

**Tesis para la obtención del Grado de
Magíster en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes Universidad de Chile**

Nuevo Cine Chileno 2005-2010

Andrea López Barraza

2011

ÍNDICE

<u>Tema</u>	<u>Página</u>
Introducción	3
El cine chileno: un poco de historia	6
El cine chileno en cifras	14
¿Nuevo cine chileno?: Una generación huérfana	23
Un cine con vocación intimista, apolítica y acrítica	27
La ciudad y su protagonismo	34
Posmodernidad, neoliberalismo y consumo. El deseo insatisfecho por el objeto	45
El cuerpo y el narcisismo	53
Cinismo, vagabundeo y la búsqueda de sí mismo: personajes adolescentes, marginales, nómades	63
Identidad chilena como mestizaje e hibridación. Mirada desde lo extranjero	73
La metarreflexión: formatos, estrategias, obstrucciones, presupuesto y nuevas formas de exhibición	79
Conclusiones: cine chileno, ¿un nuevo tipo de cine político?	86
Referencias	88

- Introducción

Los nuevos tiempos requieren una nueva estética. Ya terminó el momento de la denuncia y la crónica; llegó la hora de narrar y crear.

(Luc, en *Se arrienda*, 2005)

El presente texto busca explorar las temáticas y/o problemáticas predominantes en el cine chileno de ficción contemporáneo (de los últimos cinco años), desde una aproximación multidisciplinaria, que integra la perspectiva sociológica, psicológica y los estudios de teoría del arte y estética.

Dentro de las razones que mueven a su autora a tratar este tema, en primer lugar se encuentra una intuición (y que se convierte en la hipótesis de esta tesis) de que *se estaría viviendo un proceso de cambio en el cine chileno, cine que estaría realizando un giro desde la necesidad de tratar de manera abiertamente política, o bien, alegórica, los temas de la dictadura y el retorno a la democracia en Chile, con un carácter militante o neocriollista, a un cine más intimista o individualista, que declara tener una vocación apolítica y que se rehúsa a realizar una caracterización identitaria de los chilenos, para centrarse en historias mínimas, de personajes nómades; un cine que sin embargo encuentra en esa falta de pretensiones su sentido político, al promover una reflexión acerca de las formas de vida contemporánea, pero ya no desde la resistencia, sino desde la contaminación con las influencias globales.*

Se propone que estos cambios, si bien aún se encuentran lejos de constituir un nuevo tipo de cine o movimiento, y tampoco abarcan a la totalidad de los realizadores cinematográficos chilenos, comienzan a conformar una escena que cobra fuerza en nuestra cinematografía, constituida por realizadores jóvenes, y cuyas producciones dan cuenta, de un modo que no deja de ser político, el contexto en que nos encontramos como país, donde intentamos seguir las pautas dictadas por un sistema económico neoliberal, las exigencias posmodernas de consumo, juventud y belleza, pero de alguna forma siempre nos resultan impropias, y nos hacen sentir excluidos, imperfectos e inadecuados. De este modo, aparece un segundo motivo fundamental para detenerse en el cine chileno actual: el que éste sea una instancia privilegiada para pensar al individuo en la sociedad actual; en cómo se plantea un país como el nuestro ante las demandas del neoliberalismo, y las tensiones que esto genera entre lo global y lo local; y cuál es el rol político que tiene el arte, y el cine en particular, al mostrar esto de manera crítica.

De ahí que el propósito de este texto sea, eximiéndose de toda pretensión universalista, definitoria o clasificatoria del cine chileno contemporáneo, encontrar esos puntos de unión entre los cineastas que

protagonizan esta nueva escena, algunos vínculos que esbocen posibles cadenas significantes, entregar ciertas cuñas para una reflexión crítica sobre sus temáticas y recursos predominantes, de manera de valorar el potencial contrahegemónico y artístico de estas realizaciones.

El periodo de análisis seleccionado responde a la necesidad de contar con una extensión suficiente como para identificar ciertos patrones o tendencias, a la vez que busca hacerse cargo de la aparición en 2005 de una primera suerte de oleada de películas de corte intimista, representada por filmes como *Paréntesis*, *Se arrienda* y *Play*. Si bien es posible encontrar manifestaciones de este tipo de cine en años anteriores, el tono predominante que se mantiene hasta 2004 sigue las corrientes paralelas de un cine neocriollista-identitario y uno picaresco-comercial, donde el rol protagónico lo tienen directores de trayectoria y con una postura política que se explicita en sus realizaciones. Si bien no es posible hablar de una ruptura radical en el tipo de cine que se realiza a partir de 2005, sí podemos identificar los primeros atisbos de esta nueva escena que comienza a conformarse, y que convive con otros tipos de cine, pero que comienza a marcar presencia dentro del escenario chileno total.

Por último, cabe mencionar que la tarea de reflexión emprendida acerca del cine chileno actual, se origina también en una falta, que es la de un análisis crítico sistemático, que ponga en relación las distintas películas chilenas, más allá de las críticas individuales ante el estreno de cada una de ellas, y de las afinidades u odiosidades del crítico en particular con el realizador en cuestión, o de la promoción comercial de la película por motivos contractuales. Y este problema se agudiza especialmente en el cine de los últimos años, por lo que este texto buscará realizar un aporte en términos de sugerir preguntas y reflexiones al respecto, más que pretender entregar las respuestas definitivas.

Para poner a prueba la hipótesis planteada, se analizarán las siguientes películas chilenas de los últimos cinco años:

- *Paréntesis* (Pablo Solís & Francisca Schweitzer, 2005)
- *Se arrienda* (Alberto Fuguet, 2005)
- *Play* (Alicia Scherson, 2005)
- *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2005)
- *Rabia* (Óscar Cárdenas, 2006)
- *La vida me mata* (Sebastián Silva, 2007)
- *La buena vida* (Andrés Wood, 2008)
- *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2008)

- *Mami, te amo* (Elisa Eliash, 2008)
- *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008)
- *La nana* (Sebastián Silva, 2009)
- *Turistas* (Alicia Scherson, 2009)
- *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, 2009)
- *Te creís la más linda... (pero erís la más puta)* (Che Sandoval, 2009)
- *La vida de los peces* (Matías Bize, 2009)
- *Velódromo* (Alberto Fuguet, 2010)
- *Piotr, una mala traducción* (Martín Seeger, 2010)
- *Cogotí 18. Perder la sangre* (Diego Rojas, 2010)

- El cine chileno: un poco de historia

*En Chile no se ha hecho
suficiente mal cine para que
se pueda hacer buen cine.*

(Pablo Neruda, 1967)

En la historia del cine nacional es posible identificar, al menos, tres momentos, que más que caracterizarse por diferentes orientaciones programáticas o estilos fílmicos, están determinados por la contingencia sociopolítica en nuestro país, siendo el evento determinante el golpe de Estado, que, según Cavallo, Douzet y Rodríguez (1999) divide en tres tiempos la imaginaria fílmica. De este modo, es posible hablar del cine del periodo previo al golpe de Estado, periodo que iría desde sus incipientes comienzos con el cine mudo hasta su asentamiento en los años '50 y '60. Posteriormente, está el difícil periodo que vivió el cine durante los años de la dictadura, y donde hay que considerar tanto la producción que se hizo dentro del país, como aquella realizada en el exilio. Y, finalmente, se encuentra el cine realizado a partir del retorno a la democracia, periodo que trajo consigo la regularización de la producción cinematográfica y el término de la censura, y donde comienzan a distinguirse ciertos estilos o escenas entre los realizadores, entre ellas, aquella caracterizada por un cine de corte intimista, que será objeto de revisión en este texto.

Cine en Chile: los primeros años

El cine en Chile se desarrolla tempranamente, realizándose 54 largometrajes argumentales mudos entre 1923 y 1927, los que lamentablemente se perdieron o deterioraron (memoriachilena.cl). Destaca en este período la obra de Pedro Sienna, director de *Un grito en el mar* (1924) y *El húsar de la muerte* (1925). La década de los '30 vio una baja en la producción cinematográfica producto de la crisis económica internacional y el auge del cine norteamericano. La actividad se retoma en los años '40, junto con la creación de Chile Films en 1942 por parte de la CORFO, compañía que produjo varias películas, pero que a fines de la década entró en crisis, pasando a manos privadas hasta la década del '60. Durante estos años, las producciones tenían un carácter que podría definirse como "comercial", y mostraban historias amorosas, situaciones criminales o reconstrucciones históricas (memoriachilena.cl).

En los años '50, el número de estrenos nacionales bajó, pero comienza a observarse la vocación documental, que predominará en las décadas del '50 y '60, momento en que comienza a afianzarse un cine con visión propia, y con un afán por comunicar la realidad social, cultural y política del país. Destacan directores con compromiso político como Miguel Littin, Raúl Ruiz y Patricio Guzmán. A este tipo de cine se le dio el rótulo

de “Nuevo Cine Chileno”, alineado con lo que se estaba realizando en el resto de Latinoamérica, marcado por una postura revolucionaria y anti-imperialista, y que encontró una buena plataforma de difusión en el Festival de Cine de Viña del Mar, realizado en 1967 (www.memoriachilena.cl). En la segunda mitad de los 60, se estrenaron casi 20 largometrajes, dando cuenta de un considerable repunte de la producción gracias al Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica, la legislación dictada por el gobierno de Frei Montalva, y la puesta en marcha de nuevos parámetros de Chile Films (Mouesca & Orellana, 2010).

Durante el gobierno de Allende, se afirma el cine militante a través de la producción de documentales, y los cineastas comienzan a experimentar. El gobierno encomienda a Chile Films la misión de impulsar y coordinar el trabajo de productores y realizadores, como también de la distribución, a través del control y adquisición de salas de cine a lo largo del país. Pero todo esto se interrumpe con el golpe de Estado y la dictadura, donde muchos de los realizadores son perseguidos y exiliados, y se impone una rígida censura (Estévez, 2005).

El periodo dictatorial: 1973-1989

La industria cinematográfica se va a ver muy afectada en este período, ya que se allana Chile Films y pasa a formar parte del canal de televisión nacional, se cierran las escuelas e institutos de cine, se queman todas las películas consideradas de izquierda, se impone la censura, se derogan leyes que promovían la producción cinematográfica, como la Ley de Protección al Cine Nacional, y muchos realizadores son exiliados o abandonan voluntariamente el país debido a la situación política, radicándose en países como Francia, Alemania, Suecia, Canadá, Unión Soviética o Cuba. Ello se entiende ya que gran parte del gremio cinematográfico era partidario del gobierno de la Unidad Popular, habiendo incluso firmado el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” (memoriachilena.cl), en el que se afirmaba que “el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario”, y donde adherían a una visión como la expuesta por Littin en una entrevista de la época: “En primerísimo lugar, el cine es un instrumento para educar a las masas. Ya tendrá tiempo para convertirse en una industria” (Mouesca & Orellana, 2010, p. 131).

Entre el ‘73 y el ‘77 se produce una virtual desaparición de la producción cinematográfica nacional, y la estricta censura hizo que eventualmente los realizadores evitaron los temas sociales, o cualquier historia o personaje que pudiera ser considerado subversivo. A partir del ‘78, se da una cierta recomposición, gracias al desarrollo de la televisión y la publicidad, oficio en el que se refugiaron varios cineastas.

Con todo, entre 1973 y 1983 se realizan 178 filmes en el exilio, número muy superior al de décadas anteriores (Estévez, 2005), siendo la gran mayoría obras de denuncia al régimen militar y de corte

documental, que no tuvieron gran repercusión. Estas realizaciones mostraron una preocupación obsesiva por la emigración, los desgarros afectivos propios del destierro y la urgencia de recuperar la memoria histórica y comprender la propia identidad (Mouesca & Orellana, 2010). Estos temas empiezan a diversificarse hacia fines de la década del '70. Hacia 1983, retornan muchos exiliados, y disminuyen los controles del régimen, pudiendo surgir un cine que apoyara la lucha abierta contra la dictadura (memoriachilena.cl).

Dentro de las películas realizadas en el país durante este periodo, se encuentran *Julio comienza en Julio* (1979, Silvio Caiozzi), *Los deseos concebidos* (1982, Cristián Sánchez), *Imagen latente* (1988, Pablo Perelman) y *Ángeles* (1989, Tatiana Gaviola). Dentro de la producción documental, destaca *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, con tres partes estrenadas entre 1975 y 1979, con gran difusión internacional, y que el cineasta armó en el exilio, con material filmado en los momentos que precedieron al golpe de Estado en nuestro país.

Cine a partir del retorno a la democracia

Con el retorno a la democracia, se exhiben las obras realizadas en el exilio, se organizan festivales, comienzan a aparecer temas más personales que políticos y se instaura un sistema de créditos gubernamentales para apoyar la realización cinematográfica. Sin embargo, ello no se traduce en un número importante de estrenos en los primeros años de los '90. En 1992, el Ministerio de Educación crea el Fondart para financiar la creación cultural; las películas de Justiniano, Caiozzi, Larraín y Graef-Marino obtienen reconocimientos en el extranjero (Estévez, 2005); y los realizadores se agrupan en la Plataforma Audiovisual; todos, aspectos que comienzan a promover la producción cinematográfica en el país, sin embargo, no es posible todavía hablar de una industria cinematográfica, el número de estrenos anuales era bajo y el apoyo del Estado era insuficiente. Pero era posible identificar avances en la eliminación de la censura, la consagración del derecho a la creación artística y cultural, las mejoras tecnológicas y de las condiciones de distribución, un aumento de la cantidad de producciones audiovisuales, de público y salas de exhibición, y el surgimiento de creaciones con diversas temáticas y lecturas de la realidad (Villarroel, 2005; Estévez, 2005).

Cabe destacar que durante la década de los 90, se da la coexistencia de cinco generaciones de directores: los formados durante los años '60, como Littin y Ruiz; los formados durante los años '70, como Caiozzi; los que emergen en los años '80, como Justiniano, en Chile, y Castilla y Lubbert, en el exilio; los que se dan a conocer en los años '90 y que vienen del trabajo en la publicidad, como Galaz, Wood, Acuña y Ferrari; y los recién egresados de las escuelas de cine, como Bize y Olgúin. Esto permite que las películas puedan cubrir los

diferentes gustos y tipos de espectadores (Estévez, 2005).

En este contexto, la variedad de temas en las nuevas películas, y el aumento de estrenos anuales, no obedece solo a los nuevos apoyos o normativas estatales, sino a una nueva actitud de los realizadores más jóvenes, que han asumido, como señala Alberto Fuguet (en SANFIC, 2010), que cualquiera, con la suficiente voluntad y esfuerzo, puede hacer una película si cuenta con una cámara digital. Ello, en un contexto donde las plataformas de exhibición se multiplican gracias a internet y otros sistemas. Si bien los premios y fondos estatales pueden ser incentivos significativos, sobre todo en un mercado donde hacer cine no paga demasiado bien, las producciones recientes comienzan a combatir esa visión más paternalista que se queda en denunciar el escaso apoyo económico a la cinematografía nacional, y la poca disposición del público chileno a ver cine que escape del rótulo de “comercial”. La nueva generación sería más proactiva a este respecto, influida por un contexto de democratización del acceso a y utilización de las tecnologías (Estévez, 2005).

Dentro de este periodo en el cine, cabe destacar que a fines de los '90, las producciones aumentan considerablemente en número, y algunas películas como *Gringuito* (1998, Sergio Castilla) y *El chacotero sentimental* (1999, Cristián Galaz) logran gran éxito de taquilla. Desde el 2000 en adelante, el número de producciones anuales crece significativamente, con producciones de directores con trayectoria como de jóvenes realizadores (Estévez, 2005), y con algunos nuevos records de público, como *Sexo con amor* (2003, Boris Quercia), dando cuenta del paso de una cinematografía socio-política o militante a un cine más comercial y masivo (memoriachilena.cl; Estévez, 2005). Un cambio importante, considerando que hasta antes del 73, nadie se planteaba hacer cine para llevar espectadores que pagaran entradas; se planteaba hacer cine para entregarle a la gente elementos para que conformara su conciencia revolucionaria (Estévez, 2005), una postura que plantea Galaz: “El cine, más que otras manifestaciones artísticas, tiene un potencial muy grande para generar densidad histórica, revisando el pasado, re-mirándolo y generando sobre él nuevas reflexiones, sensaciones (...) que podamos, como sociedad en su conjunto, permitirnos recordar” (en Villarroel, 2005).

En un principio, el cine del retorno a la democracia muestra un tono sombrío, que es analizado ampliamente por Cavallo, Douzet y Rodríguez (1999) en *Huérfanos y Perdidos*. Se trataría de un cine social, caracterizado por cierto pesimismo, donde la movilidad social o la redención no se ven como alternativas posibles, con un marcado gusto por lo marginal (que es visto con una pasión voyerista por los cineastas, que en su mayoría pertenecen a clases acomodadas), y donde está ausente el humor, salvo al modo de la parodia o la ironía respecto a las manías, ritos y códigos de la cultura nacional (Cavallo, Douzet & Rodríguez, 1999).

Al inicio de la década de 1990, recién llegada la democracia, dos películas fueron emblemáticas: *La luna en el espejo* (1990), que fue leída como la gran metáfora de la dictadura, y *La frontera* (1991), que traía a través de la historia de un profesor de matemáticas, una mirada sobre los años de la represión, del autoritarismo, y de las condenas por causa de las ideas políticas. Caiozzi y Larraín transitaron por el mundo de lo político, y recogieron las sensaciones que fueron vivenciadas en el periodo de la dictadura con relatos que podían ser identificados por los chilenos como creíbles, pues hablaban del daño, de los sentimientos de terror, de oscuridad, prisión y pérdida experimentados en la época, aunque no desde un registro documental ni de denuncia, sino a través de las emociones (Villarroel, 2005).

Ricardo Larraín, sobre *La Frontera*, señala: “Yo tenía una obsesión (...) con la identidad nacional y con mi propia identidad. La frontera tiene bastante de eso (...) Hay una especie de tirar cartas arriba de la mesa que se arman y no se arman y que parecen no pegar, pero también constituyen una unidad” (Villarroel, 2005, p.111).

En esta misma línea, la película *Amnesia* (1994, Gonzalo Justiniano) narra el encuentro, después de largo tiempo, entre un torturador y un torturado. Justiniano señala que se escamotearon estos temas, que hubo una campaña agresiva de parte de los medios para autoimponer el olvido, y que en *Amnesia*, más allá de una película testimonial, su interés fue reivindicar la importancia de la memoria (Villarroel, 2005).

Uno de los motivos temáticos más visitados de los años '90 es la relación padre-hijo, como se puede ver en *La luna en el espejo* (Silvio Caiozzi, 1990) o *Los naufragos* (Miguel Littin, 1994). Abundan los padres ausentes, irresponsables, o que funcionan sólo como presencias represivas; los niños y jóvenes huérfanos, como los que se reúnen en pandillas en *La niña en la palomera*, *Caluga o menta*, y *Gringuito*, siguiendo el modelo de *Valparaíso mi amor*; o los huérfanos de padre *Johnny Cien Pesos* y Pablo, de *Historias de fútbol*. El abandono por parte del padre biológico funciona acá también como símbolo del abandono que sienten de parte del Estado y la sociedad (Cavallo, Douzet & Rodríguez, 1999), como puede verse en el diálogo de *Caluga o Menta*:

Marginal 1: Nos han tenido todo el tiempo abandonados aquí...y ahora...

Alcalde: La Municipalidad tiene la mejor disposición. Yo lo único que quiero que sepan es que allá ustedes cuentan con un amigo. ¿Bien? Buenas tardes.

Marginal 2: Tuvieron tanto tiempo, y ahora recién se acuerdan de los locos, ahora que nos volvimos locos.

Justiniano y Graef Marino, con *Caluga o menta* y *Johnny Cien pesos*, muestran protagonistas jóvenes, asociados a la violencia urbana, a la marginalidad y a la falta de esperanza. Son, para sus directores, “hijos de la dictadura”. *Johnny...* aparece como una gran mirada sobre el poder después del retorno de la democracia.

En la película, se descarta la violencia como solución para el conflicto, de manera coherente con la vuelta a la democracia. Graef Marino (en Villarroel, 2005, p.119) señala: “El personaje se transformó en un concepto de joven, de juventud. Es un concepto de joven sin esperanza, con la tendencia a caer en la violencia y con una gran desolación. Pero al mismo tiempo achorado, envalentonado (...) El Johnny es un hijo de la dictadura y creo que sí representa a una gran masa de jóvenes desencantados”. En tanto, Justiniano señala que los personajes de *Caluga...* son jóvenes sin visión de futuro, donde la época de la dictadura marcó una inamovilidad social que determinaba el destino de los jóvenes dependiendo de su condición socioeconómica. La película registra además un mundo de promesas hechas por los nuevos alcaldes a los jóvenes de la periferia.

En ambos directores y películas se puede ver una pretensión de reflejar a la generación joven del momento, dar cuenta de los cambios que estaban ocurriendo en la sociedad, y de cómo aquellos más desposeídos quedaban fuera del sistema, cada vez más aislados. Y a la base, se encuentra la creencia en un cine capaz de tener un impacto. Como lo indica Littin: “Cuando una anécdota significa algo más allá de sí misma, se convierte en metáfora de la sociedad. Traspasa el nivel trivial del cuento para convertirse en un instrumento o un cauce social, aunque el autor no se lo haya propuesto. Todo cine es político en tanto refleja una realidad” (en Estévez, 2005, pp. 131-132).

Mouesca señala que estas películas tenían la función de constituir un retrato social. Como lo señalaran Ascanio Cavallo y Antonio Martínez, “un fresco nacional donde el lenguaje doble, el absurdo y el miserabilismo de un país aproximado, donde nada es lo que parece, descubre y revela la naturaleza esperpéntica del Chile más profundo y verdadero” (en Mouesca & Orellana, 2010, p. 193).

Especialmente, estos filmes muestran la idea de una cárcel, como en *La frontera*, *Caluga o menta*, *La niña en la palomera* y *La luna en el espejo*. Los personajes están oprimidos, ya sea por el padre o por la sociedad y, por consiguiente, estancados y atrapados en un mismo lugar. De ahí que también aparezca como constante la ilusión del estrellato, aparecer en televisión, como forma de escapar de la cárcel social, destacar por encima del ambiente, escapar de la clase social en que se nace (Cavallo, Douzet & Rodríguez, 1999), temática que es posible encontrar también en películas más recientes pero que abordan el periodo histórico de la dictadura, como *Tony Manero*.

El sistema económico neoliberal se había impuesto, y estar fuera significaba ser señalado y criticado por los demás. La realidad local había dejado de tener diferencias con la realidad extranjera, pero de alguna manera los chilenos no lograban sentirse en casa en esta nueva sociedad global. Ello, junto con un historial de exilios,

generó un desarraigo que, plantean Cavallo, Douzet y Rodríguez (1999), se transformó en confusión: personajes que deambulan errantes, sin destino, extraviados, como víctimas pasivas, sin voluntad. El impacto de la violencia y autoritarismo aparece como habiendo producido seres inseguros, perdidos, enloquecidos, frustrados, castrados. Como ejemplo, en *Gringuito* el extravío es voluntario, Iván se pierde para reencontrarse con una sociedad y un país a los que inicialmente siente como ajenos, metaforizando la situación que vivió su padre en el exilio.

En general, señala Villarroel (2005), el cine chileno de los '90 y primeros años de los '00 tiene una conexión temática con el imaginario de lo local; hay un vínculo con las problemáticas propias, los lugares simbólicos y la memoria colectiva, a pesar del proceso de globalización de la economía y desterritorialización de la producción audiovisual. Los directores, especialmente en la primera mitad de la década de los '90, consiguen rescatar la memoria del pasado reciente, de los años de la dictadura, y es posible identificar en las películas los siguientes temas: temor y autoritarismo (asociados a la memoria y política); valoración de la democracia y reconciliación; la crítica social, el subdesarrollo y el consumo (crítica al libre mercado desde la perspectiva de la marginalidad y la inamovilidad social); violencia urbana y desencanto de los jóvenes, propio de las grandes metrópolis contemporáneas; valoración de lo popular y de lo cotidiano (costumbres, religión); doble moral e hipocresía; individualismo y solidaridad (Villarroel, 2005). En palabras de Graef Marino, la memoria/olvido; el temor; y la democracia, derechos humanos y reconciliación, son los tres grandes temas políticos de los '90. La vuelta a la democracia es el gran tema de la década (Villarroel, 2005).

El cine de la transición está realizado por una generación herida, con una relación tensa con la figura paterna, debido a los dolores que debió vivir y de la poca preparación con que la entregó al mundo de la modernidad. Cavallo, Douzet y Rodríguez (1999) proponen que, si del conjunto de estas películas se hiciera una sola, el tema dominante sería el de la derrota y la frustración. De esta forma, la cinematografía chilena se siente cumpliendo una orgullosa función de "conciencia crítica"; es un cine serio, pesimista, reconcentrado, desencantado, rencoroso. Y su metáfora central es la de la familia quebrada, herida, objeto de tensiones disgregadoras, y que aparece como representación directa de la comunidad chilena, dando cuenta de un Chile fracturado en su intimidad (Cavallo, Douzet & Rodríguez, 1999). "Es un malestar que sentía la gente en un momento asfixiante de la historia de los pueblos. Había un hastío existencial" (Villarroel, 2005).

Este cine del retorno a la democracia siguió los pasos de un cine en Latinoamérica que, según Gissi (1991), ha tenido una influencia estética y socio-cultural, en cuanto a aumentar la conciencia nacional, y donde la mayoría de las películas (en Chile, pone los ejemplos de Raúl Ruiz y Miguel Littin) presentan la historia actual

o pasada de nuestros países, en la capital o en el campo, como países con gruesas dificultades para forjarse pero pujando por ello.

Si a comienzos de los '90 no podían abstraerse de las circunstancias políticas y sociales (apareciendo referencias explícitas y frecuentes al periodo traumático de la dictadura, o bien, metáforas de éste), al avanzar la década, las películas más exitosas desarrollarán un carácter neocriollista, retratando la realidad de la clase media, con cierto tono paródico, personajes picarescos e incluyendo un humor relacionado con lo sexual (Estévez, 2005). Este formato de comedia popular ha sido ocupado por películas como *El desquite* (Andrés Wood, 1999), *La fiebre del loco* (Andrés Wood, 2001), *Taxi para tres* (Orlando Lubbert, 2001), y *Negocio redondo* (Ricardo Carrasco, 2002), que muestran a los chilenos como individualistas y oportunistas, y plantean una crítica al modelo económico desde la perspectiva de la clase baja que aspira a surgir con la obtención de dinero fácil (Villarroel, 2005). Lubbert explica este foco temático:

El fenómeno de la creación cinematográfica tiene mucho que ver con la clase media. Hay mucho de la mirada voyerista hacia el mundo delictual o el mundo intelectual. (...) A mí me preguntaban por qué todas las películas chilenas tienen que ver con el mundo popular. Y pasa que es un mundo marginalizado desde el punto de vista del imaginario colectivo. Vives en una sociedad que te machaca cómo tú debes ser. Tienes que ser rubio, vivir en un barrio bonito, aspirar a más. Instintivamente, como cineasta, tiendes a mostrar el otro mundo, a decirle al país que hay gente que vive marginalmente. Se busca ir a "lo especial" (Estévez, 2005, p.154)

También en esta línea, en *El entusiasmo*, Ricardo Larraín reconoce al Chile de los '90: "*El entusiasmo* tiene más bien una sensación de advertencia (...) No es una verdad histórica, pero en cierta medida es un movimiento del alma colectiva de este país" (en Villarroel, 2005, p.123).

En este contexto, comienza a desarrollarse, especialmente a partir del 2000, un cine que busca alejarse del tono sombrío y las referencias políticas, que abundaron en el cine que se desarrolló en la primera mitad de los '90; como también de los intentos neocriollistas y de caracterización identitaria con un tono más humorístico y comercial de la segunda mitad de los '90 en adelante. Este nuevo cine chileno quiere despegarse de las referencias del pasado, y no busca dar cuenta de las heridas y fracturas de nuestra sociedad, sino plantear historias personales e intimistas, centradas en conflictos psicológicos individuales, como se verá en los capítulos que siguen.

