



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de literatura  
Seminario de grado:  
Narrativa y cine chileno y argentino contemporáneos: Autoficción y nuevas subjetividades

FORMAS DE RESISTENCIA EN *CRONOTOPÍAS* CINEMATOGRAFICAS Y  
LITERARIAS CHILENAS:  
El caso de *Huacho*, *Pejesapo* y *Camanchaca*

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en  
Literatura

Estudiante:  
Jaime Andrés Maldonado Galaz

Profesoras Guía:  
Darcie Doll Castillo  
Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile 2016

## **Dedicatoria**

A Luchito, Claudia y Ayelén...  
A mi casa...por su caos y por iluminar las ampollitas.

“El primer amanecer del 73, fue una gasa descolorida sobre las bocas abiertas de los colizas durmiendo desmadejados en la casa de la Palma. Por todos lados las cenizas de los cigarros, bajo el parrón las guirnaldas pisoteadas. Leves quejidos de ensarte se oían en las revueltas camas. Vasos a medio tomar, mecidos por el vaivén de una cacha en reposo, risitas calladas recordando el vuelo del visón. Y esa luz hueca entrando por las ventanas, esa luz de humo flotando a través de la puerta abierta de par en par. Como si la casa hubiera sido una calavera iluminada desde el exterior. Como si las locas durmieran a raja suelta en ese hotel cinco calaveras. Como si el huesario velado, erigido aún en medio de la mesa, fuera el altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual que pestañeaba lágrimas negras en la cera de las velas, a punto de apagarse, a punto de extinguir la última chispa social en la banderita de papel que coronaba la escena.”

(Lemebel, *La noche de los visones* 16)

Y los días se echaron a caminar.  
Y ellos, los días, nos hicieron.  
Y así fuimos nacidos nosotros, los hijos de los días, los averiguadores, los buscadores de la  
vida.  
(Galeano, *El Génesis, según los Mayas*)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. CONFLICTOS DE <i>ESPACIO</i> Y HABITABILIDAD DEL <i>CRONOTOPO</i> REAL.....	7
1.1 <i>Espacio</i> real de las obras: neoliberalismo, <i>globalización</i> y sociedad de consumo ...	8
1.1.1 Neoliberalismo como <i>biopoder</i> .....	11
1.1.2 Expansión y extensión de la violencia de la razón de <i>mercado</i> .....	12
1.1.3 <i>Globalización</i> neoliberal y sus consecuencias espaciales.....	13
1.1.4 Nuevo orden espacial.....	14
1.1.5 Las <i>cronotopías</i> reales.....	17
CAPITULO II. <i>CRONOTOPÍAS</i> Y FORMAS DE <i>RESISTENCIA</i> .....	22
2.1 Las obras .....	25
2.1.1 La Posmemoria y Cine de la marginalidad .....	28
2.2 <i>Cronotopías</i> específicas .....	29
CAPÍTULO III: <i>RESISTENCIA</i> EN EL “OCASO DEL HOGAR” .....	33
3.1 El “apremio del hogar campesino”.....	33
3.2 El “hogar de la ruina” .....	39
3.3 El “ <i>tiempo</i> familiar”.....	44
CAPÍTULO IV: <i>RESISTENCIA</i> EN LOS CAMINOS DEL MUNDO: “ <i>ESPACIOS</i> DEL (DES)ENCUENTRO” .....	55
4.1 Los caminos de la exclusión y de la soledad.....	56
4.2 <i>Pejesapo</i> y la ruta del nómada urbano .....	68
4.3 <i>Camanchaca</i> . Los ecos del pasado en las geografías del presente .....	74
CONCLUSIONES.....	82
BIBLIOGRAFÍA .....	86

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Diablada en Carnaval anual de San Antonio de Padua, Av. Matta: oasis en la urbe santiaguina.....	19
Figura 2 Construcción del Mall en Castro, Chiloé .....	20
Figura 3. Clemira haciendo un queso artesanal, película <i>Huacho</i> (2009) .....	25
Figura 4. La Habitación como templo, película <i>Huacho</i> (2009) .....	36
Figura 5. Familia compartiendo a la luz de la vela, película <i>Huacho</i> (2009).....	38
Figura 6. Daniel en la mediagua de Alicia y Melo, película <i>Pejesapo</i> (2007) .....	41
Figura 7. Hogar de Daniel en La Planta, película <i>Pejesapo</i> (2007).....	44
Figura 8. Daniel y su papel de padre, película <i>Pejesapo</i> (2007) .....	47
Figura 9. Viaje de Clemira y el lechero, película <i>Huacho</i> (2009).....	59
Figura 10. Clemira y la venta de quesos en la carretera (contraste entre lo seco y lo abundante), película <i>Huacho</i> (2009) .....	61
Figura 11. Siesta de Cornelio en medio del campo, película <i>Huacho</i> (2009) .....	62
Figura 12. Encuentro de la joven y Alejandra camino a Chillán, película <i>Huacho</i> (2009) .....	63
Figura 13. Reflejo de Alejandra en el Mall, película <i>Huacho</i> (2009) .....	64
Figura 14. Huaso y la exclusión de sus compañeros, película <i>Huacho</i> (2009) .....	66
Figura 15 Rescate de Daniel por parte del arriero, película <i>Pejesapo</i> (2007) .....	69
Figura 16. Fumando pasta base con el compadre Juanito, película <i>Pejesapo</i> (2007) ..	73

## INTRODUCCIÓN

El siguiente estudio titulado: “Formas de resistencia en *cronotopías* cinematográficas y literarias chilenas” se enmarca dentro de las temáticas trabajadas durante el Seminario “Narrativa y Cine Chileno y Argentino Contemporáneos: Autoficción y Nuevas Subjetividades”. La tarea que se llevará a cabo es la de realizar un estudio de las prácticas de *resistencia*, en el marco de la crisis espacial y de habitabilidad observable en el examen de las *cronotopías*<sup>1</sup> de las películas *Pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007) y *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009) y la novela *Camanchaca* (Diego Zúñiga, 2012).

Las obras en cuestión, representantes y precursoras de una nueva tendencia realista, actualizan su preocupación hacia la realidad social y política, no desde la vitrina de lo utópico, ni desde una imagen ideológicamente correcta, sino a través de una profunda y sentida evaluación de los tiempos que corren en el Chile de la transición<sup>2</sup>, luego de la imposición del modelo neoliberal y de la consolidación de la *globalización* económica y cultural. De esta manera, las obras nos aportarán un surtido material desde donde pensar la crisis de hábitat provocada por las secuelas nefastas de un modelo que se nos evidencia en toda su ferocidad.

Los procedimientos llevados a cabo por estos y otros creadores, en lo que respecta a la puesta en escena y a su poética particular, se caracterizan – principalmente – por la hibridez en el plano genérico. Este hecho hace emerger con fuerza, entre otros elementos, este sentido político al que se alude. Puesto que los movimientos en el límite difuso de la ficción, traen consigo la concreción de una propuesta interesante, reveladora de lo cotidiano y, por ende, que evidencia las consecuencias del modelo económico y social en toda su crudeza. Es así como las obras cinematográficas juegan constantemente entre lo documental y la ficción realista; y los textos literarios, se inscriben desde la plataforma de historias de sujetos sumidos en mundos rutinarios e intimistas. Además, estos trabajos dentro del contexto de producción, si bien son reconocibles y se han consolidado en un circuito de difusión importante, representan una alternativa y apertura

---

<sup>1</sup> El concepto de *cronotopo* que ya ampliaremos, se refiere – fundamentalmente – en Mijaíl Bajtín a la conexión de las categorías de *espacio* y *tiempo* en la narración.

<sup>2</sup> Llamamos como “La transición” al proceso de la historia de Chile en donde tiene lugar el restablecimiento pleno del funcionamiento de las instituciones democráticas, a través del traspaso del poder político desde las Fuerzas Armadas hacia el presidente democráticamente elegido, Patricio Aylwin, finalizando de este modo, una dictadura militar de 17 años. Aún no existe consenso entre los historiadores respecto a si este periodo continúa hasta la actualidad o ya ha finalizado. Puesto que, desde el ámbito constitucional, aún se sigue anclado a los designios de la carta fundamental del año 80.

creativa muy positiva, en relación a lo establecido por el canon de la industria cultural, repleto de lugares comunes.

Es indudable que en la cotidianidad nuestra relación con los distintos lugares que habitamos se instala desde perspectivas diversas muy significativas y que afectan la manera de pensar nuestra experiencia concreta. Es por esto que visualizamos el *espacio* como un producto social complejo (y fecundísimo de estudiar) llevado a cabo y asumido por la *comunidad* que lo compone, podría decirse, de manera activa y pasiva. Desde lo activo, definiendo un hábitat concreto, una manera de abordarlo, construyendo los trazos y trayectorias en su geografía semántica particular y; por otro lado, asumido pasivamente, como una arquitectura que determina los sentidos del día a día, una entidad ya dada e instaurada históricamente que nos habita con sus lógicas anteriores. En definitivas cuentas, la vida humana es, eminentemente: espacial, temporal y social. Por lo tanto, el creciente interés por el tratamiento del *espacio* en el pensamiento general y, por descontado, en su representación particular en determinados textos literarios y en muchas creaciones cinematográficas contemporáneas, no es nuevo y responde a una reconsideración de su justo lugar en los hechos humanos. Es así como su reflexión ya ha trascendido la visión clásica dominante que prevaleció en la modernidad occidental y en la tradición de los estudios literarios que lo configuraban y/o lo visualizaban como una simple categoría o forma instrumental vacía de contenido, mera topología, en oposición a la categoría *tiempo* que encarnaría el movimiento, lo vivo.

A este respecto, no será hasta fines del Siglo XX que el *espacio* ocupará un lugar central dentro de las reflexiones y discusiones de la crítica literaria y cinematográfica, y que va a trascender sus dominios específicos y tradicionales para entrar de lleno a dialogar en los distintos cruces interdisciplinarios. Bajo esta premisa, en este estudio, se discutirán los aportes de Peter Sloterdijk, Henri Lefebvre, Michel De Certeau, entre otros que ya detallaremos. Concretadas en el llamado *giro espacial*<sup>3</sup>, estas preocupaciones, pertenecientes a distintos campos del quehacer humano, expanden considerablemente las consideraciones de lo temporero – espacial.

El conflicto en la configuración de nuestras geografías observable en estas obras, tiene que ver, como ya hemos esbozado, con las consecuencias sufridas por la instauración, a través de

---

<sup>3</sup> El *giro espacial* parece ser un momento en la historia del pensamiento de profundas transformaciones en la comprensión de los fenómenos sociales que se comienza a llevar a cabo a través del análisis – interdisciplinario – de la dimensión espacial. Según Felipe Link en su reseña a *Seeking Spatial Justice* (2010) de Edward Soja, el giro espacial, representa el “advenimiento de una dialéctica socioespacial, un giro espacial en el pensamiento y comprensión de los fenómenos sociales. La idea es preguntar cómo el *espacio* está involucrado en generar y sostener diferentes procesos de desigualdad, injusticia, explotación, racismo, sexismo, etc.” (Link 173)

la dictadura militar, del modelo económico y social imperante: el neoliberalismo y la *globalización*. Los efectos en la vivencia cotidiana y en las distintas neo – territorialidades que el modelo se encarga de producir, son sufridas aceleradamente por gran parte de la población en Latinoamérica y el resto del orbe. La *globalización* y/o mundialización neoliberal extiende la razón de *mercado* a gran parte del planeta, excluyendo al Estado de la participación y del control sobre el *mercado*, defendiendo y promoviendo constantemente, para lograr el desarrollo máximo de la economía global, la libre competencia económica y en desigualdad de condiciones. Estas cuestiones trasuntan, inevitablemente, en la disposición de nuestras cartografías sociales.

Las conquistas del *mercado* y del consumo indiscriminado han provocado una serie de transformaciones a los sujetos y a los *espacios* que estos habitan. Así, de la mano de la *globalización* se busca desarrollar un nuevo proceso al interior de la economía mundial a través de la universalización de los medios de comunicación y de los valores culturales. Sin embargo, los problemas aparecen al ser testigos de que no todos los grupos humanos tienen capacidad para competir de igual manera en el mundo globalizado, así como también, que las jerarquías están ampliamente marcadas. En su teoría económica, a grandes rasgos, el capitalismo descansa sobre el concepto de equilibrio. Sin embargo, en la práctica, sus propias lógicas lo arrastran hacia la inseguridad y el desequilibrio constante. El *mercado*, sin restricciones, desintegra los valores tradicionales de diversas entidades en su estabilidad (familia, barrio, *comunidad* en general) y universaliza las condiciones de precariedad. La *globalización*, por ende, extiende las consecuencias nefastas de la lógica del capital, no en abstracto, sino en las formas mismas de vivir. Esta realidad entonces ha generalizado, desde el punto de vista del *espacio*, a un estado de *desterritorialización*<sup>4</sup> feroz de ciertas geografías, perpetuando una condición de acelerada hibridación y relativismo que ya detallaremos.

A este respecto, teórica y metodológicamente, la categoría *espacio* será abordada en este estudio, desde la noción de *cronotopo* de Mijail Bajtín (1975), categoría estética que permite una vinculación efectiva con la realidad social que acabábamos de esbozar.

“Vamos a llamar *cronotopo* a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) [entendido] como una categoría de la forma y el contenido (...) El *tiempo* se condensa, se comprime, se

---

<sup>4</sup> Concepto que según lo planteado en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* se liga directamente a la lógica del modelo, puesto que “ el capitalismo es un sistema en permanente reterritorialización, ya que intenta adueñarse constantemente – desterritorializar – las múltiples formas de interacción, [el término] conjuga desplazamiento y transformación en la partida/pérdida de territorio” (Szurmuk y Mckee Irwin 81)

convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el *espacio*, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del *tiempo*, del argumento, de la historia. Los elementos de *tiempo* se revelan en el *espacio*, y el *espacio* es entendido y medido a través del *tiempo*” (Bajtín 237 - 238)

El *cronotopo* bajtiniano, al reunir las dos categorías, posibilita el estudio y análisis de la novela desde dos puntos de vista complementarios. Por un lado, permite abordar las circunstancias particulares de la obra literaria (y cinematográfica) en función de la historia de la cultura; y, por otro, posibilita el acercamiento crítico a cualquier obra en particular. El *cronotopo* es la unidad *espacio – tiempo*, indisoluble y de carácter formal – expresivo. Es un discurrir del *tiempo*, cuarta dimensión, donde ambos se intersectan y se vuelven visibles al espectador y apreciables desde el punto de vista estético. A pesar de algunas diferencias sobre la prevalencia de *tiempo* sobre *espacio* o viceversa. Hoy en día, según Garrido, citado en Juan Ginés, los estudiosos coinciden en atribuir al concepto del *cronotopo* una importancia fundamental. En suma, el concepto de *cronotopo* eleva el *espacio* y el *tiempo* a la condición de protagonistas de la estructura narrativa. (Juan Ginés 252).

Hemos señalado que la crisis de habitabilidad tiene sus causas reales y más mediatas en la instauración de un modelo económico y social muy agresivo. A este respecto, el *cronotopo* es una categoría artística de mucha utilidad, puesto que reconoce una relación intrínseca con la realidad, en el supuesto de su condición como figura que mediatiza y asimila sus contenidos a través de sus procedimientos estéticos específicos. A su vez, la relación de la esfera de lo real con la artística, no se manifiesta en términos de una *mimesis* estricta<sup>5</sup>, sino en la forma de una *refracción*<sup>6</sup> concretizada en esa llamada cuarta dimensión.

El análisis efectuado de las prácticas cotidianas y espaciales a través de la descripción del *cronotopo*, nos ha permitido identificar dos *figuras*<sup>7</sup> transversales a todas las obras, a saber: *el ocaso del hogar* y *los caminos del (des)encuentro*. Así, la mirada hacia el *cronotopo* tendrá como fin visualizar todas aquellas prácticas *espaciales* y *temporales* que llevan a cabo los personajes, en cuanto se refieren a *resistencias* efectivas, ocupando la terminología de Michel De Certeau.

---

<sup>5</sup> Mimesis es aquí ocupado como sinónimo de “imitación”, emulación estricta que tendría el arte como fin supremo.

<sup>6</sup> La refracción en el ámbito de la física es el cambio de dirección que experimenta una onda al pasar de un medio material a otro. En términos artísticos, la analogía sirve para indicar la transformación que sufre lo real en el ámbito estético.

<sup>7</sup> “Núcleos de significación - histórica y representacional ...” (Amado 15)

Así, De Certeau (1979) desarrolla su concepción sobre las *resistencias* cuando aborda las nociones de *estrategia* y *táctica*. Es en la oposición que establece entre ambas, donde se ubica el núcleo sustantivo de su teoría. Lo que hay en sus reflexiones es un pensamiento sobre la naturaleza del ejercicio de la dominación y la constatación de una politicidad y/o poética de lo cotidiano, cuyo signo es el conflicto y no la pasividad. Su hipótesis advierte sobre el límite de la dominación, de las estrategias de disciplina y del orden. Su pensamiento destaca que en la naturaleza humana cualquier estrategia de dominación es incompleta por antonomasia, aseverando, a través de esto, su preocupación por la potencialidad de los cambios en la estructura de lo existente, más que en la evidente aceptación de un orden. Los desarrollos de este autor resultan sumamente atractivos cuando nos invita a inmiscuirnos en la creatividad cotidiana que silenciosa, fragmentaria, y artesanalmente construye “maneras de hacer”: maneras de circular, de habitar, leer, caminar, o cocinar, etc. No se trata de pensar sólo en las relaciones verticales del poder, sino en la productividad de las micro- *resistencias* movilizadas a partir de las prácticas cotidianas.

“Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (...) Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña [...] es movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo” [...] No cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un *espacio* distinto, visible y capaz de hacerse objetivo” (De Certeau 42- 43).

Para De Certeau, la *estrategia* postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y ser la base desde donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas. Por su parte, la *táctica* es la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La *táctica* no tiene más lugar que el terreno del otro. Además, debe actuar dentro de las circunstancias que le impone y organiza la ley. Así, la *táctica* no cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un *espacio* distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Por el contrario, es la carencia de esa condición lo que la define, su máxima debilidad y a la vez su potencial condición de fortaleza. Sin embargo, se trata de una fortaleza

siempre signada por la debilidad. Entonces, en definitiva, la *táctica* es sólo la máxima fortaleza del débil (Abal Medina 4). Sin embargo, observamos que tales nociones, si bien responden a un programa teórico específico del francés, no se anulan si se les amplía un poco. A este respecto, si estipulamos un sentido colectivo y organizado a las *tácticas*, no estamos negando su naturaleza eminentemente aislada. En ciertas ocasiones, veremos que sí existe una tenue dimensión *estratégica* en las prácticas de los más débiles.

De esta manera, en un primer capítulo, abordaremos algunas de las consecuencias espaciales y en los sujetos que el sistema político, económico y social subyacente provoca en la configuración de algunos *cronotopos* trabajados en las obras. En segundo término, resulta interesante vincular de qué manera el concepto de *resistencia* trabajado por Michel De Certeau es aplicable a la categoría bajtiniana y de qué manera aquellas *cronotopías* se presentan en las obras escogidas, qué conflictos y tensiones articulan y de qué manera se llevan a cabo. En el tercer y cuarto capítulo, precisamente, presentamos el análisis específico en donde se pueden visualizar, en detalle, las prácticas de *resistencias* presentes en cada una de las propuestas.

Es así que, a modo de hipótesis, planteamos que las formas de *resistencia* que se desprenden del análisis de los distintos *cronotopos* presentes en las obras escogidas, si bien, por su naturaleza, no llegan a significar la desestabilización en el orden o un cambio de dirección que tensionen un microcosmos estético específico, nos presentan procedimientos que nos permiten revalorar cómo la experiencia de habitar se configura como una *táctica y estrategia* micro política, persistente en sí misma y cómo nuestra cotidianeidad es digna de definirse como poseedora de una *prosaica* particular o, mejor dicho: cómo nuestra cotidianeidad es dueña de una estética específica y que de ninguna manera, permanece oculta bajo el velo de la normalidad.

## CAPÍTULO I. CONFLICTOS DE *ESPACIO* Y HABITABILIDAD DEL *CRONOTOPO* REAL<sup>8</sup>

Si nos abocamos a la siempre necesaria etimología latina, el término *espacio* proviene de *spatium* que significa “materia, terreno o *tiempo* que separa dos puntos” (Valentín Anders et al.). Esta acepción, que incluiría la categoría *tiempo*, se contrapone con aquellas estáticas observaciones de la tradición occidental de los estudios literarios, a las cuales ya nos hemos referido en el capítulo introductorio.

Así, con el llamado *giro espacial*, el estudio del *espacio* en el ámbito del arte amplía su tradicional unidimensionalidad, lo que obligó a (re) pensar su semiótica específica y su complejidad como producto social, a través de un nutrido acercamiento interdisciplinario. Dentro de este ámbito de cosas es que resulta relevante explicar la relación existente entre este *espacio*, así configurado, con el concepto de *resistencia*.

Básicamente, el concepto de *resistencia*, proviene del latín *resistentia* que designa la acción de “mantenerse en pie o firme en la posición” ((Valentín Anders et al.) El vocablo se descompone en el prefijo *re* que opera como intensificador, y el verbo *sistere* que significa “establecer o tomar posición”<sup>9</sup>. Esta definición nos lleva a la (re) consideración de lo territorial como el lugar exclusivo en donde se dan y se concretan, siguiendo la etimología, numerosas formas de – podríamos decir – *sistencias* (diversas maneras de existir, persistir y, más aún, de resistir) Por lo tanto, el estudio de las prácticas territoriales de nuestra cotidianeidad se torna, bajo esta lógica, como objeto imprescindible, en tanto lugar de *sistencias* particulares, más aún, considerando el contexto histórico y cultural actual de hegemonía<sup>10</sup> del neoliberalismo y la sociedad de consumo, ámbito desde donde emergen preocupaciones específicas y que se materializan estéticamente en diversos problemas de habitabilidad que estudiaremos en el examen de las obras. Estas tensiones específicas, entre lo hegemónico y su contrapartida van contribuyendo en la conformación de la naturaleza de nuestras maneras de habitar actuales y en

---

<sup>8</sup> El concepto de *cronotopo real*, que ya ampliaremos en este capítulo, se refiere básicamente, según Pampa Arán (2009) a ciertas: “configuraciones discursivas culturales [que] como tales son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos”(127)

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> Hegemonía, según Gramsci, se refiere al conjunto de ideas dominantes presentes en la sociedad, pero a las que la gente da un consentimiento aparentemente natural. (cit. en Szurmuk y Mckee Irwin) Veremos cómo esta noción de lo hegemónico se puede aplicar, a pesar de la distancia temporal con el contexto histórico gramsciano al modelo actual.

la conformación de lo *espacial*. Es necesario entonces, por muy obvio que parezca, insistir en que la relación existente entre *espacio* y *resistencia* es intrínseca y hasta natural.

En este sentido, el grupo de producciones escogidas, ya adelantábamos, se presenta como esencial y representativa de un sector del quehacer artístico chileno contemporáneo, labor expresiva que nos transmite una amplia visión de las tensiones *espaciales* de nuestra cotidianeidad. Así, elaboradas en la primera década y parte de la segunda de nuestro siglo, nos entregan un surtido material desde donde es posible (re) pensar nuestra crisis de habitabilidad, reflexión facilitada, además, por su cercanía con lo real. De esta afirmación – inevitablemente – surge la necesidad de aclarar la naturaleza subyacente de las *cronotopías reales* trabajadas artísticamente en estas creaciones.

### 1.1 *Espacio* real de las obras: neoliberalismo, *globalización* y sociedad de consumo

Antes de caracterizar los fundamentos del *espacio* histórico y social activado en las obras y su concreción en *cronotopos reales*, es necesario precisar la siempre controvertida relación existente entre el ámbito de lo real y lo artístico, cuestión que, además, se desprende de la definición misma del *cronotopo* y que tiene que ver con su dimensión dialógica. Pampa Arán (2009) lleva a cabo una serie de aclaraciones con respecto al concepto de realismo literario trabajado por Bajtín, definiendo que la relación entre realidad y obra artística no se mueve en términos de la *mímesis*, ni tampoco en independencia absoluta con lo real, sino en una serie de procedimientos que nos hablan de una *refracción* de una entidad sobre otra. Esta especie de “asimilación” estética del hecho real no es llevada a cabo en términos abstractos y/o naturalistas a secas, sino en tanto compromiso político con la realidad social. Por lo tanto, lo asimilado en la obra: “constituye en sí misma otra realidad de orden estético, capaz de hablar no sólo del mundo, sino también sobre sí y sobre el lenguaje” (126).

El arte, por tanto, no es imagen ni reflejo de un acontecimiento específico de la realidad cotidiana, aunque en aquello se funda su material: “No se trata nada más de mostrar la realidad del *espacio* representado en tanto real... es una realidad interpretada en su modo de existencia singular y única, es un *realismo de carácter superior*” (127) Las consecuencias de esta afirmación, según la lógica de Pampa Arán, nos lleva a la certeza de pensar que un mismo acontecimiento puede ser interpretado y recreado de muchas formas y arrojando “nuevas luces”. Es por este motivo que Pampa Arán entiende que “las *cronotopías reales* son configuraciones

discursivas culturales y como tales son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos” (127) Esta afirmación rescata el valor que tiene para Bajtín la realidad social y que lo sitúa más allá de su papel como teórico del arte, posicionándolo como un intelectual que en “en su programática contaba no separar lo estético de lo real social, que debía ser transformado evaluativamente, programa que supone un compromiso ético con lo real y la eficacia política de lo estético.” (Arán 128) De esta forma, el *cronotopo real*, en tanto la conciencia cultural específica, ingresa a la novela (y también en este caso al filme) y sus motivos fundamentales pueden ser leídos en la obra como una asimilación que se refracta en un sinnúmero de procedimientos. “Por eso los interpreta como traducción semiótica de un *tiempo y espacio* reales e, ideológicamente, de una concepción del hombre y de una organización social simbólica”<sup>11</sup>. El carácter dialógico de la propuesta teórica bajtiniana pone en comunión el concepto de signo y la conciencia humana. Ésta última, es la portadora del mundo psíquico del sujeto y de la vida social derivada del lenguaje. El *cronotopo real*, por lo tanto, es proyectado significativamente de diversas maneras en la obra de arte, la cual, en ese sentido, es siempre realista.

