¿cómo es visible una idea de lo local —en tanto que relato de lo colectivo— en un cine cuya vocación parece ser la representación del cotidiano a través de las realidades individuales, pareciendo evocar imágenes provenientes de “ningún lugar” o de “cualquier parte”?<sup>1</sup>

El giro neoliberal de las economías del Cono Sur durante el periodo 1980-1990, acompañado de una explosión en el acceso a nuevas tecnologías audiovisuales (que hacia mediados de la década de los 2000 aparenta una presencia total), parece haber iniciado un proceso acelerado de integración al mundo cuyo objeto último es el acceso a un sitio de honor en la arena internacional. Para el caso chileno, esta aceleración se produce en el marco del fracaso de la promesa ciudadanista instalada por el discurso de la transición a la democracia política: tras el fin de la dictadura, el campo fílmico —ocupado por décadas en la enorme tarea de generar soportes representacionales del deseo demócrata— es desarticulado por la abrupta desaparición de su principal objetivo, y su rearticulación se da en el contexto de

<sup>1</sup> Metáfora acerca de la estética de dichas películas planteada por Udo Jacobsen en la presentación de *Intimidades desencantadas*, de Carlos Saavedra Cerda.

una reorganización completa de las percepciones sociales, políticas y culturales en Chile de la década de 1990, en particular en torno a la idea de las nuevas libertades públicas y la posterior decepción acerca de ellas.

De este proceso se ocupan los recientemente publicados *Un cine centrífugo: ficciones chilenas, 2005-2010*, de Carolina Urrutia, e *Intimididades desencantadas: la poética cinematográfica del dos mil*, de Carlos Saavedra. La obra de ambos autores se encuentra inserta en una mirada generacional que, desde el estudio de ciertas producciones fílmicas, se arroga la tarea de reflexionar en torno a las diferentes formas en que se expresa la crisis del modelo de la transición en la construcción de relatos y representaciones sobre el Chile reciente. Mientras Urrutia invierte esfuerzos en describir un cine en el que aparentemente ningún personaje llega a superar como protagonista el paisaje conformado por la suma de elementos de un cotidiano con vocación de realidad global (en su mayoría, mundos especialmente claustrofóbicos, donde el exterior –la ciudad– se dibuja por el rabo del ojo o la ventana del dormitorio), Saavedra ahonda en la composición de dichos personajes en medio de un momento de desalentamiento generalizado, una crisis de las grandes identidades colectivas del siglo XX que deviene en “un sujeto que no confía en sus propias ideas y desconfía de los otros” (Saavedra 25).

La tónica en la selección de ambos corpus de análisis fílmico es –en palabras de ambos autores– la identificación de un “cine de la post-transición” marcado por el fin de cualquier chance de narratividad colectiva: películas que no solo trabajan temáticas que distan de la configuración de sujetos y paisajes abordadas en el cine chileno a lo largo de todo el siglo XX –a la que se oponen en una aparente crítica a la convencionalidad–, sino que además se apropian de la pulverización del colectivo y el abandono del proyecto utópico de construcción de una sociedad cohesionada. En ese sentido, ciertos títulos se reiteran en ambos libros pese a sus distancias analíticas, conformando una suerte de panorama acerca de cuáles serían los principales exponentes de este cine contemporáneo de la postransición<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Las películas seleccionadas por Carolina Urrutia para su análisis son: *El cielo, la tierra y la lluvia* de José Luis Torres (2008), *Huacho* de Alejandro Fernández (2010), *Ilusiones ópticas* de Cristián Jiménez (2009), *Manuel de Ribera* de Christopher Murray y Pablo Carrera (2009), *Mami te amo* de Elisa Eliash (2008), *Mitómana* (2011) y *El pejesapo* (2007) de José Luis Sepúlveda, *Perro muerto* de Camilo Becerra (2010), *Play* (2005) y *Turistas* (2009) de Alicia Scherson, *Tony Manero* (2008) y *Post Mortem* (2010) de Pablo Larraín, *La sagrada familia* de Sebastián Lelio (2005) y *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* de Che Sandoval (2010). En tanto, las seleccionadas por Carlos Saavedra son *El cielo, la tierra y la lluvia* de José Luis Torres (2008), *En la cama* (2005) y *La vida de los peces* (2010) de Matías Bize, *Play* de Alicia Scherson (2005), *Se arrienda* de Alberto Fuguet (2005), *Navidad* de Sebastián Lelio (2009) y *La buena vida* de Andrés Wood (2008); incluyendo algunas otras abordadas por Urrutia como complemento de su estudio.