- El cine chileno en cifras

Desde la segunda mitad de siglo XX, los medios de comunicación audiovisuales han ido ganando una creciente importancia económica, social, política y cultural. De este modo, es posible caracterizar a nuestra sociedad como una sociedad de imágenes, y es en este contexto que la industria cinematográfica ha florecido, a lo que se suma el conjunto de transformaciones vividas por la economía mundial a fines de los años 80, que permitió que sectores tradicionalmente separados (cine, televisión, telecomunicaciones, informática) desarrollaran un nuevo espacio tecnológico (el digital) y generaran sinergias entre los sectores comercial e industrial (Trejo, 2009).

En Latinoamérica, el ciclo de expansión, consolidación y estabilización económica capitalista de los años '90 creó las bases para la satisfacción de las demandas de sectores audiovisuales nacionales por aumentar la producción de mercancías cinematográficas, como forma de dar cuenta de nuestra identidad y diversidad cultural, en medio de la fuerte presencia cultural hollywoodense. Es así como en 2005 Latinoamérica produjo 239 filmes (Trejo, 2009), cifra que si bien dista mucho de los niveles de producción de países como Estados Unidos o India, permite ver que al menos existe una necesidad de expresarse a través del cine, aun cuando, en la mayoría de los casos, no resulte un negocio rentable.

En Chile, analizando las cifras de taquilla, y sobre todo la brecha que existe entre el público nacional que asiste a ver películas hollywoodenses versus locales, se observa que el tema es más complejo que solo aumentar la producción hasta niveles que permitan satisfacer adecuadamente la demanda de los propios territorios. Resulta crucial la importancia que tienen en la actualidad los distribuidores, que se han transformado en los grandes coordinadores económicos del cine mundial, y el plan de marketing asociado a una película. De esta forma, el cine chileno no compite con el cine de Hollywood (no puede hacerlo, teniendo en cuenta los presupuestos y maquinaria de marketing que implican estas películas), sino que con las otras cinematografías latinoamericanas, asiáticas y europeas (Trejo, 2009).

Las cifras históricas de estrenos y público en Chile están determinadas por los periodos históricos y la contingencia política, como se vio en el apartado anterior, y que constituyó un fenómeno compartido con el resto de los países latinoamericanos. Si en la década de los '60, por influencia de las nuevas corrientes cinematográficas a nivel mundial y la emergencia de nuevos talentos, comenzaban a aparecer producciones propias en Argentina, Brasil y Chile, con éxitos relativos de taquilla y distribución internacional, conquistando nuevos públicos y mercados, las transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales acaecidas en los '70 y '80 provocaron una nueva baja en la producción y exhibición de películas, así como en los

espectadores de cine. Con la democratización política en los '90, en los países latinoamericanos renace nuevamente una cinematografía regional, pero con bases materiales y comerciales débiles. El retorno a la democracia encontró un mercado de exhibición con tecnologías obsoletas, un monopolio de la exhibición, y dejó el estigma sobre el cine chileno de ser un espectáculo de mala calidad sonora.

Pero de a poco, la producción cinematográfica fue encontrando apoyos estatales y creciendo. De esta forma, el periodo 1990-2005 ha mostrado un crecimiento sostenido del número de pantallas, espectadores y recaudaciones por concepto de exhibición en salas de cine. Pero todavía se observa en los países de la región la ausencia de una estructura comercial fuerte que consiga situar sus producciones cinematográficas en los mercados internacionales. Por otra parte, al analizar los ingresos por concepto de venta de entradas, el 93% de la recaudación se lo lleva el cine norteamericano y 7%, el cine doméstico (Trejo, 2009).

Al comparar a Chile con el resto de los países latinoamericanos, es posible observar que en su primer periodo, entre 1940 y 1973, las empresas del país produjeron 95 largometrajes (entre ficciones y documentales), cifra inferior a la de los países más desarrollados (Brasil, México y Argentina), pero cercana a la de Cuba (105) y superior a las restantes de América Latina (Venezuela: 84; Perú: 30; Bolivia: 6) (Trejo, 2009).

En los 17 años de dictadura militar (1973-1990) sólo se produjo en el país un total de 10 largometrajes, resultado de iniciativas e inversiones casi exclusivamente particulares de los realizadores y estrenados en condiciones precarias, mientras que en el extranjero el cine del exilio recibía la solidaridad de actores públicos y privados, por lo que sólo en 7 años (1973-1980) produjo un total de 56 largometrajes, 34 medimetrajes y 86 cortometrajes (Mouesca, 2005, en Trejo, 2009).

Durante los gobiernos concertacionistas, la economía chilena ha sostenido un elevado crecimiento del PIB. Entre 1998 y 2004, se duplicó el ingreso per cápita: de US \$5.178 a US \$11.520. En palabras de Lechner (2002), este proceso consolida la interiorización de la globalización en la vida cotidiana y la transformación del mercado en principio organizativo de la vida social, lo que se asocia a una mediatización de la comunicación social, comenzando a prevalecer una cultura de la imagen, que modifica las conversaciones sociales y la construcción social de la realidad (Trejo, 2009).

Con el retorno a la democracia, los realizadores cinematográficos pensaron que se desarrollaría un importante movimiento audiovisual, con ayudas públicas a la producción y medidas proteccionistas, y un relanzamiento de la intensa actividad productiva de fines del gobierno de la Unidad Popular, sin embargo, a

poco andar se dieron cuenta que no estaba en las prioridades gubernamentales el desarrollo de un cine nacional. Por otra parte, en Chile, el mercado interno es reducido, y las empresas del campo muestran bajos niveles de productividad e insuficiente profesionalización. Muchos productores se ven excluidos de estos mercados por su reducida escala de operaciones, carencia de infraestructura tecnológica, e insuficiente organización (Trejo, 2009).

Durante el primer gobierno concertacionista, se crea un Departamento de Cine y Audiovisual en el Ministerio de Educación, responsable de diseñar y ejecutar políticas y programas de apoyo al sector. Junto con ello, se crea el Fondo de las Artes y la Cultura (FONDART), como instrumento concursable de financiamiento público de la creación artística, incluyendo la realización cinematográfica. También se modifica la ley y administración de la televisión pública, que comienza a adquirir material y películas de productoras independientes chilenas. Durante el gobierno de Frei, y tras el fracaso en la entrega de créditos con aval estatal a través de la empresa CineChile S.A., se crea la primera Comisión Interministerial para el Fomento del Cine y la Industria Audiovisual, coordinada por el Departamento de Cine del Ministerio de Educación y el Ministerio Secretaría General de la Presidencia; y se plantean líneas de acción y programas públicos. Los estudios de esta comisión se retoman el 2001, cuando se presenta el primer proyecto de Ley del Cine y el Audiovisual (Trejo, 2009).

En los 90, la masificación de la televisión de libre recepción y de las cadenas de alquiler de videos, produjo una importante baja de público en las salas. La cantidad total de salas de cine se redujo y en la exhibición existía un virtual monopolio de la cadena CONATE, subsidiaria de Chile Films; en tanto, la distribución estaba controlada por dos empresas subsidiarias de las majors norteamericanas: CONATE y UIP. La situación comienza a cambiar con el ingreso de las cadenas transnacionales de multisalas a mediados de los '90 (Cinemax, Showcase, Hoyts), que trajo un aumento de la oferta de pantallas (con paso al sistema de variadas pantallas por sala de exhibición), de estrenos anuales (de 140 estrenos en 1997 a 222 en 2005) y cobertura geográfica del consumo cinematográfico. Así, de 180 pantallas en 1980, se pasó a 312 en 2008, y el número de asistentes aumentó de 3.493.252 en 1997 a 10.722.860 en 2005. Los complejos de multisalas se asocian a grandes conglomerados inmobiliarios ligados a la administración de centros comerciales, transformando el negocio de la exhibición cinematográfica en un complejo comercial de servicios de entretenimiento; y se establecen nuevas formas de vinculación entre exhibidores y distribuidores, creando nuevas oportunidades para el cine chileno. Se entiende definitivamente que los productos cinematográficos son una mercancía que se rige por las dinámicas de la nueva fase de desarrollo capitalista, siendo un eslabón en la cadena de creación de valor agregado de una industria altamente globalizada (Trejo, 2009).

Se confirma así la hipótesis de que la combinación de un ciclo económico expansivo, con aumento del ingreso per cápita e incremento de la oferta cinematográfica, ha producido un círculo virtuoso que ha beneficiado la profundización y sofisticación del mercado cinematográfico (Trejo, 2009). De este modo, la estabilización económica y la mayor presencia del cine en nuestro país, impulsarían la producción cinematográfica nacional, si bien no de manera inmediata: en el periodo 1990-1999 se estrenaron un total de 28 largometrajes chilenos, lo que si bien fue una cifra superior a la totalidad de películas producidas bajo la dictadura, seguía siendo una producción baja y esporádica, dependiente de los esfuerzos personales de los directores y productores involucrados en los proyectos. El promedio fue de 2 largometrajes por año, siendo el costo de producción entre 700 y 800 mil dólares, suma prácticamente imposible de amortizar en el país, ya que la cifra máxima de espectadores a la cual podía aspirar una película exitosa no superaba los 120 mil espectadores, lo que equivalía a un promedio de recuperación de 150 mil dólares. Es así como *Johnny Cien Pesos* tuvo 110 mil espectadores, y *La luna en el espejo*, 83 mil. Ello contrasta con la alta sintonía que obtienen estas películas al ser exhibidas por televisión, que dio un impulso importante al cine local, lo que podría explicarse por el hecho de que constituye una prueba sin riesgo porque no se paga, o porque los telespectadores esperarían que sus estrellas de teleseries incurran en desbordes que en la pantalla chica les están vedados (Cavallo, Douzet & Rodríguez, 1999). Pero, a partir de *El chacotero sentimental*, en 1999, esto cambia, ya que su gran éxito comercial, de crítica y público, da cuenta de un reencuentro de las grandes audiencias con las películas nacionales. A partir de entonces, se observa un crecimiento de la producción y comercialización de los filmes nacionales en los circuitos de consumo masivo (Trejo, 2009).

Año	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Estrenos cine nacional (largometrajes ficción)	10	15	9	7	11	14	12	10	22

Fuente: Trejo (2009), sobre base información Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, CORFO, La Factoría A.G. y Nodo Audiovisual UC, Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G.

Así, en el periodo 2000-2008 se estrenaron un total de 110 filmes de ficción nacionales, superándose, en un periodo de 7 años, la cantidad de filmes producidos en los 40 años previos a la dictadura militar. A pesar de este crecimiento de la producción, en las últimas dos décadas la participación de mercado del cine nacional es bastante baja, alcanzando alrededor de un 7% en el periodo 2000-2008. Por otra parte, si hay dos estrenos nacionales juntos, se quitan público entre sí, ya que no pueden competir con el cine internacional (Amatriain, 2009). De los ingresos generados, el 10% de las películas producidas recaudaron el 71,3% de las ventas, y esta concentración de la riqueza da cuenta del funcionamiento en plenitud del mercado en el campo cinematográfico. Algunas de las películas más exitosas del periodo fueron *Sexo con Amor* (2002, con cerca de un millón de espectadores durante su periodo de exhibición) y *Machuca* (2004, con cerca de

650.000 espectadores). Por otra parte, los productores locales sólo obtienen un 30% del valor producido, quedando el restante en manos de los intermediarios del sistema. En este escenario, no más de 8 películas chilenas entre 1998 y 2008 (correspondientes al 6% del total) recuperaron su inversión por concepto de exhibición en los circuitos comerciales locales. De hecho, la naturaleza misma del modo de producción cinematográfica tanto en Chile como en Hollywood considera que la película de éxito tiene tal nivel de ingresos que permite que el ciclo de formación de capital se reproduzca (Trejo, 2009).

El 2008 se logró un record de estrenos nacionales (22), pero sólo 3 filmes superaron los cien mil espectadores: *31 Minutos*, *Lokas* y *El Regalo* (que superó los 200 mil espectadores) (onoff.cl, 2010). Doce de las películas estrenadas ni siquiera alcanzaron el mínimo de 10 mil espectadores para estar en cartelera sobre una semana. Es posible apreciar el virtual estancamiento de los espectadores de cine chileno en un contexto de crecimiento absoluto de los asistentes a las salas de cine en el territorio nacional. El promedio de público de los filmes nacionales muestra una tendencia a la baja. Así, el crecimiento cuantitativo del mercado de la exhibición cinematográfica en Chile no implica un incremento mecánico de los espectadores de cine nacional, o que aumente la cuota de pantalla de las producciones cinematográficas locales. Y esto, de acuerdo a Trejo (2009), se debe a la incapacidad demostrada por el sector cinematográfico nacional de transformar el valor de uso de los productos físicos o simbólicos del cine en un valor de cambio que signifique la producción de audiencias. Las políticas públicas han desarrollado una visión renovada como políticas de fomento productivo y profesionalización empresarial, a fin de consolidar la industria nacional, donde los esfuerzos estatales han dejado de concebirse como gasto, siendo rediseñados como inversión. El sector privado, en tanto, participa a través de patrocinios, canjes publicitarios, *placement* o *branding* (Trejo, 2009).

En 2009 y 2010, el número de estrenos nacionales volvió a imponer records históricos, con 31 y 50 realizaciones, respectivamente (cnnchile.com, 1010). Pero mientras aumenta la producción de largometrajes por año, decrece el público en las salas. Según el informe del Instituto Nacional de Estadísticas, el consumo de cine local bajó de un 8,1% del total en 2008 (cifra que repitió la del 2007) a un 3,9% en 2009, y con cifras absolutas que constituyen el nivel de asistencia más bajo de los últimos 10 años (550 mil entradas). La cifra es aún más dolorosa si se considera que durante el 2009, el consumo de cine en general aumentó en un 21% (14.442.596 espectadores en el 2009 y 11.886.801 en el 2008) (INE, 2010) y que, si bien el año estuvo marcado por la crisis económica, el año pasado la recaudación en el cine batió récords en todo el mundo. Estados Unidos, el país donde comenzó la crisis, superó la barrera de los 10 mil millones de dólares en ingresos, la mayor ganancia de toda su historia. En Chile, las cadenas de multisalas como Hoyts tuvieron una importante expansión. La película infantil *La era del hielo 3* superó ampliamente el record logrado por

Titanic, que ostentó por más de 10 años el primer lugar de los ingresos de una película en Chile. Posteriormente, Cameron recuperó el cetro con su nuevo filme *Avatar*, que se convirtió en la película más vista de toda la historia de Chile. Y el cine es la principal actividad dentro de los hábitos de esparcimiento de los chilenos: un 34,9% de la población asistió al menos una vez al cine en los últimos 12 meses en 2009, según la *Encuesta de Participación y Consumo Cultural* realizada por el gobierno (Morales, 2010).

De esta forma, el 2009 fue un año especialmente malo para el cine chileno, considerando el aumento sustantivo que hubo en la taquilla en general, y el crecimiento sostenido que llevaba el cine chileno desde el 2006. El 21% de incremento en la asistencia general, los dos millones de nuevos espectadores que hubo el 2009, se repartieron en cualquier parte, menos en el cine chileno. De 31 películas chilenas exhibidas comercialmente, sólo 5 lograron más de 10 mil espectadores (cuatro de ellas, más de 50 mil y solo una, más de 100 mil). De los 212 estrenos en 2009, EE.UU. tuvo una participación del 61,3 (130 películas), seguido de un 19,8% de Europa (42 películas), Chile con un 14,6% (31 películas), América Latina con un 3,3% (7 películas), y Asia, 0,9% (Morales, 2010).

Podría argumentarse que los estrenos en multisalas -que es donde se acumula la mayor cantidad de espectadores- del 2009 fueron menos que en 2008 (bajaron de 22 a 15), para explicar la baja de público. Pero este número de estrenos fue mayor que en 2007, y sin embargo hubo menos espectadores que ese año: el 2007 se estrenaron 11 películas chilenas y hubo 914.539 espectadores; el 2008 se estrenaron 22 y hubo 939.835; El 2009 se estrenaron 15 y hubo 547.596 espectadores. O sea, una caída sobre el 40%. Ello puede explicarse ya que las películas comerciales -que engrosan las cifras- fueron menos que en años anteriores y, las que se estrenaron, arrastraron pocos espectadores. En ese sentido, en términos de taquilla, el mayor fracaso del cine chileno en 2009 fue *All inclusive*, una coproducción con México que tuvo una fuerte campaña publicitaria y se presentó con 46 copias -cuatro menos que *Grado 3-*, pero no alcanzó ni el 4% de la recaudación de la película del Rumpy (240.716 espectadores contra 9.382). Hubo varias cintas con más de 10 copias que no lograron superar ni siquiera los 3 mil espectadores: *Navidad* (que había estado en Cannes), *Ilusiones ópticas* (que tuvo muy buen recibimiento en San Sebastián) y *Desde el corazón*. Ninguna pasó íntegra -con todas sus copias originales- la primera semana en cartelera (Morales, 2010).

El 2010, salvo la película de Nicolás López, *Qué pena tu vida*, con alrededor de 100.000 espectadores, según cifras de BF Distribution, en general ninguna cinta chilena ha logrado éxito en las salas (INE, 2010). Esta situación del cine chileno resulta paradójica cuando se considera el buen recibimiento que las películas chilenas están logrando en el extranjero, con premios en los festivales y aplausos de la crítica internacional. Se tiene entonces que, a pesar de algunas cifras auspiciosas, el cine sigue siendo un mal negocio en Chile, y

es poco probable que el mercado existente pueda recibir más de diez a doce estrenos por año, dada la marcada prevalencia de las películas norteamericanas en las salas de cine. Por ello, para ser rentables, las películas chilenas no pueden estar exclusivamente dirigidas al mercado interno (Estévez, 2005). Y esto es algo que los directores tienen cada vez más claro, de ahí sus esfuerzos por presentarse en festivales internacionales y encontrar nuevas formas de distribución. Por ejemplo, Álvaro Díaz señala respecto a *31 minutos*: "Nosotros tenemos súper claro que nuestra inversión es muy complicada recuperarla en Chile. También está el negocio del DVD, ya que *31 Minutos* es el tipo de películas que los niños quieren ver varias veces" (onoff.cl, 2010).

Respecto a la baja taquilla del cine nacional, Marcelo Ferrari, director, plantea que el cine chileno debe volver a encontrarse con la audiencia, encontrar historias de calidad que le interesen al público. Agrega que la estética y narración de las películas que se hacen dan la sensación de estar ocurriendo en Checoslovaquia en los años 80, y que "no huelen a Chile". Opiniones complementarias señalan que las películas chilenas tendrían un gran déficit en cuanto a la calidad de sus guiones (La Tercera, 19 de septiembre, 2010). Por otra parte, agrega que la televisión debiera participar en la producción cinematográfica, involucrándose desde el inicio de los proyectos, ya que esto puede resultar un buen negocio para los canales. Estévez (2005) señala que la televisión local puede convertirse en un importante aliado del cine, tanto en el financiamiento de proyectos como en su exhibición. Carlos Hansen, gerente general de BF Distribution, cree que uno de los problemas es que en Chile no hay una industria desarrollada, y que poner una película chilena en cartelera no resulta un negocio e, incluso, resultan más exitosas cuando se estrenan comercialmente en otros países. Ignacio Aliaga, director de la Cineteca Nacional, propone que se comiencen a realizar cintas para jóvenes y adolescentes, que es el segmento al que están dirigidas las películas extranjeras y, particularmente, las norteamericanas. Adrián Solar, productor de películas como *La vida de los peces*, complementa esta idea señalando que las políticas debieran abrirse y dar fondos a este tipo de películas dirigidas a un público más amplio (INE, 2010). Otros ven el poco público en las salas como parte de un fenómeno global, donde el poder de las súper producciones hollywoodenses estaría expulsando de los cines no solo a las películas locales, sino a cualquiera que no quepa en la categoría de *blockbuster*, fenómeno que también se estaría viviendo en el resto de los países de América Latina. Una causa asociada es que la gente no alcanza a conocer las películas chilenas, ya que no cuentan con el motor de marketing que tienen las películas de Estados Unidos, y los directores destinan muy poco de su presupuesto a los esfuerzos de marketing. Ello podría ser mejorado con el apoyo de la televisión pública (La Tercera, 19 de septiembre, 2010).

Si se ven los otros agentes en la cadena de actividad cinematográfica, se tiene que a partir de 1992, se han instalado en Chile una serie de escuelas de cine y comunicación audiovisual. Pero un problema común es que

todos los estudiantes quieren ser directores, y no hay interesados en especializarse en otras áreas como sonido, continuidad o asistencia a la dirección (Estévez, 2005). Otro problema que realizadores y académicos identifican en el cine chileno es la ausencia de una crítica especializada, la cual, como señala Ruffinelli (p.109, en Estévez, 2005), permitiría un mejor cine, al generar un mejor espectador, más educado. En términos de los circuitos de exhibición, en tanto, los circuitos alternativos, como el Cine Arte Alameda, benefician a cintas que de otra forma no podrían estrenarse, pero los espectadores de este espacio representaron menos del 1% de la taquilla del cine chileno en 2009 (Morales, 2010). De esta forma, es una alternativa en la que se puede invertir, dándolo a conocer a públicos más masivos, no familiarizados con estos circuitos alternativos de cine.

Considerando datos en Chile, como que la propiedad de los reproductores de DVD pasó de 5% a un 28,7% tan sólo entre 2002 y 2004, o la estimación en 2006 que hace referencia a que el 40% del país tiene acceso a Internet, refuerza la necesidad de que los productores, asociados a los distribuidores nacionales, busquen capacitación referente a la distribución digital y las coproducciones internacionales, que multipliquen los retornos de una inversión que cada vez está más consolidada en el ámbito de la producción. En esta materia, internacionalmente la taquilla y la exhibición en salas ya no es la parte fundamental del ciclo de explotación de un producto audiovisual, sino que lo es la producción paralela de contenido asociado a múltiples plataformas, soportes y ventanas (onoff.cl, 2010).

En términos de los géneros y estilos cinematográficos, el cine más convencional (películas como *Dawson, Isla 10, Teresa y Desde el corazón*) no tuvo el éxito esperado, apareciendo como perteneciente a un pasado audiovisual, y no logrando conectar con los espectadores más jóvenes, si bien *Dawson...* encontró más público tras la publicitada polémica por la carrera a la nominación al Oscar, donde fue elegida dejando fuera a *La nana*. En el otro flanco, aparecen películas como *Grado 3* o *Súper*, que buscan repetir la fórmula comercial de *El chacotero sentimental*, pero recurriendo a guiones muy primarios y una estructura episódica de sketches, y que sin embargo encuentran mayor éxito de público (Morales, 2010). Y en otra categoría, se encuentra el cine que será abordado en este texto, ya se le llame “alternativo”, “nuevo cine chileno” o “joven”. Si bien las cifras de público que logra aún son muy bajas, poco a poco se ha ido consolidando, con películas como *La nana* o *Ilusiones ópticas*. Su presencia en festivales también fue un logro importante: dos películas chilenas estuvieron simultáneamente en dos secciones importantes del festival de Cannes 2009: *Navidad*, de Sebastián Lelio, en la Quincena de Realizadores, y *Huacho*, de Alejandro Fernández, en la Semana de la Crítica. Ambas recibieron muchos elogios de la prensa y crítica internacional y, en ambos casos, también fue el inicio de un exitoso periplo festivalero. A eso se suma una apreciable atención mediática y una evaluación positiva de los críticos nacionales, si bien ello no tuvo impacto en su paso por la

cartelera: *Navidad* duró sólo una semana con 12 copias y, a la semana siguiente, quedaban tres; *Huacho* debió postergar su estreno para el 2010, ya que no encontró distribuidor ("no sabemos cómo venderla", decían), se estrenó con 3 copias en Santiago y una en Chillán, y no superó la semana. A pesar de estos resultados, y como señala Galaz (en Estévez, 2005), se está logrando mayor diversidad y la aparición de nuevos cineastas, lo que estaría fomentado por el surgimiento de nuevos escenarios y apoyos estatales.

- ¿Nuevo cine chileno?: Una generación huérfana

*El realizador nacional es huacho
y está condenado a vagar sin padre.*

Jorge Morales (1999, en Letelier, 2010)

*Yo creo que ésta es una generación
mucho más huacha. Probablemente
necesita contención y reglas o un soporte.*

Orlando Lübbert (El Mercurio, noviembre 2010)

Las declaraciones anteriores, si bien pueden dar cuenta de un diagnóstico permanente en el cine chileno, se acentúan en la nueva generación que está realizando cine en nuestro país, que se siente desconectada del pasado histórico y estético nacional. El primer aspecto, el desentendimiento respecto a la memoria histórica, tiene que ver con un sentir que los hechos relacionados con el golpe de Estado y la dictadura pertenecen a un pasado que ellos no conocieron directamente, y que no les afecta en sus vidas cotidianas, a diferencia de la generación que hacía cine en los '60 y '70, cuando el cine tenía una misión revolucionaria y de crítica social, o aquellos cineastas de la transición, que buscaban dar cuenta de las fracturas que permanecían en la sociedad, de los traumas que había dejado la dictadura en todos los chilenos. Y también, puede explicarse desde esa reconocida tendencia a la negación en los países que han sufrido dictaduras, cuando enfrentarse al trauma es demasiado doloroso y resulta más funcional, para continuar con la vida, olvidar lo ocurrido. En palabras de Rojas (2004): "No tenemos memoria". Esta diferencia respecto a la generación que vivió la dictadura es diagnosticada por Ricardo Larraín: "Hubo tiempos en que pasaron cosas distintas, increíbles, y uno sentía que estaba concurriendo a un momento histórico, que estaba en la historia. Más allá de si era verdad o mentira, es un registro que está" (en Villarroel, 2005, p.101).

El segundo aspecto, la ausencia de referencias estéticas nacionales, se asocia a una desmemoria histórica respecto al cine chileno, fundada en gran parte en la escasa conservación de las producciones cinematográficas. Aspecto, este último, que tampoco es favorecido desde el campo de la escritura sobre cine, donde aún hay mucho por hacer, si bien esto ha ido mejorando en el último tiempo. De hecho, como indican Stange y Salinas (lafuga.cl, 2010), entre 1990 y 1999 se publicó la misma cantidad de libros sobre cine chileno que en todas las décadas precedentes, duplicando el acervo en la materia y dando la apariencia de que, por primera vez, se estaba construyendo un campo de estudio y crítica, con un énfasis en el relato de la historia reciente del cine y la predilección temática por los vínculos entre cine y política, destacando textos como *Cine chileno: veinte años* de Jacqueline Mouesca (1992), y el texto de Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez *Huérfanos y perdidos* (1999), el primero que trata el cine chileno realizado durante la transición política a la democracia. La década 2000-2007, en tanto, volvió a duplicar la producción de

literatura sobre cine, publicando la misma cantidad de ejemplares que entre los años 1957-1999 en su conjunto, mostrando una apertura temática y un fuerte impulso al estudio del género documental. Pero a pesar de estos intentos recopilatorios, la voluntad de originalidad y autonomía de los nuevos cineastas implica una ruptura o distancia con la tradición del cine anterior y con aquellos cineastas que mostraron gran entusiasmo por la posibilidad de poder volver a filmar tras la dictadura, ya que se trata de una generación que no vivió la dictadura, la censura, el exilio y las restricciones a la expresión (Amatriain, 2009). Lubbert la describe, utilizando las palabras de una de las críticas a su película, como una generación “en blanco, despojada y vacía” (El Mercurio, 21 de noviembre, 2010).

De esta manera, si bien esta especie de orfandad en los nuevos cineastas puede entenderse como producto de una decisión consciente de los realizadores, y el hecho de que pertenezcan a una nueva generación, donde las referencias que priman son globales más que locales, lo cierto es que, si los realizadores quisieran acceder a material fílmico nacional anterior a los años '70, se encontrarían con serias dificultades. Y, por otra parte, como señala Morales (en Letelier, 2010), ninguna cinta chilena ha tenido las condiciones artísticas para convertirse en la gran película chilena, "aquel filme entrañable que podamos ver hasta el cansancio y sin rendirnos, y seguir aprendiendo". De ahí, señala Letelier (2010), que títulos importantes de los últimos años, como *La frontera* (Ricardo Larraín, 1991), *El chacotero sentimental* (Cristián Galaz, 1999), *Coronación* (Silvio Caiozzi, 2000), o *Taxi para 3* (Orlando Lübbert, 2001), dejen la sensación de que están consecutivamente cimentando las bases de la historia fílmica del país.