A pesar de que las obras no reflejen un modelo económico y social en tanto *mímesis*, necesitan que las situemos contextualmente con el fin de conocer los alcances generales que el modelo actual posee sobre los *espacios* y su relación con la configuración del *cronotopo real* específico que cada obra despliega y trabaja.

A este respecto, Francisco Puello Socarrás (2013) en sus ilustrativas *Ocho tesis del Neoliberalismo* nos entrega argumentos fundamentales para caracterizar al modelo social y económico imperante. Desde una vertiente crítica, la cual se rescata en este informe, Socarrás define al neoliberalismo no sólo identificándolo con la última etapa del capitalismo histórico o con un movimiento de actualización del liberalismo tradicional que limitaría en extremo la intervención del Estado en asuntos económicos, sino que lo concibe – igualmente – como una fase de un “nuevo imperialismo”, de un llamado “capitalismo salvaje” (Socarrás)

Según el autor, el neoliberalismo representa una estrategia ofensiva frente al modelo estatal proteccionista<sup>12</sup>, que comienza a hacerse efectiva desde el 11 de septiembre de 1973, día del golpe de Estado chileno, período en el cual se van a desencadenar una oleada de dictaduras militares “en el marco del Plan Cóndor, iniciativa promovida... por la CIA” (Socarrás) al resto del cono sur.

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> De esta manera, según Socarrás, en el año 1948, la *estrategia* neoliberal nace, diríamos, *in Vitro* con la fundación de la Sociedad de Mont-Perelin, cónclave intelectual y plataforma ideológica y de difusión.

Como decíamos, la estrategia neoliberal, a diferencia del modelo anterior, se basa en la subordinación absoluta al *mercado* y a la iniciativa privada como el dispositivo de producción y reproducción social. A este respecto, la *mano invisible*, término acuñado por Adam Smith, funcionaría según Iturriaga (2010) “como metáfora para describir el fenómeno de autorregulación de los *mercados*, que desarrollaría la tendencia a un equilibrio entre las distintas fuerzas económicas”. Sin embargo, y pesar de que, en su origen, haya sido una tentativa de dar fundación moral a un sistema socioeconómico, la tesis de la *mano invisible* no es capaz de garantizar la distribución equitativa de la prosperidad económica de acuerdo a algún criterio moral o político.

Una exclusiva preponderancia del *mercado* no tendría nada de extraño como alternativa posible, puesto que asumimos que el intercambio de bienes es inherente a la civilización humana y una necesidad vital de la experiencia en sociedad. El problema surge en la imposibilidad de controlar los sentidos y significados que adquiere ese intercambio ante la ausencia de una observación colectiva, activa y crítica que regule la naturaleza de su aplicación, en la búsqueda de nuestro bienestar y del entorno. Adherimos a la consideración de que el ejercicio del libre *mercado* opera bajo la base del endiosamiento de la adquisición indiscriminada, apoyada en una sobreproducción acorde a un deseo ilimitado y a la instalación de una competencia feroz. Según Tomás Moulian, la deseabilidad del consumo “es alimentada por el circuito motivador del hedonismo... tanto la propaganda como el discurso ideológico de la modernidad invitan a consumir... ya que constituye el acceso a la felicidad de la época...La economía capitalista está movida por la obsesión de la mayor ganancia y no por la lógica de la necesidad” (28)

### 1.1.1 Neoliberalismo como *biopoder*

Es en este punto donde se torna importante la noción de *biopoder*<sup>13</sup> que, en términos simples, se refiere a una forma específica de poder sobre la vida, control que no debe ser entendido como la manifestación de un poder soberano sobre ella (en su hipotética decisión de dar muerte) sino sobre la vida misma y la búsqueda de su prolongación, un control que se manifiesta sobre la población y sobre las conductas humanas. Se trata pues, de una gobernabilidad que busca la normalización de los individuos y de los cuerpos a través de procedimientos políticos específicos. Es así que debemos identificar al neoliberalismo como la estrategia *biopolítica* dominante en la actualidad, ampliando, de esta forma, su tradicional concepción economicista que, según Socarrás, lo reduce y lo encubre ideológicamente, en el sentido de que sus mecanismos de *biocontrol* están en pos de mantener y seguir reproduciendo esta lucha de carnicería mercantil y de hedonismo fetichista. La falacia economicista, entonces, se apoyaría en diversas dimensiones de aplicación actual, que van desde el modelo educacional basado en la capacitación, en las nociones de productividad e innovación, en la ingeniería genética, en la biología molecular, en el control de natalidad, en la publicidad, etc. La posición economicista, sostiene Socarrás, exige identificar las múltiples dimensiones del neoliberalismo, lo que conlleva su adopción ciega y naturalizada.

La falacia, el encubrimiento, la mentira son los procedimientos comunicativos por excelencia del modelo, apoyados en la apropiación y manipulación de la ley y los medios de comunicación en la tarea de justificar e institucionalizar su aplicación. El neoliberalismo, bajo la noción de Miguel Vatter, se instaura por un manejo hábil del derecho que lo justifica jurídicamente. Es así que se establece una norma que opera como principio de la obediencia, provocándose: “una integración de la esfera de la ley en la del orden” (200). Por consiguiente, el modelo legitima la violencia de su implantación, en la tarea de restituir, paradójicamente, un orden quebrantado. A este respecto, señala Marcos García de la Huerta, refiriéndose a la realidad chilena: “...La dictadura pretendía refundar el estado...el nuevo gobierno no intenta continuar con el mismo régimen sino iniciar otro...la legitimación se intenta a través del ordenamiento de la economía...” (id. 186 – 187). Para Foucault, si no hay una lógica del *mercado* independiente de la regulación estatal (si existe un orden de naturaleza económico-jurídica), el *mercado* no

---

<sup>13</sup> Noción trabajada en Lemm, Vanessa (editora). Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010

contiene sólo el principio de limitación de la razón de Estado, sino el principio de su suplantación y negación. Sin una esfera económica diferenciada, no hay política diferenciada y, por lo tanto, triunfa el pensamiento estratégico, es decir, el imperio de la razón cínica, la razón del *mercado*.

### 1.1.2 Expansión y extensión de la violencia de la razón de *mercado*

Otra de las falacias trabajadas por Socarrás sería la visualización del neoliberalismo como un modelo estático e inofensivo. Así, la lógica neoliberal va mutando, transformándose y ampliándose con el avance de la llamada *globalización*<sup>14</sup> (por ejemplo, a través de la ampliación de los *mercados* globales en múltiples acuerdos de libre comercio) Además, esta aparente inocencia se contrapone a la forma que tuvo su presentación en sociedad, puesto que, la implantación del modelo fue de naturaleza eminentemente autoritaria y violenta, como lo muestra la gran mayoría de los casos en la región a través de dictaduras, como ya se expuso. Este proceso concluyó, como todos sabemos, con el surgimiento de gobiernos de transición que operan hasta la actualidad. Este escenario en países como Chile nos muestra, según Tomás Moulián, una clase política que cumple: “...la misión de producir las transformaciones neoliberales que estaban faltando y que, en algunos casos, los militares no fueron capaces de generar o, como en Chile, cumplen la misión de culminar su legitimación...” (46)

La violencia, una vez instaurada, se extiende a otras dimensiones de lo social; primero, afectando la relación del sujeto con su fuente de trabajo, en donde prima, fundamentalmente, la precariedad, la naturalización de la desigualdad social, de una especie de injusticia “necesaria” de la vida y la autoexplotación; segundo, y muy importante para nuestro análisis, la violencia se instala en relación con la naturaleza, ya sea en la explotación ilimitada, en la expropiación territorial, en el desequilibrio socioambiental, en la ampliación de *espacios* periféricos, en la desintegración de *espacios* fundados en lazos comunitarios, etc., extendiéndose una razón de subordinación y de nueva esclavitud a los vaivenes del *mercado* en todos los niveles.

Sorprende la eficacia de las estrategias expuestas con la instauración del neoliberalismo a niveles profundos y hasta psíquicos. Es así como el sujeto, a pesar de vivir experiencias traumáticas que conllevaron la aplicación de la economía de *mercado*, igualmente, “consume” el tejido discursivo y persuasivo del modelo. Al respecto, Byung-Chul Han (2012) afirma que la violencia inmanente del sistema también abarca lo neuronal. Así, desde el fin de la guerra fría, la

---

<sup>14</sup> O la denominada “mundialización neoliberal” que ya detallaremos y ampliaremos en el siguiente punto.

sociedad se ha sustraído a la idea de la “otredad” instaurándose un “totalitarismo de lo idéntico”, proliferando la homogenización y la equivalencia. La violencia hoy es neuronal e inmanente al sistema, razones que generan un colapso del Yo. De esta manera, la vivencia y construcción de lo territorial se organizarían en pos de la maximización de “La sociedad del cansancio”. Así, el agotamiento, la fatiga y la asfixia son manifestaciones de esa violencia. Por lo tanto, el anterior “sujeto de obediencia”, ha sido reemplazado por el “sujeto de rendimiento”, el cual como individuo libre de un dominio externo, se somete ahora sólo a sí mismo, abandonándose a la libertad obligada o la libre obligación de maximizar su rendimiento. La autoexplotación a la que se somete es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El actual sujeto narcisista del rendimiento está abocado, sobre todo, al éxito y en ello radica su esclavitud.

Las implicancias del ejercicio de un *biopoder* con estas motivaciones y enraizado en estos principios sugeridos, saltan a la vista en las nefastas consecuencias en distintos ámbitos de la vida, sobre todo en lo que respecta a las problemáticas espaciales y en las de los sujetos que los habitan y se dejan habitar.

### 1.1.3 *Globalización* neoliberal y sus consecuencias espaciales

Con respecto a la *globalización*, visualizado como el fenómeno espacial por antonomasia, el alemán Peter Sloterdijk (2003) en su “teoría de las esferas” nos aporta reflexiones fundamentales para nuestra comprensión del nuevo orden del *espacio* y con respecto a sus dinámicas en el contexto actual. Según lo referido por Vásquez Rocca (2009) “La teoría de las esferas” de Sloterdijk opera como una hipótesis sobre la forma relacional entre los hombres y su entorno. Fundamentalmente es una metaforización de nuestra vivencia espacial histórica, puesto que habitamos y somos en esferas, en *espacios* físicos, imaginarios, simbólicos y discursivos determinados. Así, nuestra constitución espacial es la marca primaria de nuestra experiencia de ser y estar en el mundo. Según Sloterdijk, referido por Vásquez Rocca, la relación de los hombres se da principalmente en dos esferas simultáneamente, a saber: las microesferas (relaciones ontológicas del tipo feto-placenta y familiares) y las macroesferas (los macroúteros, estructuras políticas que adoptan la forma de naciones o Estados).

Con respecto al fenómeno de la *globalización*, Sloterdijk describe el proceso expansivo del mundo a partir del siglo XVI. Este proceso abarcaría desde una fase metafísico-cosmológica,

pasando por una marítimo-terrestre (colonización española) hasta llegar a la actualidad en donde se produce lo que consideramos como la mundialización o *globalización* electrónica, la de las telecomunicaciones, lugar desde donde el filósofo anuncia el fin del cosmopolitismo de la modernidad, planteando el surgimiento de un *provincianismo global* (Rocca 2009). Este hecho está caracterizado por la experiencia de estar en un mundo en donde priman los vectores de la sincronización y aceleración, contribuyendo a la eliminación de las distancias y la reconfiguración de las culturas locales. La historia de la *globalización* es la historia de una doble conquista. La primera de ellas, en un principio, es la efectuada a la tierra por vía marítima y, posteriormente, la conquista de la subjetividad, de lo íntimo. Según Sloterdijk, ha llegado el momento en que ambas expansiones se han encontrado y se han fusionado en un gran *espacio* denominado *mercado*. De esta manera, nuestra *globalización* se nos aparece como la colonización del territorio interior que parece conducirnos, de la *mano invisible*<sup>15</sup> de la economía a un seductor e ilusorio progreso económico y a un desarrollo universal sin límites y para todos.<sup>16</sup>

#### 1.1.4 Nuevo orden espacial

Es por esta razón, y siguiendo con la misma línea de análisis del alemán, es que en el momento actual nos encontramos ante *una sociedad de paredes finas* que no es otra cosa que la eliminación de fronteras, en un proceso paulatino de *desterritorialización* constante, un movimiento de descentramiento donde las barreras se vuelven móviles. La expansión del sistema requiere, en las sociedades globalizadas, entonces, la radicalización de la capacidad de desplazamiento de los sujetos, cuyos movimientos están al servicio de las necesidades del capital desterritorializado. Por este motivo, la *globalización* no cesa de producir nuevas temporalidades y espacialidades, así como nuevas subjetividades y nuevas esferas que se deshacen y se vuelven a rearmar aceleradamente, más rápido de lo que podemos percibir.

El *espacio* así visualizado funciona también como una mercancía, quedando marcado por *el principio de obsolescencia*: los lugares se entrelazan, a la vez que confunden su propia identidad, mientras las identidades se desplazan, perdiendo su lugar natural. A este respecto, nos dice Lefebvre: "...la obsolescencia ha sido estudiada y transformada en técnica. Los especialistas de la obsolescencia conocen la esperanza de vida de las cosas...las oficinas que organizan la

---

<sup>15</sup> La *mano invisible*, ya ampliaremos en los siguientes apartados, explica la autoregulación del *mercado* en el modelo neoliberal.

<sup>16</sup> Ibid.

producción tienen en cuenta estas estadísticas para reducir la esperanza de vida, acelerar la rotación de los productos y la del capital...” (105) La obsolescencia provoca el surgimiento de un sentimiento de insatisfacción, en donde la necesidad y la escasez se generalizan, según Lefebvre: “...antaño...el pan era escaso y el *espacio* abundante. Ahora el trigo es abundante (mientras el pan sigue siendo escaso)... [Así mismo] el *espacio* se hace escaso. Esta escasez...se observa en particular en todo lo que concierne a la ciudad y al urbanismo. El *tiempo* también se hace escaso, y el deseo...” (70)

Es así que surge un concepto importante que ayuda a definir las ubicaciones actuales, híbridas y cambiantes de lo territorial y de los sujetos: hablamos de la categoría de lo *diaspórico*, noción que implica la idea de desplazamiento. No obstante, el término *diaspórico* según Tölölian citado en Abril Trigo “comparte significados con un dominio semántico amplio, que incluye palabras como inmigrante, expatriado, refugiado, trabajador extranjero, *comunidad* exiliada, *comunidad* extranjera, y *comunidad* étnica” (Trigo 16). Efectivamente, la palabra diáspora, según lo planteado en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*<sup>17</sup>, deriva del griego *dispersión* y opera como cualidad seminal del proceso de traslación. Tradicionalmente, se le ha visto como sinónimo de cualquier población que debe dejar forzosamente su lugar original. Sin embargo, desde las ciencias sociales el término se nos presenta con una amplitud que consideramos mayor, puesto que se utiliza en el estudio del desarraigo, en falta de integración y en los procesos de transculturalización (Szurmuk y Mckee Irwin s/p) Esta última acepción, no atribuida a un ámbito estrictamente nacional, nos parece más acertada para su definición. El *espacio* al estar integrado a la idea del desplazamiento constante, inherente a lo *diaspórico*, ayuda a establecer una situación de nuevas configuraciones y situaciones geográficas. A este respecto, el surgimiento de *espacios entre-medio* parece ser un hecho evidente y digno de destacar. Esta categoría propuesta por Homi K. Bhabha (1994) surge a raíz del desplazamiento mediante el cual, un grupo humano, subvierte los límites originales. De esta manera, los *espacios* se vuelven indeterminados, contraponiéndose a la categoría tradicional de límite, que supone una terminación, una separación rigurosa entre los territorios. La idea de *entre-medio*, crea un *tercer espacio* de indeterminación, una tierra de nadie donde las identidades están en suspenso, o en vías de redefinición, según Grüner citado en Véliz (2002). El *espacio entre-medio* no se define como

---

<sup>17</sup> Szurmuk Mónica, Mckee Irwin, ed. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Extraído de <https://elpaginaslibres.files.wordpress.com/2009/12/diccionario-de-estudios-culturales-latinoamericanos.pdf> diciembre 2015

un territorio de integración, sino como un ámbito en disputa. Los sujetos *entre-medio* son sujetos fronterizos, definidos por la idea de tránsito permanente.

Sloterdijk a través de la imagen del *palacio de cristal*<sup>18</sup>, se refiere a la motivación y dirección de estos desplazamientos. El *palacio de cristal* es el gran *espacio* interior organizado por el poder adquisitivo para quienes pueden acceder a él. El capitalismo liberal encarna la voluntad de excluir el mundo exterior, de retirarse en un interior absoluto, confortable. La transparencia del *palacio* genera la ilusión en los habitantes de los márgenes de poder participar de su confort y seguridad, invisibilizando sus rigurosas medidas de control. De este modo, según Sloterdijk, enormes masas que no participan de este escenario se encuentran a la intemperie y no permanecen estáticos, iniciando un tenaz asedio al escurridizo *palacio de cristal* que se intenta reproducir en todas las economías. (Rocca, 2009)

En este ambiente de *globalización*, los desplazamientos desterritorializados y en tensión, en beneficio del capital, han ido desintegrando la idea tradicional de *comunidad*, y por ende, los *espacios* fundados y afianzados en esa lógica también han ido reformulando sus límites y sus parámetros definitorios (pensemos en la noción de familia, puesta en funcionamiento en tanto entidad similar a una empresa, o en la existencia de los barrios y condominios de seguridad).

No se trata de concertar un concepto de *comunidad* en el sentido idealizado. Sabemos que la *comunidad* en sí, es un proyecto constante y vivido en su imperfección bajo formas diversas. La *comunidad* como una disponibilidad constante hacia “lo común”, siempre alerta, siempre generosa y en su potencial emancipador, es sólo una arista de su compleja determinación conceptual. En este caso, nos haremos cargo de su realidad no como una supuesta abstracción del pasado que se resiste a morir, sino como una dinámica de asociación y producción común con sobrada vigencia política, pero plagada de ambivalencias. Pensar la *comunidad* equivale, entonces, según Raúl Zibechi a concebirla en su dinámica real: “...en marcha, claro, pero con sus detenciones y sus metástasis” (cit. En Notas sobre la noción de “*comunidad*” parr 8). La separación de los sujetos del éxito, a causa de la lógica del capital y de la ganancia, despoja a la *comunidad* de su esencia imperfecta, transformándola en mera adición, en pura “aglomeración”. El evitar lo centralizado en pos de lo fragmentado y disperso en el mundo neoliberal está haciendo necesaria una rearticulación y/o reflexión en torno a lo comunitario, de las

---

<sup>18</sup> Acuñada por Dostoievski en *Memorias del subsuelo*, refiriéndose al famoso recinto de la Exposición Universal de Londres de 1851 (Rocca 2009)

interrelaciones solidarias fundadas, tradicionalmente, en el seno de lo familiar, de lo rural, de lo barrial o en la idea de pueblo.

Esta lógica espacial, transmitida y concretada específicamente en la urbanización acelerada de la posmodernidad, es el procedimiento en donde se crean y se originan los reordenamientos de nuevos y efímeros equilibrios de ubicación basados en la economía y en la seguridad personal. La ciudad actual, se ha convertido en el punto focal y fugaz de la actividad económica del presente, en la concreción misma de la realidad efímera y tráfuga del *palacio*. El crecimiento acelerado de personas y del número de ciudades, ha sido acompañado por la extensión y generalización del fenómeno de la pobreza que afecta a gran parte de la población urbana, la cual no puede acceder a los beneficios del *palacio* y al aseguramiento de la comodidad prometida (o solo ilusoria o parcialmente).

#### 1.1.5 Las *cronotopías* reales

Las *cronotopías reales* en tanto conciencia cultural determinada, pueden ser representadas en varias figuras. A este respecto, Ana Amado (2009) decíamos, esboza la noción de figura identificándola con “núcleos de significación - histórica y representacional – (que) se enmarcan en la memoria, cuya manifestación colectiva destaco como uno de los rasgos políticos dominantes en los distintos géneros filmicos y otros lenguajes examinados.” (15). Así, esta cognición discursiva, este núcleo significativo y representacional puede ser concretado bajo diversas formas: ya sea en la idea de ciudad<sup>19</sup>, en el barrio, en el campo que limita y convive cada vez más de cerca con su presencia, en la familia, en la realidad del país, etc.. Estas *cronotopías* reales e históricas han experimentado un cambio profundo en los aspectos esenciales que las definían tradicionalmente como tales. Así, lo que delimita la naturaleza de una serie de instituciones y entornos es un modelo cultural específico, una forma de habitar practicada y en constante y acelerada transformación, la cual ya hemos manifestado y caracterizado, en alguna medida, en nuestra contextualización. Por lo tanto, lo que definía anteriormente los lineamientos de acción de un barrio, por ejemplo, es un asunto totalmente distinto a lo que ocurre hoy. De esta manera, el *cronotopo real*, en tanto conciencia cultural se puede representar mediante figuras en constante transformación, continuidades que manifiestan tensiones direccionales y no un desplazamiento único.

---

<sup>19</sup> La gran cronotopía de la modernidad.

El sentido común indica que un barrio tradicional puede ser identificado como un lugar en donde los sujetos establecen relaciones de tipo colaborativa, desde donde enraízan sus lazos primigenios y de pertenencia, donde llevan a cabo la construcción de un lazo con los otros y como instancia de participación política en mediación con los organismos centrales. Una idea que rescata la cercanía, en donde la relación entre los sujetos que se encuentran en una esquina, que se fuman un cigarrillo es de cara a cara, persona a persona. Todos estos elementos ya han sido totalmente reemplazados y perviven solo fragmentariamente, lo que nos obliga a afirmar que “la vida de barrio” así conocida se encuentra en una decadencia feroz, desmantelada en estas formas primordiales, y sólo presente como una realidad escasa. El surgimiento del individuo del éxito, incluso, en sectores marginales, ha llevado a que se privilegien cuestiones impensadas en una red de protección mutua que, con sus conflictos, sigue integrándose de una forma mucho más horizontal. Los aspectos que se privilegian hoy se desprenden del discurso de la seguridad personal, de la amenaza latente de la delincuencia, en la desconfianza con el resto, privilegiándose relaciones de anomía colectiva, de fragmentación en su tejido más íntimo.

Es así como la construcción de condominios de seguridad, de barrios dormitorios periféricos en Santiago, y la inclusión de drogas más accesibles y adictivas han ido destruyendo esa imagen de barrio a la que hacemos mención, imagen que proviene ciertamente de un estereotipo que, si bien, reduce la entidad, reproduce una muestra significativa de la conciencia cultural básica que define a determinada *cronotopía real* antes y hoy. Las nuevas condiciones del barrio encuentran su razón de ser en las formas culturales explícitas e implícitas de las políticas neoliberales, que busca la descomposición y fragmentación de las entidades colectivas, centralizadas y locales.



Figura 1. Diablada en Carnaval anual de San Antonio de Padua, Av. Matta: oasis en la urbe santiaguina

Fenómeno interesante es lo ocurrido con lo rural ya hace bastante *tiempo*. Referirnos a los procesos de transformación del campo chileno obliga a seguir la línea desde el siglo XIX. Sin embargo, si nos concentramos en el último tramo del siglo XX y en la primera década actual existe una percepción del campo como lugar en desintegración en cuanto a sus cuestiones más tradicionales (en donde aún operaría una oposición en cuanto a los modos de vida, muy diferentes a las formas presentes en el ámbito urbano). Así, señala Gladys Armijo (2000): “las nuevas fragmentaciones espaciales de instituciones...han llevado a la privatización y desnacionalización”. De esta manera, más que hablar de decadencia del mundo rural debemos referirnos a una especie de: “neo-modernización del mundo rural chileno, con un estímulo económico centrado en la explotación de los recursos naturales” (Armijo s/p). Este hecho, propio de una economía primaria no es de extrañar en nuestra historia. Con todo, los modos de vida rurales se han transformado debido a su carácter *diaspórico*, totalmente indeterminado, a la deriva de la ciudad, de lo urbano como necesario y vital.

“Las relaciones campo-ciudad se insertan en un contexto caracterizado por la aceleración tecnológica, la concentración financiera... en el mundo rural se desarrollan en consecuencia, condiciones de producción muy favorables para el desarrollo de empresas agroexportadoras, ligadas a circuitos internacionales de comercialización "deslocalizados"...y en donde pierden influencia las economías campesinas e itinerarios locales.” (Armijo s/p)

Siendo un lugar donde precisamente se encuentran los recursos naturales, en la explotación maximizada esta ganancia es abarcada solo por el dueño del procedimiento,

abandonando a su suerte a las poblaciones locales que deben buscar sustento en el modelo impuesto por la ciudad y precarizar su condición:

“la integración del mundo rural a la economía global ocurre de modo correlativo a la desarticulación espacial que origina transformaciones y requerimientos territoriales no previstos...el carácter de los impactos territoriales es desconcertador, frente a un estado funcional que no privilegia sectores ni *espacios* geográficos, por lo tanto las inversiones dejan al desarrollo regional y local, desfavorecidos en cuanto a capacidades de decisión.” (Armijo s/p)



Figura 2 Construcción del Mall en Castro, Chiloé

Por su parte, la ciudad, identificada como *cronotopo real* por excelencia en la modernidad, también ha ido cambiando en múltiples aspectos ya esbozados en esta exposición. La ciudad símbolo de unidad y funcionalidad de la modernidad ha dado paso a la conciencia de una especie de extensión de su crecimiento sin mucho estudio de impacto ecológico y de su propio ecosistema. Lo que lleva a cabo la ciudad es una explosión de sentidos y rupturas de lazos entre formas de vida diferentes que no se comprenden entre sí. Surge por lo tanto, el lugar indeterminado, híbrido, acotado y/o aislado que hace imposible pensar en la ciudad como una totalidad. El único centro identificable no es un punto de conexión ciudadana física, sino uno que está dado por el consumo en diversos puntos, haciendo desaparecer su esencialidad como *espacio público*. Todos estos cambios son posibles si en el seno de lo familiar, además, núcleo de inmunidad de los sujetos, también observamos una preponderancia de la lógica empresarial.