Carolina Urrutia centra su mirada generacional del cine chileno reciente en torno a la idea de lo “centrífugo”: una producción que, tras los grandes relatos de integración del cine de la transición y la crisis del realismo como propuesta, busca denunciar las fisuras y desmontar los presupuestos narrativos de un cine conservador<sup>3</sup>. Su crítica perfila un cine nihilista, desencantado de cualquier posibilidad lineal de narratividad, que en su suspicacia se entrega al despliegue de imágenes del cotidiano vaciadas de cualquier contenido más allá de su propia presentación, expresivamente ambiguas y en negación a cualquier representación ideológica posible (16). Un cine que en su negación del sujeto social autonomiza al paisaje, convirtiéndolo en indudable protagonista; una producción en la cual las identidades personales se integran a dicho paisaje como un elemento constitutivo más, y el rol del sujeto (tanto personaje dentro del film como espectador frente a la pantalla) es altamente contemplativo. Su carácter centrífugo estaría dado por una visión radicalmente individual, a través de la cual es posible hacer emerger una reflexión más profunda acerca de la visualidad como materia constitutiva del relato: de este modo, elementos como la construcción del espacio (tanto público como privado, tanto físico como imaginario) permitirían la emergencia de poéticas de relación entre sujeto-objeto que denunciarían una suerte de pesimismo en la vivencia de la contemporaneidad (40).

En ese sentido, la exaltación de dichas poéticas constituiría para la autora una posición crítica específica: una renovación del lenguaje moderno en el cine que —en el abandono de cualquier posibilidad de representación de lo real sin la mediación del registro y la construcción a partir de este— se aboca a exhibir realidades transversales a través de la del individuo y su relación con el mundo globalizado. Una ruptura clara con respecto a la narración colectiva transparente, de continuidad espacial y temporal, presentada por el cine chileno a lo largo del siglo XX, y que realiza, de manera paralela, una reconstrucción del concepto de realismo en términos contemporáneos *para sí*<sup>4</sup>. Sin embargo, y como una

<sup>3</sup> Para Carolina Urrutia, en el caso chileno “lo clásico” estaría dado más por las continuidades temáticas y operacionales dentro de su producción que por la presencia de una industria cinematográfica sólida desde donde definir un modelo canónico. La propuesta clásica denominaría “*a un cine de índole comercial, de estructura conservadora (en términos de construcción de personajes y de concepción de su narrativa), comprometido con el mercado, con el espectador y con la taquilla; un tipo de cine que es deudor de la tradición hegemónica norteamericana y de la relación que ésta establece con ciertos códigos cinematográficos, con algunas estructuras propias del cine de género, y sobre todo, por la forma en que se vincula con el espectador*” (Urrutia 26).

<sup>4</sup> La autora también menciona otras aproximaciones al problema de lo real en este tipo de cine, fuera de esta estructura, a través de la improvisación y la aprehensión de una identidad local que emerge en el quehacer mismo de la filmación. Sin embargo, dichos casos se muestran como particulares dentro de un movimiento generalizado de

pregunta abierta por el libro en este punto, cabría preguntarse si este progresivo alejamiento del centro —a ratos demonizado en un canon compuesto por el cine norteamericano del *mainstream*— no constituye la rearticulación de un nuevo centro de carácter neoliberal: sin una ubicación geopolítica clara, la producción del cine centrífugo mundial instala nuevas lógicas relacionales entre el centro y la periferia a través de la despolitización como abandono de las realidades locales, y la de globalización como único campo de avance posible a la mundialización de las producciones.