Hoy resultan obsoletas las corrientes que antaño se habían esbozado en las escuelas de cine, como los Littianos y Ruicianos, donde los primeros evocaban el compromiso político y la vocación revolucionaria, mientras que los segundos propugnaban un alejamiento de la realidad contingente y una mirada tangencial e irónica al siempre inasible concepto de *chilenidad* (Letelier, 2010). De esta forma, no es posible comprobar algún tipo de herencia estética perdurable dentro del cine chileno. Como lo grafica la realizadora Alicia Scherson, una de los exponentes destacados de la nueva generación, en una entrevista:

Cuando estaba armando “Play”, no me sentía conectada con ninguna película chilena, desde “Palomita blanca” y algunos documentales. Tampoco conocía a nadie, ni era miembro del medio, ni trabajaba en cine, entonces tenía una postura que, por un lado, lo hacía más difícil, pero que también lo hacía más ligero, libre de ataduras, para hacer lo que quisiera. Y esta película está toda armada sin referencias concretas dentro del cine chileno, ni de historia ni a nivel de modelo de producción. (lafuga.cl)

Declaraciones que resultan sintomáticas y que reflejan a esta nueva generación de cineastas, que no cuenta entonces con una historia respecto a la cual plantearse con continuidad o, por el contrario, respecto a la cual realizar un “asesinato al padre”. Simplemente, hay una ignorancia y desvinculación respecto a cualquier referencia pasada.

Lo anterior, si bien es especialmente notorio en el cine chileno, también respondería a una característica compartida en la época posmoderna. Como señala Lipovetsky (1986), hoy tendemos a vivir en el presente, sólo en el presente, y no en función del pasado y del futuro, con pérdida del sentido de continuidad histórica y erosión del sentimiento de pertenencia a una sucesión de generaciones en el pasado y que se prolonga en el futuro, situación que engendra una sociedad narcisista. Este tipo de actitud, donde no importa cuáles son los referentes o lo que estén haciendo los demás, se puede identificar en lo expuesto por el escritor y director Alberto Fuguet:

Yo no sólo hice *Se arrienda* para iniciar o terminar una tendencia, o para dialogar con otras películas, sino para dialogar con un posible público. La verdad es que uno no tiene mucha idea de lo que hace, pero sí sé lo que no me gusta y lo que no quiero hacer. Como director o creador no me importa mucho hacia dónde vire el cine local, porque yo espero seguir mi camino, no puedo andar doblando a cada rato para todos los lados. Ahora, como espectador, claramente me interesa más el cine íntimo. Ahí lo paso mejor. Siento que ahora hay muchas más películas locales con las que lo puedo pasar bien e identificarme (Fuguet, en Ramírez, 2010)

Al no existir referencias ni una historia compartidas, se hace difícil hablar de un “nuevo cine chileno” como un movimiento o escena definidos, con ciertos objetivos o estilos comunes. Como señala Trejo (2009, p.125): “El cine chileno es un territorio diverso y plural, sin tradición ni referencias propias socialmente compartidas, donde salvo la nacionalización de los realizadores, cuesta encontrar elementos comunes. En estricto rigor no existe un “cine chileno”, sino chilenos que producen o realizan películas cinematográficas”.

El contexto determina que los protagonistas de las películas del nuevo cine chileno padezcan de manera explícita esta orfandad de sus realizadores, que no hace más que reproducir lo que sucede a nivel de nuestra sociedad con los jóvenes. Es por ello que aparecen perdidos, nómades; sin una familia, raíces o lazos fuertes que los sostengan; a la deriva; huachos.

Esta condición de huachos, si bien no está directamente relacionada con una orfandad factual, sí correlaciona con un alto porcentaje de familias monoparentales dirigidas por mujeres en nuestro país. Por otra parte, también está ligada con una relación tensa con la autoridad, especialmente paterna o masculina, que tiene su origen en la desconfianza y temor a la misma, producto de los abusos durante la dictadura, encarnados en la figura de Pinochet. Y es en este aspecto donde es posible identificar una continuidad con el cine anterior: todos los protagonistas están marcados por esa orfandad o tensión con el padre.

Es así como los personajes de varias de las películas que se analizarán en este texto, dan cuenta de esa orfandad: la ausencia del padre en *Huacho*, *La vida me mata* y *Mami, te amo*, la presencia abrumadora y castradora de la madre de Tristán en *Play*, la madre enferma pero que sigue determinando las vidas de sus hijos en *La vida me mata*, la ausencia de ambos padres en *Velódromo* y en el caso del primo de Camilo, en

Paréntesis; el padre que representa al sistema al cual no se quiere pertenecer en *Se arrienda*, la presencia solo virtual de los padres en *Te creís la más linda*, entre otros ejemplos. Esta temática también aparece en la película *Cogotí 18*, con expresiones como: “Nací así, bastardo”; “Te apuesto que erís un huacho, buscando papá”.

Además de ponerse en duda la existencia de una categoría de “nuevo cine chileno”, algunos académicos cuestionan su necesidad misma, el hecho de que aporte algo diferente a lo que llega desde otros países. Como señala Llinás, aunque respecto al cine argentino: “Nadie necesita un cine argentino a menos que ese cine produzca cosas que no se producen en otras partes” (2002, en Amiatrain, 2009, p. 69). La pregunta es, entonces, si los realizadores cinematográficos chilenos están logrando una síntesis propia y original, si hay ciertos elementos que permitan identificarlos como una unidad, un movimiento, generación o renovación, si su reapropiación es creativa, si plantea una reflexión acerca de las transformaciones en la sociedad y cultura contemporáneas, o si es una mera copia de lo que está sucediendo en otras latitudes, o una moda temporal.

La apuesta de este texto es que, si bien muchas de las nuevas películas se plantean desde el homenaje o referencia evidentes, ello expone y denuncia nuestra época posmoderna, donde los artistas han abandonado toda pretensión de creación original, y es posible identificar una declaración política en dar cuenta de ello. Las producciones actuales se caracterizan por una confluencia de distintos lenguajes, la cita omnipresente de obras y estilos diversos (todos ellos extranjeros y apareciendo, incluso, referenciados en forma explícita en las películas) con un sentido decorativo, a los que Jameson se refiere en sus conceptos de “pastiche” y “parodia vacía”, identificándolos con la estética del video-clip y de la publicidad, en un contexto donde el paso de la modernidad a la posmodernidad estaría dado por una reestructuración de elementos ya dados, donde se erosionan los límites entre lo que antes se denominaba la cultura superior y la cultura de masas, y la vocación del arte por la búsqueda del absoluto, por su pretensión de verdad, pierde terreno ante la función decorativa (Amatriain, 2009).

Por otra parte, es posible encontrar atisbos de una búsqueda más personal en el carácter metarreflexivo de ciertas obstrucciones autoimpuestas para la realización, como en el caso de las películas de Bize; o el tratamiento estético en las películas de Scherson o *Ilusiones ópticas*; o los guiones en Fuguet; o el abordaje de las relaciones familiares en Lelio o Silva; o los juegos de lenguaje en *Te creís la más linda* o *Piotr*. Se trata, todavía, de pequeños atisbos, pero que empiezan a dar cuerpo a un estilo de cine diferente, que no es el tradicional, neocriollista o denunciante de *Coronación* o *La Frontera*, pero tampoco el cine comercial-popular de *El chacotero sentimental*. Porque, si por una parte, la falta de referentes locales deja huérfana a esta generación, por otra, y como afirma Scherson, les permite mayor autonomía: “Tenís mucha libertad para crear, porque creas desde la nada” (bifurcaciones.cl, 2005).

- Un cine con vocación intimista, apolítica y acrítica

*A nosotros no nos interesaba juzgar
a los personajes ni enseñar lecciones.*

(Sebastián Silva, sobre *Gatos Viejos*,
en La Tercera, 16 de octubre, 2010)

*Me dan un poco de asco las películas con discursos morales
y mi largo en ese sentido es súper fresco,
cuando lo hice estaba pensando en mí y en mis amigos
y chao, no estaba pensando en los “jóvenes”.*

(Ché Sandoval, sobre *Te creís
la más linda*, en www.mabuse.cl)

*Yo nací en Chile, pero las películas que hago son mías
y no tienen por qué representar una cierta ideología.*

(Matías Bize, en www.emol.cl)

Si hay una nueva forma de caracterizar al nuevo cine chileno de historias íntimas o mínimas, es como un cine apolítico y acrítico, por su renuncia al abordaje directo de temas tradicionalmente entendidos como “políticos” o “sociales”, para abordar conflictos psicológicos o emocionales de carácter individual, e incorporando para ello una nueva estética (Amatriain, 2009), que involucra juegos de cámara, efectos especiales o experimentos con el lenguaje cinematográfico, y un énfasis en el clima que se logra a través de ellos.

Es así como, desde una primera aproximación, y desde el discurso de los propios cineastas jóvenes, aparecen en sus películas dos grandes rechazos, que Aguilar (2006) identifica en el nuevo cine argentino, pero que funcionan de la misma forma a este lado de la cordillera: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación. De esta manera, si se realiza una lectura política o desde la identidad de cualquiera de estos filmes, la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador. Al igual que en Argentina, se puede identificar en esta nueva escena en Chile (con algunas excepciones, siendo el caso de Pablo Larraín uno de los más destacados), una posición de apoliticidad casi militante, posible de leer en un contexto neoliberal de desmovilización de la clase media y descrédito sistemático de la política (Amatriain, 2009), como se refleja en las declaraciones de Sebastián Silva, Matías Bize o Ché Sandoval al comienzo de este apartado.

Aguilar (2006) plantea que este tipo de películas, antes que un mensaje a descifrar, entregan un mundo: un lenguaje (más evidente en películas que juegan con ello, como *Mami, te amo* y su jerigonza; *Te creís la más linda*, con el hablar “pejecuico” –como lo definió un espectador tras su estreno en Valdivia (en Urrutia,

2010)- de Javier; o las hilarantes traducciones falsas de Piotr), un clima (aspecto muy particularmente logrado en los filmes de Scherson a través del uso de la música y el color; y en *Ilusiones ópticas*, a través del uso de planos estáticos), unos personajes, un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propias interrogantes. Hay una ruptura con los discursos entre líneas, ya sean ilustrativos o alegóricos; en contraste con la articulación de un mensaje, constituyen obras incompletas, que no clausuran el sentido, presentan al cine como herramienta de reflexión y no didáctica ni de catarsis (Amatriain, 2009). Como Fuguet describe su filme: “Más que una película de trama, *Velódromo* es una cinta de estado de ánimo” (2010, en <http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>), o la crítica que hace de *Te creís la más linda*:

Es una comedia de adolescentes de autor. O quizás es neorrealismo pop. La cinta se inscribe en lo que ahora se está llamado cine garage o cine B, pero quizás lo más acertado sería tildarla de cine-blog. Sandoval usa los pocos recursos que tiene no para hacer política (aunque su retrato de un cierto Chile es perfecto) o para divagar con metaforones. (Fuguet, 2010, en www.quepasa.cl)

O el caso de *La buena vida*, respecto a la cual Wood, un cineasta que se mueve entre el estilo más tradicional a la hora de hacer cine y el estilo más intimista de la nueva generación, señaló que se enfrentó a la ansiedad del no-evento, sin saber si iba a lograr interesar al público, algo entendible desde su concepción de un cine sobre el que señala: “Yo creo en el cine como una especie de memoria colectiva” (en *Cine Chileno 2.0*, 2010). Por ello, *La buena vida* representa un salto hacia las cintas de “estado de ánimo”, y la describe de la siguiente forma:

No es un gran evento, sino que son historias de pequeños anhelos y lo difíciles que son esos sueños en soledad. La película se mueve en este entretejido emocional que va colocando una historia sobre la otra. Elegimos aleatoriamente personajes, y cada uno nos va a contar una pequeña historia en este espacio de tiempo. (en *Cine Chileno 2.0*, 2010)

Estos filmes, señala Aguilar (2006) evitan las narraciones alegóricas, no introducen moralejas ni personajes denuncialistas. Las historias mínimas no son tampoco un modo desviado de referirse a los grandes temas, sino que trabajan con la indeterminación, la ambigüedad temática, con finales abiertos (como la escena de Raquel, de *La Nana*, corriendo; la escena de la despedida en el terminal de *Turistas*; o Ariel recorriendo el velódromo en la película homónima), ausencia de énfasis, con personajes erráticos o que actúan como zombies, inmersos en lo que les pasa (evidentes en el deambular sin destino de Camilo en *Paréntesis*, de Gastón en *Se Arrienda*, de Cristina y Tristán en *Play*, de Carla en *Turistas*, de Ariel en *Velódromo*, de Piotr, de Gaspar en *La vida me mata*, de madre e hija en *Mami, te amo*). Todos, elementos que abren el juego de la interpretación.

Este nuevo cine puede entenderse como una reacción ante el agotamiento del modelo cinematográfico de la década anterior (especialmente, al cine de aquella primera etapa post-dictadura, con sus referencias al

pasado inmediato o alusiones metafóricas a la dictadura y autoritarismo; y al cine comercial que presenta versiones caricaturescas de lo popular) y el surgimiento de un régimen creativo que propició la renuncia a las interpretaciones unívocas, promoviendo la indeterminación y la ambigüedad como claves de lectura (de los filmes y de la época) (Amatriain, 2009).

Se observa entonces una voluntad explícita de parte de los nuevos cineastas por hacer una especie de “cine menor”, lo que aparece en su discurso en entrevistas, y en un deseo de instalarse desde el margen, de no pretender crear fábulas morales, ni representativas de una generación, ni reivindicativas o críticas en términos político-sociales. Como se puede ver en las siguientes declaraciones de Ché Sandoval:

No quiero hablar mal del cine chileno pero no creo que estemos haciendo nada importante, no creo tampoco que mi película lo sea. Va a salir una generación ahora, hay tipos de distintas universidades haciendo cosas interesantes pero creo que no deberíamos hacernos cargo de contarle algo al mundo, no tenemos una misión educacional o valórica. Todos los de esta generación vamos a empezar a madurar, a ser más grandes y obviamente las películas van a crecer con nosotros también. (en www.mabuse.cl, 2010)

Yo no creo que mi largometraje llegue a tener más importancia de la que tuvo ahora y honestamente, a veces lo siento sobrevalorado. (en www.mabuse.cl, 2010)

Es en esa falta de pretensiones y en la conciencia de sus limitaciones, que estas películas cobran un carácter político, al constituirse como un cine marginal, pero donde los cineastas y personajes, más que sufrir directamente la desigualdad que impone el sistema económico dominante, se plantean con una permanente incomodidad psicológica frente al mismo.

Y es que el modelo económico actual, que impone un consumismo desenfrenado y una cultura globalizada, que llega desde el extranjero y hace cuestionarse acerca de la propia identidad como chilenos, implica una fuerte tensión entre la memoria y el olvido, la tradición y la modernidad, el desarrollo y la pobreza, la aceptación acrítica y el cuestionamiento del modelo neoliberal (Villaruel, 2005). Ahora, si bien la nueva generación de cineastas aparenta estar del lado de la aceptación del modelo, el olvido, la modernidad y el desarrollo, deja entrever sus críticas al sistema, instala una reflexión acerca de nuestra sociedad. Esta dinámica de hacer crítica sin hacerla, se puede ver en el caso de *Play*, donde Scherson se refiere a las lecturas en clave social de la película con escepticismo, pero luego admite el componente crítico y político involucrado:

Hay una crítica en *Variety* en que leen la película como de clase, total de clase. A mí me gustó ese comentario porque es bueno, si a la gente le gusta la película a mí me gusta que le guste. Ahora, si la leo objetivamente, estoy en desacuerdo, no me parece una película social en un sentido tan político como le quería dar ella. Ahora, sí está ese elemento. Hay comentario social que es inevitable, hay clases sociales distintas. Pero yo le discutía mucho a eso. (www.lafuga.cl, 2010)

En el caso de *Play*, no hay movilidad social, y en ese sentido, sí hay un comentario duro político, o no sé... no hay esperanza en esa película... De hecho, la mina, que es el único diálogo como explícito de la película, que a la única

persona que no le gusta es a mi co-productora francesa, que encuentra que pierdo la sutileza, y es verdad, es un diálogo sin ninguna sutileza, es el diálogo del cementerio. Cuando ella dice, "sí, hijos pobres". Es un momento en que la película se hace completamente clara, está dicho *in your face*. (www.lafuga.cl, 2010)

De alguna manera, esta nueva escena en el cine chileno podría emparentarse con la propuesta de Kafka para una literatura menor, que tiene que ver, como lo plantea Payeras (2010), con escribir en las afueras, es la literatura realizada por las minorías de cualquier tipo dentro de la tradición acordada en la lengua mayor y utilizándola como una máquina de expresión de su deseo, buscando abrirse un espacio, deshacer los nudos sociales y las relaciones de poder, surgiendo desde sitios reducidos y asfixiantes; convirtiendo de este modo la escritura en una propuesta política y adquiriendo un valor colectivo. Es lo que ocurre con los personajes del nuevo cine chileno, que logran la identificación con el público, esto es, adquieren ese valor colectivo, sin haberlo buscado, hablando desde su marginalidad y peculiaridad. Esto se puede ver en las declaraciones de algunos directores:

Creo que el cine chileno trata, más que nada, de contar una historia, y no tanto de hacer la biografía de lo que somos. (Fernando Lavanderos, director de *Y las vacas vuelan*, en Villarroel, 2005, p. 248)

Tampoco creo que sea el deber de una película querer mostrar Chile y contar "cómo son las relaciones entre las personas en Chile". Una historia que simplemente alguien quiere contar resulta mucho más particular, y te va a llegar por lo bien contada que esté, o por lo emotiva que sea, más allá de que "retrate" bien a Chile. (Matías Bize, en Villarroel, 2005, p. 255)

Tampoco me importa mucho la identificación, o sea que la gente se identifique con el personaje, que se sienta uno con la historia... tampoco es algo que me preocupe mucho. (Alicia Scherson, en www.lafuga.cl, 2010)

Entrevistador: ¿Sientes que tu película de alguna manera representa a un público definido o a una generación?

Ché Sandoval: No quería que ocurriera, pero pasó. Igual creo que es lo normal con cualquier historia honesta, porque la gracia es que no muestra a una juventud a partir de las peleas con los padres o la búsqueda existencial. Quizás todos esos temas se tocan por algún lado, pero no estamos hablando de la etapa de la juventud como el momento más terrible de la vida, no hay juicios morales.

Se observa en los realizadores jóvenes el paso de una utopía colectiva a una utopía individual (Villarroel, 2005), lo que da cuenta de un cambio a nivel sociocultural importante. Al respecto, Ricardo Larraín plantea: "El último tiempo de la dictadura había algo colectivo que aglutinaba a la gente, a los que estaban a favor y en contra, que hacía que participaras y que pertenecieras. Después esto se desdibujó. Pasó el momento de epopeya y la vida continuó" (Villarroel, 2005, p. 100). Como lo plasma el personaje de Ariel Roth en *Velódromo*, donde su definición de felicidad es: "Estar tranquilo, disponer de mi tiempo, hacer las cosas que me gustan, que no me hueveen". No hay en su misión de vida nada que involucre una causa comunitaria, interdependencia con otros. Ser feliz es tener tiempo para ver películas en su notebook, y para eso, no necesita a otros. Este giro de lo social al individuo tiene que ver, como lo plantea Trejo (2009), con un fenómeno generalizado de legitimación del individuo como centro de la construcción social, donde potencialmente aumentan sus posibilidades de autorrealización y participación pero, por otro lado, crecen sus dificultades para la autodeterminación, al ampliarse el abanico de las opciones y creencias posibles, y

haciendo que la construcción del sí mismo se viva como una presión angustiante.

Este reciente foco individualista contrasta con el cine que se hizo tras el retorno a la democracia y con propuestas actuales como la de Pablo Larraín, que señala:

Me dan risa esas opiniones que aparecen en los twitters, en los blogs y en cierta prensa escrita, donde se habla de hasta cuándo con Pinochet, de que los cineastas no deberíamos meternos con esto, etcétera. Pero pasa que es un tema que no se ha acabado y que es más cotidiano de lo que la gente cree. (En La Tercera, noviembre 2010)

Larraín considera que ese momento de fractura tiene que ver con el Chile de hoy, porque la lógica sociopolítica de hoy se originó ahí, por lo que le interesa trabajar con esos “fantasmas”, hacer un cine de riesgo y bucear en la memoria, razones por las cuales critica al nuevo gobierno, que “no quiere mirar al pasado”. Naranjo destaca de *Post-mórtem* “el riesgo de su puesta en escena, la aguda mirada de su director y, sobre todo, la manera decididamente moral en que enfrenta el Golpe de Estado de 1973 y los sucesos posteriores, todo articulado en torno a los cadáveres que se apilan en la morgue de Santiago” (The Clinic, Noviembre 2010). Las referencias artísticas del director, también, difieren de las influencias pop y extranjeras de sus coetáneos, destacando el teatro chileno (Alfredo Castro, Juan Radrigán, Alexis Moreno, Rodrigo Pérez, Guillermo Calderón) y el cine chileno (*Valparaíso mi amor*, *Tres tristes tigres*, *El chacal de Nahueltoro*) (La Tercera, noviembre 2010). Una posición que comparten otros cineastas:

Creo que hasta el día de hoy está la herida abierta. (...) pienso que quedamos psicológicamente anclados en la época de la dictadura. (Pablo Larraín, en Villarroel, 2005, p. 146).

Todo ocurrió a partir de un mal concebido temor, miedo a volver a ser reprimido. El miedo es fundamental dentro de la sociedad chilena. Estamos cruzados por el miedo paralizante y eso hace que cualquier anhelo o necesidad no se exprese. (Cristián Galaz, en Villarroel, 2005, p.90)

Justamente, lo que hicieron los expertos de la seguridad nacional fue crear en la esencia del ser humano, del chileno, una esencia de tipos apocados. (Orlando Lubbert, en Villarroel, 2005, p.92)

Si bien hay muchos que señalan que la identidad chilena estaría marcada por el periodo dictatorial y la posterior transición democrática, con su carácter consensual y el discurso del éxito económico en el contexto de una política neoliberal (Villarroel, 2005), hoy los cineastas parecen haberse librado de la necesidad o la presión por abordar esos temas, sobre todo teniendo en cuenta que en muchos casos se trata de realizadores jóvenes, pertenecientes a una generación que no vivió conscientemente la etapa de la dictadura y que, en muchos casos, no tiene una historia familiar que haga que este tema les resulte algo saliente (Villarroel, 2005).

Por otra parte, tampoco parecen creer en el discurso exitista del neoliberalismo, sino que de alguna forma (ya no abierta ni revolucionaria) rechazan este sistema, en el que no parecen poder encontrarse a sí mismos,

como queda reflejado en los personajes de estas películas, donde “pululan los jóvenes desencantados de clase media, la juventud como segmento marginalizado por los rigores de la sociedad de mercado y consumo y la ciudad como marco de trayectos sin rumbo” (Ana Amado, 2002, en Aguilar, 2006, p. 209). Estos personajes pueden leerse como variaciones de un cuerpo nómada global, que no va a ningún lugar, y que están afectados por una enfermedad espiritual que los excede.

Y es desde los conflictos psicológicos individuales que se plantean las nuevas historias, como es el caso de *La Sagrada Familia*, donde Mouesca plantea que el director “no hace cine desde la Historia, así, con mayúscula, sino desde la otra historia, la chica, la personal” (Mouesca & Orellana, 2010, p. 216); o *Te creís la más linda*, que Fuguet describe como una comedia de adolescentes de autor, neorrealismo pop, o cine-blog (Quepasa.cl, 2010), dando cuenta además del hibridaje cultural involucrado en estas realizaciones, que apelan a elementos y referencias de la cultura de masas. O el caso de *Se arrienda*, que según Ernesto Ayala pretende ser una cinta de autor, pero en clave intimista, en tono reposado, sin grandes alharacas, respetando cierta narrativa lineal que le permite conectarse con el público sin mayores dificultades; y que describe como la historia de un tipo que logra no encontrar puntos de referencias, que vive en la extrañeza, perdido en un territorio que creía familiar (Ayala, 2009).

Como lo resume Carlos Flores, refiriéndose a la generación de Bize: “no tiene sentimientos de culpa. No sienten que son responsables de la humanidad, a diferencia de nuestra generación, que sentíamos que teníamos que hablar por los que no tenían voz. Además, al haber bajado el costo de realizar una película, el cine se ha transformado en una herramienta más liviana y flexible” (en Estévez, 2005).

¿Puede un cine que no es abiertamente político o crítico, tener un impacto en esas líneas que precisamente rehúye? La apuesta de este texto es que esto es posible y que, de hecho, es la única manera de tener un impacto hoy, lo que tiene que ver con un momento histórico donde un cine de corte revolucionario resulta anacrónico y ajeno, especialmente para los jóvenes. Esta es, también, la postura que plantean Cavallo, Douzet y Rodríguez (1999, p. 24):

No hay exigencia más espuria ni programa más inútil que el que aspira a que el cine sea “un reflejo de la realidad”, y que por tanto adopte ante ella alguna forma de “compromiso”. De esta retórica ha nacido lo peor del cine, en parte porque demanda hacer visible lo que es inevitable: la responsabilidad del autor existe aunque no se la quiera aceptar, y su vinculación con el contexto del que nace es un dato que no está sujeto a la voluntad.

De este modo, las historias personales, centradas en conflictos psicológicos individuales, que plantea este nuevo cine chileno, no necesariamente dejan de tener un sentido crítico-político, pero hay que entender, como señala Aguilar (2006), que la política, en el sentido clásico del término, ha quedado relegada a los

documentales, mientras que las películas de ficción la eluden, considerándola como vinculada al pasado, pero más que una despolitización, se trata de una reformulación de la política, donde ésta aparece de forma más opaca que transparente. Las películas no se subordinan a una causa ni se proponen concientizar. Hoy, el fenómeno de la globalización presenta nuevos desafíos para la acción transformadora, que es la cuestión al centro de la política, donde el imaginario social ha dejado de estar vinculado a la movilización política. Ello no implica un conformismo con las nuevas condiciones de poder implantadas por la globalización, ni un descreimiento o abulia. Esto deja abierta la interpretación al espectador, que inscribe un sentido que puede o no ser político. De este modo, descubrir el potencial contrahegemónico de los filmes requiere de un esfuerzo del espectador por hallar esas sutilezas, por traspasar una especie de máscara de desinterés y narcisismo, que parece ser el sello de esta generación. Como se ve en los siguientes diálogos de *Play*:

Manuel: Pensé que podíamos vivir juntos, en el campo. Tener hijos...

Cristina: Ya, hijos pobres.

Manuel: No tiene por qué ser así, yo no soy flojo.

Cristina: Así no más es.

Manuel: Las cosas no son tan complicás.

Cristina: Sí son complicás.

Vargas: Sin trabajar se piensa mucho, y la cosa se pone difícil. Y pensar cansa. Trabajando no hay tanto tiempo pa esas cosas, el día se pasa rapidito, aunque nos paguen mal. La gente prefiere eso, es una pena.

Se puede ver entonces que la de Scherson no es una generación que niegue o que no sepa que las cosas son complicadas, sino que sufre de un sentimiento de desesperanza aprendida, al igual que Cristina o Vargas, respecto a la confianza en que puedan cambiar las cosas. O como lo resume la narración introductoria de *Cogotí 18*: “El tiempo pasa lento de este lado, cuando se espera algo del tiempo. Yo no espero nada. Ya no más” y de *Velódromo*: “Esto va a ser sobre mí. Bienvenido a mi planeta. No es grande, pero al menos gira. No le pido mucho a la vida”. O la visión pesimista de la vida que aparece en una de las mujeres que buscan trabajo en *Rabia*:

Está difícil vivir, ah. A veces ya uno piensa que se levanta, cuando tiene un trabajo, pasa todo el día trabajando, después llega a la casa, se toma una taza de té, a dormir y al otro día a levantarse.