Las obras en cuestión trabajan críticamente estas realidades *cronotópicas* esenciales desde perspectivas diversas. Si bien no son las únicas *cronotopías* reales identificables, sí son las más representativas. En definitiva cuentas, veremos que en *Huacho* se hace un desmontaje y deconstrucción de las ideas que definen el campo tradicional y también lleva a cabo una mirada por la ciudad provinciana de contrastes y consecuencias muy interesantes. *Pejesapo*, elabora

también una repaso sobre sectores rurales indeterminados, parasitarios de una realidad urbana que los alcanza y, por sobre todo, su fijación en el Santiago de la transición, desde el discurso de seres en la marginalidad social total. En lo que respecta a *Camanchaca* los sectores urbanos son tematizados en múltiples perspectivas, situándonos frente a la realidad de Santiago, de Buenos Aires o Iquique, en las caminatas de un joven por el centro de la capital y por los vestigios de un pasado cercano en el barrio el Morro de Iquique en busca de su pasado de infancia. Las maneras en que estas *cronotopías* reales – desmontadas de lo tradicional, bajo el sentido común – es el tema de los capítulos que siguen.

## CAPITULO II. *CRONOTOPÍAS* Y FORMAS DE *RESISTENCIA*

Todo *cronotopo*, como macro y micro cosmos estético, tiene un principio y un fin en el *tiempo*, una apertura y un cierre de su espacialidad y movimientos que nos hablan de una tensión entre fuerzas que se actualizan a cada instante. Esta conciencia nos permite también situar e incluir el estudio de las *resistencias* en los diversos planos que abarca la categoría bajtiniana.

A este respecto, el concepto de *resistencia* acuñado por Michel De Certeau no es una noción anquilosada que no pueda ser aplicada al análisis de una realidad como el *cronotopo*, el cual tampoco presenta límites rigurosos como conocimiento puramente artístico. Por su parte, la *resistencia* que piensa el jesuita, no necesita ser adaptada al análisis artístico, puesto que la reflexión acerca de la vida cotidiana, llevada a cabo por el teórico francés tiene una intención de crear y llevar a cabo una poética y estética de lo cotidiano, sentando bases para una reflexión del sentimiento popular, desmarcándose de los análisis teórico – estadísticos que se llevaban a cabo con respecto a las prácticas, procedimientos y trayectorias de los sujetos:

“...La estadística toma el material de estas prácticas, y no su forma; marca los elementos utilizados, y no el ‘fraseo’...Al descomponer estos ‘vagabundeos eficaces’ en unidades que define ella misma, al recomponer según sus códigos los resultados de sus desgloses, la encuesta estadística no encuentra sino lo homogéneo...deja fuera de su campo...operaciones heterogéneas que componen...lo cotidiano...” (De Certeau XLIX)

Para De Certeau, la vida cotidiana surge de la concepción del individuo como productor de sentidos. Por esta razón es que lo cotidiano es visualizado como psicológico y estético, fruto del conocimiento sensible de los sujetos en sus experiencias tanto en el ámbito físico como espiritual. La vida cotidiana, en ese sentido, se percibe en analogía con los procedimientos involucrados en la escritura – lectura. Es así como:

“...El binomio producción-consumo podría sustituirse con su equivalente general: escritura-lectura. La lectura (de la imagen o del texto) parece, además, constituir el punto máximo de la pasividad que caracterizaría al consumidor, constituido en mirón (troglodita o itinerante) en una "sociedad del espectáculo...” (LII)

Esta relación escritura – lectura se puede visualizar en la manera en que el lector o “consumidor” lleva a cabo sus lecturas, pasivas según aquella percepción. Sin embargo, sabemos que desde la noción de *resistencia* del francés, el papel de una lectura activa es la de mayor

preponderancia. Ahora, con respecto a la escritura que los usuarios llevan a cabo, el texto de lo cotidiano, puede ser visualizado en las prácticas que realizan los sujetos caminantes, acciones que se encuadran dentro de lo que denomina “las retóricas del caminar”. Así, la actividad del caminante por la ciudad es vista como una enunciación particular, igualándose con esto a los hechos de lengua.

“... el caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los enunciados realizados...si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones...el caminante actualiza alguna de ellas...Pero también las desplaza e inventa otras, pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian, o abandonan elementos espaciales...los caminos de los caminantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles, de asimilarse a los giros y figuras de estilo. Hay una retórica del andar. El arte de dar vueltas las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta los recorridos...”  
(De Certeau 6 – 8)

En “La invención de lo cotidiano” (1979) entonces, De Certeau desarrolla su concepción de las *resistencias* sobre la idea de que en el transcurrir de la vida diaria existe un profundo cariz estético que incluye todo tipo de actividades (relacionadas con la comida, los olores, los sabores, el medio ambiente, el deporte, lo familiar, los lugares, etc., por mencionar algunos) Esta creatividad de los usuarios, en la fórmula de De Certeau, invita a visualizar las prácticas ordinarias en tanto *poiesis*<sup>20</sup>. Tal confianza en la capacidad creativa de los sujetos en el uso y/o apropiación de los textos de los productores y en los productos mismos (que implica una ausencia del prejuicio frente a “las masas”) tiene calidad de instancia política que se funda, según Luce Giard en: “su incredulidad de cara al orden dogmático, su atención a la libertad interior de los disconformes apartados de la verdad impuesta... su respeto a toda *resistencia*, por mínima que sea...da a De Certeau a creer firmemente en la libertad de las prácticas.” (XXIII) Por tanto, donde es posible solo ver una relación vertical de dominación, De Certeau abre un camino lleno de matices, puesto que su concepción de la vida cotidiana tiene ese componente de estar “sembrado de maravillas”.(XXIII)

En la cultura ordinaria, nos dice De Certeau "el orden es puesto en juego por un arte" (XXIV) A la racionalidad productora del *mercado*, le corresponde “otra producción” astuta, pero dispersa e invisibilizada (hasta en la misma percepción de los propios usuarios). De ahí, el intento

---

<sup>20</sup> Proceso que involucra una creación y producción.

por rescatar y hacer consciente el valor de estos actos, que no son hijos de coyunturas específicas, sino que representan cuestiones extensibles a todos los *tiempos*.

El concepto de *resistencia* se trabaja en las nociones de estrategia y táctica, ya precisadas en nuestra “Introducción”. Es en esta oposición donde se lleva a cabo un abordaje complejizador de la dominación y el señalamiento de una politicidad de lo cotidiano, cuyo signo es el conflicto y no la introyección del orden, como ya hemos manifestado. Su teoría destaca que ninguna estrategia de dominación es total y que, de hecho, el devenir de los sistemas sociales opera en base a esa incompletud. Esto no quiere decir que lo hegemónico como tal pierda su fuerza, sino que su visión se desplaza hacia la potencialidad de transformación de lo existente, puesto que “no hay prácticas sin uso”, cuestión que nos invita a hablar de practicantes y no de consumidores (De Certeau XLIV-XLIX).

Las *resistencias*, bajo este punto de vista, concebidas como prácticas creativas, no son simples inversiones de la planificación de una estrategia ni contra – producciones antidisciplinarias (aunque muchas de ellas puedan catalogarse de esa manera). Sin embargo, su papel reducido nos obliga a preguntarnos sobre su naturaleza realmente efectiva a niveles políticos. El problema en la teoría de Michel De Certeau es que podría derivar en lecturas políticas bastante inocentes. Sin embargo, a nivel de las obras analizadas, aquellas prácticas por muy inocentes que parezcan, no lo son a un nivel tan tajante. Por ejemplo, en el detenimiento de la ojo – cámara en el proceso de hacer un queso en la película *Huacho*, se intenta rescatar una forma artesanal de vida. Si bien hacer un queso no llega a desestabilizar un orden, ni representa un peligro para un status quo, sí se rescata en esta mirada, un afán, una actividad que persiste, a pesar de que su realización tenga el estatus de arqueología viviente de un pasado más rústico. El detenimiento en aquella actividad se busca, entre muchas otras intenciones, rescatar lo bello del proceso artesanal, de ese saber milenario transmitido de generación en generación, de una forma de vida, y por ende, no representa una mirada tan simplificada ni un hecho tan ingenuo.



Figura 3. Clemira haciendo un queso artesanal, película *Huacho* (2009)

Interesa destacar que la noción de *táctica* y de *resistencia* está asociada a lo inesperado, imprevisible, fugaz y sorpresivo. Es esa utilización del *tiempo*, la del movimiento rápido, la que parece contradecir la construcción de vinculaciones entre tácticas diseminadas. Por lo tanto, si bien De Certeau nos habla de la posibilidad de tácticas simultáneas, su concepción de *resistencias* en tanto acciones colectivas y organizadas hacen perder fuerza al concepto como la fortaleza del más débil. La construcción de lo colectivo requiere de un proceso de identificación y de organización, de prácticas de representación, de definición de repertorios de acción, de formas de toma de decisiones que el concepto de táctica no involucra. Sin embargo, para nosotros esta posibilidad queda abierta y no altera la naturaleza de la visión del jesuita, puesto que la posición del más débil también puede ser articulada desde un *espacio* estratégico específico, *espacios* bastante permeados por lo demás, apoderados por la estrategia del poder en muchos niveles, pero aún en su función de *centro de operaciones* mínimas desde donde se lleva a cabo una acción. Los únicos *espacios* que conservan aún este tinte, son los territorios de inmunidad del hogar y, en ocasiones, cuando se activa desde la calle, la visión de un *espacio* público en tanto *comunidad* de sujetos ligeramente críticos.

## 2.1 Las obras

La manera en que estos elementos (la noción de *cronotopo* y su relación con las prácticas de *resistencia*) son puestos en funcionamiento en las obras, tiene directa relación con la naturaleza de estas, en términos de producciones específicas y su encuadre en las nuevas corrientes expresivas que además fortalecen o potencian, debido a sus formas esenciales, la naturaleza de las *resistencias* que exhiben. Es así como Ana Amado (para comprender el ámbito

argentino y extensible para el caso chileno) a través del concepto *posmemoria*<sup>21</sup> permite caracterizar, por lo menos en nuestro caso, a la novela *Camanchaca* y a parte importante de la literatura contemporánea. Para las obras cinematográficas, el asunto no es tan distinto. Sin embargo, en este trabajo se abordan dos producciones chilenas que no se dejan encasillar en lo esencialmente testimonial y/o memorial, aunque pongan en manifiesto las consecuencias del modelo instaurado en posdictadura. Desde esta lógica, resultan importantes las consideraciones que lleva a cabo Christian León en el concepto de *cine de la marginalidad*<sup>22</sup>.

Las obras en cuestión comparten, a pesar de su heterogeneidad, un “imaginario común” (manuscrito en elaboración, Darcie Doll 3). Las producciones que emergen desde los noventa están marcadas por el desarrollo de:

“Nuevos realismos...evidentemente no se trata de la repetición de los realismos de variado cuño que han existido a través de la historia de las producciones latinoamericanas...ni de un nuevo realismo como un programa ‘actualizado’ de antiguas retóricas, sino de una nueva percepción de la realidad...marcado por un nuevo interés por hacerse cargo de esa realidad...” (15)

Este nuevo realismo del cine y la literatura actuales presenta elementos que son identificables en manifestaciones del realismo clásico, incluso en el siglo XIX. Manifestaciones que también “poseen una aguda captación de los problemas de su época” (Doll 15). Las nuevas corrientes, en general, convergen en un tipo de creación en donde opera un ambiente de desconfianza y escepticismo frente a la situación del presente de enunciación. Interiorizada la derrota, estas obras dan cuenta de una especie de desgarramiento del tejido social. En el fondo, la noción misma de lo real, en estas obras (y consecuente y paradójicamente en su afán realista) se ve afectada en sus cimientos más profundos. A pesar de que la actitud ética frente a lo social sea similar a los antiguos realismos, la diferencia radica en que este deseo ideal de hacer vivencia artística de su presente, es acorde a las transformaciones en la percepción del presente, marcado por un deseo de retorno hacia lo político (20)

---

<sup>21</sup> El término Posmemoria es conflictivo en tanto involucra el riesgo que el prefijo “pos” trae consigo, que implicaría relacionarlo con “posmodernismo, posfeminismo (...) que remite a paradigmas que no tienen relación con los estudios...Por otra parte...conduce a una valoración con un matiz...de segundo grado” (Doll 79) Preferiremos su acepción como “memoria de segunda generación” o de “generación y media”. En este mismo apartado, ampliaremos el término.

<sup>22</sup> Christian León define el concepto de marginalidad como “aquella que está borrada de la conciencia pero que sin embargo obra desde su interior... exterior constitutivo de la sociedad que, como lo ha mostrado Derrida ‘obra necesariamente desde el interior’” (13) Añade: “El Cine de la Marginalidad hace de los huérfanos, de los olvidados, de los desempleados, de los delincuentes sus personajes principales” (13)

No obstante, esa vuelta hacia lo social es totalmente distinta al cine o la literatura que se gestó en los setenta. La generación del noventa hacia adelante, se instala desde el pesimismo, en donde es difícil idear un mundo alternativo. Las historias que nos son contadas, principalmente, son “historias de derrumbe” (22). Así, Nahuel Montes referido en el texto de Darcie Doll, nos señala que “la incorporación de lo político se realiza con una mirada pesimista e íntima, aunque crítica cuando muestra las secuelas de la debacle nacional” (Montes 2) Por lo tanto, en los nuevos realismos, hay un desplazamiento del punto focal que encuentra sitio en los lugares de la cotidianeidad que, como hemos señalado, sufrieron las transformaciones más evidentes. Así, este tipo de arte, según Gonzalo Aguilar no es propiamente militante, pero sí genuinamente político (cit. en Doll 22).

El trabajo que se emprende al trabajar la noción de *resistencia* de De Certeau en estas *cronotopías*, precisamente, tiene que ver con rescatar el valor de una aparente abulia que no es tal, en un mundo que es vivido desde la rabia o la nostalgia, desde el cansancio o desde la tristeza, pero en el que aún perviven latencias y voces e intensidades de otros *tiempos*.

En términos de elaboración, hemos dicho, en lo que respecta a la literatura y extensible al caso del cine, observamos que existe una hibridez en lo genérico. Así, para Josefina Ludmer, en el plano de la literatura (2006), corrobora la existencia de un tipo de escritos pertenecientes a lo que denomina literaturas posautónomas en donde “no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido” (Ludmer s/p). La hibridez genérica en el cine rescata, en la construcción de la ficción, una cercanía con el documental, rescatando el valor de actores no profesionales y en territorialidades y ambientes genuinamente cotidianos. Los procedimientos llevados a cabo en la construcción de las imágenes y atmósferas apelan a los recursos de una visualidad poco nítida, en la indeterminación en el encuadre, en la mezcla de planos, en secuencias de imágenes que se interponen sin ordenación lógica – causal, etc.

Con todo, según Darcie Doll, se puede plantear la existencia de tres tipos de creaciones, que nos ayudan a hacer identificables los textos y las películas a las cuales nos referimos, aunque las limitaciones en lo concreto, no son tan tajantes:

“(…)los que responden a la tendencia conocida como realismo marginal o realismo sucio, donde el núcleo central es la representación del modo de vida de la marginalidad política, económica y social(…)

los que construyen mundos cotidianos, a veces también marginales, en una suerte de hipercotidianidad estancada en el *tiempo*(...) los vinculados a la representación de la memoria de segunda generación, vinculada a la violencia política de las dictaduras cívico – militares(...)" (24)

### 2.1.1 La Posmemoria y Cine de la marginalidad

El término de *posmemoria* es una expresión que no puede descontextualizarse, puesto que su aplicación se liga, en palabras de María Belén Ciancio (2003) cuando se refiere a la autora del concepto M. Hirsch, a la experiencia – traumática – y a la transmisión intergeneracional que supone (re) pensar la memoria a través de la voz de los hijos de sobrevivientes, en este caso, del Holocausto (3). En la interpretación de Amado, los testimonios rescatados son los de los hijos de los testigos directos de las dictaduras, generación que confronta el hecho con sus posturas específicas y con un presente. El *espacio* social y familiar en este tipo de obras se muestra generalmente destruido y transformado por estos acontecimientos. “La confiscación de los derechos ciudadanos fue seguida por políticas de abandono social, desigualdad extrema, miseria y exclusión” (136). Para Ana Amado este rescate es un proceso social del cual un sector del arte se hace cargo (y que se suma a una importante oleada de manifestaciones ciudadanas y populares emergentes), proceso que involucra la (re) elaboración e interpretación de un pasado olvidado en la tarea de comprensión del presente, a través de la exposición parcial del testimonio anónimo de los padres a través de los hijos y de ellos mismos, en los límites difusos con la autobiografía y lo ficcional. Además, para Ana Amado se puede incluir, o se deja la puerta abierta, a los mismos niños y adolescentes que vivieron la época del trauma, por lo que la posmemoria incluiría fenómenos de “primera generación y media”, ampliando, de esta forma, su accionar:

“Posmemoria, por tanto, sería la que caracteriza las experiencias de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso por las historias de la generación previa y labradas por sucesos traumáticos que (por lo general) no pueden ser ni comprendidos del todo, ni recreados; o recreados bajo sus propias versiones y condiciones” (Cit. en Doll 79)

Christian León (2005), por su parte, sostiene que las obras cinematográficas de la marginalidad, como bien se intuye, recrean la vida marginal en las ciudades o se sitúan en una hipercotidianidad. A este tipo de obras se les puede categorizar como pertenecientes a un “realismo callejero o urbano” o “realismo sucio”. Sin embargo, nos quedaremos con la amplitud

que ofrece el epíteto de marginal. Así, este tipo de cine ha ido rescatando: “el nuevo contexto social y cultural de la región, encara crítica la exclusión social producida por el neoliberalismo y la abrupta irrupción de nuevos actores sociales... Surgen un conjunto de películas...que retratan con desencanto la vida de seres marginados por las instituciones sociales... que relata...la violencia y el desamparo...” (23)

Desde el punto de vista político, este tipo de cine, si bien explícitamente no expone una relación de vinculación directa con las condiciones y razones políticas ortodoxas de este abandono por parte de la realidad, lo que sí lleva a cabo es una exposición, desde la latencia emergente de lo cotidiano, y muchas veces desde la pasividad, lo que en sus formas travestidas la realidad invisibiliza. Es en este punto donde este tipo de producciones encuentra su potencial crítico. Resulta interesante plantear que, en efecto, lo real, bajo la lógica del modelo, es la entidad que posee más mecanismos ficcionales evasivos y más efectivos que las propias obras de arte, las cuales operarían en un sentido contrario, estéticamente comprometido. A pesar de que, tanto literatura como cine, según lo planteado por Gonzalo Prividera reflejen “las contradicciones de su *tiempo* sin lograr superarlas” lo único cuestionable, según el autor trasunta en que lo que “deberíamos cuestionar en vez de entronizar, son las obras que rehúyen al conflicto” (citado en Doll, 23) Esta alternativa política que Prividera señala, se condice y se potencia expresivamente con el formato híbrido – documental, obviamente, opuesto al canon clásico de construcción narrativa del cine clásico de la industria comercial.

## 2.2 *Cronotopías* específicas

Identificamos que todas las *cronotopías* se orientan, a pesar de sus diferencias evidentes en los temas y maneras de abordarlos, hacia la idea de la *pérdida y/o el extrañamiento*. Las obras apuntan hacia esa idea de lo inevitable de la desaparición paulatina de sus esferas cotidianas o en la experiencia de extrañamiento que produce vivir en el contexto actual de transformaciones profundas y aceleradas. Además, el conjunto de obras se desmarca, en cierto sentido, de las temáticas y formas propias de la industria del libro o del cine. En sus registros, aunque forman parte de un circuito identificable comercialmente, opera el principio de no ajustarse a cánones estéticos oficiales. La ocupación de actores no profesionales o simplemente, la naturaleza de las historias, hacen pesar más el argumento y la experiencia que retratan, su concreción estética experimental, en ocasiones, más que su valor o posición dentro un *mercado* cultural. Si bien, es manifestación artística desde el interior de un contexto determinado, en su separación factual con

el resto, radica la primera manifestación de *resistencia* en el terreno de la creación artística y en su vinculación con los procesos sociales.

*Huacho* (2009), protagonizada por actores no profesionales, nos muestra un día en la vida de una familia campesina de San Nicolás en las cercanías de Chillán, exponiendo un juego interesante llevado a cabo en torno a la crisis de la esfera rural en su estabilidad, en los cimientos que la definen o definieron como *espacio* social particular, frente a un *espacio* urbano en expansión y que activa dependencias unilaterales a niveles muy profundos. El cuerpo de cada integrante, visualizado en la separación que se lleva a cabo en el filme, ilustra esta batalla silenciosa entre el ser humano solitario y el mundo. Los *espacios* de soledad aún confluyen hacia la mantención de una huella de *comunidad* familiar que también resiste a la fragmentación, ya sea en la mesa, en las historias a medio contar, en el encuentro en el *pool*, en las distintas prácticas al interior del hogar llevadas a cabo por las mujeres, tendientes a mantener dicha estructura, en los rezos de Clemira por la mañana, o haciendo sus quesos en la cocina.

*Huacho*, según Mariano Véliz (2014), propone una descomposición de las representaciones costumbristas del campo, como decíamos, no desde un cine militante, sino en el contexto de un cine chileno que piensa la política y estética de lo cotidiano familiar. *Huacho* se centra en los sujetos precarizados y se narra desde un posicionamiento límite, en donde los trayectos cotidianos los ubican en una situación híbrida: ni habitantes del campo ni miembros del tejido urbano, sino ubicados en un terreno fronterizo y difuso que pertenece a los dos y a ninguno. Así, el film instaaura una propuesta estética compleja que implica narrar desde el punto de vista de lo rural y, al mismo *tiempo*, evidenciar la percepción que desde la ciudad se tiene de ellos. (Véliz)

De esta manera, según Véliz, la concepción de la familia como unidad temporal se propone a partir de la estructura narrativa segmentada en cuatro capítulos que siguen, de manera aislada, las peripecias cotidianas de los integrantes de una familia y la destrucción de sus modos de vida y la inclusión de otros. La vida rural se aborda a través de los ciclos y las repeticiones y se subraya la matriz de sus invariantes. Tanto la elección de actores no profesionales como la mecanización de los movimientos, construyen la sensación de rutina y repetición. Sin embargo, el día en el que transcurre la acción se diferencia de otros por el corte de luz. El instante en el que se produce el corte es el punto de contacto que se repite en los cuatro segmentos. Así, el *tiempo* cotidiano se concibe como una yuxtaposición de reiteraciones y quiebres de la regularidad, más allá de lo rutinario que se exhibe.

En cuanto a las manifestaciones físicas del *espacio* representado, el film opta por retratar los *espacios* rurales como desprovistos de vida, en sequía y en éxodo masivo en contraposición con los *espacios* urbanos que crecen y se desarrollan.

Por su parte *Pejesapo* (2007) en un tono más descarnado y delirante, también a través de actores no profesionales, nos revela la vivencia en La Planta y en Santiago de Daniel (ex convicto), luego de ser devuelto por el canal tras un intento de suicidio. El conflicto espacial en este filme se manifiesta en la exposición de la vida asfixiante y empobrecida en torno a La Planta y en la experiencia caótica y marginal de la ciudad de Santiago, en la cual se vive una insatisfacción constante que acelera los movimientos de los personajes. Daniel, en primera instancia, es incitado a su migración, luego de la saturación que provoca su presencia entrampada en el limbo que es aquel poblado arruinado de La carburera. Así, Daniel en este pueblo sobrevive acarreado piedras que las vende a los lugareños. Al igual que todos sus habitantes, las actividades económicas no aportan ningún beneficio, el *tiempo* permanece en un estado de estancamiento que hace perder las nociones más elementales e incita a este personaje a asesinar a los ancianos que lo amparan parcialmente. Luego, en su estadía en Santiago, vemos a un Daniel que, adicto a la paste base, no consigue una estabilidad ni familiar, ni personal. Además, la condición de estabilidad no es asunto que preocupe mucho a este personaje, el cual se desplaza contantemente entre las andanzas con el compadre Juanito, sus amoríos con Barbarella, sus trabajos esporádicos y sus huidas en soledad por las calles de un Santiago de representantes falsos de la etnia mapuche y de marchas anti neonazis en las cuales se inmiscuye.

*Camanchaca*, por último, de Diego Zúñiga (2012) nos sitúa frente al viaje de un joven de 20 años que es llevado por su padre a arreglarse los dientes a Tacna. Básicamente en *Camanchaca* los *espacios* se ponen en funcionamiento bajo dos direcciones bien claras. Por un lado el joven lleva a cabo, en ocasiones, a través del ejercicio del recuerdo una actualización de *espacios* que ya han sido transformados. El hecho particular que provocó el cambio en las configuraciones de los lugares fue el accidente del tío Neno que provocó su padre manejando la BMW. Este hecho se instaura como central e hilo conductor de los acontecimientos. Es así cómo se entiende la otra dirección en la comprensión del *espacio*, pues el padre va a encarnar una vivencia que no está ligada a la reactualización a través del recuerdo, sino que desde ese momento opera el principio del olvido. Es así como el padre tuvo otra familia y la madre se trasladó a Santiago con el protagonista con la intención de jamás volver. Pues bien, es a través de la vivencia en el *espacio* desde donde se busca el rescate de la vivencia anterior, fragmentada en

la memoria del protagonista. Su obsesión en su estadía a Iquique precisamente opera por desentrañar los acontecimientos ligados a su pasado familiar a través del recorrido por el barrio El Morro, por la casa del abuelo, *espacios* que se presentan como huellas solamente de un estado anterior y que no volverán al presente.

Ahora bien, de estas *cronotopías* se pueden desprender dos figuras transversales a todas las obras, las cuales hemos esbozado en nuestra Introducción. Estas figuras se visualizan en base a un ordenamiento fundado en una percepción de la experiencia de habitar bastante plausible (pero no exclusiva), que tiene raíces eminentemente topológicas y en donde quedarían separadas las esferas interiores de las exteriores. Sin embargo, hemos visto cómo estas dicotomías en la sociedad de *paredes finas* no tienen mucha validez de facto, en el sentido que lo exterior y lo interior, en tanto límites evidentes tienden a la hibridación y a la indeterminación. Con todo, dicha división se presenta más matizada cuando se contrasta con lo que en la teoría de Sloterdijk se denomina las micro y macro esferas. En este sentido, lo micro se vive generalmente en *espacios* de inmunidad identificados con el hogar y lo macro en *espacios* del tipo nación y/o estados. A pesar de todo, sabemos muy bien que la experiencia de lo micro y lo macro se vive simultáneamente y no en determinados dominios geográficos y de límites identificables, pero, como sólo es un ordenamiento conceptual, este hecho se da por descontado.