Es en este problema específico donde se instala el libro de Carlos Saavedra: en contradicción con la idea de que la emergencia de ciertas poéticas del paisaje y del individuo en el espacio de lo global por sobre la constitución de identidades colectivas llevaría al cine —en general— a tomar una postura contrahegemónica, el autor analiza dichas formas como las nuevas estrategias de representación cultural instaladas por el neoliberalismo: una suerte de *performatividad despolitizadora* que, expuesta bajo las formas de la intimidad, alzaría como único relato posible de lo real la “ideología del individuo” y la “experiencialidad particular”; ejercicio que la globalización como metarrelato impulsaría como un medio de disolución identitaria y pacificación del pasado (28; 101).

En divergencia respecto del planteamiento de Urrutia, que describe a los personajes contruidos en el marco de dicha producción como instalados en una realidad que trasciende del individuo a lo social en su amplitud a través de su marginalidad (Urrutia 40), Saavedra los aborda como sujetos atrapados en una intimidad desencantada, incapaces de definir nada más allá de las fronteras de su propia individualidad y los problemas de su cotidiano: protagonistas expuestos/ explotados de un “cine intimista”, cuya única posibilidad de establecer un discurso de lo real tras la caída de los grandes metarrelatos es a través de su exposición como sujeto individual. La instalación de dichas subjetividades estaría enmarcada por una necesidad de perfilar ciertos aspectos de sujeción instalados en todos los espacios reflexivos durante la transición, vinculados a una dimensión confesional de los afectos y los sufrimientos, en oposición a las lógicas de individuación desplegadas en el cine de los sesenta y la dictadura, cuyo objetivo era delinear a un sujeto capaz de representar a través de sí las acciones y anhelos de un sinnúmero

---

reflexión acerca de la realidad desde aristas más autorales sin salirse de la categoría de lo centrífugo. Esto, sin embargo, articula al cine centrífugo lejos de un neorealismo, sino más bien como una serie de operaciones realistas en pos del rescate de la cotidianidad como único discurso posible (Urrutia 43-45).

de individuos, y proyectar desde los soportes de la cultura una nueva sociedad completa (26)<sup>5</sup>.

Respecto de ello, situado en el problema de la transición como discurso, un giro interesante del análisis de Saavedra es que define esta producción en un espacio social y político determinados: la denominada “clase media”. Es en el seno de su historia –marcada constantemente por la inseguridad con respecto al espacio público como lugar de convergencia de distintos actores y el temor de perder lo alcanzado– donde nacería una visión totalitaria de mundo a través del intimismo: una construcción capaz de distinguirla como colectividad, que erige murallas simbólicas y afectivas a través de la estetización del cotidiano con el fin de instalarse como sujeto único en las representaciones culturales del capitalismo actual (104). Dicha identidad social podría ser aquella que permanece subyacente, oculta en las sombras de la aparente pulverización de los grandes proyectos colectivos, radicada en la explotación de un cine intimista; un cine que busca, en términos justicialistas y en su constante relación con lo global, establecer la ilusión de que sus personajes –en su individualidad, pero como representación de lo nacional– son iguales a los sujetos de cualquier parte del mundo, con iguales prácticas, vestuarios, gustos y reflexiones a pesar de su ubicación en los márgenes de la cinematografía mundial.

Finalmente, como un asunto propuesto por ambas lecturas, es pertinente destacar que el cine de la postransición no solo instala un sinnúmero de tensiones acerca de las identidades colectivas e individuales en el marco de una ciudadanía en crisis, sino que además se presenta como un aparato productor y un sitio de prueba de estas, abriendo nuevos espacios de reflexión. En conjunto con el mayor acceso a nuevas tecnologías, la aparición de fondos estatales para la producción audiovisual y la ampliación de la matrícula en la formación de profesionales del cine, es crucial situar a este cine en medio de la proliferación de un robusto circuito de tránsito –visible en la continuidad y fundación de festivales de cine nacionales y latinoamericanos–, que sin duda alimenta y otorga el material constitutivo de su producción: la tensión entre su localidad y el cosmopolitismo de sus referencias.

CAROLINA OLMEDO CARRASCO

Universidad de Chile / Universidad de Talca  
carolinaolmedocarrasco@gmail.com

<sup>5</sup> Al hablar de dichos modelos anteriores de individuación y sujeción, Saavedra está pensando tanto en la figura del “hombre nuevo” de la cultura sesentista como en el activista contra la dictadura de los ochenta.