Por eso, los directores no desean plantear una gran Historia o hacer “la” gran película, porque saben que viven en una época donde una película ya no puede ser demasiado importante, ni cambiar el mundo, ni movilizar políticamente a sus espectadores, sino que solamente, y si tiene suerte, puede conseguir varios amigos en Facebook, cuyo compromiso ideológico con la película se limitará a hacer click en “Me gusta” o a compartir el tráiler de la misma. De ahí que Scherson se incline por la vía del humor (con frases como la de Manuel: “¿Qué preferís...comerte tu propia caca o la de otro?”) para aligerar una película que de alguna manera toca los temas de la pobreza, la muerte, la vida en la ciudad posmoderna, la violencia.

- La ciudad y su protagonismo

Desde sus inicios, ha existido una especial relación entre cine y ciudad. Como lo describe Andrei Bely: “El cinematógrafo reina en la ciudad, reina sobre la tierra... Más que las prédicas de hombres sabios, el cinematógrafo ha demostrado a todos lo que es la realidad” (1908, en Mennel, 2008). Y esta capacidad del cine para mostrar la ciudad puede explicarse por lo planteado por Abbas (en Krause & Petro, 2003): que las ciudades tendrían una cualidad elusiva, debido a una complejidad dada por el cambio y movimiento histórico y cultural: los eventos se mueven demasiado rápidamente como para que la experiencia humana pueda seguirles el paso, y así establece las condiciones para imaginar un nuevo tipo de imagen: la imagen-movimiento o cinemática. De este modo, sería difícil imaginar la existencia del cine sin la experiencia de la ciudad. Es por eso que Virilio concluye que la pantalla del cine se ha vuelto la plaza de la ciudad.

El cine nos muestra la ciudad de modos que nos permiten re-conocerla, apropiarnos de ella, embellecerla. Y esto resulta crucial para la nueva escena del cine chileno, ya que sus películas se alejan de la línea neocriollista que buscaba reflejar la vida en pequeñas localidades rurales, para poner el foco en el paisaje urbano, donde la ciudad se constituye en protagonista del filme, y los tránsitos que se exhiben en parte importante de los filmes dan cuenta de la soledad de los no lugares en medio de las masas, así como de las diferencias sociales marcadas por la segregación territorial.

La ciudad resulta además un factor de análisis importante en el caso de la escena cinematográfica chilena, por la particular relación amor-odio que los chilenos parecemos tener con Santiago: siempre queriendo escapar de ella, pero sin nunca lograrlo, o bien, sintiendo la necesidad de volver. Como lo plantean los directores Andrés Waissbluth y Alicia Scherson:

Se da mucho en Chile esto de que “me carga Chile, me carga Santiago”, como un ideal de que la felicidad está en otra parte. Y si no eres feliz, no vas a ser feliz ni en Barcelona ni en Tokio. Tenemos un problema de identidad, negamos nuestra identidad (...) Queremos ser como “los otros”. (Waissbluth, en Cine Chileno 2.0, 2010)

Santiago tiene eso, ese espacio fuera, ese negativo de Santiago, y es que todo el mundo que vive en Santiago siempre se quiere ir de Santiago, y no nos vamos nunca. Pero una conversación típica en Santiago es “No, yo ya me voy, me voy a vivir a Valparaíso, me voy a vivir al sur, me voy a vivir al cerro” Y todo el mundo odia Santiago y nadie se va de Santiago. Eso es así, vivimos siempre con esa negación, con otros espacios imaginarios en la cabeza. Eso es muy parte del santiaguino. (Scherson, en <http://www.youtube.com/watch?v=-pNW3ElsRMM>)

Esta dinámica de odio hacia Santiago aparece en el personaje de Mario, en *La buena vida*, que se ha venido de Berlín, donde estudiaba en el conservatorio, para tener que aceptar un trabajo donde no puede cultivar su arte y donde solo le pagan \$235.000; en una ciudad donde encuentra a una mujer muerta en la calle y le roban su clarinete, lo que le hace sopesar lo que le dijo su novia antes de que regresara a Chile: que por

venirse a esta mierda de país se estaba perdiendo 20 años de felicidad.

También las conversaciones al respecto aparecen en *Turistas*, donde Carla, Ulrik y las Susanas explicitan su posición respecto a su gusto por Santiago, mostrando la ciudad desde el bosque, como si fuera una presencia de la que los personajes no pueden desligarse; por mucho que quieran escapar de la ciudad para reconectarse con la naturaleza, ésta los sigue. O el personaje de Cristina Llancaleo, en *Play*: “A mí me gusta Santiago”, cuestión que cobra otro nivel de análisis al considerar la paradoja involucrada, ya que el personaje es mapuche, y es precisamente ella, a diferencia de los capitalinos, quien muestra mayor aprecio por la ciudad y sus recorridos, mientras que su pololo santiaguino anhela irse a vivir al campo, como se ve en el siguiente diálogo:

Manuel: (En el campo) hay árboles y todas esas hueás.

Cristina: Aquí también hay árboles, está lleno de árboles. A mí del sur me gusta la comida y andar a caballo, eso no más. ¿A qué te vai a ir al sur tú, si es lindo Santiago? Y si te vai pa allá, vai a terminar más pobre, con frío y olor a húmedo.

La contradicción anterior se relaciona con cómo son las grandes ciudades en la posmodernidad, ya que implican una sobrecarga de estímulos para sus habitantes, con entretención constante, pero también resultando abrumadoras y dificultando las relaciones. El personaje de Milos, postrado, sueña también con las tierras lejanas y exóticas que aparecen en la revista *National Geographic*.

Como lo plantea Augé (1994), en su concepto de los “no-lugares”, las grandes ciudades de la sobremodernidad estarían dominadas por espacios de circulación, consumo o comunicación donde no se pueden leer la identidad, las relaciones ni la historia compartida, donde no se inscriben relaciones sociales duraderas y los individuos solitarios obedecen a un cierto número de pautas y códigos que les permiten guiarse; son espacios cada vez más numerosos, que se yuxtaponen y parecen entre sí. Esto ocurre en un mundo caracterizado por lo veloz, lo instantáneo, lo efímero y lo simultáneo. Uno de los no-lugares por excelencia es el mall o centro comercial, que funciona al modo del templo contemporáneo, donde los individuos se reúnen como similares: unos detrás de otros se mueven silenciosos contemplando las prendas que exhibe un maniquí o la publicidad de un nuevo producto; sin detenerse jamás en un cara a cara con el otro que transgreda la lógica de las transacciones económicas (Javier le presenta a la chica que le gusta una opción de relación a través de un contrato, dando cuenta de la dificultad para establecer relaciones en un mundo donde todo implica una transacción); lo decisivo es la imagen, el decorado que atrapa nuestros ojos. No se busca que habitemos dicho lugar, sino que profundicemos en su observación sistemática, de manera que conduzca al consumo; el mall encarna un modo de vida capitalista como meta o ideal deseable a alcanzar (Moulian, 1997). El área comercial se presenta como un recinto cerrado y aséptico que elimina todo aquello que pueda suponer una distracción de la tarea de consumir. La atmósfera adquiere una connotación

seductora a través del aire acondicionado intensivo, las sensaciones musicales o el espectáculo inagotable de las vitrinas, donde el consumidor vive la ilusión de disponer de infinitas opciones. Nada enturbia la libertad del consumidor porque no existe ningún riesgo en sus opciones, englobando el mal la perfecta combinación entre libertad y seguridad, siendo un permanente espacio sin accidentes.

En *Ilusiones ópticas*, que transcurre en la ciudad de Valdivia, el centro comercial como protagonista la convierte en un no-lugar al modo de las urbes más populosas; a pesar de estar en el sur (aquel que los capitalinos imaginan con bosques naturales), se nos revela igual que Santiago, y con una temperatura constante que hace olvidar el frío del sur (como acota orgulloso el guardia del mall al comienzo de la película). En el mall, los guardias de seguridad se preocupan de observar por las cámaras y poner fin a todo lo que perturbe este estado immaculado pero artificial, como el niño que juega en las escaleras mecánicas o la mujer que constantemente acude a robar a las tiendas. En sus palabras: “El mall debe ser transparente, ese es nuestro objetivo, verlo todo”.

El dispositivo que permite mantener este orden funciona al modo de un panóptico, donde cada espacio del mall es posible de ser vigilado gracias al sistema de seguridad instalado, donde el despliegue de las cámaras convierte al escenario del mall en un espectáculo y a los consumidores en protagonistas. Pero es acá donde se revelan los constreñimientos a los que están sometidos, bajo la apariencia de una libertad de elección. El panóptico es un régimen normalizador, donde el individuo ingresa en un campo artificial de vigilancia total y sistemática, quedando desprovisto de la capacidad de observación de los vigilantes. Esto se traduce en una experiencia constante de visibilidad y control que asegura el funcionamiento automático del poder (Foucault, 1995, en Castro, 2007), donde el panóptico emerge como un arma para enfrentar la multiplicidad de un grupo, su variedad constitutiva, la proliferación de diferencias y la heterogeneidad de las posibles elecciones. En el mall se entrega a los consumidores solo elecciones intrascendentes, que finalmente facilitan la incorporación del sujeto a la norma homogénea que va a regir al colectivo. Esta utopía panóptica representaría el sueño de una sociedad de cuerpos dóciles, donde cada espacio público o privado se halla expuesto a la vigilancia y el control, un lugar en el que no se encuentran los rostros ni el diálogo puede fracturar lo establecido, un sitio en que el discurso se monopoliza bajo el monólogo abrumador de la observación. Se trataría de una comprensión profiláctica de la sociedad (Castro, 2007).

La ciber-ciudad, ese enorme espacio de la interconexión global, sería un súperpanóptico que utiliza la propia autoconstitución de los individuos para sus objetivos de normalización (Castro, 2007). Es decir, los sistemas de vigilancia que son mostrados de manera alegórica en el mall como instrumento de dominación de los cuerpos, ya ni siquiera son necesarios en la sociedad actual, ya que estaríamos sumidos en la máquina de un

consumo insaciable, ansioso siempre de novedades efímeras. De esta forma, la seducción del entorno y la instantaneidad reforzarían el régimen de libertades forzosas en que habitamos. Como ha sugerido Houellebecq, la oferta de consumo operaría como un imperativo implacable que se pega a la piel del individuo diciéndole “tienes que desear” o, lo que es lo mismo, “[...] debes sumergirte en este fluir permanente de mercancías”, convertirte en un fantasma obediente del devenir (2000, en Castro, 2007).

Otra descripción de la urbe posmoderna es la de Neira (2003), que la describe como un espacio determinado por las cantidades de población y de edificios, más que por la realización de un tipo de vida, y donde se ha perdido el sentido de espacio moral donde se realizan las virtudes de los hombres, para transformarse en un aglomerado indiferente, sin desarrollo de vínculos comunitarios, los que son reemplazados por una relación de contigüidad, donde los ciudadanos están todos juntos físicamente, pero desunidos moralmente. Es, en suma, un espacio infeliz. Aquí la ciudad ha dejado de ser un espacio de callejeo para convertirse en una trama de trayectos que es necesario llevar a cabo en la dirección de circulación obligatoria. Lo que se espera del hombre en este contexto es entonces que produzca y consuma, siguiendo un ritmo acelerado, sin detenerse a reflexionar ni a cuestionar este modus operandi, que sigue las instrucciones de la publicidad para así encontrar una identidad al parecerse al resto. Como lo resume Cristina, de *Play*, en su descripción del “olor a Santiago”: “Olor a desodorante, a crema. Como a plástico. Un poco de auto también”. Una síntesis que da cuenta del higienismo y el *look* que la publicidad impone sobre los habitantes de la urbe, y lo artificial que esto resulta, anulando las diferencias dadas por el olor particular de cada uno, a través de los productos de belleza. Aspectos que, sin embargo, Cristina evalúa de manera positiva, dando cuenta de lo atractiva que resulta la vida posmoderna, y esa especie de hechizo que ejerce sobre sus habitantes.

En estas ciudades, las estructuras urbanas favorecen una utilización constante de la mirada en desmedro del resto del cuerpo, y las viviendas se han transformado en “máquinas de vivir” (Le Corbusier, en Le Breton, 1995), y ya no son prolongaciones materiales de lo corpóreo humano; en ellas, el cuerpo se reduce a una suma de necesidades arbitrariamente definidas, a un simple volumen sin historia; concebido para funcionar en un espacio y no para vivir en él; el cuerpo es un simulacro: racionalizado, recortado, incómodo. Esta idea aparece en las películas en el contraste urbe-naturaleza que realiza Scherson; por ejemplo, los insectos filmados en primer plano en *Turistas*, parecen no mostrar los constreñimientos y conflictos que exhiben los humanos, sino que se mueven libres por el espacio natural que les ofrece el parque.

Esto es lo que se refleja en *Se arrienda*, donde los departamentos pequeños, que limitan las posibilidades del cuerpo, son vendidos por corredores de propiedades distorsionando la verdad, para hacerlos aparecer más espaciosos, en un afán de ganar la mayor cantidad de dinero, a costa de aumentar el hacinamiento urbano. En este contexto, donde se asume que el departamento corresponde a un espacio estándar y pequeño, Ariel

Roth se conforma con los 40 mts² que le ha heredado su madre, con los cuales, señala, “se puede vivir más tranquilo”. En tanto, nos resulta irrisoria y propia de los pocos que se pueden dar lujos, la frase del personaje de Pancho, al señalar respecto al departamento que le están mostrando que “no le calienta”:

PANCHO (mira el departamento. Camina por el living)

No.

FERNANDA

No, ¿qué?

PANCHO

No me gusta. Es como de mina. ¿Qué creís?

(Gastón no se atreve a opinar)

Sé lo que me calienta y lo que me deja helado. Con esta hueva, disculpa, no se me para.

FERNANDA

Pero al menos míralo, no seas tan mañoso, Pancho. Es del tamaño y el precio que buscas. Tiene cuatro dormitorios, dos baños, cocina espaciosa.

PANCHO

Detesto los condominios. Y la cocina es un espacio, no es “espaciosa”. Sé cómo ustedes hablan. Ojo.

En el personaje de Pancho se pueden ver intentos por retornar a la corporalidad y sus necesidades; él siente que el lugar indicado para vivir es aquel que de alguna manera sienta propio, visceralmente; y se da cuenta de las estratagemas de los corredores de propiedades para vender una ilusión a los clientes.

Pero en medio de estas ciudades que pueden resultar inhóspitas, sus habitantes se las arreglan para transformarlas, de algún modo, en lugares más acogedores. Como lo plantea Julio Ramos (en Rojas, 2004): “Que los materiales visuales de la ciudad –las calles, las esquinas, las veredas-, puedan ser habitados, como los restos de una geometría inverosímil, como las ruinas de un templo, significa que serán transformadas en lugares, que serán, pues, cargadas de pequeñas historias”. Las ciudades invitan a rehacerlas, son plásticas, las configuramos en nuestras imágenes (Harvey, 2008). O como lo propone Fuguet (2009), hacer de los no-lugares, lugares; porque si bien el no lugar es un lugar de transición, es también un lugar que se puede aprehender, hacer propio y tomar; porque, si hay conexión, puede haber lugar; incluso en un no-lugar.

Esto es lo que hace Cristina Llancaleo al recorrer la ciudad, transformando los no-lugares en lugares propios, tiñéndolos de su mirada personal, inocente a la vez que descreída, musicalizada de acuerdo a su estado de ánimo. Cristina encarna el espíritu del *flâneur*, que se construyó sobre el rechazo del ordenamiento cognitivo del espacio, a favor de una espacialidad estética centrada en y definida por el sujeto. Los contornos de este espacio estético se efectúan por medio de una peregrinación lúdica (que Cristina explica al decir que cuando sale a pasear “Voy al centro, a los *flippers*, o camino no más”, dando cuenta de que no necesita un rumbo

predeterminado, dejándose cautivar por los placeres y potencialidades de la urbe, actitud que permitió originalmente en la esfera del consumo que cobrara primordial importancia el placer visual o escopofilia - placer que Cristina lleva al extremo cuando comienza a espiar a Tristán e Irene, disfrutando de ese poder al ver y no ser vista-). Es la visión de la ciudad que propone De Certeau, donde la experiencia individual depende de la movilidad y el espacio, donde caminar por la ciudad es un acto creativo, la escritura de una narrativa, un escape de la rigidez al azar, en una ciudad inherentemente desordenada, multivariante, serpenteante (Oren, en Krause & Petro, 2003). Una ciudad que Cristina se inventa sobre la base de ese mapa real de Santiago que aparece explícitamente en la película, indicando que la urbe es también protagonista del filme. La protagonista de *Melodrama lo-fi*, al igual que la de *Play*, vaga sin rumbo, es otra *flâneur* posmoderna.

Como lo describe Scherson, el de Cristina y Tristán es un Santiago altamente subjetivo:

(El retrato de Santiago que aparece en *Play*) no tiene nada de naturalista, es un retrato subjetivo. (...) He leído que el Santiago de "Play" es tan colorido, como si estuviese adornado... y la verdad es que no está nada tratado (...) ese edificio de Abastible, en el Barrio Brasil, que está pintado entero de naranja, pero que es latón pintado naranja. No es una versión romántica de Santiago... que sí tiene colores. Es una cuestión de metal en barrio Brasil: es un latón pintado naranja con el personaje cruzando. Yo creo que ahí, tiene esta fuerza de los colores, están buscados lugares con colores, pero yo creo que la fealdad de Santiago está metida. Y desde ahí hay una cuestión con los audífonos. Santiago tiene esa cosa de que hay días que te encanta y días que lo odias. Y esta cuestión de tener un soundtrack, de repente todo te parece distinto, o eso, estás deprimido, y lo ves de otra manera. (Scherson, en www.lafuga.cl, 2010)

De esta forma, se vuelve más amable una ciudad que, vista sólo objetivamente, puede ser muy poco acogedora. Los nuevos cineastas, en este sentido, muestran Santiago en la línea planteada por Amatriain (2009) para el nuevo cine argentino: a través de una búsqueda por poner en escena una nueva representación o modo de vinculación con el mundo urbano, incluyendo espacios claramente reconocibles, una mirada que oscila entre el cariño por la ciudad y el reconocimiento de los condicionamientos que ella impone. Y en esa relación que el sujeto establece con su ciudad, se ve lo planteado por Mahoney (en Clarke, 1997): el hecho de que el límite entre el sí mismo y la ciudad se ha vuelto fluido, en la medida que el habitante de la ciudad posmoderna experimenta la ciudad siendo en sí mismo un producto de la experiencia urbana, un sujeto descentrado que no puede ni identificarse totalmente ni dissociarse totalmente de los signos que constituyen la ciudad.

Otra forma de apropiarse de la ciudad es a través del graffiti, que constituye una forma de resistencia a la estructura de la ciudad, y que busca restituir a la mirada el lugar de la exploración, del descubrimiento, de la sorpresa. Es lo que busca el personaje de Nicolás, en *Te creís la más linda*, a través del mural que es destruido por su amigo Javier, en venganza por creer que le ha robado a su chica, en lo que constituye un

acto de marcaje territorial.

Otra característica de una ciudad como Santiago, es su marcado eclecticismo, donde se reúnen distintos estilos, clases sociales, arquitecturas, modos de vida. Un contraste que aparece muy claramente en estas películas, donde los personajes establecen relaciones significativas con personas de otras clases sociales: Javier, de *Te creís la más linda*, con los raperos de la van y con los que le roban el discman, quienes parecen mostrar más comprensión hacia él que sus propios amigos; en *Play*, Tristán e Irene, con Cristina, aun cuando no conversen entre sí, comparten recorridos, música, una búsqueda y un deambular, y lo mismo Tristán con los que se encuentra en el bar; en *Paréntesis*, Camilo con Mikela, esta última completamente fuera del sistema, al haber escapado del psiquiátrico, y vivir solo siguiendo sus impulsos, características que Camilo quisiera emular. Es un encuentro “por el tiempo que dura un sueño”; como lo relata Camilo: “Se llama Mikela, pero le dicen Mike, y yo tuve la suerte de chocar con ella”. O en palabras de Scherson, respecto a *Play*:

De cómo de pronto un total desconocido puede convertirse en alguien muy cercano y, por supuesto, por el contrario, una persona más cercana de pronto se transforma en un extraño. Y eso tiene que ver un poco con la dinámica de la ciudad, en que las distancias son muy relativas y muy engañosas. De pronto estamos muy solos en la multitud, o al revés, podemos establecer una conexión muy intensa con alguien que te cruzas por casualidad. Entonces hay un poco de eso, de las conexiones entre las personas, más que la palabra amor, que es un poquito más inabarcable. (Scherson, en www.lafuga.cl, 2010)

En estos cruces que parecen fortuitos, se ve lo que plantea Doreen Massey al describir las ciudades como “intersecciones de múltiples narrativas”, un nexo de historias particulares y coexistentes (en Brooker, 2002), aspecto que también es posible de observar en la modalidad coral de la película *La buena vida*, donde los personajes comparten anhelos y espacios, y se cruzan sin llegar a conocer las vidas de los demás, salvo en algunas contadas instancias, como cuando el peluquero devuelve al clarinetista su instrumento abandonado en la micro. De este modo, se cumple la característica de la posmodernidad de una concepción del tejido urbano necesariamente fragmentada, un “palimpsesto” de formas y mundos diferentes superpuestos unos a otros, un “collage” donde predomina una otredad de incomunicación en un espacio de coexistencia, y donde los encuentros que plantean estas películas resultan la excepción a la norma, y es tal vez por eso que sus historias merecen ser contadas.

Aparece también en *La Nana* esta relación entre clases, pero de manera más tensa, donde los patrones juegan al “como si” Raquel fuera parte de la familia, pero llega el momento en que le hacen ver de alguna forma que está en otro nivel: cuando la invitan al comedor para cantarle cumpleaños, pero después tiene que lavar los platos, o le dan de regalo un chaleco de bajo precio en comparación a los que usa su patrona. La interacción inter-clases, es finalmente, una ilusión momentánea, como lo señala a modo de obviedad la

señora Rita a Gajardo: “Tú sabías que no tenías que hacerte ilusiones”. O la reflexión que Scherson hace sobre *Play*: “Somos mundos distintos, no hay posibilidad de moverse, esta mina por más que se vista... no”. (en www.lafuga.cl, 2010).

Y estas relaciones de poder entre las clases, están marcadas por la espacialidad en la urbe. El pobre es el que tiene que desplazarse largas distancias para llegar a su trabajo porque, como plantea Bauman (1999), en las ciudades contemporáneas se produce un fenómeno de apartheid, por el cual aquellos que poseen recursos suficientes abandonan los distritos precarios, a los que están irremediamente atados aquellos que carecen de medios. Aquellos con recursos dispondrían de un acceso a la movilidad ilimitado que les permitiría elegir destino y asegurarse la producción de distancia; mientras que los más desposeídos, se hallarían en un espacio restrictivo, imposibilitados de desplazarse o condenados a ser expulsados del lugar que desearían ocupar. La dimensión de la alteridad se concibe como un peligro, una suerte de patología que resulta necesario suprimir o alejar, y el temor más profundo de nuestra civilización a contagiarse del otro. De este modo, la organización espacial de nuestras urbes se ha llegado a convertir en un síntoma del modo de subjetividad que promueve una individualidad encerrada en sí misma e incapaz de todo vínculo intersubjetivo. Esta segregación espacial se ve en la película *Mitómana*, de José Luis Sepúlveda, que según la descripción de Naranjo (The Clinic, Noviembre 2010), muestra la realidad de comunas como La Pintana y Puente Alto, con sus habitantes situados al margen del poder, la política y el dinero; entregando un relato realista y crudo sobre la vida contemporánea en las poblaciones santiaguinas, que se mueve entre la ficción y el documental, de manera desencantada y ácida, una poética de los olvidados por la sociedad de consumo y el neoliberalismo.

Lo anterior también puede verse en la referencia al Transantiago en *La buena vida*, que aparece al modo de un pequeño comentario al pasar respecto del mal funcionamiento del sistema de transporte público, única opción para los que tienen menos recursos, lo que además daría cuenta de la resignación como uno de nuestros rasgos identitarios más claros. Como lo plantea Zúñiga (2010), la película mostraría a los chilenos como un pueblo resignado a su propia suerte, que asume lo que le toca, y que mira hacia delante del mejor modo que puede. La segregación espacial aparece incluso tras la muerte, como queda reflejado en la exhumación del padre de Edmundo, cuando no ha podido pagar la cuota del cementerio, y lo trágico de esta situación es acentuado cuando la vendedora menciona las distintas opciones de acomodaciones, todas a precios extremadamente prohibitivos, señalando irónicamente que son “con el IVA incluido”. Es así como Edmundo termina rescatando los restos que pueden o no haber sido de su padre, puesto que ya los habían mezclado con otros 22 cuerpos, para regresarlo a la sepultura más barata que pudieran ofrecerle. De este modo, la película muestra personajes que mueren sin que nadie se dé cuenta, como la prostituta o su hijo, o

que no pueden encontrar descanso ni siquiera en la muerte, ya que son pobres; una visión hostil de la ciudad, que da cuenta de un sistema económico que no funciona para todos.

Los recorridos por Santiago que hacen los personajes también permiten ver los distintos escenarios que la ciudad puede ofrecer. Como lo pondría Sergio Rojas (2004), “asistimos a la complejidad de la ciudad fragmentada, estallada rizomáticamente en sus calles, cargadas de innumerables condensaciones temporales”. Andrés Wood, refiriéndose a *La buena vida*, señala que Santiago es “una ciudad un poco ecléctica, mezclada, buscándose, definiendo una identidad poco clara. Mezclamos el mall con edificios antiguos, con esta necesidad de ir rompiendo todo, ir creando espacios nuevos” (en *Cine Chileno 2.0*, 2010). En palabras de Harvey (2008), con la acentuación de los valores y virtudes de la instantaneidad y de lo desechable, se desechan valores, estilos de vida, relaciones estables, apego por las cosas, edificios, lugares, gente y formas de hacer y de ser tradicionales.

Aparecen así en las películas de la nueva escena las galerías del centro, los locales de *flippers* y videojuegos, calles con bares populares y otros más exclusivos, los nuevos y enormes centros comerciales, parques y plazas, y largos recorridos en las micros (*Play*, *Se arrienda*), farmacias y locales de arriendo de películas. Los lugares se mezclan con los no-lugares para dar cuenta de una ciudad altamente diversa. Como lo explica Scherson:

Yo creo que Santiago es una ciudad muy poco retratada y muy difícil de retratar, porque no tiene un centro, no tiene una unidad, es una ciudad muy dispersa, entonces en vez de tratar de inventarle una unidad que no tenía, la decidí retratar así, fragmentaria, entonces es una película de muchas caminatas, de mucho barrio, de lugares distintos, que trata de construir en esa fragmentación esta idea de Santiago. (Scherson, en <http://www.youtube.com/watch?v=OfX06FUlsmI&feature=related>, 2007)

En esta mezcla se ve también el fenómeno posmoderno del desdibujamiento de los límites entre alta cultura y cultura de masas, y el protagonismo de lo cultural en los medios y la agenda pública, en los consumos y actividades masivas de las clases medias urbanas. Aparecen así las referencias musicales, cinematográficas y de la cultura pop en general, en los diversos personajes de estas películas. Es así como en *Se arrienda*, *Velódromo* o *Paréntesis*, se incluye un compilado de intertextos que dan cuenta de su importancia en los procesos creativos de la posmodernidad. Como ejemplo, el ladrón de *Te creís...*, hace un claro homenaje al personaje de Silent Bob, de las películas de Kevin Smith; la chica que va al videoclub en *Paréntesis* muestra una marcada obsesión por la película *Buffalo 66*; las películas que ve Ariel en *Velódromo* incluyen desde cine que podría caer en la cuestionable categoría de “cine-arte” hasta un cine marcadamente comercial hollywoodense. En síntesis, en las ciudades actuales, todo parece caber, y especialmente en el ámbito de los gustos culturales.