La experiencia en el hogar y en las rutas del mundo y en el (des) encuentro, trabajada en las obras, son las figuras *cronotópicas* centrales en donde es posible apreciar la crisis de habitabilidad y *espacio* ya descrita y de las cuales nos haremos cargo de analizar en lo que sigue del estudio.

### CAPÍTULO III: RESISTENCIA EN EL “OCASO DEL HOGAR”

El hogar opera como una coordenada temporo – espacial de primera importancia, en el sentido de que se configura como un núcleo ordenador de lo social (en el plano de lo real), y de lo argumental (en el terreno de lo artístico), organizando los movimientos de los personajes y concentrando las acciones más significativas. La célula familiar y/o sus huellas se cohesionan a partir de su existencia topológica en la esfera del hogar. Así, tradicionalmente, se identifica con el corazón y refugio último de lo social, el lugar que, por excelencia, contiene y sujeta a la célula básica de nuestra *comunidad*, una necesidad de primer orden y/o una topología concebida como centro de cohesión primigenia. Sin embargo, aquí ha tomado la forma de un movimiento que se identifica con una agonía, puesto que, lo que precisamente nos muestran las *cronotopías* particulares es que estos *espacios* están afectados por trayectorias que nos hablan de transformaciones constantes y aceleradas, y que ponen en crisis su precisión como habitáculo protector que comúnmente se le ha asignado.

#### 3.1 El “apremio del hogar campesino”

Esta figura nos parece interesante en cuanto a sus alcances desde el punto de vista del significado y por el hecho de constituir un eje argumental medular que organiza los acontecimientos en la película *Huacho*. Es así que podemos identificar un movimiento básico que va desde su seno, hacia un exterior que se descompone en las distintas miradas y desplazamientos para, nuevamente, organizar en su centro las vivencias cuando finaliza el día.

A este respecto, el hogar rural se identifica tradicionalmente como un *espacio* significativo en donde tiene lugar el encuentro y la reunión del grupo familiar. Una esfera que ofrece inmunidad frente a los peligros del exterior. Precisamente, con respecto a este punto es que Gastón Bachelard, referido en Ximena Picallo y Silvia Araújo, reflexiona sobre el concepto del *espacio feliz* en su noción de topoanálisis o “el estudio psicológico y sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (1965) Su reflexión aborda el *espacio feliz* desde un punto de vista arquetípico y que se correspondería con la imagen de la *casa onírica*. A partir de las nociones de *ánima* y *ánimus*, Bachelard establece una dialéctica entre el adentro, *espacios* femeninos – llama la atención el calificativo – de bienestar, albergue y protección del *ánima*; y el afuera, identificando los *espacios* de hostilidad y exterioridad del *ánimus*. En lo concreto, vemos cómo

estas nociones se ven problematizadas y reconstruidas en prácticamente todas las obras que abarcan el corpus. En el caso de *Huacho*, sutilmente, se observan una serie de elementos que nos hacen pensar en la activación de momentos evocadores de un sentido primigenio con respecto a la vivencia en el hogar campesino, que se verán perturbados por la temporalidad externa de lo urbano. Sin embargo, aún se observa un territorio donde es posible alzar una tenue *estrategia*.

A la luz de la disposición de esta figura se nos explicitan algunos mecanismos de *resistencia* frente a una amenaza latente que pervierte las fronteras de aquella inmunidad, la que siempre encuentra algunos mecanismos para no verse completamente afectada. Efectivamente, buscamos en la intimidad del hogar identificarnos y lograr cobijo. Esta afirmación tiene su sustento en la teoría de las esferas de Sloterdijk, en el sentido de considerar los habitáculos que moramos como extensiones de nuestra vida uterina. Bajo esa lógica, el hogar al no funcionar como sitio de protección deja a sus habitantes a la deriva y abandono en el cosmos. Además, las burbujas y esferas de inmunidad tienen dimensiones tanto externas como internas. El real abandono está dado en Sloterdijk a partir del giro Copernicano.

“No en vano el giro copernicano, está al comienzo de la historia moderna del conocimiento y del desengaño. Ese giro significó para los seres humanos del Primer Mundo la pérdida del centro cosmológico y dio lugar, en consecuencia, a una época de progresivas descentralizaciones. Desde entonces se acabaron para los habitantes de la tierra, los antiguos mortales, todas las ilusiones sobre su situación en el regazo del cosmos” (cit. en Rocca 5)

En concreto, el filme nos sitúa ante el despertar del hogar manifestado en la primera aparición del canto del gallo, cuestión que ya nos instala frente a la problemática vital que atraviesa toda la obra y que vendría a tener alguna correspondencia con lo que Sloterdijk identifica como lo categórico del *momentum* o de una especie de despiadado imperativo día del mundo moderno que se impone en nuestras maneras de vivir. (cit. en Liliana Rocca) Es así que se va manifestando de forma latente y progresiva esta preponderancia de un imperativo que anuncia una urgencia próxima que invade el sueño y la tranquilidad del descanso nocturno. De esta manera, en la casa campesina la experiencia vital se organiza en pos de las actividades de producción y en hacer frente a la aceleración temporal que dicha forma de habitar propone. Es decir, se nos sitúa frente al hogar como un *espacio* cuyas paredes son irrumpidas por elementos que establecen su autoridad hacia ese interior y que, desde una lejanía y/o cercanía, condicionan al hogar a una especie de sometimiento. Los sonidos del cantar del gallo van generando una

tensión y haciendo evidente la transmutación de su sentido original, transformándose, paradójicamente, en una verdadera amenaza hacia las maneras de despertar antiquísimas de formas de vivir más rurales que se representaban y descansaban en la figura de este animal.

Posteriormente, y una vez instalado este imperativo del *momentum*, se nos muestra un cuadro bastante típico: la habitación de los ancianos donde Clemira lleva a cabo el acto de rezar. Esto nos sitúa, inmediatamente, frente a una representación directa del rito cristiano, cuestión bastante arraigada en la cultura popular y tradicional de nuestro campo. Es así que observamos elementos que hacen mucho más significativo este primer instante y que sitúan al acto de rezar como antagónico frente a la urgencia temporal.

Ahora bien, el velador, bajo este aspecto, operaría como una construcción particular de un altar y es muy común que tenga esa función en la vida real, puesto que va acompañado de una iconografía que incluye imágenes de parientes por los cuales se reza y de algunos retratos religiosos. Este tipo de procedimientos, destinados a mantener esas manifestaciones populares constituyen bajo la noción de De Certeau un tipo de *micro – resistencia* llevada a cabo en un *espacio* íntimo que se vincula con lo sagrado: la habitación bajo este apelativo es una forma de templo que se instaura y superpone a la exigencia del inicio del día, como ya esbozamos. Ahora bien, el objeto luminoso presente en todos los altares es, por excelencia, una vela y constituye el elemento central para que una mesa adquiera este simbolismo y funcionalidad. El hecho de que sea una lámpara de luz artificial nos abre un cuadro interesantísimo que se dispone en todo el filme, en donde la luz artificial, principal hilo conductor del relato, viene a reemplazar a la luz natural. Por lo tanto, este altar, si bien se comporta como *resistencia* particular, como lo habíamos estipulado, presenta elementos que implican una manifestación subterránea del poder y del orden de las estrategias y una manifestación del discurso de la compañía de luz. *Huacho* es una carrera y disputa por la luz, entendida, además, como la medida del *tiempo* en el *espacio*. Sin embargo, y a pesar de todo, el acto de rezar y la habitación como templo son prácticas que no pierden su sentido más esencial a pesar de estas irrupciones y condicionamientos. De hecho, constituyen prácticas que para Clemira son anteriores a todas las actividades. De la misma manera, el rito se repite cuando la anciana abandona el hogar para vender sus quesos.



Figura 4. La Habitación como templo, película *Huacho* (2009)

Una vez iniciados los movimientos en este hogar, vemos ciertas disposiciones particulares que nos ayudan a entender su organización como sistema cronotópico específico. A este respecto, Alejandra y Clemira son las encargadas de hacer funcionar la maquinaria doméstica y, por lo tanto, activan las formas de *resistencia* más evidentes, puesto que sus ejercicios ponen en juego la pervivencia de la casa tanto en el terreno de lo material, como en lo simbólico.

Veíamos que Clemira activa una serie de rutinas ligadas a lo ancestral, entendiendo que dichas actividades se incluyen dentro de una serie de prácticas que permitirán el sustento diario. Su hija, Alejandra, aporta una escasa estabilidad con un trabajo precario en una casa externa que funciona como centro turístico y, de hecho, no puede hacerse cargo de pagar la cuenta de la luz debido, en parte, a esta situación. En definitivas cuentas, el elemento femenino es el que se encarga de mantener los aspectos esenciales de la casa de campo y es a través de sus actuares que esta esfera específica aún sirve de cobijo mínimo.

Este tipo de *resistencia* paradójicamente se condice con la lógica dominante. Así, anclada a las exigencias de las estrategias desplegadas, estas mujeres sacan a relucir una tenacidad implacable, sacando fuerzas de flaqueza por el bien superior de mantener la casa en pie. Si bien se orientan hacia lo que las estrategias del poder disponen, la tenacidad de sus movimientos, las labores llevadas a cabo al filo del fracaso, nos muestran el gran valor de sus actitudes para enfrentar el mundo. La naturaleza de esta *resistencia* puede ser discutida, pero constituye un temple de ánimo que se dispone a no bajar los brazos y a dar la pelea frente a cualquier adversidad. Esto precisamente es la actitud vital que merece la pena destacar, puesto que la tenacidad a pesar del desaliento, la manera de encarar los problemas, las energías puestas en ello, constituyen una táctica de un matiz muy particular.

Estas mujeres, además, mantienen la estructura machista tradicional del hogar chileno y con ello, de alguna manera, también llevan a cabo una práctica de *resistencia*, en el sentido de

mantener una atmósfera cultural específica. Es así como ellas son las encargadas, organizando en torno a la mesa en el contexto del desayuno y la cena, de dar vida al único momento de reunión del grupo. De hecho, se levantan mucho más temprano y se encargan de hacer despertar a Manolito y Cornelio que se “resisten” a comenzar el día, evadiendo el *momentum* a través de la prolongación del sueño. El hogar, organizado por estas mujeres, encuentra en la mesa y en el desayuno un elemento integrador. Precisamente, es a través de esta actividad en donde subsiste la mayor *resistencia*, pues es en el acto de comer juntos donde se instala la permanencia de un mínimo sentido de lo comunitario. Además, lo que se come, tiene que ver con el aprovechamiento de la escasa producción agrícola que se da en el huerto familiar, con los pocos huevos rescatados de “gallinas flojas”.

La actividad de “comer juntos” propicia la circunstancia del diálogo entre los miembros del grupo. No obstante, la luz artificial del comedor y de las habitaciones, el encendido de los artefactos electrónicos, son elementos que no dejan llevar a cabo al acto de la tertulia íntima, puesto que irrumpen los ambientes del silencio. El silencio y la ausencia de perturbaciones acústicas propicia naturalmente el diálogo y la comunión. De esta forma, el punto de quiebre argumental tiene que ver con la constatación del corte de la energía eléctrica que instalará una carrera librada (de Alejandra) por volver a recuperarla y así perpetuar la lumbrera del televisor y de los demás artefactos. En el fondo, se trata de una intención de persistir en la necesidad del progreso como una forma de subsistencia y esto constituye algo importante que no pasa desapercibido, puesto que es un asunto compartido como obligación, como necesidad de primer orden para la constitución de la casa misma.

Sin embargo, esta pérdida de la luminosidad instaura un nuevo tipo de *resistencia*, pues hace surgir, a la luz de la vela, una atmósfera en donde emerge el relato del anciano, un diálogo sordo, no escuchado por todos los miembros del grupo y que suscita poco interés, pero que conecta las historias de un pasado que nos habla de un *tiempo* en donde los abusos estaban a la orden del día, pero que a fin de cuentas, constituyen el único relato en donde emergen *cronotopías* que nos hablan y conectan con ese mundo rural ya desaparecido, con sus anécdotas y cuentos populares de transmisión eminentemente oral. La luz natural del fuego, entonces, evoca la transmisión de la experiencia del grupo social en los albores de la civilización, a través de las experiencias vividas por los ancianos del clan. Es así que las conversaciones del viejo también vienen a ser reflejo de una *resistencia* en el amplio espectro. El comer juntos implica, entonces,

una forma de vivir comunitaria, puesto que todos los momentos destinados a llevarlo a cabo, posteriormente, se hacen en soledad y a través del signo de una obligación constante.

De esta forma, el hogar del campesino atraviesa estas contradicciones y se perpetúa débilmente a pesar de estas transformaciones imperativas. La imagen del poder está en consonancia con la manifestación de la luz artificial, que al momento de restablecerse (cuando el grupo se encontraba reunido en torno a las historias) destruye esa atmósfera violentamente, dejando al televisor posicionado en el papel que desempeñaba la vela. Luego de esto, existen pocas posibilidades que se instaure el diálogo, la televisión reemplaza el centro luminoso de la mesa. La luz de la vela y su reunión en torno a la mesa define y es constructora del algún sentido de la *comunidad*, de una *comunidad* perdida.



Figura 5. Familia compartiendo a la luz de la vela, película *Huacho* (2009)

En esta figura, las tácticas de *resistencia* operan a pesar de la desvalorización y el costo que implica el trabajo artesanal y doméstico que se desempeñan en su interior. A este respecto, en la casa patronal, lugar de trabajo de Alejandra, vemos cómo estas mismas cosas se ven puestas en funcionamiento. La casa patronal y tradicional en donde trabaja Alejandra opera como centro turístico en donde se utilizan idénticas formas del hogar del campesinado pobre. Sin embargo, uno de estos *espacios* es vivido y, el otro, puesto en la vitrina espectacular que trabaja al servicio de una economía de *mercado*. Por eso llama la atención que la casa de campo vendría sólo a funcionar como arquetipo de curiosidad y no como una realidad para ser vivenciada y, que a pesar de eso, aún perviva como realidad cotidiana. No sorprende, además, que al interior de este centro turístico se den relaciones entre empleados y dueños que son bastante cordiales y familiares. Si bien, este hecho opera como una *resistencia* al poder patronal descarnado de antaño, esta cordialidad es sólo un disfraz. Las relaciones entre patrones y empleados siguen siendo paternalistas e incitan a más de un reto “cariñoso” por parte de la patrona hacia Alejandra para “que se ordene con sus gastos”. Es decir, dentro de esta esfera se naturalizan los bajos

sueldos en pos de una relación de este tipo. En *Huacho* existe una mirada de la morada del campesino en términos del estereotipo patronal que, empapado de la nostalgia por el pasado, es canjeable como producto a ser vendido a través del turismo cultural o rural. El hogar campesino, bajo esta lógica, resiste como cristalización programada y creada, como un objeto de museo petrificado y exhibido. Como decíamos, lo interesante de este punto es que esta realidad de museo pervive con otra cotidiana y vital, que aún persiste y se desarrolla. Alejandra, encargada de la cocina de la casa patronal es un envase, una función, una actriz de sus propias circunstancias.

De esta manera, la casa, la morada, el lugar feliz, *espacio* donde se regresa todos los días después de deambular por los *espacios* de tránsito, no es el asilo del mundo y su esencia domiciliaria se transforma bruscamente, colindando con lo externo. Los *espacios* seguros (en Sloterdijk la interioridad e intimidad) se entremezclan con los *espacios* extrañamente externos. Para Sloterdijk no existen las dicotomías (sujeto-objeto, hombre-mundo) puesto que los *espacios* externos e internos se interrelacionan de manera radical. El afuera, entonces, comienza a permearse en esta esfera particular, permeabilización que se concreta en los movimientos acelerados y en las actividades desarrolladas en su interior.

### 3.2 El “hogar de la ruina”

Identificamos esta figura en relación al hogar de Melo y doña Alicia ubicado en La Planta en la primera parte de *Pejesapo*. Esta figura es la expresión representativa que nos llega de la vida cotidiana e íntima de los habitantes del pueblo de la Carburera. La calificación del hogar como “lugar de la ruina” responde a la identificación y vinculación estética de la imagen conceptual de la figura, en relación a los materiales de construcción que configuran el cuerpo de dicho *espacio*.

La mediagua, se constituye, precisamente, como una construcción ligera, de emergencia, solución básica al inconveniente de no tener hogar o residencia estable. Si bien la construcción desde el punto de vista estructural de este *espacio* corresponde a un modelo, esto es, una habitación de madera de determinadas dimensiones, separada en algunos ambientes, no muy amplias, otorgada seguramente por el Estado como solución habitacional, ha sido en este caso constantemente reelaborada y ampliada en base al desecho. En efecto, las cortinas, asientos, y otros elementos pertenecientes y formantes de la arquitectura del lugar actúan superpuestos,

acumulados y forzados unos sobre otros, haciendo emerger a esta esfera particular como costra a la orilla del río, como un desperdicio de la propia Planta, que genera vida, “una vida miserable en aquel pueblo de mierda muerto” como bien lo señala la actriz, Yannett Escobar. A este respecto, nos dice Fernando Franulic:

“...La vivienda popular espontánea de doña Alicia está construida de partes de madera, techos de plástico, paredes de latones, frazadas como puertas: capa sobre capa, pedazo sobre pedazo, en definitiva, signo sobre signo: es la sobreabundancia de significantes incompletos y precarios que arreglados en un conjunto llevan a la connotación de lo grotesco como solución habitacional...”  
(Franulic s/p)

Sin embargo, todo indica que La Planta es, precisamente, el elemento extraño que se instaló (y se impuso), al parecer, posteriormente en las cercanías del río en relación a los habitantes más viejos que ya se encontraban en ese lugar. Bajo este punto de vista, la central de energía vino a destruir la constitución de un *espacio* anterior más armónico, afectando con su contaminación los modos de vida de los más ancianos. Esto vale en el supuesto de que aquel estático pueblo se vio plagado de personas que se lanzaban al río para terminar con su vida, conformándose en un lugar recipiente de desechos humanos o de seres sin esperanza.

Ahora bien, resulta interesante destacar el papel del desecho y su lugar en nuestra cultura. Así, en palabras de José Luis Pardo (2006) se afirma que ninguna otra forma de sociedad anterior o exterior a la moderna ha producido tanta basura en una cantidad, calidad y velocidad comparables a las de las nuestras, cuestión que ha llegado a convertirse en una amenaza real para el desarrollo normal de lo social actualmente. No es que las sociedades pre-industriales no generasen desperdicios, sino que sus basuras eran predominantemente orgánicas. El mismo Nietzsche, referido en esta conferencia, nos dice aún más a este respecto: “los desechos, los escombros, los desperdicios no son algo que haya que condenar en sí: son una consecuencia necesaria de la vida. El fenómeno de la decadencia es tan necesario como cualquier progreso y avance de la vida: no está en nuestras manos eliminarlo (...) E incluso en medio de su mejor fuerza, [una sociedad] tiene que producir basura y materiales de desecho” (Fragmentos Póstumos de la primavera de 1888).

Es así como la frase del profesor Pardo “Nunca fue tan hermosa la basura” es muy ilustradora, puesto que una de las tácticas de *resistencia* implícita en este hecho tiene que ver con la reutilización del desecho. El despilfarro de la industria entrega materiales que son

aprovechados por otros en términos creativos. Esta idea es bastante controversial si pensamos en los niveles de precariedad de los habitantes de este poblado, condición que no hace más que cuestionar la lógica misma del despilfarro y del tipo de riqueza asociada a ella.

Melo y doña Alicia no son activistas del reciclaje, sino usuarios de la basura y, por lo mismo, extensión de ella. Tampoco estamos valorizando a los habitantes de la Carburera denominándolos como *seres basura*, sino que estamos caracterizando lo que, en el fondo, representan en el complejo entramado social vinculado con La Planta. Estos ancianos, efectivamente, se valen de partes de elementos, de retazos y, en efecto, hasta su memoria parece estar organizada de esa forma. Este hecho y su lugar como *resistencia* particular constituiría una ironía tristísima del impacto real de nuestras acciones creativas, pero que evidencian el elemento central de nuestras tácticas y procedimientos cotidianos que ponen de manifiesto el valor real del elemento creativo, implicado – en este caso – en el acto de sobrevivir, aunque sea a través de una imagen conceptual desalentadora y delirante.



Figura 6. Daniel en la mediagua de Alicia y Melo, película *Pejesapo* (2007)

Ahora bien, el hogar de la Planta es un *espacio* desprotegido, donde lo externo con lo interno parece no tener una división clara. La casa se instala como una entidad parasitaria, como una prolongación de la Planta y, por ende, desprotegida de los elementos foráneos y mantenida por los escasos y nulos recursos que provee esta central de energía, funcional para otros fines, pero que empobrece la población sumida en ella. El comedor y los *espacios* para reunirse se encuentran en la intemperie, la casa pareciera no tiene puertas y solo están selladas las ventanas, la mediagua no tiene iluminación y solo tiene funciones de abrigo. Pese a todo, constituye para Alicia y Melo, el lugar de la tranquilidad, el habitáculo de la protección que nos remite hacia lo rural de antaño. De esta manera, frente a toda la precariedad, Alicia y Melo viven suspendidos en una cronotopía mental anterior e indescifrable y en donde es posible ver, aunque sea por parte de Melo frente al viajero – suicida desconocido, el surgimiento de ecos de un sentimiento de una

especie de hospitalidad que actualiza constantemente la fisonomía de una “figura perdida” y “anacrónica” como es el hogar campesino, de la vida simple y pastoril. Así Franulic advierte que “Doña Alicia contesta a Daniel: ‘Para mí esto no es miseria’... En su mediagua encuentra soledad y retiro, un refugio, pero es una pobreza sin magia (ensueño) porque es una intimidad acechada, de lo cual Daniel SS y el pueblo de la carburera atestiguan”.

Esta empatía de Melo no es superficial, puesto que se deja entrever que el tema del suicidio y de las personas caídas en desgracia lo conmueve bastante, hasta el punto de las lágrimas: “nadie se mata por no saber lo que no sabe nadie”. En estas oscuras palabras se esconde toda una evidencia de un sentimiento hacia la muerte y sobre la vida indescifrable y profundamente sentida por parte de los más ancianos. El hogar abierto de par en par, expuesto arriesgadamente, es una instancia susceptible a ser invadida, pero la confianza en el género humano, el amor conmovido hacia sus debilidades, la vuelven un territorio que en la mente de estos ancianos recrea y actualiza *tiempos* inmemoriales. Frente a toda la debacle, el *cronotopo* mental que pervive como vestigio se comporta como una micro – *resistencia* igualmente valorable, asumiendo lo complejo de ver a este tipo de acciones como prácticas creativas en un film tan devastador como *Pejesapo*.

Alicia, es la guardiana de este micro universo en donde priman trazados, vestigios de antiguos lazos de respeto y cariño. Sus acciones, están destinadas a mantener en pie esta estructura vital. Sus pronunciamientos, inmersos en el delirio y en un *tiempo* suspendido constituyen declaraciones en donde prima un lenguaje en apariencia oscuro, pero cargado de emocionalidad y en donde hay una evocación de *comunidad*, que apela a la inocencia y candidez humana, como también a un sentido religioso bastante enigmático. La posición de este estado de conciencia colinda con un extraño conformismo y que responde a una práctica de *resistencia*, como decíamos, de evasión, quizá involuntaria, en donde ese *tiempo* suspendido del hogar, ese aislamiento aparente, esa consideración de que se vive en paz, es una zona en donde, solo ellos, como unidad familiar, tienen los marcos de inteligibilidad claros. Quizá Alicia tiene un grado mayor de conciencia con respecto a lo que representa Daniel, por eso no lo acepta como hijo.

Estos personajes no tienen nada, pero lo tienen todo, en alguna medida, bajo alguna circunstancia que no podemos llegar a conocer. Entonces, frente a los *espacios* hostiles del exterior, estos sujetos levantan su morada pese a toda estrategia y le tuercen la mano. El refugio más último se constituye ahora como un reducto estratégico precario que nos exhibe, en desnudez, todos los signos de su vulnerabilidad, reflejada en algún aspecto por la invasión que

lleva a cabo Daniel, que opera como un dispositivo de una virulencia extrema, que modifica el frágil cotidiano. Así, Daniel, un ser afectado neuronalmente y que no tiene continuidad ni pertenencia, erosiona la frágil estabilidad –más de lo que está– de la morada de la ruina. El conflicto de Daniel, precisamente, es que encarna la ausencia de hogar. Su intento por pertenecer y su asfixia frente a la misma, marcan sus movimientos por los *espacios* hogareños durante todo el film.

Ahora bien, en el ámbito de la Planta, según Franulic, Daniel tiene: “... una especie de ‘chocita’. Cuatro ‘palos parados’ que sostienen grandes pedazos de nylon que sirven de paredes y techo, otro en el suelo para cubrirlo, un pedazo de calamina de plástico y un trozo de saco hacen de cama y cobertor...”<sup>23</sup>. Estos elementos nos muestran la naturaleza del hogar de Daniel, y nos permite asumir que hay extensiones corporales, espirituales y mentales que las esferas representan, en cuanto son proyecciones de nosotros mismos. Sin embargo, es una casa, prácticamente construida a nivel infrahumano, en las condiciones de un perro suelto en el patio, pero una casa al fin y al cabo, centro de una relativa tranquilidad, evocación de los *espacios* de inmunidad de los sujetos que buscan su cobijo y tranquilidad necesaria.

La necesidad de hogar en Daniel es buscada para ser satisfecha, apelando a las afectividades más básicas, queriendo ser un hijo postizo del matrimonio. Este suceso conforma una *resistencia* bien definida, una necesidad de los hijos abandonados al mundo, la táctica por excelencia de los abandonados que trasunta en la necesidad de buscar cobijo; deseo primordial de un rechazado por la muerte y también por esta familia, ya lo suficientemente invadida por la contaminación a su mundo de antaño y por este personaje. Daniel es un extraño en la *comunidad*, su intromisión en ese hogar es un asunto preocupante para Alicia que en un momento decide llamar a los carabineros por “citófono” para desalojarlo. Así, Daniel con las ropas de Alicia, ha doblegado la mano y ha puesto al límite su inclusión en la casa ruinoso. Apoderado de sus enseres y en tono de broma, Daniel lleva a cabo la invasión definitiva a lo más íntimo del hogar de Alicia: el dormitorio y sus prendas de vestir.

Todo termina por la fuerza de la negación en la desaparición del hogar, en la aniquilación llevada a cabo por Daniel, fruto de la impotencia de no pertenecer, de no poder usar las ropas de la “tía Alicia”, de ser un rechazado. De esta forma, termina lapidando el vínculo social más anhelado. Por otra parte, los ancianos en su afán de cuidar la entrada de Daniel a la casa, de proteger terminan pagando con la muerte, pero las palabras de doña Alicia siguen repercutiendo,

---

<sup>23</sup> Agreguemos: un tarro para tomar agua.

su sentido religioso, su trascendencia delirante, conforman un tipo de *resistencia* que perdura más allá de lo corporal. Daniel no tiene un perfil de un asesino, sino de una persona inestable que aniquila el hogar primigenio: a su abuela, a su abuelo, a su padre y/o su madre. Daniel es un ser no localizado que ocupa estas zonas de tranquilidad para emprender sus marchas cotidianas. En definitivas cuentas, en *Pejesapo* estamos frente al círculo de lo familiar roto y rearmándose a cada momento. Arrojado al mundo, después de la muerte y en un nuevo nacimiento, *Pejesapo* no recibe el cobijo primero de una figura maternal, su lugar es aguantar en un establo de caballos, es relegado al lugar del perro, termina asesinando a sus seudo padres que no tiene. Elimina lo que queda del residuo del arquetipo feliz.



Figura 7. Hogar de Daniel en La Planta, película *Pejesapo* (2007)

### 3.3 El “*tiempo familiar*”

Hacia fines de la primera mitad de la década de los ochenta la construcción de viviendas sociales dirigidas a los sectores más carentes de la población del país comienza a tener importancia creciente en la política habitacional del gobierno de la Dictadura Militar (1973-1989).

Durante la primera mitad de los años 80, se impulsó una campaña de erradicación de campamentos, acompañada de la creación de nuevas comunas, las cuales provocaron la denominada segregación social, trasladando a la población de Santiago a “comunas dormitorio”, forzando al éxodo de los habitantes de los campamentos que se habían constituido luego de “tomas de terreno” durante los gobiernos anteriores. Esta radical política dejó a muchos trabajadores sin empleo, aumentó los *tiempos* de viaje hacia el lugar de trabajo, creó dificultades de acceso a la salud, educación y subsidios de la red social (Sugranyes 1987), además de romper con las redes de ayuda creadas por los pobladores, y disminuir fuertemente la participación ciudadana en organizaciones comunitarias (Sugranyes 1987). Esta política pública pensada radicalmente a corto plazo, como una forma de recuperar el valor del suelo terminó trayendo un

sin número de consecuencias a largo plazo que hasta el día de hoy se ven reflejadas en la sectorización de la delincuencia, la cesantía y la pobreza en ciertas comunas de la periferia de Santiago

A partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, se comenzó a dar un impulso a la construcción masiva de viviendas sociales por parte del gobierno, vendiendo predios agrícolas a bajo costo a las empresas inmobiliarias para la producción de viviendas. Esto significó un paso del subsidio de la demanda, al subsidio de la oferta, lo cual implicó una eliminación de la competencia y de la innovación en la construcción de viviendas como explica Sugranyes:

“Con el regreso de la democracia, se dio una continuación desde la Concertación a las políticas habitacionales de la Dictadura, disminuyendo la calidad de la vivienda social en función de los costos (COPEVA, entre otros casos emblemáticos), tal vez se logró un mayor acceso a la vivienda de calidad por parte de los sectores populares a través de subsidios pero aún se ve el sello de las políticas de la dictadura en el área de las viviendas sociales, esto, a más de veinte años de la caída del régimen de Augusto Pinochet(…)”

Tanto en *Pejesapo* como en *Camanchaca* asistimos a esta realidad. Daniel en su vida en Santiago está casado con Jessica y tiene una hija llamada Camila. La experiencia del hogar de Daniel es la de habitar una casa en donde existen una serie de inconvenientes que tienen como eje central su figura y su adicción a la pasta base. *Pejesapo*, como ya adelantábamos se mueve provisoriamente por todas estas territorialidades hogareñas sin establecer un punto fijo, o solo ocasionalmente. La unidad de esta familia está fragmentada continuamente y solo se logra en forma esporádica. Para Fernando Franulic:

“Paradójicamente, Daniel SS tiene un hogar en la ciudad, un lugar para habitar y este es, ...un departamento, en un block poblacional, perfectamente equipado y amoblado. Probablemente el departamento pertenece a su esposa. La cónyuge del *Pejesapo* es Jessica, una mujer con parálisis cerebral infantil, con la cual tuvo una hija. Su pareja con discapacidad mental y física siempre lo “espera”...lo “cuida” aunque también prevé su despropósito personal y social: Al final lo van a matar en la calle, dice.”

El ambiente del hogar en la población asfixia a Daniel y esta es una condición que el personaje experimenta en todas aquellas esferas que lo hagan integrarse en una relación con otros y que le exijan normas de convivencia básicas. El deseo de escapar de Daniel refleja una condición nómada a la cual ya nos hemos referido en alguna medida en el capítulo I. Los movimientos del capital desterritorializado han trascendido hacia el desplazamiento (y retóricas del andar) también de los sujetos, ya sea en la búsqueda de mejores ofertas de trabajo o donde se

encuentren mejores oportunidades y dinero, donde resida una imitación del mezquino *Palacio de Cristal*. Este nomadismo contemporáneo referido en Antonio Fernández Vicente actúa como “deudor(es) de esta explosión urbana...de *las ciudades en marcha*” (13) el nomadismo en *Pejesapo* se materializa en: “la errancia del hobo desprovisto de lugar alguno al que referirse” (13) Sin embargo, como hemos visto, Daniel sí tiene un *espacio* donde cobijarse, tiene una familia, o incluso comparte experiencias amorosas con Barbarella hasta el punto de querer irse con ella. La condición de nomadismo es territorial y mental en donde importa “la sucesión incesante de nuevos comienzos”<sup>24</sup>.

Por lo tanto, y esto será desarrollado más en profundidad en el capítulo siguiente, vemos al *Pejesapo* como un elemento que en su nomadismo impide la plenitud del grupo familiar al que pertenece, huida que es motivada por la necesidad del consumo evasivo y que se puede extrapolar a todas las formas de consumo en general.

El hogar opera en tanto principio de obsolescencia constante que impulsa el movimiento hacia el exterior. Los actos de *resistencia*, bajo esta perspectiva, son bastante complejos de analizar en el sentido de que lo que resisten son muchas fuerzas conjuntas. Por un lado, tenemos a la figura de Jessica que se empeña en retener a este sujeto y consolidar la familia que formó anteriormente y que gracias a su discurso afectivo y patético logra apaciguarlo, en ocasiones, activando prehistóricos y cansados sentimientos de unión familiar obsesiva. La lucha del cuerpo familiar de los barrios marginados por mantenerse en pie es seriamente puesta en crisis frente a esta descomposición del tejido social en todos sus ámbitos, ya sea por la lógica del consumo, el exitismo y, en este caso, en el consumo de drogas altamente adictivas. Así, a través de comportamientos o performances afectivas patéticas, Jessica y el mismo Daniel retienen y mantienen la institución familiar en la humilde morada del block poblacional. Cuando esto se lleva a cabo, en las pocas ocasiones que ocurre, Daniel vuelve a cometer los mismos hechos y el *espacio* familiar vuelve a fragmentarse, conformándose un ciclo decadente que se repite.

Por su parte Daniel, hijo de las circunstancias, desempeña tácticas específicas, cargadas de cinismo que ayudan a matizar el agobio, tácticas que van en contra de ese orden familiar que lo asfixia. Estas prácticas tienden en lo discursivo a resaltar la mentira de la familia feliz, la aceptación de su parte del uso del engaño por la necesidad. Estos hechos, transforman a este sujeto en un burlador constante de las instituciones, quedando demostrado que, más que valerse de una táctica o procedimientos específicos, es la misma institución la que está permeada y

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*

permite estos vaivenes. Las retóricas cínicas e hiperbólicas de Daniel, más allá de que sean sinceras a niveles afectivos o no ( ya que se puede observar una especie enamoramiento con Barbarella en un primer momento) le sirven a este personaje para buscar sus rutas alternativas por la población en su pesquisa de evasión y perpetuando su indeterminación.

El hogar para el *Pejesapo* es un refugio momentáneo mientras resuelve su necesidad, un punto de paso que disfraza en ocasiones de *espacio trascendental* a través de una performance de seriedad, desempeñando el papel de “un padre activo”, castigando a su hija, revisando sus cuadernos en pijama, estableciendo autoridad cuando el mismo no es capaz de aplicar un orden a sí mismo. La casa y la familia bajo este aspecto se transforma en una vuelta necesaria, en un arquetipo vacío de contenido, en un cinismo que es necesario llevar a cabo. Así, los momentos de emotividad exasperante parecen recordar un lazo quebrado, sacando al sujeto de esa hipnosis constante que lo embrutece. El hecho que el *cronotopo* de la vida familiar en esta película sea mostrado en su precariedad constituye como hecho artístico un acto de *resistencia* y de búsqueda de verdad frente a una realidad cruda e invisibilizada.



Figura 8. Daniel y su papel de padre, película *Pejesapo* (2007)

En *Camanchaca* asistimos a la desmembración del cuerpo familiar, luego del accidente del tío Neno, como ya habíamos manifestado. El viaje físico y memorial que emprende el muchacho protagonista por los diversos hogares, ya sea en Iquique o en Santiago, tiene el fin de reagrupar la dispersión espacial de la familia ya destruida. De esta forma, el mecanismo de *resistencia* implícito en la re configuración del hogar a través del ejercicio de la memoria o en las prácticas cotidianas tiene como fin (re) agrupar los elementos de la relación dispersos geográficamente hacia una cronotopía fugaz que las reúna. Esta confluencia, además, se lleva a cabo a través de otros procedimientos: ya sea fusionando corporalidades, en una especie de transustanciación, o bien reflejando a través del recuerdo vivido, situaciones que lindan con lo fantasmagórico, que viene a ser el procedimiento de representar figuras por medio de una ilusión

óptica o en la creación de la ilusión de una entidad a través de los sentidos a través de una figuración evanescente. En concreto, los distintos sujetos habitantes de estos hogares persisten en mantener su estructura anterior y se valen de todos estos procedimientos magistralmente esbozados en la novela.

En *Camanchaca* hay que establecer la diferencia entre la casa de Santiago y la casa de Iquique, tanto la del abuelo, como la del padre y la casa de la población de El Morro. La subjetividad de nuestro protagonista se encuentra repartida en estas esferas específicas y fragmentadas.

La casa de Santiago y, en específico, la habitación de la madre que comparte con el muchacho opera como centro desde donde emerge el pasado con mayor fluidez. Aquí recuerdo y palabra se fusionan y es posible que sea el único *espacio* donde aún se vive el concepto de familia perseguido por el protagonista, estudiante de periodismo.

La casa de Santiago es un *espacio* donde prima, a pesar de la lejanía geográfica con el norte, el contacto con el pasado más directo y relacionado con la experiencia familiar más cercana, pero también presenta sus limitaciones, puesto que, la madre, fuente desde donde emerge la reconstitución de lo vivido, no pasa el umbral de algunas cosas sensibles, relacionadas específicamente con la muerte del Tío Neno y con la separación con el padre del muchacho.

Luego de la separación de los padres esta casa operó, para la madre, como principio y frontera de protección frente a la hostilidad del mundo exterior, rescatando un pálido sentido primigenio de inmunidad:

“Desde el día que llegamos a Santiago, mi mamá nunca más quiso trabajar. Nunca más salió a la calle. Solo vamos al *supermercado* la primera semana de cada mes...entonces vamos y compra las cosas del mes, y se compra una tintura para el pelo...” (Zúñiga 18)

Por lo tanto, su aislamiento responde a un mecanismo de protección y, por lo tanto, resalta el papel defensor del hogar y hostil del mundo y facilita, por ende, en su seno de oscuridad y simpleza, el surgimiento de las historias. La sociedad de *paredes finas*, en este caso, se resiste a ser definida. Sin embargo, las lógicas corporales trascienden los dominios específicos del hogar, si bien mentalmente la casa y la psiquis de la madre se retroalimentan, corporalmente hay una proyección mínima hacia un exterior. Así, con la compra mensual de la tintura de pelo, llevada a cabo por una mujer que escasamente sale a la calle, hay un esbozo y una intención de apertura hacia ciertos condicionamientos externos de belleza y abre una oportunidad de participar de lo

social instaurado. Resulta evidente que en el aislamiento de su madre hay un tema con una herida profunda que afecta a toda su corporalidad. La separación con el padre del estudiante, más allá del accidente, obedece al parecer a otras circunstancias y lógicas. Es así que el padre realiza una nueva elección, un cambio de su familia tradicional por una nueva. La corporalidad también en el conjunto de las mercancías que se transan tiene su lugar, la familia, en definitivas cuentas, opera como producto desechable:

“ Mi mamá perdió todos los dientes. Se tuvo que poner una placa...la mujer de mi papá se llama Nancy...me ofrece un vaso de jugo...la miro. Ella sonríe. Ella me muestra su sonrisa perfecta y yo niego con la cabeza...” (14 – 15)

En concreto este *espacio* se instala, como decíamos, como lugar para la transmisión de experiencias: “...Con mi mamá jugábamos a contarnos historias antes de dormirnos. Apagábamos la tele y en la oscuridad debíamos inventar las historias...” (20) Este primer momento va evolucionando hacia la complejización de las formas en que se dan estos *espacios*, destinados a la (re)construcción de *cronotopías* del pasado. Este hecho, en concreto, se nos manifiesta como una forma de *resistencia* ante el silencio impuesto por las circunstancias y a las cuales nadie se enfrenta. El juego y el simulacro se instauran, bajo este punto de vista, como la táctica y estrategia por excelencia, en la complicada empresa del rescate del pasado, en el ejercicio de destrucción de una inercia cotidiana. Se hace uso, por lo tanto, de las grabaciones, del formato de entrevistas, en fin, en la búsqueda mutua de una verdad y que esa verdad adquiera el tono de importancia colectiva. Más allá que como lectores participemos de ese espectáculo, la dimensión colectiva en el relato solo es concretada por la Coka – público que luego se enferma. A pesar de aplicar la estrategia del juego, las historias tienen un punto de inflexión que tiene que ver con el procedimiento detonador de la catástrofe familiar en donde el relato se corta o se nos oculta como lectores. El “accidente del Tío Neno” y su alegoría histórica implícita con la nación chilena, representa un obstáculo para la comprensión de hechos que se encadenan de alguna manera y que no tienen una conexión. El inventar historias y la revelación de las peripecias familiares, representa el momento concreto y directo en que el protagonista se conecta con los fragmentos, pero no trasciende a ellos mismos.

Por otro lado, este *espacio* en concreto va a persistir en su idea de la concreción material de una familia que se esfuerza por permanecer. Las necesidades del muchacho, bajo esta lógica, no tienen tanto que ver con la reconciliación imposible de sus padres, sino en la búsqueda de la

comprensión de los cabos sueltos que su memoria no logra rescatar, en la búsqueda de la verdad, frente a versiones falsas y oficiales de los acontecimientos. Por otro lado, la madre no concentra sus esfuerzos en esta empresa y se queda anclada en lo corporal, en los sentimientos de soledad, por ende, tanto uno como otro persiguen objetivos diversos. A este respecto, es muy evocador el momento en que el personaje principal acata dormir con su madre en la cama de dos plazas: “Por supuesto que no cuestioné nada, sólo agarré algunas cosas y me trasladé a su pieza, nuestra pieza” (20), desempeñando una función dentro del hogar que hace referencia a la presencia de la figura de antaño, o sea, el padre. En un momento de sueño, la madre luego de haber recordado su estado de soledad, su fracaso matrimonial, transforma por un instante la escena llevando a cabo una identificación, una especie de transposición corporal que le afecta al hijo, quien asume fugazmente y fantasmagóricamente, un rol difuso como padre y protector:

“Fue un roce, luego un movimiento y más roce. Me tomó la mano y la condujo entre sus muslos gordos...no me dejes de hacer cariño, me dijo mientras yo comenzaba a sentir la humedad, los dedos levemente pegajosos. Comenzó a mecerse y yo seguía sin poder doblar los dedos...” (68)

Este acontecimiento y como procedimiento de anclaje transversal, es central en la reconfiguración de *cronotopos* perdidos en la lectura de *Camanchaca*, puesto que los personajes, más allá que no deseen recordar las instancias del pasado, siguen anclados a nivel corporal con lo destruido y las ruinas, por tanto, siguen funcionando estableciendo estas transposiciones evocadoras de la unidad extraviada, que tiene mucho que ver con el accidente:

“Fue una de esas noches, completamente a oscuras, que mi mamá me contó lo de mi tío Neno. Me dijo que había muchas cosas que yo no sabía...que era un trato...con mis abuelos. Y me contó la historia. Con detalles. Con silencios...días después habría otra historia que nadie iba a querer contar...” (22)

El simulacro de programa de entrevistas, hizo también surgir una serie de otras fragmentariedades de la vida familiar ligadas directa o indirectamente. Aquí, lo que está sucediendo es una interconexión, por el esfuerzo del recuerdo, entre dos coordenadas distintas y que se configuran como esenciales, y que viene a ser un elemento que se visualiza como la pérdida más sensible en estos dos personajes: el *tiempo* de la infancia, ligado al abandono. Parece ser que la infancia es la portadora de las significaciones y vacíos más profundos en la vida

de esta familia. La madre tiene en su memoria el recuerdo del momento en que su madre dejó el hogar, una vaga presencia que, sin embargo, pese a toda la carga y consecuencias emocionales, es un hecho que se conoce y tiende a cristalizarse. En el caso del muchacho, no existe tal punto de conexión, puesto que los recuerdos de hechos significativos siempre están vetados o nubosos, atrapados en la *Camanchaca* del camino. Aquí, la ausencia de imágenes no es el problema, puesto que existen ciertas fotografías de momentos que son evocadoras en la reconstrucción. El problema surge en la conexión semántica de las imágenes del protagonista que, si bien existen nítidamente, no son completamente interpretables y dejan muchos vacíos:

“Pero sí, tenía una imagen: jugábamos con mi prima a la escondida...Yo contaba...Salí de la casa...La vi tras unos arbustos...Corrí a la casa. Entré rápido y sin mirar cerré la puerta. Ella había puesto los dedos en el borde. Se pudo a gritar...Luego vinieron gritos. Nunca más vi a mi prima” (40)

Este es un hecho comparable a la imagen de infancia de la madre, pero con la diferencia que el hecho del abandono de la abuela, a pesar de no ser del todo claro es un hecho con significado completo que se apoya en hechos más o menos verificables (un abuelo mujeriego) y no un esbozo con retazos incoherentes y con consecuencias inesperadas como lo fue un accidente de juegos entre niños: esta situación no explica por sí sola una separación.

La historia del tío Neno, escasamente contada y que también se nos veta como lectores, marca un punto de inflexión en la funcionalidad de este *espacio*, además, la enfermedad de la Coka que coincide con este momento define el ocaso y la imposibilidad de público y de juego. Ante la ausencia del recuerdo, el protagonista vuelve obsesivamente a las fuentes, revisa los registros de grabación buscando pistas que se escapen: la casa se fragmenta nuevamente, ante la ausencia de la instancia oral y de la fuente directa, la historia se escapa.

Caso aparte son los hogares del abuelo, del padre y su casa antigua en el barrio El Morro de Iquique. Es en estas estructuras donde el muchacho busca también evocar cuestiones inconclusas. Así, a través de la presencia física de la arquitectura del lugar, se activan procedimientos de memoria y de evocaciones físicas fantasmagóricas. La casa del abuelo ha experimentado un cambio notable luego de la muerte de la abuela. Lo que ha ocurrido es una transición que nos es posible recrear, desde su concepción como hogar familiar, hasta la conformación como hogar de paso a través de la mirada del muchacho.

“Es raro entrar y que no esté mi abuela. La casa parece más grande. Tiene olor a encierro... Voy a la pieza matrimonial. Todavía está el cuadro con la imagen de mi abuela... mi abuelo me pregunta por mi mamá... Luego me dice que suba a ver en qué pieza me quiero quedar... Ahora ya es una casa. Ahora es una residencial, con muchas piezas que desconozco” (33 – 39)

Este hecho nos habla de una pérdida de sentidos que definían la esencialidad del hogar primigenio. Este cambio significativo no es superficial, puesto que, lo que diferencia a un hogar tradicional con una residencial presenta bastantes aristas. Una residencial es la alegoría perfecta de la imagen país que abre sus puertas al elemento extraño, en pos de perpetuarse en el modelo. Extrañamente este hecho constituye formas de adaptarse al medio que tiene el hogar familiar y, por ende, estrategias de *resistencia* que saca del bolsillo, procedimientos y capacidad de metamorfosis y de adaptación notables. Sin embargo, persisten elementos que nos hacen recordar una estructura de hogar pasada que perdura en la nueva realidad de una casa de paso, sin mucha trascendencia, ni permanencia. Estos elementos tienen que ver, más allá del recuerdo de la imagen de la abuela y otros elementos, con corporalidades específicas.

“Creo que tengo que cocinar yo. Tuve que aprender la vez pasada que vine a Iquique, cuando mi abuela recién había muerto. Cociné todos los días, y mi abuelo siempre encontraba en la comida algún defecto... No sé qué hacer. Abro el refrigerador y no hay nada... Llega mi tata y le pregunto si tiene una guía telefónica. Me dice que no y va a la cocina. Se pone un delantal y comienza a pelar unas papas.” (49)

Ante la ausencia de la figura de su mujer, el anciano toma las riendas del hogar desde el punto de vista económico y familiar. En su figura específica quedan condensadas la imagen femenina y masculina. El ponerse un delantal, por muy vano que parezca a simple vista, representa en la propuesta de *Camanchaca* un procedimiento cotidiano cargado de significaciones estéticas en pos de mantener la unidad fragmentada.

Por otro lado, la fantasmagoría, propiamente tal, que implica una fusión temporal de *cronotopías* pasadas y presentes en el *espacio* concreto, es utilizada en la escena de la escalera e implica una manifestación de una búsqueda por mantener también el pasado en el presente, aunque sea de manera evanescente. Este procedimiento de la memoria, se activa frente a la evocación que un objeto cualquiera que evoca en la psiquis del personaje una imagen.

“Antes de llegar a la escalera hay unos hombres viendo televisión... me quedo quieto en la escalera. Una escalera negra, en espiral. Estoy seguro una vez me

caí cuando chico. Sé que rodé y que probablemente me puse a llorar muy fuerte...Pienso en mi mamá, gorda y torpe, bajando esas escaleras apenas, quizá demorándose cinco o diez minutos. Pienso que alguna vez un hombre la vio desde la calle y se quedó quieto, mirando cómo ella bajaba cada escalón, cómo no dejaba nunca de sujetarse de la baranda. Y ahora bajo yo, también sin soltarme de la baranda.” (41)

Por su parte la casa del barrio en El Morro es recordada como instancia de la vida barrial, en donde existía un contacto con los otros vecinos y una rutina asociada con los amigos. En su visita a aquella casa, ni siquiera se atreve a establecer algún tipo de comunicación con las personas que vivían en el block A2. La vivencia en el barrio representa la experiencia que más evocaciones trae a la mente del protagonista, los juegos, el beisbol y el super nintendo y las rutinas de todos. La constitución del hogar comunitario, si bien es una realidad temporal en este contexto representa un intento fugaz, nuevamente, por construir *comunidad*: “*Tiempo* después armamos una casa club, hecha de palmeras, que derribó el viento. Volvimos a levantarla, pero fue inútil” (59). A pesar de que representa un momento de estabilidad, la memoria nuevamente nos evoca que la unidad familiar no era tal y, además, que el principal factor de unidad familiar, de *resistencia* de esta unidad tradicional, lo representa la figura de la madre: “Mi mamá llegaba en la noche, después de trabajar, y me preguntaba las cosas que había hecho en el día. Antes de que se fuera a dormir, siempre me preguntaba si había llamado mi papá. Y siempre, creo, le respondí moviendo la cabeza” (61)

De la casa del padre poco se puede manifestar y esta escasez mucho significado nos aporta. A través de esta descripción se puede establecer un perfil que nos indica las características de la forma de vida del padre con su nueva familia, que responde a los nuevos modos de organización de la vida, en donde la vigilancia es el valor principal, muy diferente al perfil del barrio. Además, su escasa mención tiene que ver con el poco acceso que tiene el muchacho y que se demuestra en el hecho de que el conserje le pida autorización para su ingreso y que deba abandonar sus dependencias en radiotaxi, puesto que se infiere que no hay lugar para él. La vida del padre es el símbolo y transformación de la vida de barrio en puro artificio, en donde la playa es reemplazada por la seguridad de las piscinas:

“Es un condominio. Cuatro torres de muchos pisos. El conserje se comunica con el departamento de mi papá y me deja pasar. Es de noche. Me abre la puerta Nancy. Ve que entro cojeando...Mi papá está acostado en su cama, viendo la repetición de un partido de futbol” (87)

Además, como decíamos, en este hogar no hay *espacio* para el muchacho. Es bastante evocadora esta frase que cierra este apartado:

“suena grande, numerosa, la palabra familia. Me gustaría preguntarle a qué se refiere, pero no alcanzo; me vuelve a comentar algo sobre el partido que está viendo.” (87)

#### CAPÍTULO IV: RESISTENCIA EN LOS CAMINOS DEL MUNDO: “ESPACIOS DEL (DES)ENCUENTRO”

“Porque un puente (...) no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che...” (Cortázar, *El libro de Manuel* 27)

La figura del camino y del encuentro opera como principio ordenador esencial de nuestro peregrinaje por el mundo y es una figura bastante identificable en todas las obras. En *Huacho*, por ejemplo, se organiza en el caminar diario de cuatro protagonistas por San Nicolás y Chillán; en *Pejesapo* en los dominios de La Planta y Santiago y en *Camanchaca* el motivo del viaje es el argumento principal. El camino, además de organizar la experiencia, ordena los distintos *espacios* involucrados que se articulan a través del encuentro con otros personajes y lugares.

El motivo cronotópico del camino representa una figura central, según Bajtin citado en San Ginés (2004), en la historia literaria.