Harvey (2008) también analiza la relación entre el proceso urbano incontrolable y caótico que primaría en la

posmodernidad, con las corrientes fragmentarias y cambiantes en la cultura, donde lo productivo no es lo sedentario, sino lo nómada. De este modo, hoy el artista se preocuparía más por la cita de imágenes superpuestas, en detrimento de la elaboración y la solidez, extendiendo la lógica del mercado a todo el espectro de la producción cultural. Y el alcance de esta cultura de masas, gracias a la globalización, llega incluso a aquellos lugares recónditos, como aparece en las Susanas del parque nacional en *Turistas*, con su estética metalera y poleras con nombres de bandas estampadas.

Finalmente, la ciudad es también un escenario para jugar a ser otro: Sinclair (en Brooker, 2002) habla de la ciudad como un sí mismo oscuro, un teatro de posibilidades donde puedo audicionar las vidas que nunca ocurrieron; Raban (en Harvey, 2008) plantea que la ciudad se parece a un teatro, a una serie de escenarios donde los individuos pueden desplegar su magia distintiva en el desempeño de múltiples roles, que funciona como un laberinto o panal, con redes diferentes de interacción social, orientadas en múltiples direcciones.

Esto es muy evidente en los personajes de Scherson: en *Play*, Cristina juega a ser como Irene, peinarse, maquillarse y vestirse como ella, a ser de otra clase social, pero no lo logra, finalmente no siente la ropa, ni los objetos de Tristán, como propios. En esta dislocación de los objetos ubicados fuera de contexto, es posible identificar, como sugieren Moore y Wolkowicz (2007), una forma extrema de fetichismo de la mercancía: los objetos son arrastrados como desechos por las corrientes de la globalización, lejos de sus contextos de producción y consumo, representando la circulación global en sí misma, adquiriendo una existencia propia que sobrevive y supera la de sus dueños.

Cristina está acostumbrada a no ser vista, a que nadie la conozca, como queda reflejado cuando el acomodador del teatro se rasca la nariz como si ella no estuviese. Pero, por un momento, y como lo indica el tráiler de la película: “a veces hay que jugar a ser otro”. En palabras de Scherson (www.bifurcaciones.cl, 2005):

Hay un tema en la película, de las vidas que nos armamos, de las vidas cinematográficas, de los cuentos de personajes que jugamos. (...) En este espionaje que hace Cristina va mirando todas estas opciones de personajes y finalmente no se queda con ninguna. Ella no cambia tanto. Estas vidas son como falsas, como cuáticas, exageradas...bueno, no sé porqué mientras más arriba te vas yendo más complicadas se van haciendo.

También Tristán es confundido con otro, y por un momento juega a serlo, no sabe dónde está, pero se deja llevar por esa identidad alterna. Como lo explica Scherson (www.bifurcaciones.cl, 2005):

Lo del Walter también era porque en el fondo Tristán no sabe quién es, y el hecho de que se parezca a otro me parecía divertido. No sólo no sabe quién es, sino que la gente cree que es otro... en el bar lo vuelven a confundir con Walter, y entonces a lo mejor ese Walter existe. Quizás es él, o una mejor versión de él. Es un tipo que se mete más en problemas, como que vive más. Hay alguien que le quiere pegar, hay una chica que lo quiere besar. A Tristán nadie le quiere pegar.

Ulrik, en *Turistas*, se hace pasar por extranjero, por gay, por heterosexual, porque en el fondo, no tiene muy claro quién es, al igual que su compañera de viaje, Carla, que se inventa la historia de que tiene una familia feliz que la espera. De este modo, como plantea Sanjurjo (en Moore & Wolkowicz, 2007), las identidades se desplazan en un juego de sustituciones y diferidos. Los personajes experimentan la dinámica de la identidad sin identidad, pueden jugar a ser otros porque no tienen una identidad propia firme.

En tanto, este juego a ser otro también aparece en *Mami te amo*, donde las niñas juegan a simular que sus historias son verdaderas, o cuando Raquel inventa que tiene dificultades para ver al oftalmólogo; o el viejito de *Ilusiones ópticas* que se hace pasar por el sabio local, cuando en realidad está usando internet, o Juan, el ciego que logra ver, hablando de su nuevo oficio: “Algo así como actor de mi propia vida. Claro que no lo tengo muy claro, porque recién estoy comenzando”. En todos estos casos, no se trata de una mentira que ha de ser desenmascarada para revelar la verdad del personaje, sino que la mentira construye mundos, identidades, historias. Es lo que Nietzsche (en Moore & Wolkowicz, 2007) llama el “sentido extramoral” de la mentira: solo hay perspectivas, y en este sentido la mentira permea desde ya todo acceso al mundo, al otro y a sí mismo. En un mundo sin Dios, sin verdad absoluta, todo es apariencia o mentira, no la mentira como engaño deliberado del sujeto autoconsciente que elige negar lo que es, o afirmar lo que no es, sino la mentira como superficie sin fondo, como máscara sobre máscara sobre máscara, que es, en definitiva, lo único que le queda a la verdad (Sanjurjo, en Moore & Wolkowicz, 2007).

- Posmodernidad, neoliberalismo y consumo. El deseo insatisfecho por el objeto

Una de las temáticas que aparece como central en las películas del nuevo cine chileno, y donde se puede encontrar el potencial crítico y contrahegemónico de las mismas, es la dificultad de los chilenos para vivir en un sistema económico liberal y cumplir con las imposiciones de éste.

Como señala Fernández Porta (2010), uno de los mayores temores de nuestra época es no estar al día, verse superado por el aluvión de nuevos inventos inexcusables, donde se busca tener una conexión permanente con los diversos ciclos de innovación y desarrollo consustanciales a la cultura pop: efectos especiales, espacios virtuales y geográficos del ocio, nuevos nombres de la música, cine y deporte, diseño y tendencias. Ello constituye un esfuerzo interminable, y que hace que se torne imposible cumplir con esas expectativas impuestas por la publicidad, los medios de comunicación, y la reproducción de los ideales en el discurso cotidiano. Son las mercancías las que pasan entonces a definir la identidad de las personas, y de este modo, la experiencia se ve poderosamente amenazada, entendiendo la experiencia ya sea al modo en que lo plantea Agamben, como vínculo entre tradición, memoria y colectividad, que encuentra sus prácticas más radicales en el erotismo y la mística; o bien, en el sentido moderno, como lo inaudito, relacionado con la experimentación (Aguilar, 2006). En palabras de Lipovetsky (1986), el individuo ya no tiene un peso propio, ha sido incorporado al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada, y su realización definitiva coincide con su desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos. Esto queda reflejado en el personaje de Julián (Balbo), de *Se arrienda*, un músico producto del marketing, que está al tanto de las últimas novedades de la escena local, siempre sabe cuál es la fiesta de moda, aparece en las páginas sociales de las revistas, y se cambia el nombre para venderse mejor.

Ossa ve que esto se refleja en el cine chileno en un narrador huérfano en medio de las mercancías (en Pinto, 2010), con personajes que fracasan en la búsqueda de la experiencia: Gaspar y Álvaro en *La vida me mata*, matando a un pájaro o mirando y cortando a un muerto, porque necesitaban esa reconexión con la experiencia de la muerte, de manera de poder procesarla; Carla y Ulrik, en *Turistas*, yendo a la naturaleza para establecer alguna conexión con lo vivo, para de alguna manera poder procesar el forcluído aborto que acababa de realizarse, en el caso de la primera, o el no saber quién es, en el caso del segundo; Javier, de *Te creís la más linda*, aceptando ser golpeado voluntariamente, para que su dolor emocional de tener problemas de performance sexual se convierta en un dolor físico; el ciego de *Ilusiones Ópticas*, que ya no puede reconectarse con la experiencia de la libertad al esquiar porque ahora ha visto, con sus propios ojos, la crueldad de esa sociedad que lo rechaza, mientras que antes podía ignorarla; y en este mismo filme, la

mujer de clase acomodada que roba o tiene un romance con un guardia para añadir algo de emoción a su vida, una vida donde todas las casas son iguales, y la vida consiste en ir a comprar al mall.

Los personajes de las películas chilenas que retratan el fenómeno de la pérdida de la experiencia en el sistema neoliberal, se insertan con resignación en el mundo mercantilizado preexistente, no pretenden cambiarlo ni piensan que es posible, ya que se ha dado una naturalización de lo social, donde los individuos intentan pertenecer a través del consumo de signos, afán en el que fracasan constantemente. Es una posición que transita entre la crítica y el arrobamiento ante las posibilidades que ofrecen la urbe y la tecnología, que finalmente permiten cierta clase de libertad, pero una libertad altamente individualista, solitaria y clasista (es realmente libre quien puede acceder a todas las posibilidades dadas por los últimos adelantos tecnológicos, la casa en el barrio adecuado, etc.) (Villarroel, 2005). Y esto hace que los personajes muestren esa actitud errante, al sentirse frustrados por no poder cumplir con los modelos dominantes, o por intentar, con las dificultades y el rechazo que ello conlleva, vivir al margen de este sistema. Bauman (en Aguilar, 2006) propone que este individuo de la sociedad posmoderna es considerado como consumidor y no como productor, en un contexto donde el consumo debe arreglárselas sin normas, porque jamás puede considerarse satisfecho. Algo que puede verse en la imagen de Alejandra, en *Huacho*, cuando se prueba el vestido que ha comprado pero que deberá devolver, porque no tiene la plata para los gastos básicos, anhelando poder costearlo y acceder a la felicidad que ese objeto promete.

La consolidación del mercado y del consumo como marco ideológico, según la opinión de Trejo (2009), estaría fomentando la individualización, a través de la elección de bienes y servicios por parte del individuo-consumidor. Y dado que el consumo es un proceso que funciona por la seducción (Lipovetsky, 1986), los individuos viven centrados en la gratificación presente, han reemplazado la ética por la estética, y se centran en adoptar los objetos, modas y fórmulas de ocio que les son presentadas. Es la nueva economía de la visibilidad o de la imagen, donde el individuo se ve conducido a automodelarse en el interior de un régimen que le exige ser espectador, donde los objetos se ofrecen como portadores de experiencias inéditas (el coche más ligero que el aire o la televisión que emite la imagen nunca antes vista) y, para ser uno mismo, es necesario el gestionarse, estar en forma, acceder a los últimos adelantos. De este modo, y como plantea Kait (2009), simultáneamente al control de los cuerpos, el capitalismo empuja al reintegro del goce al cuerpo vía la acumulación de objetos que aseguran el consumo.

Es el caso del peluquero Edmundo en *La buena vida*, que hace todo lo posible por obtener un préstamo para comprarse un auto. Aunque todavía viva con su madre, aunque estén a punto de exhumar a su fallecido padre del cementerio por no pagar la cuota, lo que realmente desea es un auto que pueda exhibir y con el

cual conquistar mujeres. Y lo mismo en la escena en que Raquel, la nana, busca la esquiada pertenencia a través de signos corporales, como el chaleco que va a comprar a una elegante y exclusiva boutique de Alonso de Córdova, resentida tras recibir un chaleco barato de regalo de parte de su patrona. Son los nuevos héroes amorales de los que habla Trejo (2009), en una búsqueda hedonista y materialista, que es también la búsqueda de sí mismos.

En *Ilusiones ópticas* aparece la falsa promesa del capitalismo, sintetizada en el mall, el discurso organizacional de la isapre Vida Sur, donde trabajan los personajes: cómo venden la imagen del ciego que se ha curado, disfrazan el despido como “outplacement” o “desplazamiento”, la venta de la salud como cualquier otra mercancía, y el regalo que hacen a sus trabajadores de precios rebajados en las cirugías plásticas, que, como señala Bordieu, no se trata de un acto gratuito ni desinteresado, sino que busca algo a cambio: como lo señalan explícitamente en el discurso, que la compañía tenga mayores ganancias, ya que “un empleado bello es un empleado feliz”.

Y el caso de *Huacho*, que muestra la derrota del sueño y los intentos por sobrevivir y garantizar el bienestar del núcleo familiar; un fenómeno que Trejo (2009) describe como “retracción asocial”, donde se piensa que si la familia propia está bien, entonces la sociedad lo estará. El niño de *Huacho* asiste al colegio, donde sus compañeros despectivamente le llaman “huaso”, y su único deseo es jugar con el aparato electrónico de videojuegos que posee su compañero de curso, una posible nueva compra en cuotas por parte de su madre, Alejandra. La mirada es entonces individual o centrada en la familia, y ya no se busca entregar un mensaje colectivo o social.

Por su parte, el personaje de Gastón, en *Se Arrienda*, al igual que Ariel, en *Velódromo*, viven conflictuados respecto a pertenecer al sistema, tener un trabajo de tiempo completo, crecer, asumir las tareas de la adultez, cumplir con aquellas obligaciones y signos de status que la sociedad impone, ya sea tener isapre o un trabajo, en el caso de Gastón, o aspirar a algo más que “estar tranquilo, disponer de mi tiempo, hacer las cosas que me gustan, que no me hueveen”, como es el caso de Ariel, que se conforma con trabajos en modalidad free-lance, porque le dan la libertad y flexibilidad para ver todas las películas que desee en su notebook. En tanto, Javier y su familia están a medio camino del sueño capitalista, donde pequeños detalles que no funcionan: la puerta, el *play station*, le permiten mantener algo de su aura cool-marginal. Javier quiere ser alternativo, pero la nana le lleva pan con palta todas las mañanas, es un “hijito de papá”, aunque sus padres no estén o no se aparezcan.

En estos personajes, aparece el contraste con aquél que tiene más dinero y puede acceder a otros lujos,

como un modo de recordatorio permanente a esos personajes que están algo desfasados respecto al sistema: Julián, como el músico famoso que Gastón no llegará a ser; el primo de Ariel; o Gus, el amigo de Camilo, que por otra parte no se han esforzado para obtener ese dinero, dando cuenta de una visión de parte de la nueva generación que no valora el esfuerzo y el trabajo duro como modalidades para surgir económicamente, una generación que ya no cree en nada ni en nadie.

El dilema de los actores en *Piotr*, es el mismo que vive el personaje del director, y que vivimos en esta sociedad capitalista: improvisar o mantenerse en el texto, intentar ser marginal o estar en el sistema. Como lo plantean en el diálogo de *Se arrienda*:

JULIAN

Chernovsky estaría mejor si hubiera sido menos intolerante. De que el mercado es cruel, es cruel.

GASTON

No habléis huevas. Qué tiene que ver el mercado. ¿De qué hablai?

JULIAN

Mejor ser parte y usarlo que estar fuera y que te aplaste. Pobre. Igual siempre fue un poco loser. Todo este lamentable episodio sólo sirve para confirmar la teoría de los tres avisos.

GASTON

¿Qué tres avisos?

JULIAN

Dios te da tres oportunidades para salir del hoyo.

CANCINO

La tercera es la vencida. Si no atinai, no atinai. Cagai. Te vai cortado.

JULIAN

Chernovsky tuvo sus oportunidades y cagó. Nadie puede dedicarse a ser poeta y artesana y esperar que el país o el gobierno o el mundo la alimente por eso.

GASTON

¿Qué tienes contra la poesía? Hay poetas la raja.

CANCINO

Digamos las cosas como son: ella se creía mejor que nosotros.

JULIAN

Que todos.

CANCINO

Ella creía que el mundo la iba a entender pero, puta, no hizo nada por entender el mundo.

JULIAN

Es raro pero, más que pena, quizás uno debería sentir respeto. Pero no puedo respetar a alguien que se pasó la realidad por la raja. Eso no es ser idealista, eso es ser inconsciente.

Como un símbolo de este sistema, la abundante presencia de pantallas (televisores, cine, computadores, juegos de video) en las historias devuelve una peculiar y artificial imagen de lo real dentro de las historias, dando cuenta de su omnipresencia en nuestras vidas, donde la televisión ha modificado nuestras nociones

de espacio, tiempo y creencia; y lo real es producido por la televisión (Aguilar, 2006). Según García Canclini (2010), la televisión, los videojuegos, los videoclips proponen relaciones instantáneas, temporalmente plenas y rápidamente desechadas o sustituidas.

Por eso aparecen las pantallas en que se refleja multiplicadamente Tristán en *Play*, dando cuenta de la importancia de la imagen en la sociedad del espectáculo; o los acuarios que se mueven entre devolverle a los personajes una imagen de ellos mismos y una alegoría, en *La vida de los peces* o *La vida me mata*. Y el programa de televisión en el que participa Raúl Peralta, de *Tony Manero*, que sintetiza sus aspiraciones de fama; o *Rojo, la película*, que muestra el sueño de los jóvenes por triunfar en las pantallas de televisión local (programa que también aparece de fondo en una escena de *La buena vida*). En tanto, los videojuegos con que se obsesionan los personajes de *Huacho*, *Play* y *Piotr*, según García Canclini (2010), los conectarían directamente con la sensualidad y la eficacia de la tecnología, dándoles una pantalla-espejo donde escenificar el propio poder (un poder que, en la realidad, no tienen, puesto que no pueden acceder a los bienes ofrecidos por el mercado), la fascinación de luchar con las grandes fuerzas del mundo aprovechando las últimas técnicas y sin el riesgo de las confrontaciones directas (como se ve en la fantasía de Cristina de golpear a la mujer que está maltratando a su hija, como si estuvieran en un *round* del videojuego). Dan únicamente el placer de ganar sobre los otros, o la posibilidad, al ser derrotados, de que todo quede en la pérdida de monedas en una máquina.

Lübbert plantea que: “En Chile, el discurso oficial es el de la publicidad. Nos engañamos si pensamos que el país tiene un credo basado en los valores de igualdad, libertad y fraternidad (...) Lo que hace funcionar el sistema perverso es que consumas mucho” (Villarroel, 2005). Esto se puede ver en la mercantilización que se hace del ciego que se mejora en *Ilusiones ópticas*, donde su historia de vida se convierte en un discurso publicitario.

Y es que, como señala Subirats (1997), en nuestra cultura tardomoderna, la publicidad es la mediadora entre la racionalidad económica y tecnológica y las normas culturales, y nuestra forma de ver, sentir y comprender el mundo; no se puede beber un vaso de whisky sin tragarse al mismo tiempo toda la mitología del consumo en la sociedad postindustrial; no se trata solo de que la publicidad nos condicione externamente, manipule nuestra conducta o sustituya nuestra conciencia reflexiva por respuestas automáticas frente a los estímulos comerciales del mundo contemporáneo. Por encima o por debajo de todo ello, la publicidad genera un nuevo lenguaje, una nueva relación social del hombre moderno con su medio ambiente, una nueva identidad subjetiva, una forma de vida, y un nuevo tiempo y espacio públicos; la publicidad define las formas de percepción, comprensión y expresión de la realidad; constituye el principio generador de una nueva

cultura. La publicidad viene así a cumplir la función integradora de las antiguas religiones o ideologías, en un momento donde han caído todos los metarrelatos, donde “la Ilustración ha muerto, el marxismo ha muerto, el movimiento obrero ha muerto...y el autor no se siente demasiado bien” (Smith, en Jameson, 1988).

George Ritzer (en Featherstone, 1995) plantea que estaríamos viviendo un proceso de “McDonalización” del mundo, un proceso por el cual los principios de los restaurants de comida rápida están dominando cada vez más sectores de la sociedad estadounidense como del resto del mundo, y en todos los ámbitos: alimentación, educación, supermercados, cine, parques de diversiones, sexo. Es parte de una burocratización masiva de la vida cotidiana que lleva a una progresiva estandarización. Featherstone pone énfasis en el hecho de que este proceso no implica sólo eficiencia económica y estandarización de los productos y su distribución, sino que también representa un mensaje cultural. La hamburguesa no sólo es consumida físicamente como sustancia material, sino que es consumida culturalmente como una imagen y un ícono de un modo de vida particular. Es uno de una serie de íconos del “American way of life”.

La ironía posmoderna de morir atorado con comida rápida en el mall, que abre *Ilusiones ópticas*, da cuenta de ese afán inútil de una vida dedicada a consumir símbolos de estatus, una vida al estilo McDonald’s. Y nuevamente esta ironía aparece en la conversación sobre un intento de suicidio, sostenida en un McDonald’s en *Se arrienda*, donde uno de los amigos de Gastón le dice que no hay que pensar, sobre todo los domingos.

Las películas del nuevo cine chileno parecen estar hechas por y para una clase media-alta universitaria, que tiene referentes extranjeros, que es consciente de y abraza la caída de los meta-relatos, que, como lo plantea Harvey (2008), a través de su ficción donde los personajes más chatos en los paisajes más chatos interpretados con la dicción más chata, ilustran una actitud que se refugia en una especie de silencio neurótico y exhausto ante lo abrumador de todo, la información excesiva. Es la actitud en respuesta al diagnóstico que hace Featherstone (1995): “Todo se deshace, el centro no puede sostenerse”, donde viviríamos con una sensación de fragmentación y dislocación, habiendo asumido que en la cultura hay una ausencia de coherencia y unidad.

Y esto está permitido porque, como señala Amatriain (2009), a partir de la década de los 90, el campo cultural comienza a ser hegemonizado por ciertos estratos de las clases medias que poseen bases en la educación media y universitaria, en las finanzas, la publicidad, el comercio y los intercambios internacionales. El capitalismo multinacional, la explosión mediática y la masificación de internet, son elementos que determinan y transforman los mecanismos de diferenciación de estas clases sociales. Las

estrategias de reproducción de las clases medias pasan cada vez más por la producción de distinción a partir de creación, circulación y acumulación de capital cultural. El creciente proceso de mercantilización de la cultura o desarrollo de una sociedad de consumo, trae la integración social merced a una orientación consumista que vendría de algún modo a compensar la desafección de la participación pública antaño mediada por la política; y el protagonismo de una nueva clase media post-industrial, no tan identificada como antaño con el espacio del trabajo y las profesiones tradicionales, y muy orientada al consumo y la participación en el plano de la actividad cultural y las disciplinas artísticas. Tal como aparece en los ejemplos del estudiante de música Javier, en *Te creís la más linda*; o Gastón y Julián, en *Se arrienda*, o el clarinetista de *La buena vida*. Hay en ellos un afán por expresarse artísticamente, a pesar de que la vida les muestre que tienen que están condenados a venderse al sistema, a trabajar en otras cosas, convertirse en un producto artificial, o a olvidar sus capacidades creativas.

De este modo, los jóvenes de hoy quieren destacarse a través de su actividad en el campo cultural, y sus películas muestran este diálogo permanente con el contexto epocal globalizado, donde, como señala Aguilar (2006), la influencia de las transformaciones globales (políticas, económicas, tecnológicas) afectó el mundo del trabajo, la esfera pública y también la vida íntima y privada, conmoviendo los pilares de las costumbres y la vida cotidiana: nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identidad individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, cambios en la composición familiar tradicional, y nuevas formas de trabajo. Todos, aspectos que quedan de alguna forma expuestos por las películas de la nueva escena chilena.

La referencia, cita o pastiche como estrategia elegida por los directores para construir estas películas es también producto del contexto. Como señala Bourriaud (2009), desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente, a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas, y estos artistas contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original.

En este contexto del capitalismo y su lógica del cálculo, ocurre otro fenómeno que también aparece en las películas de la nueva escena chilena: el rompimiento del lazo social, que es mercantilizado, destruyéndose al otro en tanto colaborador, alguien con quien puedo contar; y entonces, el semejante se vuelve alguien que está al acecho de perjudicarme, de sacar provecho de mí a favor de su propio beneficio. De este modo, los lazos caen bajo un manto de sospecha. Como se puede ver en la película *Rabia*, donde una de las chicas que

busca trabajo le menciona a otra que ya encontraron a la persona para uno de los cargos que aparecen en las ofertas del diario, pero la otra la mira recelosa, sabiendo que en la búsqueda de trabajo, el que el otro gane, significa que uno mismo pierda, y le dice que irá igual, de todos modos.

- El cuerpo y el narcisismo

En una sociedad que organiza la visibilidad de los cuerpos a partir de un modelo restringido de belleza, el nuevo cine chileno muestra a personajes cuyos cuerpos soportan la acumulación de una pesada carga, que están sujetos a la disección y a una serie de imposiciones respecto a su cuidado e imagen. Esto se puede ver en la disección literal que realizan Gaspar y Álvaro en *La vida me mata*; o en la mirada escrutadora del cirujano plástico, en el caso de Manuela en *Ilusiones ópticas*, quien concluye con el diagnóstico de su fealdad; o Gastón, preguntando cómo se ve en su traje formal para vender departamentos en *Se arrienda*; o Esmeralda, tratando de mejorar su *look* gracias a los productos de estética integral en *La buena vida*.

En Chile, viviríamos bajo la paradoja de rechazar nuestra identidad corporal, nuestra herencia negra e indígena, cuyos rasgos aparecen como carencia e inferioridad en los diferentes planos: económico, social. Sus características físicas (raciales) son negativas, devienen fuentes de estigmatización, mientras que ser blanco o rubio, o de ojos claros, es un símbolo de status positivo. Una situación que, plantea Gissi (1991), hace que la identidad de América Latina esté ahogada aún en todos los niveles observados, en todos los intersticios de la vida social. Este doble estándar respecto a la imagen física, aparece en un comentario al pasar de Nicolás en *Te creís la más linda*, sobre una estadía en la Clínica Alemana, donde lo habrían tratado mal y de forma inhumana, por ser diferente, lo que atribuye al origen nazi de los médicos. También se ve en frases como la de Gajardo, donde se mira en menos a sí mismo y a su hermana, resignadamente, en función de sus rasgos: “La naturaleza nos hizo como nos hizo: morenitos, flacuchentos... mala suerte no más, así somos”. O cuando Manuela se refiere a sí misma diciendo “La Cenicienta chilena está borracha y es fea”, el hecho de que se quede finalmente con Juan, que no la puede ver bien y, por lo tanto, no puede encontrarla fea; o cuando le pregunta al cirujano plástico por su belleza:

Manuela: Oiga, Doctor, le puedo hacer una pregunta, pero quiero que me la conteste como especialista en belleza y como hombre también. Usted, ¿me encuentra bonita?

Doctor: Honestamente, no.

Javier, como eyaculador precoz, no puede cumplir con el ideal de rendimiento y potencia de la posmodernidad, de ahí que ello afecte su autoevaluación: “Trato de prostituirme y no me resulta. Perdedor. Desesperado y fracasado”.

Es así también como en *Rabia*, Camila se tiñe de rubia para ver si así le va mejor en las entrevistas de trabajo. Porque, como señala Gissi (1991), los símbolos de status exigen y facilitan que los más blancos sean percibidos como “superiores” o “mejores”, y que se expresen ante ellos actitudes de reverencia, admiración

o timidez. En una de las entrevistas, escuchamos a otra de las postulantes señalar que cree que no ha logrado conseguir trabajo en un año porque “no es rubia”, y en otra conversación dos postulantes comentan con resentimiento la cantidad de rubias que había en la fila. Una acota que son “teñidas”, y la otra replica “sí, pero rubias igual”, dando cuenta de que la simulación, la apariencia, cobran predominancia respecto al ser.

En este contexto, el cuerpo individual resulta producido como una máquina revestida de utilidades y rendimientos propicios, una forma de vida recortada e insertada en un espacio artificial. Se multiplican las prótesis correctoras del cuerpo, que buscan modificarlo o someterlo totalmente al mecanismo. La fantasía implícita, imposible de formular, es abolir el cuerpo, borrarlo. La técnica y la ciencia contemporánea buscan esto, y tienen una relación ambivalente con el cuerpo: son su anti-modelo, buscan desembarazarse de él, pero al mismo tiempo buscan duplicarlo con sus medios (Le Breton, 1990).

Como se ve en uno de los protagonistas de *Cogotí 18*, que señala “Tengo una enfermedad grave. En el fondo, llevo una vida mecanizada que cada día me hace sentir más inútil”. De este modo, la medicina moderna instala prótesis, que solucionan el problema físico, sin hacerse cargo de la unidad cuerpo-mente o cuerpo-alma, con lo cual las personas, aunque funcionales, continúan sintiendo un vacío. A este respecto, el aborto es presentado por Carla como “Es una cuestión práctica, finalmente... un procedimiento”. Esto es permitido por una sociedad donde el dualismo cuerpo-alma se ha instalado, lo que le permite un abordaje racional del aborto, donde a través de los mecanismos defensivos, no lo integra en su experiencia. Discuten con su marido la fracción del feto que pertenecía a cada uno, como si ese feto no fuera una unidad, una persona.

Y lo mismo en el caso de la cirugía plástica, donde opera el falso supuesto de que la perfección corporal permitida por una prótesis, traerá consigo una vida ideal en todo sentido. Como se ve en la frase de Manuela: “¿Tú crees que a mí me mejore la suerte con los hombres si me opero las pechugas?”.

En *Ilusiones ópticas*, otro ejemplo de la preocupación por la deformidad que es solucionada quirúrgicamente: “¿Qué era exactamente lo que tenía? Una deformación en el prepucio. El médico lo explicaba como una especie de labio leporino del pene”. Es decir, desde el nacimiento ya somos analizados desde la perspectiva de la falta, el error, la deformación. Pero, nuevamente, la intervención no parece solucionar el problema detrás, y el adolescente que alguna vez presentó esa deformidad, procede a auto-circuncidarse, tal vez en un intento de ganar control sobre esa cirugía que se le realizó cuando él no tenía posibilidad de opinar, de añadirle la dimensión simbólica obliterada por la medicina tradicional: “Me circuncidé yo mismo. Fue simbólico. Me hice un pequeño corte con mi cortaplumas suizo”, una postura que

su padre claramente no entiende: “Cortarse el miembro con una cortaplumas es un acto profundamente irracional”. Incluso en el golpe al estilo de *Fight Club* que Javier, de *Te creís la más linda*, acepta voluntariamente recibir, se puede ver este intento por recuperar la corporalidad y la experiencia, sentir el dolor que la medicina y los fármacos buscan hacer desaparecer.

En la posmodernidad, nuestro cuerpo está marcado por un desgarramiento, donde solamente nos pertenece en la medida que nos lo apoderamos y le damos forma, lo recreamos. Como señala Yuening, ello da cuenta de una dimensión somática de toda apropiación o construcción de la vida, con el cuerpo como fuente o principio de subjetividad (Yuening, 2010). La relación con nuestro cuerpo va a estar marcada, en palabras de Lipovetsky (1986), por un intenso narcisismo, ya que después de la agitación política y cultural de los '60, con una inversión masiva en los asuntos públicos, sobrevino un abandono generalizado de lo social, con despolitización y concentración de los intereses en las preocupaciones personales. Las grandes cuestiones filosóficas, económicas, políticas o militares despiertan poco a poco la misma curiosidad desenfadada que cualquier suceso, y únicamente la esfera privada parece salir victoriosa de esta apatía: cuidar la salud, preservar la situación material. Se abandonan los grandes sistemas de sentido y se realiza una hiperinversión en el Yo, se da una retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita. El cuerpo, señala Le Breton (1990), se ha vuelto el tema predilecto del discurso social, el lugar de la reconquista de uno mismo, territorio a explorar, lugar privilegiado del esfuerzo, habilidad, bienestar y buen parecido. El individuo es invitado a descubrir el cuerpo y las sensaciones como un universo en permanente expansión, como forma disponible para la trascendencia personal.

De ahí que el final de *La nana* nos muestre a Raquel, recuperando su corporalidad y libertad a través de las relaciones sexuales y del deporte, como un modo de mostrar que su dominio sobre su propio cuerpo le permite, de alguna manera la integración a esa sociedad de la que se había mantenido aparte. Y lo mismo en Ariel, andando en bicicleta; o Cristina, caminando por la ciudad, ambos intentan recuperar esa conexión perdida con su corporalidad.

Pero esta liberación a través del cuidado del cuerpo coexiste con el dualismo que fragmenta la unidad de la persona, y donde conviven el cuerpo despreciado y destituido por la tecno-ciencia y el cuerpo mimado de la sociedad de consumo. De este modo, por un lado, con el creciente proceso de individuación y atomización de los sujetos, junto con la obsolescencia de las referencias y los valores, la persona toma conciencia de sí como encerrada en los límites del cuerpo; el cuerpo se convierte en el refugio y valor último, es el resto que queda una vez distendida la trama simbólica y los vínculos con la comunidad. El cuerpo es lo único que puede darle certeza al sujeto, aún provisoria, pero que le permite vincularse a una sensibilidad común,

encontrar a los otros, sentirse cómodo en una sociedad en la que reina la falta de certeza. Es un cuerpo cubierto de signos efímeros, objeto de una creciente inversión, mientras que esta inversión disminuye en las relaciones sociales.

Y, por otra parte, se instauran códigos del buen vivir con normas corporales precisas, que socializan la relación con el cuerpo a la manera de la represión, con valores del cuerpo negativos: molestia, vergüenza, error. En este sentido, la sociedad occidental se basa en un borramiento del cuerpo, donde éste desaparece de la conciencia diluido en el automatismo de los rituales diarios, aunque siga siendo el soporte inevitable. Su lugar es el del silencio, la discreción, el escamoteo ritualizado. Las estructuras urbanas favorecen una utilización constante de la mirada, ya que el espectáculo de la ciudad apela a la vista de sus habitantes y existe una vigilancia constante, mientras que el tacto y el olfato se encuentran más perturbados y proscritos que desarrollados, por lo que se les da un uso residual. El olfato alude a la intimidad más secreta del individuo, y es el sentido cuya evocación provoca mayores resistencias, es sospechoso, se lo reprime; es por eso que la publicidad marca negativamente el olor íntimo y llama a desembarazarse de él a través de productos desodorizantes (como se refleja en el “olor a Santiago” que Cristina identifica en los habitantes de la ciudad). El hombre es un animal que no huele, lo que lo distingue de las otras especies, y al adoptar la postura vertical, privilegia la vista (Le Breton, 1990).

Lo anterior hace que Cristina, de *Play*, sea tan rara: utiliza como primario el sentido que todos los demás rechazan. Establece conexiones íntimas con los demás a través de olfatearlos, en lugares impensados como el transporte público, que habitualmente impone la mirada recíproca durante minutos u horas, de manera continua y sin hablarse, fomentando un sentimiento de aislamiento y desorientación. El olfato y oído de Cristina parecen estar amplificadas, a diferencia de la anestesia que prima en los demás, y presta atención a aquellos ruidos animales que el resto de los transeúntes ignora. También se da en el personaje de Mikela, otra “rara”, cuya esquizofrenia le permite establecer una conexión con Camilo que no está mediada por las convenciones sociales y que, precisamente por ello, nos parece mucho más auténtica. Ambas desafían la indiferencia urbana descrita por Engels (en www.bifurcaciones.cl, 2005):

Esos cientos de miles de personas, de todos los estados y de todas las clases, que se apuñan y se empujan, ¿no son hombres que poseen las mismas cualidades y capacidades y el mismo interés en la búsqueda de la verdad? Sin embargo, esas gentes se cruzan corriendo como si no tuvieran nada en común, nada que hacer juntos, y no obstante, el único pacto entre ellos es un acuerdo tácito según el cual cada uno va por la acera por su derecha, con el objeto de que las dos corrientes de la multitud que se cruzan no se obstaculicen mutuamente. Esta indiferencia brutal, este aislamiento insensible de cada individuo en el seno de sus intereses particulares, son tanto más repugnantes e hirientes cuanto mayor es el número de individuos confinados en un espacio tan reducido. Aunque sepamos que ese aislamiento, ese torpe egoísmo constituye en todas partes el principio fundamental de nuestra sociedad, en ningún sitio se manifiestan con una desvergüenza, con una seguridad tan totales como aquí, en la confusión de la gran ciudad. De donde resulta que la guerra social, la guerra de todos contra todos se ha declarado abiertamente.

Los personajes ciegos (mamá de Tristán en *Play*, Juan en *Ilusiones ópticas*, madre e hija en *Mami, te amo*) y mudos (en estos casos, por opción propia: Gus, en *Paréntesis*, y el ladrón en *Te creís la más linda*) parecen ser opciones populares en el nuevo cine, como un modo de dar cuenta del uso desproporcionado que damos a la vista por sobre los otros sentidos, e invitando a reflexionar sobre la estética de la vida cotidiana, nuestro comportamiento y el uso de los sentidos en la ciudad. Estos personajes han decidido abstenerse de las pautas y fórmulas de cortesía esperadas, sin embargo, parecen más conectados con los demás, más sabios, y quizás, es porque precisamente se han tomado un tiempo para reconocer sus propias necesidades, en vez de seguir un modelo. Así, se entiende la paradoja de que Juan hubiera preferido permanecer ciego: no sólo ha perdido su trabajo como masajista, sino que además se ha dado cuenta de una realidad que prefería no ver: “No te imaginas lo fácil que es ser ciego. El mundo es feo y la gente es como las huevas”.

La inversión narcisista en el propio cuerpo puede ser analizada desde una perspectiva biopolítica. Según Lipovetsky (1986), el sujeto posmoderno es *cool*, cuida su *look*, y también quiere que lo hagan los demás, el cuerpo se convierte en un socio al que se le pide la mejor postura, la ostentación de los signos más eficaces, porque es según el cuerpo que nos juzgan, es un objeto que se moldea a gusto, está subordinado a la voluntad. Cuanto más se centra el sujeto en él mismo, más importancia toma el cuerpo, es el centro de las preocupaciones, se convierte en un alter ego. El cuerpo toma el lugar de la persona. Se cuida al cuerpo como si se tratase de una máquina de la que hay que obtener un rendimiento óptimo, ya que hay que merecer la juventud, el buen estado, el look. En consecuencia, se tiene una biopolítica que busca adiestrar y controlar al cuerpo y someterlo moralmente. De acuerdo a Agamben, “tal es la fuerza y, al mismo tiempo, la íntima contradicción de la democracia moderna: ésta no suprime la vida sagrada, sino que la fragmenta y disemina en cada cuerpo individual, haciendo de ella el objeto central del conflicto político” (en Gil, 2010, p.5). A través de un planteamiento de bienestar, de salud pública, se logra la normalización de los sujetos, se interviene activamente en sus condiciones de vida y se los asimila en orden a las normas impuestas. En este sentido, la biopolítica construye la forma de un pueblo a través de la manipulación de la vida, objeto de su interés, de perfección y de selección.

Estas ideas pueden verse en varias de las películas en análisis: *Se arrienda* provee diversos ejemplos de los controles reguladores que se imponen sobre el *cuerpo especie*, en este caso, de tipo higiénico y previsional (tener isapre, cuidar la salud), como urbanístico (cómo decorar el discurso para vender espacios habitacionales reducidos). Los lugares que aparecen en estas películas dan cuenta de un culto al cuerpo desde una perspectiva de la autogestión: la peluquería de *La buena vida*, la farmacia en *Se arrienda*.

Se observa la reducción de vida a supervivencia, y del cuerpo a anatomía, permitidas desde la posibilidad de neutralizar un cuerpo en términos temporales y espaciales, que deviene un cuerpo muerto, laboratorizado, arrancado de su medio vital y simulado en una ficción (Yuing, 2010). Es así como vemos el cuerpo de Chernovsky en *Se Arrienda*, siendo objeto de amputación por no contar con el dinero para pagar el traslado, con una medicina que no ve a la persona, sino solo a un cuerpo, de manera anatómica y fría, sujeto a las leyes del mercado como todo lo demás. Ello, en un mundo donde el cuerpo, el equilibrio personal, el tiempo libre están solicitados por una plétora de modelos, y el individuo se ve obligado a escoger permanentemente, a tomar iniciativas, a informarse, a criticar la calidad de los productos, a auscultarse y ponerse a prueba, a mantenerse joven; el consumo obliga al individuo a hacerse cargo de sí mismo, le responsabiliza (Lipovetsky, 1986).

JULIAN
¿Supiste lo de Chernovsky?

GASTON
No, qué.

CANCINO
Cagó.
(...)

CANCINO
A mí siempre me miró en menos. Igual me da pena lo que le pasó pero, no sé, a veces creo que la gente que odia demasiado, termina pagando el pato. Onda justicia divina.

GASTON
No hablís huevadas. Pero qué pasó.

JULIAN
A la larga, mala administración.

CANCINO
Se dejó estar.

GASTON
A ver dame. ¿Es grave?

CANCINO
Grave sí. Perdió una pierna.

(...)
JULIAN
Horrible. Supongo -eso sí- que la moraleja es clara.

GASTON
¿Pero qué hizo? ¿Qué pasó?

JULIAN
La atropellaron, pero fue su culpa. O sea, no su culpa pero... estaba curada. Seriamente borracha.

GASTON
No seas moralista.

CANCINO
Una mina borracha es peor que huevón curado. No es por ser machista pero así es. Es más decadente.

JULIAN

Además, no tenía plata. Y la trataron mal, no tenían recursos; estaba en Los Vilos.

(...)

JULIAN

(Estaba embarazada) de un pescador. Menos mal perdió la guagua. Puta, la mina predicaba contra el amor y el matrimonio, pero quería tener una familia igual.

CANCINO

El pescador ya estaba casado, tenía como 17 hijos.

GASTON

Esto es ficción, ¿cierto? ¿Me estai inventando una teleserie?

JULIAN

Puta, es que la vida de la mayor parte de la gente es como una puta teleserie.

CANCINO

Si uno no atina, la vida se te puede volver un programa de Carlos Pinto. La dura.

JULIAN

De qué le sirvió tanto estudio. Puta, perder una pierna porque te atropellaron curado y pobre en Los Vilos.

(...)

CANCINO

No tenía ni Isapre. Cáchate. No pudieron trasladarla a Santiago. No tenía plata ni pa los remedios, se infectó, y ahí cagó.

GASTON

Tampoco tenía familia. Ahora creo que está en Copiapó. Un pariente buena onda se la llevó para allá, porque todos los demás le hicieron la cruz.

CANCINO

Puta, ni huevones, si la mina no los pescaba ni en pelea de perros. Le parecían que eran demasiado judíos, demasiados fachos, demasiado conservadores. Así que estaba sola. No podís estar solo cuando estái enfermo. Podís estar solo viendo tele, o cuando te dan ganas de correrse una paja, pero no podís estar solo siempre. Esa hueá se sabe. La soledad y la ansiedad son una mala junta.

Se puede ver cómo se ha naturalizado una práctica como la amputación, si es que la persona no ha tomado las precauciones para evitarla, si no ha adherido a lo que Foucault (2008) llama una "práctica de salud" que constituya la armazón permanente de la vida cotidiana, que permita a cada instante saber qué hacer y cómo hacerlo. Esto implica una percepción médica del mundo, donde los elementos del medio se perciben como portadores de efectos positivos o negativos para la salud, donde la constitución del cuerpo va a verse favorecida o desfavorecida por tal circunstancia. Y ello está determinado, al igual que la distribución geográfica, por la clase social de procedencia: los cuerpos marginados, desplazados, caen en la indiferencia, quedan suspendidos, están en el límite, son parte de la sociedad, pero a la vez son excluidos y se encuentran en un estado de *ruptura humana*; son los cuerpos negados a la libertad.

Otras imposiciones de tipo biopolítico en las películas del nuevo cine pueden verse en el corte de pelo al que es sometido el clarinetista de *La buena vida*, que sintetiza, en ese acto de sometimiento, la entrega de la identidad, el venderse al sistema por pocos pesos, de manera de poder sobrevivir. Como se puede ver

cuando Mario le pregunta al Capitán de Carabineros por su sueldo: “¿Los 235 mil pesos mensuales son neto o bruto?”, tras haber estudiado tres años en el Conservatorio de Berlín, con las aspiraciones de tocar en la filarmónica, pero cuando va a la audición, sus evaluadores parecen estar más interesados en comer un barros jarpa que en escucharlo.

También en la admonición que Chabe le hace a Rubén en *La vida me mata*: “Me carga que hagai esa cochiná del barco pirata, sobre todo delante de la Susana”, que da cuenta de cómo adherimos a prácticas higiénicas estándar, y nos preocupamos por cómo nos juzgan los demás en relación a nuestra imagen corporal: se puede exhibir el cuerpo, la pornografía está prácticamente naturalizada, pero no te puedes secar tus partes íntimas de cierto modo en público.

Otro de los fenómenos que pueden identificarse en la sociedad actual en relación al cuerpo es la convivencia de distintos saberes respecto al cuerpo. *La buena vida* muestra esto en la autopresentación de Edmundo Tapia: “También soy esteticista, trabajo todo lo que es belleza integral, basado en un concepto holístico”. El recurrir a terapias alternativas, desde un saber confuso respecto al cuerpo, surge desde la necesidad de alejarse del mecanicismo de la aproximación biomédica: los sujetos recurren a estos saberes en búsqueda de un suplemento del alma o del símbolo, aspirando a nuevas espiritualidades en un mundo desencantado. Pero este proceso de re-simbolización funciona como un simulacro, basado en representaciones del cuerpo desarraigadas de su cultura original que le daba sentido, simplificadas y transformadas en procedimientos técnicos. De este modo, vivimos en medio de una multiplicación de las representaciones del cuerpo, rivales entre sí, y donde se busca la eficacia terapéutica, sin importar las contradicciones. La imagen evocada por este collage surrealista de representaciones y prácticas es la del cuerpo en pedazos del esquizofrénico. No tenemos una imagen coherente del cuerpo, y oscilamos entre uno y otro saber sin encontrar nunca el que nos conviene totalmente; en la búsqueda permanente de un cuerpo perdido que es, de hecho, la de una comunidad perdida (Le Breton, 1990). En el caso de Edmundo, conviven aproximaciones muy contradictorias entre sí con respecto al cuerpo: si bien se promociona como alguien que ve al cuerpo desde una perspectiva integral, finalmente adhiere a los modelos que abundan en la publicidad, y al cliché respecto al atractivo femenino:

Edmundo: Tu busto...

Esmeralda: ¿qué pasa?

Edmundo: No, no pasa nada malo, pero, a ver, permiso, mira, si lo levanto un poco, mira, te das cuenta cómo realza tu figura, cómo te estiliza.

Esmeralda: ¿Tú encontrái?

Edmundo: Por supuesto, ahora ahí el polímero no te sirve mucho, ahí es necesario cirugía.

En la actitud de Esmeralda, al igual que en el personaje de Manuela, en *Ilusiones ópticas*, aparecen los

sentimientos de inseguridad por no lograr los cánones que imponen los medios en términos del tamaño del busto. Y la solución que se impone es la que niega al cuerpo propio para mejorarlo a través de las prótesis quirúrgicas o, como en el caso de la protagonista de *Rabia*, cambiando el aspecto. Como lo plantea Orbach (2009), si bien la decoración y modelamiento del cuerpo han sido desde siempre parte de nuestra civilización, hoy estas transformaciones ya no están ligadas a rituales sociales familiares, sino que son parte de la respuesta del individuo de querer cambiar un cuerpo inaceptable. La cirugía plástica se ha normalizado y una retórica del empoderamiento apoya y provoca sus deseos y sugiere que no alterarse a sí mismo sería un signo de auto-negligencia, ya que por otro lado se piensa que se necesita una cierta imagen para poder triunfar económicamente.

En *Rabia*, uno siempre parece estar en falta ante la evaluación externa, como se puede ver en frases como: “No me pescan. Yo creo que porque no soy rubia”, “Qué heavy eso. Sabís que si no hablai inglés, no erís nadie en verdad”. Y lo mismo en el caso de las pruebas a las que se somete Gajardo, de *Ilusiones ópticas*, para optar al cargo de guardia en el mall.

Las dificultades para simbolizar la vejez y la relegación social que ésta experimenta, también aparecen en muchas de las películas del nuevo cine chileno: en *Huacho*, los viejos representan una visión anticuada del mundo, rural, ingenua (donde la abuela es engañada por otros comerciantes), que se contraponen a los adelantos tecnológicos que declaran facilitar la vida, en una época donde, como señala Lipovetsky (1986), se devalúa el pasado, con una avidez por abandonar las tradiciones y territorialidades arcaicas, e instituir una sociedad sin anclajes, con indiferencia hacia el tiempo histórico. El viejo como carga, que impide a sus hijos disfrutar la vida, se puede ver en la madre que manifiesta síntomas de demencia senil en *La vida me mata*, y en el personaje de Isidora en la pronta a estrenarse *Gatos viejos*; y lo mismo en *Play*, cuando se refieren al viejo Milos como muerto en vida, ante lo cual Cristina defiende sus remanentes de lucidez y su inteligencia. Lo anterior sería una de las características propias de nuestra época, según lo describe Le Breton (1990), donde la vejez se desliza fuera del campo simbólico al derogar los valores centrales de la modernidad: juventud, seducción, vitalidad, trabajo; la vejez es la encarnación de lo reprimido: la precariedad y fragilidad de la condición humana. La negación del envejecimiento y de la muerte son signos de las reticencias del hombre occidental a aceptar los datos que le recuerdan su condición de ser carnal. Antes se envejecía con el sentimiento de seguir el camino natural que llevaba a un reconocimiento cada vez mayor, mientras que hoy se combaten todo el tiempo las huellas de la edad; los viejos ya no son su historia, no son más sujetos, sino un cuerpo deshecho cuya higiene y supervivencia hay que asegurar. Se llega a una dualidad definitiva, bajo la dependencia del cuerpo, al que se ve reducido y que lo abandona poco a poco. De ahí que la madre de Tristán aparezca como haciendo todos los intentos por no asumir su edad, al tener por pareja a alguien que

tiene casi la misma edad de su hijo, y que actúa como un adolescente.

No sabemos simbolizar el envejecer ni el morir, y ese es el problema de Gaspar en *La vida me mata*: está en un mundo que no le ha enseñado a simbolizar y hacer el duelo de un ser querido adecuadamente. Y es por ello que, para poder contactarse de alguna manera con esa muerte que le resulta incomprendible, incurre en los experimentos propuestos por Álvaro, como matar a un pájaro o ir a ver un cuerpo a la morgue. Actos que parecen burdos, pero que son la respuesta desesperada a un alejamiento de nuestro propio cuerpo, que hace que la muerte no pueda verse como parte de un ciclo natural.

En resumen, a pesar de toda la preocupación que se da hoy al cuerpo, su exhibición en la publicidad y los medios de comunicación, el sujeto no está liberado, no encuentra en sus recursos propios los medios para una gestión autónoma de su existencia. Las prácticas y discursos dominantes se hallan bajo el control difuso de una gama de valores: juventud, forma, salud, seducción, resistencia física, suavidad. Pero ya los sujetos no se alían verdaderamente, sino que se yuxtaponen por medio de un consumo común de signos y valores, en tanto sujeto privado. El narcisismo moderno es una ideología del cuerpo, una búsqueda de seducción que obedece a una actitud voluntaria, un dualismo que erige al cuerpo como un valor. Es una herramienta de control social, donde lo que “libremente” se elige converge en prácticas, discursos y objetos idénticos. Implica un trabajo sobre uno mismo, con distancia y cálculo, como objeto de una obsesión u obligación (Lipovetsky, 1986).

La dinámica de las películas del nuevo cine chileno es mostrar esta gratificación narcisista del yo (presente en los personajes y directores), pero no de manera abiertamente crítica, sino que revelando al espectador la ambivalencia entre la seducción que ejerce el sistema y la incomodidad que produce con sus imposiciones; entre, como señala Trejo (2009), la reproducción acrítica de los imaginarios neoliberales y la resistencia desde el margen. Y todo ello, en un contexto donde el problema del cuerpo se halla, por mucho que los nuevos cineastas pretendan forcluirlo, cruzado por la dictadura, existiendo antecedentes de artistas visuales chilenos que han utilizado el recurso al cuerpo como modo de dar cuenta de la represión a que estaban sometidos, represión que hoy se ha trasladado de las estructuras de fuerza a la publicidad y al aparataje biopolítico que regula y normaliza nuestros cuerpos sin necesidad de imposiciones ni prohibiciones, sino que por la vía de la seducción. Se problematizan entonces, en este nuevo cine, nuestras dificultades para la simbolización integrada del cuerpo, cuestión que correspondería a la patología subyacente en la posmodernidad.

- Cinismo, vagabundeo y la búsqueda de sí mismo: personajes adolescentes, marginales, nómades

Es perentorio que aparezcan nuevos cínicos, a quienes les correspondería la tarea de arrancar las máscaras, denunciar las supercherías y destruir las mitologías generadas por la sociedad actual. Figura de la resistencia, el nuevo cínico impediría que las cristalizaciones sociales y las virtudes colectivas, transformadas en ideologías y en conformismo, se opusieran a las singularidades.

(Michel Onfray, *Cinismos*, 2009)

En el nuevo cine chileno, predomina un nuevo tipo de personajes que, si bien previamente habían hecho sus apariciones, nunca habían sido tan omnipresentes: personajes que están fuera de lo social, pero lejos de los rebeldes del cine político que actuaban para transformar la sociedad, y lejos de un cine costumbrista en el que cada personaje era un signo de su lugar en la jerarquía social. Son personajes zombies, en tanto no vienen de ningún lugar ni se dirigen a ningún otro. Son marginales, pero no portan en esa marginalidad una idea de cambio ni heroicidad, sino simplemente la condición de su exclusión total. Muestran, según Aguilar (2006), mundos no cartografiados de antemano, en los que lo social como contención, opresión o marco se desvanece. Y es que este nuevo cine es personal, íntimo, no pretende entregar a través de sus personajes un mensaje generalizable ni una enseñanza.

Estos personajes se ubican desde la periferia, de manera intencionada, pero no desde un realismo social, sino desde una aproximación psicológica, que pasa por una frustración de las expectativas respecto a las promesas de la democracia, del neoliberalismo, de la globalización. Tiene más que ver con cómo encontrar una identidad propia en medio de todas las imposiciones homogeneizantes que impone el sistema, de qué manera se puede, en una época en que la rebeldía es otro producto de consumo, desafiar las convenciones. Hay una insatisfacción, una búsqueda, que a ratos puede parecer pasiva. Pero, como señala Ricagno acerca de este tipo de personajes perdidos: “hay más verdad en estos adolescentes clase-media-fin-de-siglo-desganado bajo esa mirada distraída, leve (y un poco aburrida, por qué negarlo) que en la pretendida resistencia-con-mensaje” (en Amatriain, 2009, p.150). Estos personajes se rebelan contra el sistema, pero a su manera, siendo mantenidos por los padres, o jugando a ser vagabundos, como los jóvenes de *Te creís la más linda*, como el protagonista de *Velódromo*, del que Fuguet (2010, en www.paula.cl) señala: “Ariel intenta ser un poco revolucionario en una extraña manera. Y hay mucha gente en ésa”; y, respecto a la película en general:

Me gusta pensar que *Velódromo* pertenece a un tipo de filmes que hablan de cierta marginalidad, que se

conectan muy bien con lo que pasa dentro de Chile, pero que también llegan muy bien fuera del país. Por algo van todas estas películas al Bafici, por ejemplo. En general, me parece que el cine chileno que ahora está destacando en el extranjero no es el oficial ni el estatal. No es el de la Concertación tampoco.

Se trata de personajes en una búsqueda de sí mismos, una búsqueda que en otras generaciones se circunscribía a la adolescencia, pero que hoy parece extenderse en una prolongada moratoria psicosocial, donde las responsabilidades de la adultez (relación amorosa, trabajo, paternidad) son postergadas o definitivamente rechazadas del todo. Scherson (en www.youtube.com, 2010) lo describe del siguiente modo:

Los personajes están confundidos, son gente que quiere, como todos, encontrar una manera de vivir, una manera de estar, que les sea cómoda, pero no la han encontrado. Son personajes en búsqueda, personajes incómodos, que están muy equivocados, habitualmente, y que cometen muchas torpezas tratando de encontrar un lugar para ellos, un lugar donde se sientan bien.

Camilo y Ariel ven películas todo el día, no tienen mayores aspiraciones que eso. Camilo, al igual que los personajes literarios de Fuguet, trabaja en una tienda de arriendo de películas, lo que le permite continuar con su hobby durante las horas de trabajo; mientras que Ariel trabaja de manera free-lance para manejar sus horarios y alternar el trabajo con las películas. Los personajes de *Piotr* tienen 28 años y tampoco quieren crecer: juegan videojuegos, se dedican a armar proyectos artísticos para ser financiados por el sistema de subvenciones estatales, viven en un permanente *stand-up comedy*, juegan con el lenguaje. Piotr siente la presión de la familia en preguntas como: “¿Qué vas a hacer? ¿Vas a trabajar?” o frases como: “Ahora todos quieren hacer cosas pero no quieren trabajar”, “Pero no trabajes tanto, aún eres joven”. Este deseo de permanecer en la adolescencia también se puede ver en la frase escogida por Ariel Roth, cuando revela su edad: “34, casi 35. Mal”. El cajero automático le pregunta a Carla: “¿Necesita más tiempo?”. Esa es precisamente la pregunta que ella se está haciendo: si necesita todavía más tiempo para definir qué hacer, para dónde ir.