“porque la novela tiene como objeto principal el retratar las vidas humanas captadas en sus continuos avatares y movimientos. De ahí que sea el más frecuentado ya sea en su expresión tradicional, ya sea en alguna de sus múltiples variantes; puede abarcar desde el viaje que recorre una distancia geográfica marcada por un itinerario, hasta el viaje alegórico. Quizá, dicho *cronotopo* pueda considerarse el *cronotopo* por excelencia, desde el momento que conlleva en su configuración las dos coordenadas esenciales de manera más explícita” (340).

Ahora bien, el recorrido por los distintos caminos será llevado a cabo de determinadas maneras, dependiendo de la lógica que se imponga en el deber de transitarlo. Su senda tampoco es transitada a través de un automatismo ciego. Todo lo contrario, nuestro andar se reviste de una semiótica bastante peculiar y que puede llegar a trazar rutas alternativas, según los planteamientos de Michel de Certeau. De esta manera, el acto de caminar la ciudad se constituye como “práctica enunciativa” específica y, por ende, nuestro andar remitiría a una retórica delimitada, a una manera de expresar la lengua o las rutas oficiales. Cierta *espacio* (en este caso la ciudad y lo que queda del campo) organiza sus movimientos y conjunto de posibilidades y de

prohibiciones. El caminante, bajo este aspecto, está llamado a alterar y crear atajos frente a esa imposición literalmente unidireccional del circular. Veremos, pues cómo el camino y el caminante ordenan y establecen estas relaciones específicas en cada una de las obras.

#### 4.1 Los caminos de la exclusión y de la soledad

*Huacho* posee una organización de este *cronotopo* que se fragmenta en cuatro unidades. El *espacio* de inmunidad, identificado con el hogar campesino, decíamos, una vez decretado el momento de salir a buscar el sustento, es completamente desintegrado en su carácter de conjunto y la experiencia de vivir el mundo es llevada a cabo en completa soledad. La actividad desarrollada en distintas territorialidades, es decir, la experiencia actual del hombre en el mundo no es una experiencia colectiva, sino individualizada, de sujetos echados a su suerte, lidiando con sus propias armas y recursos. Por lo tanto, las prácticas de *resistencia* en los *espacios* exteriores son efectuadas por los sujetos en situaciones de absoluto aislamiento. De hecho, la preponderancia de los primeros planos tiene el fin de marcar la expresión en los rostros de personajes en completo silencio, y en donde no es posible a ciencia cierta, conocer lo que piensan o sienten. A este respecto, es muy interesante la perspectiva del ojo – cámara, según Carolina Urrutia:

“El filme avanza utilizando una cámara que es, a su vez, central para la articulación de las historias. Los planos se instalan como sobre-encuadres (de nuca, hombros, cuello) o también como encuadres cerrados donde vemos porciones de piel, de sudor y, desde ahí, el calor, el cansancio. Lo visible en un *espacio* que se intuye y vislumbra agreste, son los cuerpos. La cámara se apega al cuerpo y a los rostros; cansados y desencantados, profundamente frustrados, el resto pasa a segundo plano, es una mancha que rodea al cuerpo del personaje” (Urrutia s/p)

A su vez Mariano Véliz también se refiere a esta estética de la proximidad y su esencia como procedimiento de rescate de lo ínfimo y lo ultra cotidiano:

“Tanto la elección de actores no profesionales como la mecanización impuesta a sus movimientos construyen la sensación de rutina y repetición. Se trata de cuerpos trabajadores seguidos a una notoria cercanía en cada una de sus acciones minúsculas. Así, se detalla cada uno de sus movimientos y trayectorias. ..la coreografía...al manejar los materiales subraya su carácter cotidiano... De esta manera, se configura una estética de la proximidad y la inmediatez de los cuerpos.” (Véliz s/p)

Este hecho de fragmentación tiene sus ecos en lo que establece Byung-Chul Han (2012), en relación la experiencia con los otros, en donde el contacto con el *Eros* es anulado completamente en esta sociedad del cansancio. Los individuos de *Huacho* están obligados a salir por separado del hogar, puesto que para su subsistencia no resultan suficientes ni necesarios los mecanismos precarios del cultivo doméstico, viéndose obligados a asumir desfavorables condiciones laborales y de asalarización. “Lo urbano” frente a lo tradicional rural, no es una condición espacial ni una delimitación demográfica o productiva, sino una conducta, una forma de vida, determinada por contactos sociales impersonales, superficiales, transitoria y segmentada que va debilitando las relaciones primarias.

Clemira es una corporalidad que recorre los caminos a un ritmo “lento”, acorde a las maneras y *tiempos* del campo tradicional. Ritmo lento, no implica baja intensidad de la labor. Todo lo contrario, Clemira no cesa por ningún instante de trabajar. Sin embargo, sus *tiempos*, más allá de su edad específica, no se corresponden con la temporalidad exigida por el imperativo temporal del día. Clemira recorre el campo con la intención de vender sus quesos, quedando marcadas de antemano las rutas que en ese día en particular llevará a cabo y el *tiempo* involucrado en dichas actividades (y esto es un rasgo que es más bien transversal en todas las historias de vida de este filme). La dirección del camino en *Huacho*, en la localidad de San Nicolás, es siempre la misma. De hecho, su razón unidireccional impide el acceso hacia atajos inesperados, puesto que la temporalidad se organiza en base a esa funcionalidad y dirección. En el fondo, el único atajo posible es el llevado a cabo por el anciano cuando pasa a tomarse unos tragos al *pool* de la localidad, aunque – incluso – ese tipo de movimientos están establecidos de antemano. Esa vivencia, aparentemente inquebrantable y apaciguada, no puede ser reemplazada y requiere de la creatividad diaria, del esfuerzo continuo y de la aplicación de tácticas a cada instante.

Para ello, primero, Clemira emprende la ruta de comprar la leche en una carreta, asumiendo todos los costos que implica el desgaste de aquella tarea. El campo se muestra en ese recorrido como un lugar solitario, como una instancia desolada y vacía. De hecho, esta realidad se repite en todo el filme. San Nicolás es un poblado que, por lo menos, en la película se nos muestra sin habitantes más que algunos puntuales (el vendedor de leche, los asistentes del bar, las compañeras de trabajo de Clemira o Alejandra) En el filme se ve reflejado un ámbito rural en donde abundan los parajes secos e infértiles que conviven con *espacios* de gran verdor, seguramente, de propiedad de alguna empresa agroexportadora. Clemira, fiel a esta realidad, nos

muestra un rostro pétreo, de un cansancio asumido, de un agotamiento del cual el campo se hace parte. Todos estos elementos ayudan a configurar una imagen elemental del campo chileno, como lugar solitario, en abandono y desértico para sus habitantes.

A pesar de que tanto Clemira, como Cornelio se quedan situados corporalmente en el interior de San Nicolás y no llegan a participar directamente del fenómeno urbano. A pesar de no caer en el hechizo de la mercancía, sí son tocados directamente por lógicas que atraviesan las distancias. Así, Véliz nos señala que:

“Si bien esta divergencia en la inserción de los personajes en la contemporaneidad del imperio de la mercancía señala una distinción, las tres generaciones resultan igualmente atravesadas por la heterogeneidad temporal. Clemira porta un cartel impreso por su nieto en la computadora de la escuela para promocionar su queso casero” (Véliz s/p).

Ahora bien, el primer encuentro en este camino solitario ocurre con el vendedor de leche. El motivo del encuentro, siguiendo la teoría de Bajtín citado en San Ginés, establece una intensidad emotivo-valorativa, de diálogo y de la casualidad. De esta manera, El motivo del encuentro tiene mayor intensidad emotivo - valorativa que el *cronotopo* del camino en sí mismo no tiene, el cual está reservado al ámbito subjetivo y a la soledad total. En el camino existe una ausencia del elemento dialógico. La cualidad emotivo-valorativa designa la implicación de los personajes en el hecho propiamente tal, desde lo actitudinal y experiencial. Aunque Bajtín no define el término ‘emotivo-valorativo’ debemos inferir que el camino es un concepto más abstracto que el encuentro. En éste último, se necesitan el compromiso comunicativo y la interacción entre dos o más personas que tendrán diferente valoración subjetiva de la experiencia. De ahí que opinemos que la diferencia entre la intensidad emotivo-valorativa entre el *cronotopo* del camino y el motivo del encuentro viene marcada por la aparición del dialogismo en este último. Por tanto, el dialogismo se convierte en la marca distintiva mediante su presencia-ausencia respecto al encuentro en el camino. Al mismo *tiempo*, se considera que la intensidad emotivo – valorativa del *cronotopo* del camino resulta monológica, en cuanto se asocia a la individualidad y la subjetividad, como decíamos, y es la instancia predominante en la película. El carácter dialógico que atribuimos al motivo del encuentro hace que éste, cuando aparece en el *cronotopo* del camino, intensifique el carácter incondicional del contacto entre los personajes.

(342)

Ahora bien, el encuentro en San Nicolás está propiciado en pocas oportunidades y bien establecidas y parecen no ocurrir fruto de la casualidad. Los personajes, en este sentido, planifican, de alguna manera, sus encuentros, propiciando con ello que San Nicolás aún siga siendo un ambiente vivo. Los principales encuentros tienen a Clemira como protagonista, la cual como corporalidad y espacialidad concreta y representante de lo rural, lleva a cabo movimientos tanto centrípetos como centrífugos, encarnando una figura y un desplazamiento dinámico, propio de un sector del campo chileno que busca un nuevo equilibrio. Clemira, bajo este aspecto, es lo rural en acomodo constante que se resiste a desaparecer, que participa en el encuentro en el *pool*, (lugar en donde toda su familia se reúne, pero donde no tiene acceso) y en el encuentro y reunión con el lechero, con el cual se entrevistó, más allá de las relaciones comerciales explícitas, relaciones del tipo afectivo y valorativas menores, puesto que el muchacho la traslada nuevamente en carreta, por asunto de cortesía. Los escasos encuentros en el camino de San Nicolás, difieren de los encuentros en Chillán, puesto que aún se ven imbuidos escasamente de aquellos elementos tradicionales que caracterizan los ambientes rurales, en donde priman la mirada atenta al resto y a la *comunidad*.

Sin embargo, ya pesar de que sean vínculos endebles, próximos a su desaparición, resulta importante resaltarlos como búsqueda innata. De hecho, que el vendedor de leche esté buscando nuevos rumbos económicos porque en el San Nicolás está “mala la cosa” o “no pasa nada” representa una amenaza para las futuras actividades de Clemira. No obstante, y a pesar de la soledad, el camino propicia encuentros que deben ser aprovechados como actos de *resistencias* particulares, privilegiados y dignos de mencionar que en la ciudad no tienen el mismo valor.



Figura 9. Viaje de Clemira y el lechero, película *Huacho* (2009)

Posteriormente, si bien almuerza en casa, Clemira lleva a cabo una experiencia fragmentada, al igual que todos los miembros de su familia. Si comer en la mesa es un acto que hace persistir el vínculo con la *comunidad*, el comer solo es una experiencia propia de las sociedades modernas. Posteriormente, la anciana debe hacerle frente a la experiencia deslocalizada con el mundo cuando se dirige a la carretera a vender sus quesos. Para su traslado se ve en la obligación de tomar un medio de transporte que la traslade con mayor rapidez. Este hecho es necesario por la urgencia del momento, Clemira debe adoptar este medio cuando se sitúa frente a la competencia en la carretera.

Según las reflexiones de Marc Augé el concepto de *no-lugar* reseñado en Susana Sanguinetti, opera como categoría para referirse a los lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como *lugares*. Un *no-lugar* es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto o un supermercado. Estos *espacios* presentan muchas diferencias con respecto a los lugares o esferas antropológicas, las cuales presentan una condición de ser históricos y vitales. Los *no lugares* carecen de la configuración de los *espacios*, es un cambio circunstancial, casi exclusivamente definido por el pasar de individuos. No personaliza ni aporta a la identidad porque no es fácil interiorizar sus aspectos o componentes. Así, en ellos, la relación o comunicación es más artificial.

En este contexto, esta categoría es muy cuestionable y es preferible tenerla en cuenta solo en ciertos aspectos. Esto se explica, por la sencilla razón, de que tanto en lugares como en no lugares se dan relaciones de tipo artificial. Al parecer, la distinción y el límite entre un no lugar y uno que sí lo sea, parece ser una categoría gastada. En este caso, es preferible tener en cuenta, la categoría de Homi Bhabha del *tercer espacio* en donde opera una tensión constante, de un lugar en constante disputa. En esta carretera, un lugar entre medio, un *espacio* híbrido entre San Nicolás y Chillán es la esfera donde Clemira junto a sus compañeras y competidoras, deben hacerle frente a la dureza de la vida, en la competencia que se da en un pequeño *mercado* y de su *mano invisible* implícita. Aquí hay claras diferencias de competición que hace que Clemira sea el sujeto más desprotegido de todos, de más edad, que más tarde llega, que menos medios tiene para hacer frente a dichas circunstancias, que debe servir a sus amigas, que se ubica al final de la fila.

El trabajo artesanal llevado a cabo por Clemira, sencillamente, no es valorado en este *mercado* brutal y la tensión se apodera de la situación. Ahora bien, estas mujeres compiten por una venta, pero de todas formas, propician instancias de encuentros, los cuales se llevan a cabo en el paradero en donde se conversan sobre algunos temas. En estos momentos priman los lazos de

lealtad y confianza, lo que doblaga por un momento la fuerte y silenciosa competencia desleal entre personas jóvenes y las más ancianas. Sin embargo, en los mismos diálogos es posible observar juicios que afectan a la propia Clemira que en silencio, solo sonríe. Clemira, debe extremar recursos, a pesar de sus años y de que no ha parado de trabajar en ningún instante. Además, debe ser la última en abandonar el lugar y bajar los costos de venta del producto casi a nivel de ganancia cero. Este hecho en la economía de *mercado* es conflictivo, porque en grandes escalas, podría dar lugar a un monopolio exclusivo y a la competencia desleal. Sin embargo, en este contexto, con suerte sirve, para no quedarse con mercadería para el otro día. En la imagen sorprende el fondo parcelado y verde en contraste con el campo seco y abandonado. La compra de terrenos de grandes conglomerados económicos parece estar causando estragos en dichas geografías, apoderándose del valor máspreciado: la tierra y generando una injusticia y desmoronamiento de un mundo bastante evidente.



Figura 10. Clemira y la venta de quesos en la carretera (contraste entre lo seco y lo abundante), película *Huacho* (2009)

El campo exclusivamente en su sentido centrípeto está encarnado en la figura del anciano. Este hombre en su peregrinaje cotidiano nos habla de la experiencia interna de San Nicolás como *espacio* rural de prácticas obsoletas y ancladas a su pasado. Este hecho representa sin más una práctica que podríamos catalogar de *resistencia*, en el sentido de que la memoria y su rescate al presente nos ayuda a tener una mirada mucho más amplia del devenir campesino. Sin embargo, lo que se rescata, precisamente, no es un pasado idealizado, sino uno en el que la explotación y la injusticia espacial era determinante. Resulta sorprendente que un aspecto de la realidad concretada en esta relación con el poder se rescate como práctica de *resistencia* específica, pero lo que se lleva a cabo más que resaltar las prácticas de un control injusto, es el de una vivencia más simple y sencilla. El trabajo de cercado como práctica, sobre todo en los términos del campo actual representa un sin sentido, pero que prevalece en la lógica de su privatización. En el encuentro con otros personajes asalariados y precarios también se llevan a cabo cuestiones que

tienen que ver con la solidaridad (al empujar una camioneta parada) entre pares y miembros de generaciones distintas. Así, el empujar la camioneta vieja tiene sentido si lo asumimos como metáfora de lo que esencialmente hacen a cada instante cada uno de estos personajes en sus distintas labores. Las manos jóvenes empujan con ayuda de las más viejas para que momentáneamente el vehículo se ponga en movimiento, el campo siga funcionando, se le un respiro a su agonía. Creer que lo que se está haciendo es trascendental, aunque sea a nivel mental también opera como un rescate. Así, el trabajo en San Nicolás se da tarde, mal y nunca. A este respecto el anciano lleva a cabo tácticas específicas, tomándose una siesta en medio de la jornada y pasando posteriormente a un *pool* a beber y charlar con los amigos. La mirada del anciano parece buscar en ese montón de vacío, un lugar para su experiencia anterior, cree estar anclado a ese pasado o estar ayudando a su hija Alejandra caída en desgracia, cuando la realidad es muy distinta



Figura 11. Siesta de Cornelio en medio del campo, película *Huacho* (2009)

El caso de Alejandra es el de un recorrido incesante. El apuro y la premura es lo que guía su accionar cotidiano. Su principal preocupación es poder cancelar la cuenta de la luz que dejó impaga, al parecer, esperando algún préstamo de su patrona para no sacrificar “su pequeño gusto” que, de todas formas, debe ofrecer en pos de la luz del hogar. Este hecho marca la subjetividad de Alejandra y su relación con el nuevo mundo que se va instalando. Primero que todo, es una mujer que debe extender y vender su fuerza de trabajo en la cocina de una casa de turismo rural y soportar el cotidiano y que dicha actividad no le permita concretar sus anhelos de imagen, ni mantener su familia. Esto demuestra que en los intereses de Alejandra está presente aquel imán que la urbanidad y sus formas de vida llevan a cabo a nivel psíquico. Es así como las modas y estéticas del *palacio de cristal*, de la televisión, etc., traen consigo, un interés por la imagen, el anhelo de verse bien y joven, cuestiones que representan modelos irrealizables o solo llevados a

cabo en forma de simulacro y momentáneamente por parte de esta mujer. Es muy ilustradora la imagen de trayectoria del vestido azul que, aún con la etiqueta puesta, es usado frente a sus compañeras de trabajo, las cuales son las únicas de su medio que le alaban su forma de vestir. Posteriormente, esperando locomoción existe un instante en donde pasa una muchacha joven trotando y Alejandra se le queda mirando por un instante.



Figura 12. Encuentro de la joven y Alejandra camino a Chillán, película *Huacho* (2009)

La imagen de este encuentro, no produce un dialogismo claro, pero existe una comparación implícita entre la corporalidad de Alejandra y de la mujer que pasa. Una cuestión secreta develada, quizá, en el seguimiento con la mirada, hacia un modelo de belleza, hacia una mujer que se ve satisfechos sus intereses y sus actividades. Alejandra, sabe que vive sus últimos momentos con aquel atuendo que la hace “presentable” y “admirable” frente a los otros. La cultura del Fitness se instala como práctica en San Nicolás. Las mujeres trabajadoras del campo como Alejandra, comienzan a anhelar el sentido de la estética urbana, una realidad que ya comienza a hacerse parte, un modelo de belleza que a pesar de la precariedad, se vive momentáneamente.

A través del recorrido por el vehículo que la lleva a Chillán, por un instante se nos evidencia la fisonomía de sus calles, en donde se puede observar el impacto de su expansión concretada en la existencia de grandes compañías y pequeños comerciantes que conviven en sus esquinas. Se observa una ciudad en crecimiento constante, de numerosas construcciones nuevas que no se detienen, de rayados y grafitis que nos hablan de una explosión de cultura urbana contra hegemónica. Por lo tanto, hay pequeños rasgos que nos hacen pensar en Chillán como una ciudad en transición, pero completamente instalada en un proceso expansivo y consumista. El recorrido finaliza y nos muestra a Alejandra en su encuentro con los habitantes del nuevo Chillán. Este hecho está marcado por el (des) encuentro y el apuro de personas que se cruzan por el lente de la cámara. Este hecho, nos entrega la sensación de un ambiente urbano fulgurante, un

desencuentro que tiene como característica esencial el monologismo, que nos indica por donde debemos transitar y cuanto esperar, una realidad que atrae a Alejandra, la cual antes de devolver el vestido efectúa un viaje por el mall en un leve vitrineo. El vivir un instante, metida en ese vestido, hace crecer la ilusión de participar del milagro económico. Así, su mirada se fija en los objetos y en sí misma en su reflejo. Este hecho la instala como corporalidad y mercancía. Alejandra, bajo este punto de vista, burla al consumo, puesto que utiliza sus propios mecanismos. De esta forma, participa del juego del palacio para luego abandonarlo y, aquello, representa una táctica y un uso tremendamente creativo de los sujetos que entran y salen del modelo. Cuando va a cambiarse su vestido, vemos a otras mujeres preocupadas de peinar su pelo o maquillar su cara, y la vemos observarse por última vez a sí misma, vestida de azul, frente a un espejo amplio.

Una vez devuelto el producto, Alejandra rápidamente deja de participar en el juego del mall, puesto que es reemplazada en la fila por otra compradora. A través de palabras amables, se pone en práctica la conciencia de la obsolescencia de los clientes y a través de la discriminación, se bloquea a quien no posee los medios adquisitivos para participar del palacio. Este hecho, decíamos, es expuesto silenciosamente a través de una expulsión protocolar que lleva a cabo la vendedora, desde el punto de vista del lenguaje. La experiencia en el mal está marcada por el poder de observar los objetos a disposición, pero no poder poseerlos, al alcance y muy lejos de su mano.



Figura 13. Reflejo de Alejandra en el Mall, película *Huacho* (2009)

Devuelto el producto, se dirige a la compañía de luz para poder pagar la cuenta. La naturaleza del encuentro propiciado en esas instalaciones es absolutamente impersonal, la compañía se extiende como una realidad totalmente indeterminada que tiene trabajadores en ella, pero que no establece ningún tipo de comunicación con ellos. En relación a la vuelta del suministro, la cajera señala: “no depende de nosotros, depende de la compañía” Alejandra, de

esta forma, intenta establecer un diálogo apelando a un trato distinto, un trato directo con la persona, pero la respuesta es categórica: no hay cuestionamientos al hecho de que la compañía se reserve un artilugio legal y que funcione como una entidad aparte y abstracta.

El caso de Manolito es el más emblemático, dada la naturaleza de los encuentros. Así el *espacio* rural representado en la figura del “Huaso” se confronta con la ciudad, representada por los chiquillos de la escuela, la cual a su vez funciona como un microcosmos, un *cronotopo* particular en donde se pueden observar múltiples prácticas extensibles al conjunto de la realidad. Huaso, arraigado también desde su nacimiento a la cultura del apuro, para poder participar de las dinámicas del cotidiano debe someterse a los órdenes jerárquicos dispuestos entre los compañeros. Su energía vital de niño, no le alcanza para conseguir sus objetivos, a pesar de que se esfuerza día a día por intentar pertenecer al orden impuesto, instalándose la desilusión, la impotencia y la condena por pertenecer donde se pertenece, cuestión que lo destina a una condición de soledad diaria. Además, dentro de los niños, podemos observar una serie de asimilaciones discursivas extensibles a la sociedad en su conjunto y que se desprenden de los usos protocolares y del cinismo. Los niños en *Huacho* expresan una crueldad en los juicios de valor y un desinterés por el elemento distinto que se expresa en forma más que directa. Así, por el Huaso, existe un desprecio que no se oculta ni se disimula.

El primer (des)encuentro significativo es llevado a cabo con un compañero de curso, con el cual habla cuestiones relacionadas con las materias del colegio, casi de manera inercial, sin interés. En esta actitud previa al ingreso, podemos observar en calidad de testigos directos cómo se transmiten las lógicas del automatismo desde muy temprana edad y de las cuales la escuela como laboratorio ciudadano se hace parte. Las palabras del profesor de lenguaje son bastante claras cuando se refiere a que “luego, irán con algo más entretenido” educando así para asumir y naturalizar que se deben cumplir ritos insufribles en la vida, que la esperanza de la libertad no se debe perder, pero que es necesario cumplir con una obligación indeseada. Vivir la realidad bajo las condiciones establecidas a pesar de todo, soportar el karma de la cuna, aguantar la violencia cotidiana a través de la promesa del paraíso y de la felicidad que viene es el trasfondo del discurso estratégico de la educación. Ser un “Huaso” adquiere profundas significaciones a través de su identificación y comparación con el vocablo “*Huacho*”.

Bajo esta lógica, Gabriel Salazar en *Ser niño huacho en la historia de Chile*, nos define la palabra con contundencia: “Lo que realmente cuenta es que nos convertimos en ‘*Huachos*’. En una enorme masa de niños y muchachos que estaban ‘demás’ sobre el camino” (5). Resultan

muy significativas, además, en el ámbito de la situación de Manolito, las palabras del poema de Tellier recitadas por el docente:

“Un día u otro  
todos seremos felices.  
Yo estaré libre  
de mi sombra y de mi nombre”

De esta manera, Huaso, debe cumplir con las ritualidades de la costumbre y aceptar los designios cotidianos de su condición que lo obligan a llevar a cabo un despliegue mucho mayor por la espacialidad del nuevo Chillán, por intentar pertenecer a la cultura citadina. Así, lo que más importa a Manolito es poder llegar a *tiempo* a esa especie de sistema de turnos y conseguir jugar con el PSP. Huaso no tiene derecho, a pesar de llegar a *tiempo* a la sala, ni siquiera de orinar, pues en ese micro orden es imposible todo lo que se argumente. Al final, la palabra la tiene el dueño del juego que priva a Manuel, a pesar de su insistencia, de tocar el preciado juego portable. Además, el sistema de turnos es una sola ilusión, puesto que los turnos son siempre repartidos por los mismos compañeros de siempre que gozan del privilegio de la amistad, de pertenecer al mismo grupo, de ostentar similares pertenencias, de exhibir los productos que adquieren sus padres. En definitivas cuentas, relaciones que se basan en la tenencia de objetos y donde Manuel no tiene cabida, pero que no pierde oportunidad ni esperanza de ser incluido. La imagen que define, de alguna manera, la esencia del film y de las relaciones de Manuel es la que sucede al final de la jornada escolar, caminando siempre detrás de aquél grupo que no se percata de su presencia, que se aleja sin despedirse.