En tanto, la conversación que sostienen Carla y Ulrik sobre la madurez da cuenta de una concepción negativa de la misma:

Carla: Maduro: Estar listo para la vida, estar completamente desarrollado, en lo emocional, lo mental. Saber lo que quieres.

Ulrik: Cuando ya está maduro, se acaba todo.

Es tal vez por ese temor, de que madurar signifique que las cosas terminen, que todos estos personajes se mantienen en este limbo de eterna adolescencia. Y algo de eso hay en el rechazo de Carla a la maternidad,

es una carga que todavía no está lista para llevar. Como lo explica Fuguet (2010, en www.paula.cl), al ser consultado acerca de sus propios deseos de paternidad:

Entrevistadora: Hay una escena en que Ariel y su amigo Danko hablan de ser padres algún día. A nuestra edad es un tema ser padre o madre. ¿Lo es para ti?

Fuguet: Soy muy egoísta y embaldado con mis proyectos creativos y ser padre es una profesión, una vocación y un compromiso para toda la vida, y no todo el mundo está a la altura. Y yo no quiero herir a terceros. Soy de una generación mutante cuyos padres pocas veces han cometido tantos errores, probablemente no a propósito. ¡Es raro que no haya habido una especie de genocidio! Gente peor criada nunca va a haber en la historia.

Son personajes individualistas, solitarios, que parecen no necesitar de los demás. En el caso de Ariel, admite que la bici es su mejor amiga. Como lo describe Fuguet:

Velódromo es una película de “hombres a solas”. De alguien que, más que buscarse, se está acostumbrando a sí mismo. Tiene un estado mental raro, que está entre la pena y la felicidad. Es el género chico-conoce-bici, que es otro tipo de historia de amor. (en www.paula.cl, 2010)

Ariel sí es capaz de generar una empatía pero, claro, no con todos. Tiene sus mañas, tics, es torpe y no anda intentando seducir al público, es cierto, pero creo que todos somos más o menos así. Es la historia de alguien torpe que se busca a sí mismo. Es comedia, aunque también tiene una cosa melancólica, íntima, quizás distímica. (Fuguet, 2010, en <http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>).

Los personajes masculinos, como Camilo, Tristán o Ariel, parecen no estar capacitados para establecer relaciones amorosas, y se comportan pasivamente ante el rompimiento de la relación por parte de sus parejas. Como se puede ver en la actitud de Tristán:

Tristán: Dice que estamos estancados, que no me gusta el cambio. Dice que no tengo entusiasmo, que soy negativo.

Se puede ver que no han resuelto las tareas correspondientes a cada etapa del desarrollo (Erikson, 1986): no tienen clara su identidad, que se forma en la adolescencia, sino que todavía están sumidos en la confusión de roles, explorando sus posibilidades, con poca claridad respecto a su papel en el mundo; tampoco han resuelto la dinámica de la adultez temprana: intimidad versus aislamiento, ya que muestran serias dificultades para establecer relaciones de compromiso y preocuparse por el otro, y se mueven más en el polo del aislamiento, soledad y depresión; finalmente, tampoco han conseguido la generatividad de la adultez media, ni en el ámbito laboral (donde Gastón es el mejor ejemplo de estancamiento, habiendo abandonado sus proyectos musicales, o el clarinetista de *La buena vida*, que renuncia a sus sueños filarmónicos), ni como padres (opción que descartan, o en la que fracasan de manera irónica, como Teresa, que hace clases de educación sexual para prostitutas, y cuya hija adolescente queda embarazada: “O sea que yo tengo una hija de 15 años, embarazada, y yo soy la última pelotuda en enterarme. O sea yo no estoy en

esa casa, no existo, soy la mujer invisible”), ni en su comunidad (son personajes a los que, como Cristina, no los conoce nadie; su círculo de influencia se limita a unos pocos amigos, amigos que, como plantea Fuguet, están más basados en las mutuas recomendaciones de películas o libros: “Es como dar la comunión: yo no dudo de ti ni tú de mí”, como lo hace Gus, tratando de arreglar la situación amorosa de Camilo a través de regalar libros). Son personajes que, también, se autodefinen a través de sus gustos: artísticos, culinarios. Como la conversación entre Mikela y Camilo, donde ésta le dice “Me gustan los helaos, me gustan las hamburguesas, me carga la jalea”, a lo que él le contesta “A mí me cargan los huevos duros”, en un diálogo que parece decir más acerca de ellos que aquellas autopresentaciones estándar que incluyen la profesión, la ciudad y la familia de origen, o el colegio donde se estudió.

O como lo explica Fuguet (en www.paula.cl, 2010):

Me gusta eso de segunda adolescencia tardía, sin la duda, el desgarró y las ridiculeces de la primera. Ariel agradece lo que tiene, que es básicamente a sí mismo. Su mayor bendición es no latearse, lo cual es una de las grandes tragedias de nuestro siglo. Se conecta al computador no para chatear o tuitear, sino para bajar películas que despierten su curiosidad. Sí, está alienado, ¿pero acaso no lo estamos todos?

Y es que, en el mundo posmoderno, según Bauman (2003, en Aguilar, 2006), el trabajo ha sido despojado de su parafernalia escatológica y separado de sus raíces metafísicas; pierde la centralidad que le fue asignada en la galaxia de los valores dominantes de la era de la modernidad sólida y el capitalismo pesado. Es así como en Ariel, Gastón o Camilo, el trabajo no aparece como definitorio de su identidad, sino como algo que hacen a pesar de sí mismos y que tratan de evitar tanto como les sea posible, porque los obliga a entrar en contacto con la sociedad, a adherir al sistema capitalista que rechazan. O como lo plantea el tipo de *Te creís la más linda* que ha sido abandonado por su mujer, al evaluar la idea de vivir tranquilo con 500 lucas, sin hijos que solo te quiten la plata.

Respecto a la generatividad, estos personajes actúan como cínicos, filósofos que criticaban el programa virtuoso que las iglesias, los Estados y moralistas presentan como ideal: trabajar, casarse, criar niños y defender la patria, como se ve en las declaraciones de Diógenes: “No hay que casarse ni tener ni criar niños, pues nuestra raza es débil. El matrimonio y los niños constituyen una carga suplementaria para la debilidad humana (...) Siempre habrá la cantidad suficiente de individuos sometidos a las leyes de la especie para perpetuar la raza como un modo de ilustrar lo que considerarán idilio o amor” (Onfray, 2009, pp.187-188).

En tanto, la ciudadanía o participación en la comunidad es vista por estos personajes, al igual que por los antiguos cínicos (Onfray, 2009), como un juego para personajes mezquinos, orgullosos, proclives a las prerrogativas superficiales, cargados de vanidad y de desdén, que en virtud de un complejo de superioridad

creen que se los considera mejores. Los personajes y directores del nuevo cine chileno han optado por abandonar ese tipo de pretensiones.

A Piotr le preguntan: “Buena novia, buena educación, buena familia, buen sistema nervioso. ¿Entonces?”. Es el conflicto de estos jóvenes de clase media-alta, desmotivados y confundidos a pesar de o, precisamente, por tenerlo todo. Es por ello que solo quieren alejarse de ese mundo, del imperativo de tener cosas y estar a la moda, para ubicarse al margen. Como lo señala Nicolás Acuña (en Cine Chileno 2.0, 2010) “Siempre he estado investigando lo marginal, el no pertenecer a un determinado grupo social”, o como se refiere Fuguet (2010, www.quepasa.cl) a *Te creís la más linda*, es un filme que disecciona el mundo "abajista" de jóvenes-con-dinero-sin-dinero. O, respecto a su propio personaje, Ariel:

Me niego a creer que todo el mundo ve malos programas de televisión o va al supermercado o se cree trabajólico o piensa en consumir y consumir. Me niego a ello, tal como el protagonista de la película. A Ariel no lo despiden de ninguna parte. Simplemente no quiere trabajar mucho porque cree que el tiempo es corto y él necesita tiempo. Y si trabajas mucho, lo pierdes. Como el trabajo implica dinero, trata de gastar poco y por eso también usa su bicicleta. Está más interesado en su libertad que en sus ingresos. A diferencia de todo el mundo, no quiere tener más. Sólo menos. (Fuguet, 2010, en <http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>)

Como un cínico, Ariel se burla del consumo que legitima la esclavitud contemporánea, y ve la pobreza, el desprendimiento y la sencillez (aunque, hay que admitir, de manera bastante relativa, ya que cuenta con el piso de tener un departamento y amigos que pueden alimentarlo) como una virtud que permite alcanzar más rápidamente el desapego óptimo para la reflexión filosófica. El andar en bicicleta conecta de alguna forma con las prácticas corporales más liberales de los cínicos, que además desdeñaban la higiene y rechazaban los perfumes, cosméticos y accesorios de belleza (Onfray, 2009). Implica, en cierta forma, ignorar las presiones para andar seco y con aroma a desodorante (imposibles de mantener andando en bicicleta en Santiago en pleno verano), o vestido formalmente (implica no sacrificarse a la uniformidad del momento y a las prácticas de masas, y al mismo tiempo preservar y afirmar una singularidad). La suya es una voluntad estética y una existencia lúdica. De este modo, el comportamiento cínico vuelve inútil la lógica mercantil, ataca al comercio e invita a limitar la circulación de las riquezas. Respecto a aquellos que siguen esa lógica, Fuguet (2010, en <http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>) se muestra altamente crítico:

Mis personajes van a almacenes, no a emporios. No son de los lounge cool sino de Essomarket aunque, claro, pasan por esos sitios de moda. Me interesa lo que está de moda, porque ahí ves los miedos y los sueños de los que creen que tienen el poder pero que a la larga es una tribu aterrada que depende totalmente de sus apellidos, de ser de uno de los cuatro colegios, de sus círculos de amigos que lo pueden salvar.

Los personajes del nuevo cine chileno han dejado de creer en todo: Dios, la democracia, las instituciones. Como se ve en los diálogos de Piotr con su amigo burlándose de la política chilena: “La democracia en Chile consiste en elegir a los más parecidos. Las estadísticas indican que el próximo presidente sería un

comediante. Por suerte, es una democracia imperfecta". O la mirada irónica del director respecto a la sociedad chilena, cuya juventud asocia directamente al reggaetón: "Hay un himno de apareamiento que impulsa a la procreación y a la pobreza. Es imposible", o la detención en rayados que dicen "Allende vive por siempre (sic)" y "Gobernar es educar" de modo consecutivo, dando cuenta del fracaso de la educación.

Son personajes que solo creen en sí mismos, pero hasta cierto punto, como se ve en el siguiente diálogo de *Velódromo*: "¿Hay tenido alguna vez un Señor Miyagi" / "Yo mismo", que da cuenta de que no es una época de ídolos ni héroes ni causas, sino de ensimismamiento. Como declara Fuguet (en www.paula.cl, 2010):

(No pedirle mucho a la vida) es cada día más mi mantra. Y es muy liberador. No intentar conquistar el mundo ni lograr cosas. No tener neurosis con el éxito, el dinero, el prestigio (...) Sí, porque la competencia, al final, es con uno. Es hacer un *check list* de cosas que uno quiere hacer para que la vida tenga algún sentido.

Desde un contexto de descreimiento y desazón, se entiende la frase del padre judío que mira con recelo la devoción religiosa de su hijo en *Ilusiones ópticas*: "No te hagas ilusiones, voy a seguir igual de ateo que siempre. O se cree o no se cree, es como querer obligar a alguien a que le guste el cochayuyo. Yo estoy bien así, con este mundo que tengo en frente, una porquería de mundo, es verdad, pero no hay otro". Se puede ver en esta comparación de la creencia en Dios con el gusto por el cochayuyo, una época donde las imposiciones de tipo moral o religioso han quedado obsoletas. La autodefinition ideológica es, finalmente, una cuestión de gustos, y tan trivial como elegir el plato para el almuerzo. Y lo mismo en Javier, cuando señala "Dios pinchó mi bicicleta": un dios al que se le ha perdido el respeto, y que puede ser incluido en frases de conquista.

Para Javier, toda causa es una pose: creerse el más rockerito, la más linda, el más grafittero, el más posmoderno, el más artista, la más puta, el más reprimido social, el más perdedor, el más nihilista. Él ya no cree en nada y, desde ahí, se entiende la vieja polera con la foto de James Dean con la que recorre la ciudad. Pero no nos queda claro contra qué se rebela Javier, el rockero con nana que le lleva pan con palta al desayuno. Como lo analiza Fuguet (en www.quepasa.cl, 2010), este chico no es tan rebelde ni tan fracturado, y no tiene causa.

Pero, si hay un peso que todos estos personajes (y, probablemente, directores) cargan, es el de venir de familias fracturadas o ausentes. Y esto los lleva, como señala Aguilar (2006), a una condición nómada, donde no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar, entendiendo la familia como aquel mundo de referencia y existencia de un lugar estable al que los regresos sean siempre posibles. Así, se entiende que directores y personajes viajen al extranjero, se vayan y vuelvan a Chile permanentemente, no tengan claro cuál es su lugar en el mundo, y que su identidad esté marcada por esta confusión. Es este vagabundaje lo

que los vuelve, en cierto modo, marginales. Y, en palabras de Bauman (en Aguilar, 2006), el nomadismo sería el nuevo villano, ya que con esta actitud no se busca una distancia crítica respecto al capitalismo, sino que una contaminación con el mismo, una inmersión en él y una búsqueda de intensidad y situaciones interesantes en sus márgenes, extremos o restos.

En el nomadismo, se construye un cine de la errancia en el que los lugares nunca están suficientemente cargados de sentido y de historia. Es el caso de Andrés, de *La vida de los peces*, quien representa el epítome del nomadismo, lo que hace que los demás lo envidien, pero por otra parte lo compadezcan, por no tener un lugar ni lazos con ninguna persona ni lugar. Es un personaje que se mueve, pero que de alguna forma está estancado emocionalmente, ya sea por el recuerdo de Beatriz, o por el temor a crecer y a superar el pasado.

En *Te creís la más linda*, el personaje se resiste a volver a su casa, mostrando que allí se encuentra incómodo, por lo que prefiere deambular por la ciudad. Al igual que Cristina, que decidió alejarse de su lugar y cultura de origen, para vivir en Santiago, donde vive en una permanente actitud nómada, con recorridos que no llevan a ningún destino final, sino que tienen el único propósito del goce en la circulación, lo mismo que realiza Ariel en su bicicleta.

Así como los filósofos cínicos cargaban un báculo como instrumento de una voluntad de vagabundeo, de soledad, y al mismo tiempo una retórica de la distancia, Cristina y Ariel usan sus audífonos y bicicleta. Es de este modo que logran un nuevo estilo de existencia, un nuevo tipo de expresión, en un intento por construir una manera diferente de ser en el mundo, donde la antinomia entre el individuo y la sociedad se resuelve en beneficio del primero. Rebelde y solitario, el cínico hace una única contribución social: la pura soledad (Onfray, 2009).

La cámara sigue a los personajes en su deriva nómada (*Velódromo, Se arrienda, Play, Turistas*). O bien, cuando están en el hogar, aparecen prisioneros: *La nana* (del sistema económico, pero sobre todo de la dinámica donde es parte de la familia pero, en realidad, no), *La vida de los peces* (de una ilusión mantenida por años). En *Rabia*, Camila recorre todo Santiago, pero no sale de su situación de estancamiento psicológico y laboral.

Los lazos que establecen Carla y Ulrik son también nómades, temporales. Su pequeña historia es la historia de un encuentro de dos personajes que estaban perdidos, personajes que no creen en el amor sino que dan cuenta de las dificultades del hombre contemporáneo para establecer relaciones, como si supieran desde un principio que el romanticismo es una modalidad condenada al fracaso.

En medio de los no-lugares o, como los describe Sarlo (2003, en Moore & Wolkowicz, 2007), “escenarios sin cualidades”, los personajes están de alguna forma condenados al nomadismo, ya que da lo mismo estar en una u otra parte, porque estos sitios no ofrecen fuertes anclajes de identificación. Al ser lugares que dificultan el asentamiento y la apropiación, se pierden también los anclajes para la identidad y para las relaciones, que quedan circunscritas a cruces accidentales, como en *La buena vida*, donde vemos a personajes solitarios, que se cruzan sin encontrarse.

La libertad del protagonista de *Velódromo* es una libertad negativa, de repliegue y soledad, una especie de renuncia a la sociedad. La suya es una pequeña utopía en que la felicidad no necesita de los otros, aunque sea inmensamente restringida, la sabiduría nómada del hombre que huye. Sigue así la máxima del cínico: “no ser esclavo de nada ni de nadie en el pequeño universo donde uno halla su lugar” (Onfray, 2009). Ariel no pide demasiado, solo tiempo para ver las películas que quiere. Y esa es también la reflexión que hace Piotr ante la perspectiva de ir a la cárcel: “Quizá la cárcel ayude. Años para leer, estar tranquilo. Dicen que tiene palmeras”.

La familia aparece como ausente, como en *Te creís la más linda*; o altamente disfuncional, como en el caso de *Play* o *La sagrada familia*. En la primera, con la peculiar pareja de la madre de Tristán, que tiene la misma edad que éste y que la engaña frente a sus ojos, aprovechando que no puede ver. Como lo explica Scherson: “Tenía ganas de que la casa donde llegara Tristán fuera una casa de familia, pero una casa un poco inhóspita, de cierta manera”. En la segunda de estas películas hay una crítica ante la hipocresía de ciertas manifestaciones de moral conservadora, las actitudes contradictorias representadas en la figura de un padre que exige escuchar música clásica y no comer carne en viernes santo, pero que al mismo tiempo no tolera la creatividad de su hijo y se involucra con la novia de éste, faltando a su voto de fidelidad marital. En tanto, en *La buena vida*, la familia se sienta alrededor de la mesa para comer, pero los padres están separados y se odian, por lo que el ritual es testigo de una institución agotada.

Gatos Viejos comparte con *La vida me mata* y *La nana* la disección de una familia en problemas, pero si en las dos anteriores había un ánimo redentor hacia el final, acá solo hay incomunicación, amargura y rencor; es un fresco familiar terminal en tono de comedia negra, donde una pareja de ancianos vive la rutina de los achaques, las pastillas y la inminente demencia senil. Una tarde, Isadora recibe la visita de su hija Rosario, lesbiana y adicta a la cocaína, y de su pareja, que se hace llamar Hugo, aunque en realidad su nombre es Beatriz (La Tercera, 16 de octubre, 2010). En este último fenómeno del cambio de nombre, también presente en el caso de Tristán, Gajardo y Julián, se puede ver que el nombre marca y confiere identidad, por lo que, en este caso, Beatriz rechaza la identidad impuesta externamente, como una forma de recobrar a

sí misma. Algo que se entiende desde la descripción que Sanjurjo hace de este tipo de personajes: diferidos respecto de sí mismos, levemente corridos, dislocados (en Moore & Wolkowicz, 2007).

Se trata de personajes que se autodescriben como raros, torpes, fracasados, *losers*, como se puede ver en frases como la de Carla: “Torpe, hago mal las cosas, las hago al revés”, o cuando la novia de Piotr le dice: “Esto es un desastre. Eres un fracaso”. Javier, un personaje que Fuguet (2010, en www.quepasa.cl) describe como: “inolvidable, torpe y entrañable (...) un chico que se niega a creer que es un loser porque, la verdad, de loser tiene poco”, en su recorrido por la ciudad, se va encontrando con personajes todavía más perdedores que él, y con los que establece relaciones: el sujeto en el bar que ha sido abandonado por su mujer, que lo alejó de sus hijos, que fue plantado por una prostituta, y que se está quedando pelado; el gay que insistentemente trata de acercársele; la puta vieja que lo rechaza, pero con la que comparte el taxi; los ladrones amigables con los que negocia; los raperos que lo trasladan en su van. Son todos personajes que, finalmente, solo buscan algo de compañía. También cuando en *Se arrienda* hablan de Chernovsky:

Julián: En todo caso, ella siempre fue un poco *loser*.

Cancino: Muy *loser*.

Fuguet, respecto a Ariel, señala: “El protagonista es como primo del protagonista de *Se Arrienda*, Gastón. Es repelente y pesado, está lleno de deficiencias. Es un tipo torpe, pero creo que el público empatiza con él (...) No me interesa el tradicional héroe de acción de los policiales o de las cintas bélicas”. Por su parte, Cristina recorre la ciudad silbando y escuchando sus audífonos, ensimismada, vive a otro ritmo dentro de una ciudad que va mucho más rápido, y en ello radica su marginalidad. Sobre *Fuga* y *Tony Manero*, Pablo Larraín (en *Cine Chileno 2.0*, 2010) señala: “Son protagonistas solos, en lugares de anhelos imposibles, los dos son grandes perdedores”.

En *Mami, te amo*, los personajes son marginales tanto económica como psicológicamente, y es este segundo aspecto el más interesante. Coloreadas por patologías físicas y mentales, que se alimentan entre sí, madre e hija abordan su rutina desde una actitud de deambular permanente, sin rumbo alguno, pero donde inestables hilos las traen de regreso al hogar, a una familia que a duras penas les permite la sobrevivencia. El personaje de Catalina Saavedra trata, por momentos, de jugar a ser normal, dando el discurso: “Lo más terrible es que estoy sola. La niña, las cuentas, el clima”. Pero en realidad estas cosas parecen no preocuparle y, por otro lado, no tiene interlocutor que la escuche, en una marginalidad psicológica extrema, que se ha convertido en locura. El aislamiento en que vive no tiene solo que ver con el escaso acceso a los bienes y redes sociales, sino también con la imposibilidad de darse a entender.

En medio de su confusión a ratos injustificada, es posible identificar en estos personajes el sentimiento de vacío imperante en nuestra sociedad global. Esto es abordado con humor en *Piotr*: “En Nacrovia redujeron el 80% de los suicidios penando los suicidios fallidos con pena de muerte”, mientras que en *Se Arrienda*, el suicidio es tema de conversación en un Mc Donald’s. En *Play*, Tristán intenta suicidarse, y en *Paréntesis*, Camilo consume diversas drogas farmacológicas para poder enfrentar su día y el abandono de su polola. El amigo de Piotr, que no habla español, le dice a la chica que conoce: “Basta con que me escuches y muevas la cabeza”, lo que da cuenta de la profunda soledad en que se encuentra, donde solo busca otro que le devuelva una imagen de sí mismo, para no sentir que es invisible. La felicidad parece esquivar a estos personajes, y la madre de Piotr le recrimina esto: “Si hubiese sabido que serías infeliz hubiera abortado”. O como se ve en la respuesta de Camila al final de *Rabia*, cuando el entrevistador le pregunta “¿Eres feliz?”. Al parecer, “no”.

Entonces se tiene que, ni estando voluntariamente al margen del sistema, como Piotr o Ariel; ni tratando de pertenecer a él, como Camila, se logra la felicidad. Si por un lado Diógenes (Onfray, 2009, p. 71) propone que: “El objeto y el fin que se propone la filosofía cínica es la felicidad. Ahora bien, esa felicidad consiste en vivir de conformidad con la naturaleza y no según la opinión de la multitud”, por otro tenemos que ser diferente en esta sociedad tampoco es fácil, y eludir las responsabilidades de la madurez tampoco garantiza la felicidad.

Los personajes al final de las películas chilenas quedan solos, no se muestra un progreso o crecimiento al estilo del camino del héroe. Nada cambia para ninguno, solo hay intercambios o cambios de posición después de los cuales todo sigue igual. Por ejemplo, Camilo no logra salvar a Mikela del abuso ni de la locura, y su relación parece haber sido un pequeño paréntesis intrascendente; Javier termina su periplo nocturno donde mismo: como todo héroe, vuelve a casa, pero su odisea urbana está lejos de ser un viaje de crecimiento y aprendizaje a la manera tradicional. Es golpeado, le roban su discman, arruina la obra de su amigo, es rechazado por una prostituta, y no queda claro si hace un avance con la vecina a la que pretende. Scherson, respecto al final de *Play*, señala:

Tiene que pasar algo para que se detone esta especie de prueba o de ilusión de un Santiago intercambiable y más plástico, y que al final... bueno, ahí depende como leas el final. Pero para mí el final sí termina siendo muy estático: las cosas terminan siendo todas iguales. (en www.bifurcaciones.cl, 2005)

En tanto, Sebastián Silva señala respecto a los personajes de *Gatos viejos*:

Yo les tengo cariño a estos personajes. Los comprendo y lo que hicimos con Pedro fue abrazar su mediocridad. En la película ninguno de los personajes crece, ni reconoce nada, ni aprende algo. Es gente común y corriente, con problemas y que luego olvida. (en *La Tercera*, 16 de octubre, 2010)

- Identidad chilena como mestizaje e hibridación. Mirada desde lo extranjero

Otro de los temas que aparece en las películas del nuevo cine chileno es una reflexión acerca de nuestra identidad, pero ya no al modo de un retrato neocriollista, enfocado en nuestras tradiciones rurales o más “auténticas”, sino que asumiendo y recibiendo con gusto la contaminación e hibridación cultural a la que estamos expuestos en Latinoamérica.

Se trata de un contexto donde, como plantea Oren (en Krause & Petro, 2003), la globalización ha emergido como la Gran Historia, el metarrelato al final de los metarrelatos, pero esto no implica una cultura global y homogénea, con mera réplica de la uniformidad, sino una organización de la diversidad, una creciente interconexión entre variadas culturas locales. Es lo que se puede ver, por ejemplo, en la figura de Cristina, que habla mapudungún y juega *Street Fighter* en los *flippers* de Santiago. Al respecto, Scherson (www.bifurcaciones.cl, 2005) señala:

Por qué no, por qué no podía ser mapuche... fue una opción un poco arbitraria. Claramente tenía una gracia, que como ejemplo de esta mezcla cultural era tan didáctica que funcionaba bien: una mapuche identificada con una heroína de video juego japonés. La cuestión mucho más gráfica, la mezcla, que si fuera una chilena con descendencia alemana. Por otro lado, me encantan los subtítulos. Está el viejo que es de origen húngaro... es decir, Santiago no es Nueva York, pero en la lista del colegio hay tres apellidos españoles. Esa sensación de inmigrante con tu propia ciudad, distancia con la ciudad, lo da mucho más una persona que viene del sur.

Esta mezcla también se puede ver en las chicas metaleras en el parque nacional en *Turistas*. El eclecticismo que prima en nuestra sociedad global es también tematizado al pasar en *Te creís...*, cuando Nicolás analiza la conformación del equipo de fútbol del Chelsea, abordando en clave humorística el punto de la dificultad para identificar las identidades locales:

Ese equipo culiao es una mierda. Lleno de judíos, cristianos, greco-romanos, nazis culiaos, hueón. No vale; en verdad, hueón, si contratan a puros hueones internacionales. Cachai que no juega ningún hueón de su país, ¿qué puto país es el Chelsea?.