Figura 14. Huaso y la exclusión de sus compañeros, película *Huacho* (2009)

Sin embargo, Huaso se vale de sus tácticas específicas en poder conseguir su cometido de diversas formas. En el fondo, Manuel utiliza todas las cartas que el sistema escolar permite. Primero, “denuncia” a sus mezquinos compañeros al profesor, esperando la sanción ejemplar, pero la autoridad del profesor no es tal como para intimidar o cambiar la situación del niño. En el

colegio, además, Manuel está destinado a una jornada en soledad donde inventa en base a su creatividad una diversidad de entretenimientos que lo acercan a formas de divertirse de antaño, rescatando su acervo cultural de niño de campo que transforma una piedra en una herramienta perfecta que le permite pasar el *tiempo*, pegándole a un tarro o a cualquier cosa y que sobrepasa y supera todo el encanto que la tecnología ejerce sobre él. Así, aún persiste en manolito, en el huaso, el niño simple, el niño Cornelio, que transforma un pedazo de palo en el mejor de los utensilios para matar el *tiempo*. Además, luego de salir de clases aprovecha en su salida al mall, la única moneda que logra rescatar de la empobrecida familia para entretenerse en los juegos electrónicos, incluso, rescatar una moneda perdida en las máquinas para una segunda oportunidad, haciendo caso a la llamada hechizante del juego que lo incita a jugar: “*come here, play!*”

A través de la mirada del niño, también recorreremos distintas realidades de la ciudad, de la convivencia de un centro comercial con el *mercado* tradicional o con un sector residencial emergente. Mirada que nos confirma un Chillán acelerado, en donde existe un sincretismo importante y una perspectiva de diversas *resistencias* en su interior. Un Chillán que cambia y que es seno de múltiples significados y lógicas que se entremezclan en un caos silencioso, de ferias populares que persisten frente a la precarización que acarrea el cambio y la modernidad. El reencuentro de Alejandra y Manolito en el bus provincial, también marca un punto importante en la línea narrativa del film, puesto que ambos personajes, luego de lo vivido encuentran un refugio mutuo, un oasis luego de su travesía por la ciudad. Este momento es muy evocador, puesto que nos transformamos en testigos del profundo cansancio que aquella visita ocasiona. Para estos personajes su inclusión y su inmersión en la lógica de lo urbano acarrea un agotamiento que desalienta notablemente y que despoja a los sujetos de su energía vital. La exigencia de mayores movimientos en pos de sobrevivir en su hábitat trasunta en las miradas perdidas en las ventanas del bus del andén 18 hacia una ciudad que hipnotiza y se sufre. Alejandra, entonces, le da protección de padre y madre a Manuel, su auxilio es la ayuda que, en general, la familia campesina otorga a todos sus miembros. Frente a la hostilidad del día, el encuentro en el *pool* se hace necesario. Así, la caminata durante la noche, el encuentro de todos, resulta muy significativo y un acto de *resistencia* muy efectivo y que hemos venido reiterando. Así, la fragmentación de las cuatro unidades *cronotópicas* queda condensada al final del día, y somos testigos de que la estructura familiar resiste a los embates y sale, bajo aspectos momentáneos, victoriosa. Si bien se

retrata un universo en decadencia, las posibilidades narrativas de apertura y cierre están dominadas aún por el sentimiento del encuentro y el lazo sanguíneo y de pertenencia.

#### 4.2 *Pejesapo* y la ruta del nómada urbano

El primer encuentro del cual somos testigos en *Pejesapo* tiene que ver con una situación bastante límite: el suicidio de Daniel que, a su vez, propicia el contacto inicial de un moribundo *Pejesapo* que yace a la orilla del río con el arriero y su hijo. La escena guarda mucha relación y evoca la atmósfera trágica de un *Chacal de Nahueltoro*, pero que se vale de una serie de elementos que implican un trabajo con ciertos símbolos importantes, una puesta en abismo azarosa y caótica que llama a una interpretación que colinda con algún sentido mítico, en el diálogo que se establece en torno a un renacimiento y/o a un regreso. Sin embargo, tal vuelta de las aguas no representa un parto normal, una vuelta en paz, sino una expulsión y un rechazo. A este respecto, Franulic nos sitúa frente a esta situación de la siguiente manera.

“La muerte impedida, anulada, reprimida por las corrientes fatales del río Maipo, es el comienzo del relato: recurso que, puesto en el origen de la narración, ejerce de condición metaforizante de los avatares del *Pejesapo*; especie de cláusula que marca ferozmente, en una analogía a la vez evidente y brutal, las acciones con un doblote, un sobrante, que a cada paso de Daniel SS hay un indicio que nos recuerda que él es un rechazado. Fue rechazado por un río, que no le permitió la muerte deseada”(s/p)

Rechazado de la muerte, es traído de vuelta por el arriero. Este encuentro, si nos abocamos a una lectura algo simbólica, está cargado de significaciones que se disparan hacia muchas direcciones e interpretaciones. El simbolismo que observamos en el arriero, se refiere a su condición en tanto ordenador del rebaño, el que encauza a un grupo de animales hacia determinadas direcciones. Este hecho es decidor en la naturaleza del regreso a la vida de Daniel, oveja negra del mundo, después de su corta estadía por la muerte. Su lugar final es el establo en donde comparte con los otros animales que se guarecen del diluvio, un arca de Noé decrepita, pero que marca la presencia de un nuevo comienzo, un nuevo inicio atravesado por la agonía y por la tragedia. El ambiente, música y oscuridad de las imágenes, la constatación de que estamos frente una anfibología entre génesis y apocalipsis, nos hace valorar este momento en la obra que difiere mucho en relación a los restantes acontecimientos y en cuya diferencia se refuerza su

significado. Así, Daniel se nos presenta en este encuentro como el beneficiario de una oportunidad nueva, de una nueva misión, que le permitiría una posibilidad de reconstruir lo perdido, asumiendo que en su decisión de entregarse a la muerte, hay un cansancio de antes, un camino desgastado que ya fue recorrido y agotado en sus posibilidades y respuestas.

La precariedad del rescate de Daniel nos sitúa frente a la naturaleza real del encuentro y que tiene que ver con la imposición de traerlo de vuelta a la vida. Empujar a la vida a través de un viaje de una crudeza evidente, en la violencia de los golpes con las piedras, en el peligro que constantemente amenaza con botar el cuerpo del moribundo de la camilla. O sea, hacia la misma vida que lo excluyó y lo sigue castigando.



Figura 15 Rescate de Daniel por parte del arriero, película *Pejesapo* (2007)

Posteriormente, el tono de las imágenes propuestas presenta un cambio. Hemos llegado a la promesa de Daniel, a estos caminos de muertos, en donde nos encontramos con calles de tierra y un clima sofocado que favorece a la atmósfera desesperante y atemporalizada que se busca. Así, en esta especie de *Comala suburbana*, se nos sitúa frente a los personajes habitantes de la carburera a través de un formato similar al documental – entrevista. A través de este procedimiento se expresa la visión de los diversos habitantes, familiarizados con la muerte<sup>25</sup>. De hecho, Melo no sólo reflexiona sobre diversos aspectos de la vida cotidiana enlazada con el río, desde donde solo se arranca esterilidad: “he trabajado harto en el río, no he ganado nada del río”, sino que elabora un oscuro mensaje sobre el valor de la vida, ya sea en sus enigmáticas frases de pura filosofía o en la contemplación de una máquina descompuesta en el barro. Pero ¿qué vale la vida en ese pueblo de fantasmas? ¿Acaso es la vida por la vida? de entidades que transitan y transitan. ¿Cómo vale la vida? y ¿De qué lugar provienen? ¿Están desde siempre o vinieron del brazo con la transformación de lo que fue alguna vez un *espacio* no intervenido?

---

<sup>25</sup> Si alguien googlea “Canal de la Carburera” podrá darse cuenta que las principales noticias en los medios de prensa tienen que ver con los suicidios que se dan en aquél lugar.

El encuentro con la lugareña, representada por la actriz Yannett Escobar, en un camino poco iluminado y solitario, es más explícito en ejemplificar la lógica de este *espacio*. De esta forma, los personajes habitantes de la carburera, sobre todo los más ancianos, parecen tener una *resistencia* intrínseca que no provoca la sensación de encierro o de quietud en ellos. Al parecer, anclados en temporalidades anteriores, se refugian en el olvido y en su precariedad, construyendo una coraza que funciona aparentemente con efectividad, frente a la violencia de los cambios del alrededor. A este respecto, el tipo del lugar en donde tiene sitio el encuentro de Daniel con la lugareña abunda en las cercanías de La Planta, que difumina y vuelve indeterminado el desplazamiento. A su vez, parece ser que cada vez que nos acercamos a sus dominios se percibe con mayor intensidad esta sensación de estancamiento, como si a través de su susurro de máquina incesante, mezclado con el ruido de las aguas, se nos obligara a perder la pista. La Planta es, bajo este aspecto, una fuerza aspiradora de temporalidad y sentido. Sin destino y sin *tiempo* posible, este pueblo se transforma en un verdadero purgatorio de la miseria del hombre. A este respecto, Franulic define esta cronotopía de la siguiente manera.

“no hay un refugio...tampoco hay *espacio-tiempo* como coordenadas e indicadores de la dirección existencial y del desarrollo social...Cuando en la subida de tierra que va desde la carburera hasta el pueblo, Daniel SS se encuentra con la mujer lugareña, se muestra que las nociones temporales son cuestionadas. Ella le dice: llegaste el 23 de junio del 95. Él piensa que llegó el 99(...) Sin embargo, no es sólo una confusión o una desorganización mental de un individuo, al parecer no se percibe (socialmente) la objetividad moderna que da a los instantes una dirección y una duración(...) No hay posibilidad del acontecimiento... cada día es igual al anterior y al que sigue, puramente reproducción sin acaecimiento. Es, propiamente, un estado estacionario... los habitantes del pueblo han sido rechazados, expulsados, botados por el río(...)”

Daniel, además, no se interesa cuándo ni cómo llegó esta mujer. Esto implica que en todos los encuentros, ya sea en el rescate o en la conversación con Alicia, no exista una cercanía. El conflicto de ego, en su concreción como percepción de la ausencia - presencia del otro, queda en evidencia en este diálogo. Los encuentros tienen esa cualidad dialógica de sordera en donde el hilo conductor es la anulación y el rechazo a una realidad que persiste y se repele a cada instante. Daniel es un viajero de la muerte que ve en su inclusión a la vida una nueva oportunidad. Sin embargo, esa relación con los otros se ve dificultada por esta exclusión y diálogo imposible. La lugareña, que también es fruto del accidente, resiste en la persistencia, en el conocimiento que tiene de cada piedra del lugar y que la pone en otra perspectiva, analítica, consciente de la

situación, pero que no trasciende aquél dominio y se refugia en sus certidumbres. Daniel, al contrario experimenta el colapso y emprende el abandono. Luego del fracaso y absurdo de su trabajo acarreado piedras, cada instante propicia la caída de Daniel y lo empuja hacia su nomadismo vital, al cual hacíamos mención en capítulos anteriores. Así, las relaciones en el pueblo están dadas por el funcionamiento de La Planta, o el animal que da vida al pueblo muerto, continuamente trabajando, alimentándose de la energía del agua, consumiendo la vida. De igual manera, el ruido incesante del agua y del río, las tomas incómodas y poco nítida en primeros planos a la mirada de los personajes que observan hacia un punto de fuga indeterminado, nos recuerda a cada instante la condición de personajes que van y vienen en una especie de prisión o encierro.

¿Dónde está la estética de la *resistencia*? Justamente en el intento por resaltar las reacciones de la lugareña, en el encierro mental de doña Alicia o del aquel hombre y en el cómo, desde la destrucción del tejido social, vemos elementos que hacen que Melo se emocione frente a la ambigüedad del vivir. Además, dentro del contexto del cine tradicional: “El *Pejesapo* es su violencia o lado maldito, su piedra en el zapato, es la representación de la abyección en el cine nacional; es la incomodidad misma de la cultura y la sociedad, su malestar más hondo” (Canave 145). La aparente *resistencia* es esa conciencia que se tiene de la precariedad que deviene en la expresión de una apología de la miseria y en el desmantelamiento de nuestra condición humana.

El cambio y traslado de *espacio* también se corresponde con la naturaleza misma de la cinta. De hecho, el *Pejesapo* como animal es definido por su capacidad de transitar por diversos ambientes, por tener la facultad de permanecer en condiciones hostiles, y desde esa amplitud y lógica, es posible interpretar la evolución del personaje. La estrategia darwiniana de adaptación que este mamífero hijo de la ruina y del capital lleva a cabo constituye una muestra significativa de su fortaleza. Así, desde este horizonte, es posible visualizar cómo los hombres – paloma, los Daniel SS, los sujetos Barbarella, van generando los anticuerpos necesarios para sobrevivir, asimilándose con la indeterminación natural del entorno.

Es así que Daniel se traslada a Santiago, en donde solo es posible percibir la realidad en la huella de tránsitos, flujos, diálogos fragmentados de encuentros que se desvanecen. Santiago, a través de la música de Throbbing Gristle con el tema *What a Day*, ambienta una ciudad neoliberal de una fauna múltiple, desconfiada, de tiendas de mascotas, de lugares de comida china y cantonesa que proliferan, un guiño hacia la babilonia tercer mundista, en donde existe claramente la negación, la desconfianza, el rechazo hacia el otro, la vigilancia explícita hacia un Daniel que

vestido con lo que tiene, carga con el peso de sí mismo, con el de su experiencia marginal enrostrada a cada instante.

Es así que llegamos al barrio de Daniel, un lugar oscuro y de vigilancia policial continua, pero en el que es posible escuchar los gritos y risas de los niños jugando invisibilizados en la noche. En el ambiente de las poblaciones es posible ver, sentir y respirar esa tensión. La escena en que se nos muestra a Daniel con el compadre Juanito fumando pasta base en la junta de vecinos, nos sitúa frente a una reconfiguración de los sentidos de los *espacios* comunitarios y públicos que se habitan. No hay imagen, a nuestro parecer, en el cine chileno que muestre *in situ* la realidad de muchas poblaciones urbanas en nuestro país y en Latinoamérica como aquella escena. En ese sentido, a pesar de que el cuadro es directo y simple, es muy revelador. Es tan hiper cotidiana que por sí sola nos asombra, nos exhibe una puesta en abismo de nuestra propia vida, un documento valioso de lo que teóricamente tanto se ha dicho.

El que dos personas estén fumando pasta base en la junta de vecinos del barrio es en sí una imagen contradictoria que muestra, por un lado, la continuidad de especies de arqueologías de la institucionalidad de la *comunidad* y de su antiguo poder organizativo, previo a las dictaduras militares y, por otro, los usos que los habitantes les dan. ¿Para qué se constituye una junta de vecinos? Específicamente, para promover la integración, la participación y desarrollo de los vecinos de una localidad. Sin embargo, y pese a todo, este hecho aún persiste en aquél lugar a través de las huellas de carteles que nos hablan de cierta actividad comunal a través del desarrollo de talleres para los grupos más vulnerables, pero sin duda, estas actividades no desempeñan una importancia radical, puesto que la junta de vecinos exhibida en *Pejesapo*, muestra claras evidencias de desuso por parte de los vecinos. Este hecho se afianza aún más si nos percatamos de la ausencia de luminosidad y otros elementos, los cuales son bastante decisivos. Este acontecimiento, que es una realidad en muchas poblaciones de Santiago, está expuesto en *Pejesapo* magistralmente. La ausencia de luminosidad favorece a los sujetos adictos a refugiarse en habitáculos destinados para otros fines.

La inclusión de drogas como la pasta base terminó por catapultar la vida social en las poblaciones. Ahora, en el filme, se nos muestra una junta de vecinos que sigue siendo el seno para la reunión de los sujetos, pero bajo parámetros totalmente distintos.

A este respecto, la pasta base es un elemento que opera como control biopolítico y que, además, presenta evidencia de su instauración en la dictadura chilena. Su intromisión en las poblaciones a muy bajo costo favoreció la desintegración del tejido social de las periferias que en

algunos lugares operaba bastante fortalecido (son legendarias las historias de poblaciones como La Bandera o La Victoria) La pasta base, según Arnaldo Pérez Guerra, en su artículo *Cocaína y Pasta base, el negocio de la dictadura* publicado en la página de contrainformación “Hommodolars” en el año 2009, nos señala lo siguiente:

“...La pasta base, la “borra” de la cocaína, que contiene, entre otros tóxicos, bencina, parafina y ácido sulfúrico. Es una bomba directa al cerebro que embrutece... A fines de los 80 se instaló, y a principios de los 90 se extendió por el país ...Los grandes traficantes no están en las cárceles, dice la alcaldesa de PAC, nacida en La Victoria, población azotada por la droga. “Es un problema social que ha estigmatizado a La Victoria desde fines de la dictadura cuando llegó la pasta y la coca”. En La Legua, la Yungay, la Villa O’Higgins, el Castillo, la Pincoya, y otras poblaciones de Santiago, pasa exactamente lo mismo...el tráfico aumenta amparado en el modelo económico que permite que se erijan prósperos empresarios ligados a la droga...La pasta se ha convertido en la excusa ideal para institucionalizar la represión policial en poblaciones y sectores juveniles otrora combativos bastiones de la lucha contra la dictadura...”  
(Perez Guerra s/p)

Es por este hecho que adquiere significado que fumar pasta base en la junta de vecinos sea un hecho muy ilustrativo de la muerte de lo comunitario y de lo público. El acto de adicción de consumir pasta base es homologable a todas las formas de consumo hedonista y constituye una reducción de la imagen país, sin miedo a exigir demasiado o llevar a cabo sobre interpretaciones del filme. La escena transcurre normalmente en la conversación que sostiene Daniel con el compadre Juanito, en donde se señalan las preocupaciones de dos sujetos, que van al *supermercado* con la familia y que tienen conflictos valóricos con respecto a la inclusión del hijo del Rambo en “la pasta”, pero que no cuestionan actitudes cercanas a la pedofilia. A este respecto, se trata de una imagen del marginal que se puede homologar con el resto de la población, en lo que podemos denominar, supremacía del consumo y su ligación con lo sexual, lo patriarcal y jerarquizado: una extensión transversal de lo marginal.



Figura 16. Fumando pasta base con el compadre Juanito, película *Pejesapo* (2007)

Más allá de esto, la sensación de encierro de Daniel que respira en todos los *espacios*, la constatación de su calidad de efímera satisfacción, lo condiciona a su movimiento constante, a su nomadismo vital. Esta situación, obliga a este personaje a llevar a cabo comienzos repetitivos e incesantes; lo lleva al circo o la calle donde sostiene una conversación con falsos miembros de la cultura mapuche, o lo incita a inmiscuirse en una marcha antinazi. Santiago, bajo ese aspecto es una caldera de momentos, de encuentros fortuitos que nos hablan de la pululación de este sujeto por diversas realidades en las que se acomoda y saca provecho.

Ahora bien y a pesar de que Daniel ocupa procedimientos que rayan en lo retórico – persuasivo, en actuaciones en donde llora y se hace la víctima para conseguir lo que quiere, podemos ver que tiene una proto conciencia de los problemas y de su realidad. Efectivamente, tiene una especie de mirada crítica cuando cuestiona los procedimientos de la empresa *Recycla* que nunca le hizo un contrato. Además Daniel es crítico frente al tema de la homofobia, pero igualmente ocupa a Barbarella o Jessica como instancias sólo de consumación del deseo. Estos elementos nos hablan de un derecho a defensa de Daniel. Prácticamente, todo lo que sucede en este Santiago caótico, toda esa ambivalencia y cinismo de la sociedad en general, están puestas en funcionamiento en la corteza y medula de Daniel, el cual no es un desadaptado, sino un miembro de una especie bastante conocida que pervive y posee sus muertes cotidianas en el asfalto y sus resurrecciones.

#### 4.3 *Camanchaca*. Los ecos del pasado en las geografías del presente

En *Camanchaca* somos testigos de una relación con los *espacios*, en tanto esferas que operan como principio y fundamento de la evocación, del ejercicio de la memoria. La forma de conectarse con los lugares del mundo es efectuada a través de la figura del viaje realizado por el hijo y su padre, desde Santiago hasta Tacna, viaje que además de ser material, también es llevado a cabo a través de vivencias en el discurso del protagonista y que tienen eco y correspondencia con el tránsito por la historia de su familia y en la alegoría construida con la gran historia del país. La enunciación particular del viaje, condiciona la mirada llevada a cabo por las diversas territorialidades y los aspectos que se rescatan en su itinerario. Este condicionamiento, nos sitúa frente a *espacios* en su caducidad constante y que se intentan retener, por lo menos desde la óptica del protagonista, de manera significativa, pero sin mucho éxito. Las referencias a los recorridos tiene como protagonistas, la ruta de Santiago a Iquique por el desierto, las menciones

a Alto Hospicio, a los poblados disgregados en el norte, a Buenos Aires, a Iquique, al barrio tradicional del Morro, a las calles del centro de la capital, etc.. Estas referencias son miradas fugaces de un *flâneur* que intenta desentrañar su quebrantado presente, fugacidades que rompen con los tradicionalismos en la representación de los lugares comunes de la literatura<sup>26</sup>. El muchacho, entonces, nos proporciona imágenes imprecisas, muy subjetivas, de un mundo que se le impone a los ojos de un viajante desorientado, incapaz de recorrer su camino a voluntad.

“Así se registra un paisaje variado, preponderante aunque no únicamente urbano, conformado por disputas callejeras y delincuencia, problemas económicos, devociones religiosas, piezas a veces hacinadas, y el zumbido constante de la televisión o los videojuegos. Una imagen de Chile, en síntesis, no mediada ni distorsionada, completamente reconocible y quizás incluso demasiado literal” (Torche s/p)

El accidente del tío Neno, determinó enormemente la matriz significativa de la realidad del protagonista, al cual, según Daniel Rojas Pachas:

“Sólo le queda asumir y aceptar el mundo tal cual los que lo anteceden lo han dejado o van construyéndolo a su alrededor; las causas las intuye o sólo incipiente puede vislumbrarlas dada la ignorancia y desinformación a la que ha sido sometido por los escamoteos premeditados de los adultos” (Pachas s/p)

De esta forma, en la experiencia del joven protagonista, el acto de hacer presente tiene mucha carga simbólica, puesto que busca reconstruir los *espacios* de su cotidianeidad a través de una búsqueda y de procesos que implican la imaginación y la reconstrucción de las ruinas de un mundo sincrónico vaciado de sus tránsitos, sentidos y recorridos anteriores. El ojo del estudiante de periodismo no se fija en el *espacio* a través de una contemplación paisajística, sino que el objeto mismo del entorno es el detonador fugaz de las reconstrucciones y, esto, implica un proceso transversal, como ya hemos visto en el capítulo anterior, en toda la novela. Así, lo que se intenta rescatar en esta abstracción espacial son las formas de vivir y, las que se resisten a desaparecer y se introducen forzosamente en la inercia de los *tiempos* que corren. De esta manera, y a pesar de que lo imperioso del presente busque, eminentemente, el olvido y los nuevos comienzos, es a través de las acciones del protagonista que el Chile actual no se erige como cronología en circulación natural y unidireccional, ya que el protagonista es el elemento incómodo que transgrede, en cierto ámbito, el discurso oficial y las trayectorias que se buscan

---

<sup>26</sup> Como el desierto que, descrito mínimamente, se nos presenta a través de una puesta de sol o de un poblado o de un hombre solitario que la Ford Ranger deja atrás, descripción que se aleja de ciertos convencionalismos del realismo más social.

transitar. Bajo ese aspecto, la mirada del joven amplía las formas obligadas de circulación que impone el desierto y la ruta del padre. Por lo tanto, esa alternativa retórica alcanzada por la imaginación y lo onírico es una reintroducción de lo político (más bien de una micro política) frente a un estado particular, de una condición de lo real.

De esta manera, el *tiempo* pasado que intenta ingresar al *cronotopo* insípido del presente, no es una cristalización y formalidad determinada. No es que se introduzcan los cabos sueltos que le faltan al rompecabezas. Las sincronías establecidas y oficiales en el presente, no toman en cuenta las realizaciones pretéritas, y representan una arquitectura inviolable y férrea que resiste a permearse, por lo que la naturaleza de lo pasado, arremete en un cuadro en donde no tiene cabida. Así, se lleva a cabo una estética síquica que camina por los *espacios* evocados con timidez, con profunda emotividad y simpleza, configurándose un simulacro de realidad en donde se integran diversas *cronotopías*. La lógica del viaje imprime esa presentación acelerada sin concatenación. Para Peter Laslett, citado en Rojas, esto evidencia que en la constitución espacial hay una huida constante y una búsqueda por arquitecturas y territorialidades esterilizadas de traumas.

"el sujeto en el presente recuerda lo que fue y ya no es: en las dramáticas transformaciones en la historia de occidente 'se entra a un mundo completamente nuevo a condición de olvidar el mundo previo, perdiendo la identidad anterior. Entrar a tal mundo nuevo es, automáticamente, el abandono del mundo anterior, lo que significa un 'mundo que hemos perdido para siempre' (Rojas Pachas s/p)

En términos concretos, los *espacios* fugaces en *Camanchaca* son aprovechados por el campo de visión del protagonista en todos los momentos posibles. La voz oficial del padre, el cual maneja la Ford Ranger (y los destinos de todos) se superpone con su Pat Metheny, a esa necesidad de reconstrucción total del paisaje. Por muy mínimo que sea el momento, el protagonista despliega las posibilidades de significación de un hecho particular. Son muy significativos los encuentros que tienen lugar en el desierto y cómo se contraponen las líneas argumentales y discursos del padre y del hijo. Así, según Daniel Rojas Pachas:

“dos maneras de enfrentar la realidad, por una parte la del protagonista que se entrega a cuestionar lo escrito como verdadero...pese al dolor y agonía que pueda causar sumirse en tal proceso de (re)construcción constante de lo edificado como cierto y, en un sentido adverso, surge la idea fuerte representada por el padre que...demuestra cómo puede reducir y jerarquizar su impresión de lo verdadero...”(Rojas Pachas s/p)

Estas miradas se ponen en evidencia, justamente, en los episodios en los que se encuentran en el desierto con seres o poblados abandonados a su suerte. En el contacto con distintas entidades del desierto se activa, y se activa el recurso imaginativo de *resistencia* en el protagonista:

“Miro por la ventana derecha. Un hombre caminando por el desierto...lo veo y me imagino siendo él, recorriendo el desierto, perdiéndome...Chacabuco”. (21)

“ Hay un hombre a la entrada del pueblo. El hombre bebe algo de una taza mientras observa los autos...Mi papá me dice que debe de estar loco. El pueblo está desierto. No hay luces, no hay nada ni nadie. El hombre en la entrada y las casas que se confunden con el desierto. Mi papá insiste en su idea...Él dice que debe de escuchar voces, que eso se comenta...me imagino al hombre bebiendo el último sorbo y luego yéndose a dormir, en una habitación iluminada por un par de velas. Esperar que se consuman, cerrar los ojos y dormir...” (29)

La lejanía entre ambos personajes es un hecho que no se esconde, pero del cual el padre no es consciente o se esfuerza por obviar. La lejanía es una proxémica que invade todas las relaciones corporales y espaciales en la novela. De esta manera, la familia que conforma este estudiante con su madre vive y está condenada al asilamiento en Santiago, y además, se hace dependiente de la prosperidad económica del hombre, causante mismo de la ruptura. De esta forma, el viaje por el desierto trasunta en un simbolismo potente sobre quien lleva las riendas en la vida de todos los personajes y que condiciona sus movimientos. El significado de las relaciones que se dan al interior de esa cápsula que es la Ford Ranger son evidentes, puesto que todos dependen de esa figura paterna lejana, del discurso del olvido y del país próspero que se encarna en su figura. Así, el muchacho nos detalla lo siguiente: “Me explica que hay que tenerle respeto al desierto y a la carretera, que no cualquiera puede conducir por ahí...Lo miro, moviendo la cabeza, y él me dice que algún día me enseñará a manejar, que no cuesta nada” (Zúñiga 19)

El desierto está cargado de simbolismos en la historia literaria y Zúñiga se vale – en parte – de estos para montar su *Camanchaca*. El desierto según lo expresado en Cirlot (1968) se corresponde a un lugar “en cuanto paisaje en cierto modo negativo, el desierto es el ‘dominio de la abstracción’, que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia. Además, el desierto es el reino del sol, no en su aspecto de creador de energías sobre la tierra, sino como puro fulgor celeste, cegador en su manifestación.” (37). Si bien Zúñiga no nos transmite visiones míticas y/o utópicas de los escenarios por los cuales se transitan, el que en un principio sea el lugar desde donde se nos pone en evidencia estos elementos y se contextualiza,

podría hacer plausible algún tipo de familiaridad con esta interpretación, además considerando el trasfondo político de su incorporación y lo autobiográfico.

Por otro lado, las rutas y los discursos del padre e hijo y, en general, de toda la familia están condicionados por la evasión constante y sostenida. Así, esta evasión es facilitada por el desvío en la ruta costera por parte del padre. El hecho de visitar los lugares que evocan una serie de recuerdos que el hijo, además, necesita para reconstruir su olvidada historia no es un acontecimiento que le parezca agradable, puesto que, simplemente su conducta se evidencia en el escamoteo permanente.

“Llegaremos por el desierto, dice mi papá...y yo me quedo pensando en las playas que no veremos (...)” (25)

Imagino las playas desiertas. El sol comenzando a esconderse. El mar rojo. El cielo naranja. Esos lugares a los que iba con mi familia antes de que yo tuviera memoria. Antes del accidente. Las imágenes no existen más allá de algunas fotos descoloridas. Pero así me contaron. Las playas desiertas y mi familia que iba a acampar por un par de semanas. Mi papá, mi mamá, mis abuelos, yo y mi tío Neno". (27).

Ahora bien, el proceso de reconstrucción de las territorialidades y de la historia vivida en ellas, a través del ejercicio de la memoria es llevado a cabo prácticamente a nivel individual y en profunda soledad. Todos los encuentros del protagonista, si bien propician información que ayuda al muchacho a reconstruir parte de su historia, no llegan a significar un cambio radical o un cambio en la situación y la eliminación del extrañamiento de su condición. El escaso material aportado por los otros seres humanos, termina por ficcionalizarse. El problema de la memoria en esta obra, si bien posee elementos que nos hacen pensar en un orden dialógico (principalmente con la madre) que se resiste a desaparecer como práctica significativa, no incorpora el acto colectivo. En la búsqueda de la identidad de los *espacios*, existe una construcción que se lleva a cabo sólo fragmentada y dispersamente. El presente no es aprehensible, y el intento de hacer visible lo que no está nos abre la puerta hacia el surgimiento no de una síntesis, sino de una superposición incómoda a nivel cronotópico, que se sintetiza en una nueva mirada hacia la realidad, una postura desorganizada frente a un presente que invisibiliza estos apéndices insoportables.

Esta nueva mirada sobre la realidad es llevada a cabo elaborando una superposición cronotópica, como decíamos. Así, los datos de la memoria, el pasado mismo no se percibe con claridad. Pareciera ser que, cuando hablamos de cronotopía del pasado esta estuviera marcada por

el principio del olvido. Por lo tanto, el esfuerzo se centra en el trabajo enunciativo de la memoria, en su visualización como retórica del caminante, pero una caminata en los *espacios* de la psiquis que se materializan en la realidad literaria. En ese juego, hay una dificultad para aceptar el mundo presente, ocasionando y produciendo una vivencia espacial reconstruida y paralela a la de la enunciación real. Esta retórica, en definitiva, este recorrido, abre la posibilidad del control de las situaciones en el mundo y que en la realidad no existen (como en el ejemplo del hombre del desierto) Según Torche (2010) en *Camanchaca*.

“Lo que queda es el mundo, un mundo ajeno, hecho de grandes extensiones, privado de sentimientos, poblado a veces de intimidades fugaces y siempre amenazantes, en el que el protagonista deambula como armado de una cámara, fría, a veces sucia o morosa demás, pero inquebrantable” (Torche s/p)

Ahora bien, el Santiago descrito por el protagonista es una ciudad en donde los recorridos sólo se llevan a cabo en la soledad absoluta y son propiciados por la tenencia de dinero y la posibilidad de compra. Las únicas actividades que este personaje puede llegar a hacer, son juntar el dinero de las becas de varios meses para comprarse la grabadora y gastar los cheques restaurant antes de la primera semana. Así también, la madre para lo único que sale de su casa es para poder comprar. Visualizado de esa forma, Santiago se materializa como una ciudad totalmente economizada, en donde los movimientos y los encuentros están condicionados por ese factor y a su servicio. La mirada del protagonista nos muestra un Santiago con sus barrios tradicionales del centro, totalmente invadido por empresas extranjeras y llena de sujetos que sólo cumplen una función de decorado. Además, la actividad del consumo está destinada en estos pasajes únicamente a la actividad de comer en locales de comida chatarra, lo que nos habla de la instalación ya hace bastante *tiempo* de este tipo de centros de reunión y de la fisonomía del paisaje de la metrópolis: punto de reunión muerto que incita al abandono rápido y al acto de engullir más que de compartir en una mesa, un acto séptico y mecánico de la vivencia rápida de una urbe que cambió rápidamente. En la novela esto grafica la realidad de toda una generación de jóvenes situados en cierto estrato socioeconómico. La clase media signada por el crédito estatal, y la crisis en familias monoparentales y, desde luego, las ruinas en la memoria.

“Seguí caminando, ahora por paseo Estado: un nuevo McDonald’s, un Kentucky Fried Chicken, un Telepizza, un Burger King. Llegué hasta la Alameda, me di vuelta y finalmente entre al Kentucky(...)No había mucha gente...Me senté lo más alejado posible de las personas(...)En ese momento apareció una niña con el uniforme del Kentucky. Comenzó a recoger algunas bandejas...Después vino otra mujer, era mayor(...)Me ofreció sacar la bandeja con los restos de comida...Se acabó la bebida(...)Llegó más gente y me empezaron a mirar. Me levanté y salí del restaurant”. (Zúñiga 72 - 74)

Con respecto al barrio tradicional del Morro, Zúñiga también nos trasmite una mirada que, si bien, no es del todo desalentadora, sí ayuda a identificar ciertos procesos ligados y entrelazados. Primero, en donde se evidencia la desaparición de la vida comunitaria y el vaciamiento de las relaciones. El origen de un silencio que se apodera poco a poco de él, que se iguala con el desierto. De esta manera, la vida cultural y de barrio que se evoca ya no existe como tal. Sin embargo, hay ciertos elementos que persisten y que son *resistencias* tenues de su pasado: el club deportivo y su carnaval nos recuerdan esta persistencia. Además, según la visión de Bernardo Guerrero Jiménez la presencia de los “Edificios de departamentos, [o la] panadería “Castillo” [son *espacios* que] nos hablan de un lugar cada vez menos amable. Los pungas, por aquí y por allá. Los Testigos de Jehová predicando de casa en casa” (s/p)

Los movimientos de lejanía y las trayectorias exigen de los sujetos cambios drásticos en fracciones de recuerdos. Así, la velocidad de los desplazamientos luego del trauma se aceleran, al parecer la distancia física, el exilio en el mismo país, parece ser la marca de todos estos procesos.

"Días después yo abriría la puerta de esa casa y la vería a ella. Llevaba lentes de sol y tenía vendada la muñeca izquierda. Traía un bolso y setenta mil pesos. Lo demás se quedó en Iquique, le dijo a su sobrino. Mis abuelos no entendieron nada. Después de dos años recién supieron que estábamos viviendo en Santiago. Y ella prometió eso: no volver nunca más a Iquique". (Zúñiga 78).

Hacia el final de la novela aquella posibilidad de investigación y reconstrucción del mundo queda impedido por la certeza de la *Camanchaca*. Existen intentos de preguntas que el joven no se atreve a llevar a cabo.

"Dejamos atrás Santiago. La lista. El viaje por el desierto. El hombre caminando entre los cerros. Quizás perdido. El hombre que escucha los murmullos y toma té. Alto Hospicio. Iquique. El ruso. Las desaparecidas. Mi prima. Mi tío. Mi mamá. Los dientes ensangrentados. El viaje a Tacna. Los murmullos. Mi tata.

Los pantalones apretados. La neblina. El Morro. La uruguaya. Mi mamá. Los murmullos. Cierro los ojos, pero los sigo escuchando". (Zúñiga 100)

"Es la *Camanchaca*, dice mi papá. Yo lo observo de reojo. Él conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora. Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos en la carretera. Los cuerpos. Niños y viejos. En mitad de la carretera. Los veo en mitad del desierto, y mi papá los esquiva, acelera y los esquiva". (Zúñiga 120)

## CONCLUSIONES

La interpretación y valoración de las prácticas cotidianas presentes en nuestro corpus, ligadas a la reflexión del *espacio* en sus problemáticas de habitabilidad, nos ayuda a comprender la naturaleza eminentemente política de las nuevas producciones latinoamericanas, tanto en el ámbito literario, como en el cinematográfico.

Principalmente, en el segundo capítulo de este estudio, esbozábamos en términos generales, la naturaleza política de este tipo de producciones, alegando que, si bien no introducen, en su mirada pesimista y crítica de la realidad, un proyecto alternativo de sociedad, sí efectúan, o ponen de manifiesto, una serie de procedimientos que nos hablan de una crisis profunda en nuestras formas de habitar. Así, estos trabajos a pesar de que representan estéticamente la realidad, no lo hacen en términos estetizantes. Con esto nos referimos a su tarea de tomar a través de distintas miradas, los aspectos que la realidad en sí misma nos invisibiliza en cada momento, a través de las estrategias persuasivas de los medios de comunicación y del cine y/o literatura de ficción tradicional y eminentemente comercial.

A este respecto, podríamos decir que lo hegemónico y/o la ideología del neoliberalismo se apoyan y producen obras estéticas a las cuales no adherimos y que contradicen la función epistemológica del arte, en el sentido de que no poseen un compromiso con la esfera de lo real que sea significativo. Su compromiso está de parte de la falacia y la fantasía que aturde. La condición de ficción de lo real, está basada en el ocultamiento de muchos elementos del texto de nuestra experiencia. Decir que las obras del realismo marginal o de las literaturas de posmemoria, nos muestran una realidad dramatizada y parcial, es negar también la existencia de un arte del ocultamiento. De esta manera, esta investigación se vio motivada, en un principio, por la naturaleza desconcertante de las obras, que, si bien recurren a similares preocupaciones del realismo tradicional y clásico, en determinados procedimientos (como la elección de actores no profesionales) se alejan de la vivencia marginal que representan los métodos expresivos del canon de la burguesía. En términos simples, no se ve a un actor televisivo, a un Benjamín Vicuña desempeñar el rol de Daniel en *Pejesapo*, o a una Alejandra que luego aparezca en un spot de Falabella.

Los habitantes de San Nicolás seguramente se sintieron profundamente identificados en el pre estreno de *Huacho*, puesto que, lo que se desenvuelve en la pantalla son sus propios procesos cotidianos y aquello tiene una profundidad artística y ética de proporciones. Al leer las páginas de *Camanchaca* muchos nos hemos identificado con las historias y al ver *Pejesapo* muchos se habrán sentido hermanados con la realidad de sus propias poblaciones y no pasados a llevar con la caricatura de los sujetos marginales del cine comercial chileno.

Por lo tanto, estas obras representan un alejamiento de los velos tradicionales de la actividad artística “cuidadosa”, utilizando técnicas que fortalecen la sensación de delirio, hastío y/o de incompreensión. Así, a través de la reiteración, por ejemplo, se devela una obsesión en determinadas escenas de la vida común y su efecto no se deja esperar.

Sin embargo, la fijación y obsesión con lo real gangrenoso y/o alicaído ¿qué tiene de estético? Seguramente, lo estético es un concepto que está muy estigmatizado, puesto que se confunde con lo estetizante y refinado. Lo estético es identificado en este estudio como una cualidad de belleza, como también en el efecto de un plan o diseño narrativo. Para nuestra noción de lo estético una arquitectura efectiva de la narración y/o la intencionalidad de los cuadros que se nos exhiben es primordial. Al parecer, el término estético está embebido de mucha figura retórica y de simbolismos, lo cual, a nuestro parecer no ofrece garantías de un buen trabajo. Adherimos a un sentido de lo estético tal como lo hemos expuesto en el primer capítulo, más cercano a lo ético y con compromiso político. Ahora bien, lo estético y lo político encuentran su punto de encuentro bajo la propuesta de Michel de Certeau que desarrollamos en este informe y en la noción misma de *cronotopo*.

Es así que los movimientos en los distintos *espacios*, en sus tensiones y fragilidades nos devela la belleza de las prácticas de todos los días, el valor agregado del existir, de asistir como testigos al rescate desesperado de la memoria por parte de un chiquillo frente a un mundo indolente con el pasado, o de una Clemira que pasa todo el día tomando el sol para vender, por debajo del precio de producción, un queso que le costó toda la mañana hacer. La vida cotidiana puesta en la plataforma de los filmes y textos, nos permite revalorar nuestra politicidad oculta y el brillo reprimido en el acto de caminar, comer u oler o, sencillamente, hacerle frente a lo económico. Este tipo de arte que emerge en Latinoamérica, por lo tanto, se nos devela como destructor de ilusiones y del camuflaje de la cultura oficial. La fijación en los hechos, en las miradas, en los sonidos, dramatiza, efectivamente, lo que duerme en el discurso oficial. Seguramente, la escena del compadre Juanito con Daniel fumando pasta base en la Junta de

vecinos es un acontecimiento para muchos, un tanto molesto y muy extendido en el *tiempo*, de poca economía. Efectivamente, en la fijación del “persecuimiento” de Daniel están las cosas que nadie quiere ver ni escuchar.

De esta manera, los nuevos realismos en su obsesión, nos revelan la belleza (en el amplio sentido) de lo cotidiano, los significados ocultos que están reprimidos, lo podrido bajo la alfombra. Así, en su postura exhibicionista se rescata del cine y la literatura lo genuinamente político que tienen como actividad, como métodos de conocimiento de lo humano más efectivos que todas las ciencias sociales en su conjunto. Los procedimientos captados en su fijación adquieren un impacto frente a lo que se asume como tal. El *cronotopo*, más que asimilar o refractar una realidad, en estas obras, desgarrar y hace pedazos el cinismo, el tejido oculto de la realidad, nos hace sentir la crisis en la epidermis y acercar el arte a la praxis. De esta manera, la casa de Alicia más que artesanía o manualidad, es una obra de gran envergadura. Ahora bien, si la crisis del campo o la ciudad son asumidas con conciencia en el discurso oficial, estas obras lo que hacen es ver la gran magnitud de ella en términos sensibles, en donde podemos sentir el cansancio de Alejandra o de Clemira, o la impotencia del devenir de Daniel, o la del joven de *Camanchaca*. El ojo del artista lo que hace es mirar donde nadie se preocupa de hacerlo, a través de una disposición de ambientes y sucesos silenciosos, rescatando voces lejanas que aún pelean en los ecos de mundos cambiantes. La actitud de Daniel nos sorprende, pero es parte del cotidiano, nos asoma hacia el pozo que todos somos y construimos. No diremos que Daniel debe ser satanizado, puesto que aquí también hay defensa para él. El sujeto de los suburbios, perdido en la madeja de la ciudad contemporánea y en el enredo de su corazón, es directamente proporcional a la contradicción del modelo.

Es así, cómo hemos entrado en la materia de las *resistencias* vividas en los *espacios*, con sus limitantes, en sus impactos menores, con la candidez, con la astucia, permitiéndonos descubrir que, a pesar del automatismo del neoliberalismo o de cualquier tipo de imperialismo, aún existe una fibra que se conduce, que nos acerca a esa indisciplina microscópica y prehistórica del ser humano que, a veces sin conciencia, busca atajos en medio de la persecución y de la violencia que es natural a la especie y que ha existido siempre:

“A propósito de los indios de América Latina, sometidos a una cristianización forzada por el colonizador español. En realidad ellos "metaforizaban el orden dominante" al hacer funcionar sus leyes y sus representaciones "bajo otro registro", en el marco de su propia tradición.” (De Certeau 38)

Como decíamos, si bien, la teoría de la *resistencia* de De Certeau no es política en el sentido revolucionario, a través de estos elementos, sí se nos permitió una lectura en donde la agonía no es tal, puesto que basta un corte simple de luz para quedar a oscuras y acercarnos a la *comunidad* que imaginaba Benjamín.

Algunas cosas, a veces, están a la vuelta de la esquina.

## BIBLIOGRAFÍA

Abal Medina, Paula. "Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau"  
*KAIROS. Revista de Temas Sociales. Proyecto Culturas Juveniles Urbanas* Año 11. N°  
20. Noviembre de 2007. Publicación de la Universidad Nacional de San Luis. Extraído de  
<http://www.revistakairos.org/k20-archivos/abalmedina.pdf>. en diciembre de 2015

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine Argentino y política (1980 – 2007)* Ediciones Colihue  
SRL, 2009. Extraído de  
<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/12952/mainwork.pdf?sequence=5> en  
diciembre de 2015

Anónimo. "La 'Vivienda Neoliberal', políticas habitacionales desde la Dictadura.  
Viviendas sociales, grandes desafíos de ayer y hoy" 26 de abril de 2011. Extraído de  
<[https://vivosoc.wordpress.com/2011/04/26/la-vivienda-neoliberal-politicas-habitacionales-  
durante-la-dictadura/](https://vivosoc.wordpress.com/2011/04/26/la-vivienda-neoliberal-politicas-habitacionales-durante-la-dictadura/)>. noviembre de 2015

Arán, Pampa Olga. "Las *cronotopías* literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia  
en el planteo de una investigación." *Dialogismo, monologismo y polifonía. Tópicos del Seminario*  
*21* (2009): 119 - 141. Extraído de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59411415005> en  
diciembre de 2015

Armijo Z., Gladys. "La urbanización del campo metropolitano de Santiago: crisis y  
desaparición del hábitat rural." *Revista Urbanismo* (2000). Extraído de  
<http://web.uchile.cl/vignette/revistaurbanismo/n3/armijo/armijo.html> en noviembre de 2015

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Las formas del tiempo y el cronotopo en la  
novela.* Madrid. Taurus. 1989. Extraído de  
<http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2009/11/bajtin-teoria-y-estetica-de-la-novela-2.pdf>  
en agosto de 2015

Bhabha k, Homi. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 1994.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.* México: Cultura  
Libre, 1979.

Doll, Darcie. : "las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia".  
*manuscrito en elaboración.* Santiago, 2015.

Fernández Vicente, Antonio (Coord). *Nomadismos contemporáneos. Formas  
tecnoculturales de la Globalización.* Murcia: Editum, 2010. Extraído de google books en  
diciembre de 2015

Franulic, Fernando. "El *Pejesapo*: Sobre los márgenes estigmáticos que (no) se ven."  
Vers. 09. *Revista Bifurcaciones*. Extraído de <<http://www.bifurcaciones.cl/009/elPejesapo.htm>>  
en agosto de 2015.

Han, Byung-Chul. *La agonía del eros.* Herder, 2012. Extraído de  
<http://es.scribd.com/doc/233426623/Byun-Chul-Han-La-Agonia-de-Eros#scribd> en diciembre de  
2015

*Huacho*. Dir. Alejandro Fernández Almendras. 2009.

Iturriaga, Renato. "La mano invisible de Adam Smith" *Ed. Conacyt. Cimat*. 10 de noviembre de 2010. Extraído de [http://www.cimat.mx/sites/default/files/Sala\\_de\\_prensa/lamanoinvisible-1.pdf](http://www.cimat.mx/sites/default/files/Sala_de_prensa/lamanoinvisible-1.pdf) en diciembre de 2015

Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1972.

Lemm Vanessa ed. et al. *Michel Foucault: neoliberalismo y biopolítica*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Link, Felipe. "Reseña, Seeking Spatial Justice de Edward W. Soja." *Eure* 37.111 (2011): 173 - 177. Extraído de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19618425008> en diciembre de 2015

Montes, Nahuel. "Espacios en descomposición. Lo público, lo privado y el nuevo Cine Argentino." *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura* 71 (2012). Extraído de <http://www.youblisher.com/p/467648-Lo-publico-lo-privado-y-el-Nuevo-Cine-Argentino/> en diciembre de 2015

Moulian, Tomás. *El consumo me consume*. Santiago, Chile: LOM, 1999.

Pardo, José Luis. "Nunca fue tan hermosa la basura." *Basurama*, mayo de 2006. Extraído de [http://www.basurama.org/b06\\_distorsiones\\_urbanas\\_pardo.htm](http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_pardo.htm) en septiembre de 2015

*Pejesapo*. Dir. José Luis Sepúlveda. 2007.

Perez Guerra, Arnaldo. "Cocaína y Pasta base, el negocio de la dictadura". *Hommodolars. Contrainformación*. 2009 extraído de <http://hommodolars.org/web/spip.php?article1297> en diciembre 2015

Picallo, Ximena y Araújo, Silvia. "Espacio y Literatura: ¿Cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria?" *narrativasdigitales.com*, <http://www.narrativasdigitales.com/2013/07/02/espacioyлит> en septiembre de 2015

Puello - Socarrás, José Francisco. "Ocho tesis sobre el neoliberalismo (1973 - 2013)." *Revista Espacio crítico* (2013). Extraído de [http://www.fisyp.org.ar/media/uploads/ocho\\_tesis.pdf](http://www.fisyp.org.ar/media/uploads/ocho_tesis.pdf) en agosto de 2015

Rojas, Pachas Daniel. "Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria" *Proyecto Patrimonio*. 2010. extraído de <http://letras.s5.com/drp021110.html> en agosto 2015

Sanguinetti, Susana. "Cuando el no lugar se mete dentro de la casa. Reseña del libro de Marc Auge, Los no lugares". *Ed. Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos*

*Análisis de Comunicación Social*. 2007. extraído de [http://www.ull.es/publicaciones/latina/Resena\\_Sanguineti.htm](http://www.ull.es/publicaciones/latina/Resena_Sanguineti.htm). en octubre de 2015

Szurmuk Mónica, Mckee Irwin, ed. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Extraído de <https://elpaginaslibres.files.wordpress.com/2009/12/diccionario-de-estudios-culturales-latinoamericanos.pdf> diciembre 2015

Tellier, Jorge. "*Edad de Oro*". extraído de <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/antologia/cielohojas/2.html>. en diciembre de 2015

Trigo, Abril. "Sobre las diversas maneras del migrar." *Liminales. Escritos sobre Psicología y sociedad* 1.01 (2012). Extraído de [http://www.ucentral.cl/prontus\\_ucentral2012/site/artic/20121122/asocfile/20121122103041/liminales1.pdf](http://www.ucentral.cl/prontus_ucentral2012/site/artic/20121122/asocfile/20121122103041/liminales1.pdf) en diciembre de 2015

Torche, Pablo. "'Camanchaca', de Diego Zuñiga". *Letras en línea*. abril de 2010. Extraído de <http://www.letrasenlinea.cl/?p=897>. en agosto 2015

Urrutia Neno, Carolina. "Huacho" *Campo Contra Campo*. 31 de agosto de 2014. Extraído de <http://campocontracampo.cl/peliculas/4>. en agosto 2015

Vásquez Rocca, Adolfo. "Peter Sloterdijk: esferas, flujos, helada cósmica" *Nómadas* Vol. 17. Madrid, 2008. Extraído de [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/17/avrocca\\_sloterdijk.pdf](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/17/avrocca_sloterdijk.pdf) en agosto de 2015

—. "Peter Sloterdijk: Microesferas íntimas y úteros fantásticos para masas infantilizadas." *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (2007). Extraído de <http://www.redalyc.org/pdf/181/18101709.pdf> en agosto de 2015

—. "Sloterdijk; Psicopolítica, *Globalización* y Mundo interior del capital." *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias* 129 (2010) Extraído de [http://www.arqchile.cl/publicacion\\_sloterdijk.htm](http://www.arqchile.cl/publicacion_sloterdijk.htm) en diciembre de 2015

Vásquez Rocca, Liliana. "Sloterdijk; De la ontología de las distancias al surgimiento del 'provincianismo global'". Buenos Aires, 2007. Extraído de <https://labola.wordpress.com/2007/11/30/filosofia-y-globalizacion-sloterdijk-de-la-ontologia-de-las-distancias-al-surgimiento-del-%E2%80%98provincianismo-global%E2%80%99-por-liliana-vasquez-rocca/> en diciembre de 2015

Véliz, Mariano. "Sujetos *diaspóricos*. Cuerpos, *espacios* y *tiempos* entre - medio en el cine latinoamericano contemporáneo" *La Fuga*. Extraído de <http://www.lafuga.cl/sujetos-diasporicos/680>. en agosto de 2015

Zibechi, Raúl. "Notas sobre la noción de 'comunidad'." *Colectivo Situaciones* 2015. Extraído de [http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/articulos\\_26.htm](http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/articulos_26.htm). en diciembre de 2015

Zuñiga, Diego. *Camanchaca*. Santiago de Chile: Mondadori, 2012.