La nueva generación ha dejado de ver los cambios e interacciones culturales como luchas, y la penetración de los medios estadounidenses como evidencia de la derrota local, donde, en esta versión de las cosas, la circulación y popularidad de los medios y la cultura popular estarían produciendo un mundo homogéneo, embotado y peligroso, donde las culturas locales no tendrían la capacidad de resistirse ante Baywatch, Mc Donald's y Britney Spears, siendo sofocadas por estos íconos y finalmente colapsando. Es la idea de la “aldea global” de McLuhan, que implica un mundo espacialmente plano, una inteligibilidad compartida, la diseminación instantánea de información y una transparencia u homogeneidad de la experiencia (Oren, en Krause & Petro, 2003). O, como lo ve Gissi (1991), una situación donde, como nación no tendríamos identidad, o ésta sería precaria, como consecuencia y causa central de la dominación pasada y presente,

económica y cultural, pública y privada. En este contexto, las clases dominantes blancas (categoría donde cabrían los nuevos directores), de etnocentrismo alienado, tendrían vergüenza de ser latinoamericanas, y para subir su autoimagen, introyectarían acríticamente las modas europeas y norteamericanas, poniéndose una máscara de simulación, y esta identidad asfixiada nos habría provocado un querer ser lo que no somos, con lo que el “carácter social” latinoamericano seguiría ambivalente, espurio, enajenado en diferentes grados y modos. Un diagnóstico que comparte el cineasta Pablo Larraín, que podría decirse adhiere a esa resistencia más abierta que los nuevos cineastas han abandonado, como se ve en su siguiente declaración acerca del protagonista de *Tony Manero*:

Es la historia de un hombre alienado, que quiere parecerse lo más posible a un ícono de Hollywood. Este anhelo chileno de fijarse mucho en lo foráneo. El fenómeno de querer parecerse a lo extranjero (...) Yo pienso que todo el mundo ha querido ser distinto a quién es. Hay un anhelo que tiene que ver con un trasvasije de identidad. En Europa, Asia, en todo el mundo menos en Estados Unidos, todos se identifican con el paradigma de Estados Unidos como un lugar grande y todos los otros como un lugar pequeño y cómo ellos se meten en nuestra cultura, en nuestra casa. (en *Cine Chileno 2.0*, 2010)

Si bien es posible ver que esta confusión de identidad a nivel nacional explica en parte esa confusión psicológica individual, ya que suma a la fractura de la familia como anclaje estable, la del país y la del continente (al punto de no tener un nombre, ya que Estados Unidos se robó el de “América”), ello no parece ser visto de manera demasiado negativa por los directores. La autodefinición de las naciones modernas, que es enarbolada por este nuevo cine, es la de “híbridos culturales” (Stuart Hall, 2000, en Villarroel, 2005). De esta forma, los cineastas asumen que la representación cinematográfica no puede ser, de ninguna manera, estabilizadora de una identidad nacional, en un contexto altamente dinámico, donde la identidad ha dejado de verse como un hecho acabado, constituida en el pasado. Los procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad; clausuran la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. No es posible hablar de identidades como si se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación. En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales (García Canclini, 2010).

La pregunta que cabe hacerse, entonces, es si el acceso a mayor variedad de bienes e influencias culturales facilitado por los movimientos globalizadores democratiza la capacidad de combinarlos y de desarrollar una multiculturalidad creativa. Tal vez, la mejor opción sea mirar el asunto sin adherir a posturas puristas que vean en esta contaminación el fin de nuestra cultura propia, ni tampoco aquellas que adopten acríticamente todo lo que venga de afuera por el simple hecho de ser extranjero.

Y es que la realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del contaminarse de las

múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación “central” alguna, distribuyen los media (Vattimo, 1990). Como se puede ver en el controversial prólogo que Fuguet (1996) escribió para la compilación de cuentos latinoamericanos, *McOndo*:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos (...)

Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales sería gente que usa poncho y ojotas. Mereces Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato (...)

Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje (...)

Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral.

Es desde esta postura que Fuguet hace hablar a sus personajes, como en aquel diálogo de *Se arrienda* donde condenan a Chernovsky por intentar mantener un purismo folclórico, artesanal y anti-sistema, que resulta inviable en una sociedad donde, si no juegas a ser parte del mercado, no sobrevives. Una paradoja que desarrolla Harvey (2008, p.335): “La ironía consiste en que hoy la tradición a menudo se conserva cuando entra en la mercantilización y la comercialización. La búsqueda de raíces, en el peor de los casos, termina siendo producida y vendida como una imagen, como un simulacro o pastiche”. Una dinámica que parece evidente para esta generación, que aprovecha las posibilidades de esta apertura a otras culturas, pero por la que Fuguet tuvo que soportar fuertes críticas hace algunos años:

Me pegaron por derecha y por izquierda, unos por decadente, los otros por extranjerizante. (Página 12, noviembre 2010)

Me di cuenta, poco a poco, que estos temas se estaban escribiendo en otros idiomas, y que lo que llamaban antes extranjerizante se lee súper bien en otros países (...) Si *Missing* hubiera salido hace diez años en Chile hubieran dicho que era otra gringada. Pero ahora estoy súper agradecido de la recepción que ha tenido. (El Mercurio, 21 de noviembre, 2010)

O, como lo plantea Aldo Paparella, respecto al cine argentino:

Somos un país cosmopolita, con gente que ha venido de todo el mundo. Consumimos cultura de todo el mundo. No tiene sentido que nos limitemos a hacer películas como si viviéramos en un país que lo único que tiene son los conflictos sociales y la pobreza (en Moore & Wolkowicz, 2007).

Una postura que se aleja de aquella planteada por Mouesca acerca del cine chileno más tradicional, cuando

propone que el éxito de *Machuca* en el extranjero se debe a que tiene el sello de una identidad intransferible, y que las películas interesan fuera del país cuando le hablan al mundo de lo que es Chile, y no de otras realidades. Pero cabe preguntarse cuál es la particularidad de Chile; si, como plantea Fuguet, son más chilenas las empanadas, los porotos, las películas que retratan abierta y críticamente el periodo dictatorial, que los no-lugares, las hamburguesas, y las películas de tono melancólico y referentes internacionales de la nueva generación, cuando, precisamente, lo propiamente chileno, siempre ha sido la tensión local-global. Y, en este sentido, dar cuenta de la aculturación respecto de las imágenes cinematográficas globales hegemónicas (Villarroel, 2005) tendría también su componente de resistencia, al instalar la reflexión al respecto. El afán de construir la identidad nacional, en un contexto de erosión de la soberanía del Estado, pasaría entonces por la autoconciencia respecto a la negociación entre los significados locales y globales (Page, en Moore & Wolkowicz, 2007).

Por otra parte, la gran mayoría de estos nuevos cineastas ha vivido en el extranjero, lo que no solo les permite tener otras influencias culturales, sino además, plantearse con cierta distancia crítica a la hora de mirar a los chilenos, y tener la posibilidad de identificar más fácilmente aquellos rasgos que nos distinguen y que se han vuelto invisibles para nosotros, por haberse naturalizado. Una tarea que realizan, en cualquier caso, sin la pretensión de lograr una caracterización identitaria de los chilenos. Les basta con mostrarse a sí mismos, para dar cuenta de cómo es su grupo de pertenencia. Por otra parte, ese nomadismo les da el sello de confusión, incomodidad, de no sentirse en casa en ningún lugar, que imprimen a sus personajes. Como se puede ver en las declaraciones de Andrés Weissbluth (en *Cine Chileno 2.0*, 2010):

Nací en Estados Unidos, me crié en México y estudié en Cuba, entonces siempre he tenido esta relación con Chile desde fuera (...) esta mirada desde fuera (...) Pero aunque vivas en Barcelona, siempre vas a seguir siendo chileno. Y te sentís un poco incómodo, un poco aparte.

Por su parte, Scherson vivió dos años en Cuba y ha tenido contactos con el extranjero. O el caso de Fuguet, que vivió en California durante su infancia, y que tanto estando allá como al llegar a Chile siempre se sintió un poco como extranjero, dividido entre dos lugares, dos culturas, dos idiomas, como se puede ver en su literatura y en su reciente declaración: “Creo que me demoré veinte años en llegar (...) Pero ahora siento que realmente estoy en un lugar que es el mío” (en *Página 12*, noviembre 2010).

Y en la misma California, a la que Fuguet retorna insistentemente en su ficción literaria y cinematográfica, se vive acentuadamente la mezcla de culturas, como señala Guillermo Gómez-Peña, editor de la revista bilingüe *La línea quebrada/The broken line*, con sede en Tijuana y San Diego, cuando le preguntan qué se considera él: “Posmexica, prechicano, paulatino, transterrado, arteamericano...depende del día de la semana o del proyecto en cuestión” (p. 292, en García Canclini, 2010). Respecto a su revista, dice que expresa a una

generación que creció “viendo películas de charros y de ciencia ficción, escuchando cumbias y rolas del Moody Blues, construyendo altares y filmando en Súper 8, leyendo El Corno Emplumado y Art Forum”, que viven en lo intermedio, que son “los que nos fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar”, ante lo cual deciden asumir todas las identidades posibles (p. 294, en García Canclini, 2010).

Desde una visión más autorreflexiva a partir de la distancia, los nuevos directores se dan cuenta de lo peculiar que resulta la relación amor-odio con el país y, particularmente, con Santiago, analizada en el apartado sobre la ciudad; o llegan a conclusiones irrisorias, pero reales, como las de Piotr, que se muestra altamente confundido porque en Chile “Hablan así, dicen una cosa para decir otra” o porque “Lo más fácil para hacerse millonario en Chile es poner una máquina tragamonedas en una población”.

Resulta interesante analizar a los personajes del nuevo cine, que sienten que solo como extranjeros pueden pertenecer, como en el caso de Ulrik, en *Turistas*, que se hace pasar por extranjero para parecer más interesante, pero también como un modo adolescente de experimentar otras identidades. Y el mismo nombre de la película, que alude al ser extranjero en un lugar de paso, estar de visita. Cristina, en *Play*, es también una turista de Santiago; el hecho de que sea del sur le permite enfrentar la ciudad con la actitud del flaneur que los capitalinos han olvidado. En *Piotr*, en tanto, los personajes vienen de Nacrovia, un país inventado por el director, como un modo de decirnos, a través de esta generalización, que, tal vez, todos nos sentimos algo extranjeros. En *Las vacas vuelan*, es un danés, Kai, quien logra descifrar a los habitantes de Santiago a través de un falso documental. Es una alegoría del desajuste, de la necesidad de plantearse desde la periferia que predomina en los personajes y directores del nuevo cine chileno.

La cuestión del idioma es también tematizada: los personajes de Fuguet hablan en un espanglish, que incorpora vocablos como *loser* o *cool*. Al igual que en *La buena vida*, cuando la encargada del cementerio le pregunta a Edmundo: “¿Está seguro de que no quiere hacer un “upgrade” a su padre?”, dando cuenta de nuestro recurso a palabras extranjeras tal vez, por la reciente importación de nuevas necesidades. En *Piotr*, todo es una traducción de un idioma inventado, ininteligible.

Las referencias de los nuevos directores tampoco son locales, como se revisó en un apartado anterior acerca de la orfandad de esta generación. Es así como Fuguet menciona en literatura a Salinger, Cheever, Hemingway, y al chileno Roberto Bolaño, otro chileno-extranjero (El Mercurio, 21 de noviembre, 2010); y al cine norteamericano, sobre el cual incluso realiza una especie de apología en *Las películas de mi vida*. Sus personajes, al igual que él mismo, viven en tránsitos, exilios, viajes; de ahí que señale sobre su alter ego

Alekán: "Era como un joven de Puerto Madero celebrando el menemismo" (Página 12, noviembre 2010), con lo que da cuenta de su carácter de ciudadano del mundo. Por su parte, los directores de *Paréntesis*, Francisca Schweitzer y Pablo Solís, señalan:

Lo otro es que los dos teníamos *feeling* con el cine independiente americano, entonces ese es el tono. Urbana, con personajes raros e inocentes. Marginados no social o económicamente, sino de manera de pensar, de manera de vivir. Queríamos una película con colores, fresca, no encerrada (...) Siempre nos gustaron las duplas en el cine. Como "Taxi Driver" (Robert De Niro y Jodie Foster). Parejas desaparejas. "The Professional" (Jean Reno y Natalie Portman), "Buffalo 66" (Vincent Gallo y Cristina Ricci). (en www.lafuga.cl, 2010)

Y es desde esta cercanía con las referencias globales, que es posible entender el cariño de estos directores por los no-lugares, aquellos sitios que les permiten sentirse en casa en cualquier lugar del mundo, que se convierten en el sistema de referencias estables, porque un café en Starbucks o una hamburguesa en Mc Donald's son iguales en todo el mundo. Fuguet hace una férrea defensa de los mismos, oponiéndose a la visión apocalíptica de los mismos presentada por Marc Augé.

Apuesto que muchos de ustedes han estado en aeropuertos despidiéndose de gente que les importa. O más de alguno le ha pedido matrimonio a alguien frente a los yogures en un supermercado, o ha recibido un mensaje de texto avisándole que murió alguien mientras está en un servicentro. ¿Somos menos personas por eso? (Fuguet, en *El Mercurio*, 21 de noviembre, 2010)

Es, también la opinión de Scherson (2005, en www.bifurcaciones.cl):

Al final de *Play* hay una vista panorámica de la ciudad, y es como un abrazo. Con *Mc Donald's* incluido y todo, porque es parte de. Ese *Mc Donald's* tratamos de sacarlo, de cambiar el ángulo, hasta que al final me di cuenta que es tan parte de Santiago que era vergonzoso sacarlo, era poco ético.

Es el contexto de una ciudad donde los no-lugares se hacen cada vez más abundantes, ya que en estos sitios es donde los chilenos parecemos sentirnos más cómodos, jugando a ser extranjeros. Como lo explica Scherson (en www.bifurcaciones.cl, 2005):

Santiago se debate entre ser Europa o Buenos Aires y ser Nueva York o incluso Shangai, una ciudad ultramoderna. Santiago es súper inconformista. Y eso es lo atractivo también, la ausencia de tradición literaria o cinematográfica que ayuden a construir ese discurso, el que nadie tenga una idea de Santiago (...) Santiago no tiene identidad, no tiene sensación de sí misma, no se siente cómoda en ningún barrio. Es más o menos el Bellas Artes, ahora quizás *Sanhattan* o el barrio alto... yo qué sé, hay lugares que tratan de sentirse más cómodos consigo mismos. Creo que Santiago no es una ciudad que se sienta cómoda en su personalidad, para nada.

- La metarreflexión: formatos, estrategias, obstrucciones, presupuesto y nuevas formas de exhibición

Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. El artista mismo ve su arte como una labor intrascendente. El hecho no es que al artista le interesen poco su obra y su oficio, sino que le interesan precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida que carecen de ella. No se entiende bien el caso si no se le mira en confrontación con lo que era el arte hace treinta años (...). Poesía o música eran entonces actividades de enorme calibre: se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia. El arte era trascendente en un noble sentido. Lo era por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad.

(José Ortega y Gasset, 1981, p.50)

El nuevo cine chileno es consciente de sus limitaciones: en un contexto donde todo parece haber sido dicho, y donde la seducción que ejerce la globalización con su multiplicación de posibilidades hace que nadie quiera rebelarse contra ella, los cineastas de esta generación, como señala Delpino (en www.lafuga.cl, 2010), saben que no están en condiciones de pontificar sobre el mundo, no pretenden ser la voz de los que no tienen voz (como lo hicieron sus predecesores), y se refugian en estrategias meta-reflexivas como el humor, la ironía, la parodia, el pastiche, una cámara inestable que se evidencia a sí misma, o la inclusión dentro de la trama de personajes que intentan crear obras artísticas. El sarcasmo, la causticidad y la sátira implican un acto de análisis, donde se desmontan y muestran los artificios. De este modo, establecen la distancia crítica que permite la autoconciencia, pero de una manera lúdica y que no se toma a sí misma demasiado en serio. En palabras de Harvey (2008, p. 322): “Si no es posible decir nada sólido y permanente en medio de este mundo efímero y fragmentado, entonces ¿por qué no sumarnos al juego (de lenguaje)?”.

Como lo admite Scherson, respecto a *Play*: “Y en ese sentido, la película es autoconsciente de la tontería y está llena de chistes tontos, de cosas mínimas” (www.bifurcaciones.cl, 2005). Como las preguntas-juego: “¿Preferís comerte tu caca o la de otro?”, “¿Verbo o adjetivo?”, o la sensación de sentir la cabeza blanda, como guagua, que relata un borracho en el bar; o, en *Turistas*, el jugar a ser otro, preguntas como “¿Tú creés que se van a acabar los árboles?”, el hecho de que el guardaparques sea un cantante famoso caído en el olvido, cuyo *hit* Carla no logra recordar, o la aparición de los mensajes de texto como letras en la pantalla. Estrategia que comparte con el karaoke durante el reggaetón que aparece en *Piotr*, con las letras pasando por debajo de la pantalla, para que el público cante en paralelo; o con el musical intercalado en *Paréntesis*. Elementos lúdicos y que develan el artificio cinematográfico. El juego es evidente también en las manipulaciones lingüísticas en las traducciones de *Piotr*, como en el habla de Javier, que, en palabras de Fuguet (2010, www.quepasa.cl), “transforma lo peor del más básico lenguaje chileno en algo parecido a una poesía que le podría gustar a Nicanor Parra”.

Todo lo anterior se entiende desde el lugar que ha tomado el arte en la posmodernidad. Como se puede ver en las siguientes reflexiones:

Existe quizás un cierto consenso según el cual el típico artefacto posmodernista es leve, auto-irónico y hasta esquizoide; y reacciona a la autonomía austera del alto modernismo adoptando de manera imprudente el lenguaje del comercio y de la mercancía. Su posición con respecto a la tradición cultural es la de un pastiche irreverente, y su artificial superficialidad socava toda solemnidad metafísica. (Eagleton, 1997, p. 23)

Las formas de arte y los artefactos culturales del posmodernismo, por su propia naturaleza, deben abarcar con plena auto-conciencia el problema de la creación de imagen y, en consecuencia, necesariamente se vuelven hacia adentro de ellos mismos. (Harvey, 2008, p. 356)

En relación a la cita de Eagleton, y la escasa distinción entre arte y mercancía en la posmodernidad, los nuevos directores no se hacen problemas en, por ejemplo, incluir *placements* publicitarios de distintos productos de manera diegética en sus películas. Es el caso de *Se arrienda*, donde la estrategia de financiamiento actuó como una manera de establecer un diálogo irónico y paradójico con la temática de la película de venderse al sistema. Ariel Roth es publicista, un oficio que en la posmodernidad se superpone con el arte. Por otra parte, las películas no tienen vergüenza en generar auto-bombo a través de las redes sociales, en transformarse en un producto de consumo de manera explícita.

Respecto a la auto-conciencia en términos de la creación de imágenes, esta generación de cineastas lo ha abordado a través de la incorporación en la trama de personajes que intentan llevar a cabo creaciones artísticas: películas, documentales, álbumes musicales, graffitis y obras de teatro. Es así como Piotr intenta montar una frustrada obra de teatro, donde los actores lo hacen tan mal, que el director los obliga a aprenderse el texto en idioma original, de modo que no puedan improvisar, y decide apagar la luz, para que no se vea lo precario de la escenografía, en una clara sátira acerca de la creatividad en el arte, y las limitaciones que impone el presupuesto para la creación. En tanto, en *Se arrienda*, Gastón lucha por reconectarse con su artista interior, abandonado ante la falta de inspiración y el estar dedicándose al corretaje de propiedades, mientras que la idea del artista vendido, cuya única preocupación es ir a las fiestas de moda, aparece en el caricaturesco personaje de Julián. En *La vida me mata*, se parodia al artista con pretensiones de genio y carácter dictatorial que representa Susana, al igual que el director para el que Ariel hace los afiches en *Velódromo*. En *Y las vacas vuelan*, se hace un documental dentro del documental, en un juego de puesta en abismo que difumina la distinción entre realidad y ficción. En *Te creís la más linda*, Javier destruye el grafiti que su amigo se ha tardado tanto tiempo en terminar, burlándose de su pose de artista posmoderno. Por otra parte, *Paréntesis* y *Velódromo* plantean una metarreflexión respecto al espectador de cine y la adicción a ver películas como un modo de suplemento de experiencia que no estaríamos obteniendo en nuestra realidad.

De esta forma, se ve que los directores se toman su propio trabajo y su rol como artistas, con cierto humor y

distancia crítica. Como se puede ver en las declaraciones de Scherson y Silva:

Te inventas un proyecto, y con ese entusiasmo te alimentas... y en el fondo sabes que el proyecto no importa nada. Uno sabe que hacer una película es una cuestión totalmente absurda. Es la manera que me inventé para pasar la vida. Hay una conciencia de juego... Esa idea de la vocación me es totalmente ajena (...) Por eso la conciencia de que es un juego es importante. Si te la crees completamente entonces ya no jugaste más, no pensaste más. Dejé de ser un juego. Te olvidaste que hay otra cosa. (Scherson, [www.bifurcaciones](http://www.bifurcaciones.com), 2005)

Silva (www.zona.cl, 2010), respecto al corto dentro de su película: *Está ahí porque es demasiado divertido, es una forma de decir pico con la muerte, no sabemos nada, no podemos tomárnosla demasiado en serio.*

El recurso al pastiche también es frecuente: las citas son evidentes, y se incluyen a modo de homenaje y desmontaje de los referentes sobre los que se construyen las películas: por ejemplo, las alusiones a *Karate Kid*, *Buffalo 66*, al libro *Zen and the art of motorcycle riding*; o la escena tomada prestada de la película argentina *Nadar solo* en *La vida de los peces*. Implica también una vocación por marcar una distancia respecto del cine chileno, desdeñado por Scherson por ser “muy lineal” o, como señala Che Sandoval, “donde no está pasando nada importante”.

Javier, en tanto, usa una polera con la imagen de James Dean, lo que no solo permite hacer la conexión con el filme *Rebelde sin causa*, un claro referente, sino que además plantea esta metarreflexión acerca de posar o ser engrupido con alguna causa, así sea en el estampado de la polera que uno se pone. Javier se ríe de sí mismo y de su pose de “rockerito reventado”, a la que dice estar cansado de jugar. Y esto es lo que plantea Fernández Porta (2010) acerca de la relación que se establece entre la camiseta y su propietario, que ya no es solo una relación de identificación literal (la del que lleva *en serio* una camiseta de, digamos, Michael Jackson), sino que suele ser desplazada (el que lleva esa misma camiseta *como ironía moderna*) e incluso localizable (lo que Daniel Clowes llama “camisetas que el portador, a todas luces, no suscribe”, y que incluyen lemas y membretes muy locales, enigmáticos, subpop), lo que trae dificultad para precisar ese carácter ilocalizable -¿qué quieres decir exactamente con eso?-, en un contexto donde los movimientos e íconos están sujetos al ciclo histórico de vulgarización, popularización y comercialización en que pierden su capacidad de revulsión originaria.

Aparecen, por otro lado, distintas estrategias que buscan hacer evidente que se trata de ficciones, ya sea una cámara en mano muy sucia, como en *Te creís la más linda* o *Paréntesis*; el uso de filtros de color que crean una cierta atmósfera, como en *Paréntesis* o *Ilusiones ópticas*, o la distinción entre el corto en colores y la realidad en blanco y negro, en *La vida me mata*; las transiciones con indicadores de tiempo, en *Paréntesis* y *Velódromo*, que dan cuenta del paso de los días de la semana o las estaciones del año; o una banda sonora que se hace diegética en *Play*, a través de la música de los audífonos o el silbido de Cristina. Todo, en un juego que estimula una reflexión por parte del espectador, pero que, como señala Scherson, tampoco

invalida la experiencia cinematográfica emocional:

Prefiero que sepan que yo sé, yo sé que tú sabes e igual podemos estar tristes porque cuando se muere es triste. Y cuando se muere el viejo en la película es triste. Y que yo te esté diciendo: esto es una película, esto es falso, la cámara está puesta aparatosamente, todo lo que quieras para sacarte de esa identificación, no impide, espero yo, que te sientas triste porque se muera alguien. (www.lafuga.cl, 2010)

En el contexto posmoderno de fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o totalizantes, o muerte de los meta-relatos, cuya función secreta era fundar y legitimar la ilusión de una historia humana universal (Eagleton, 1997), las películas del nuevo cine se juegan en la superficie, en los recursos materiales, más que en la historia o trama, porque ya no se cree en el concepto de historia, y menos en un país, como se revisó en un apartado anterior, marcado por una cierta amnesia o negación. De ahí también que primen las historias corales, como *Ilusiones ópticas* o *La buena vida*, que dan cuenta de esa fragmentariedad que nos marca, donde los personajes se cruzan fugazmente. Tal vez de ahí también la necesidad de incluir transiciones en las películas, como un modo de armar el relato. También desde acá se entiende la dificultad que Scherson dice tener para incorporar esos eventos decisivos que arman la trama, como señala en www.bifurcaciones.cl (2005), “le rehúyo al argumento, a funcionalmente tener que explicar, tener que dar información. Creo que hay que entregar lo mínimo para que la historia se cuente”. Son las dificultades para narrar propias de la época, como señala Ricoeur (1987): “Quizá nos hallamos al final de una era en la que ya no hay lugar para narrar porque los hombres ya no tienen experiencia que compartir”. O, como lo dice inocentemente el personaje de Manuela Martelli en *La buena vida*, acerca de su novela, pero planteando una metarreflexión acerca de la película y acerca de nuestras vidas:

Teresa: Una novela. ¿Y cuál es la historia?

Paula: No hay historia, como la vida.

Según Delpino (www.lafuga.cl, 2010), estos cineastas:

Construyen sus guiones desde la imagen y el estado de ánimo, privilegian la manera de contar por sobre la historia. Esta generación está integrada por cineastas que hicieron las tareas mirando la tele, que vieron películas desde que nacieron, que escucharon música en sus personal estéreo cuando iban al colegio y que quieren hacer un cine que sea capaz de reinventarse permanentemente. Es el lado B del cine chileno. Son autores formalistas que saben que el fondo está en la superficie, por eso hacen películas a partir de texturas y contigüidades. Películas para recorrer, construidas desde la operación material. Desde la extraña superficie del cine.

A falta de historias, este nuevo cine juega y experimenta con las obstrucciones autoimpuestas, los formatos y estrategias de distribución. El primero de estos elementos, se explica tanto como ejercicio creativo como

por limitaciones de presupuesto, y es una de las especialidades de Matías Bize, que en *Sábado*, rodó en digital un solo plano secuencia de 65 minutos (lo que duraba la batería de la cámara), sin cortes, con un presupuesto inexistente, y donde el camarógrafo interactúa con los actores; en tanto, en el filme *En la cama* trabajó con una sola locación, dándole el dinamismo a través del montaje. En ambas, los actores tuvieron amplio espacio para la improvisación en los diálogos. *Gatos viejos* también se desarrolla en una sola locación, el pequeño departamento de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, los protagonistas del filme, en la vida real, y el rodaje se hizo en solo 15 días (La Tercera, 16 de octubre, 2010). *La nana* y *La vida de los peces* también transcurren en una casa, y en el caso de la segunda, en una sola noche. En tanto, *La Sagrada Familia* también trabajó sobre la base de la improvisación de los actores (quienes además se vieron inmersos en las condiciones efectivas de sus personajes: las parejas de ficción que duermen juntas en la película así lo hicieron en el rodaje, con experimentación de sensaciones -con drogas mediante-, y vestuarios de posesión real), que interpretaban una y otra vez diversas versiones de la escena en cuestión. No hubo una estructuración previa de los planos, lo que resulta en una improvisación que renueva las formalidades cinematográficas (lafuga.cl, 2010).

Respecto al formato, la mayoría de estas películas están filmadas en digital, como es el caso de *La vida me mata*, *La nana*, *Se arrienda* y *Velódromo*. Esto otorga a los directores mayores posibilidades de experimentación, ya que el presupuesto y el riesgo disminuyen, fomenta el nacimiento de una nueva estética, más cercana al video-clip; a la vez que democratiza el oficio cinematográfico. Como lo explica Trejo (2009):

El cine vive hoy una transformación, de ruptura con las prácticas tradicionales fosilizadas, donde las nuevas tecnologías han puesto en cuestión las nociones clásicas de género, de sustentabilidad económica y del mismo lenguaje cinematográfico, por lo que asistimos a la búsqueda de soluciones innovadoras para reafirmar su modernidad y hegemonía como forma cultural contemporánea. La estética del cine tradicional ha entrado en crisis, y emerge una nueva gramática cinematográfica, influenciada por el discurso de las imágenes electrónicas y las creaciones digitales, con los recursos, encuadres, composiciones y ritmos propios de la televisión.

En relación a esto, Fuguet señala a su corto *2 horas* como un momento clave en su vida creativa, puesto que se dio cuenta de que podía hacer películas “baratas y guerrilleras” (El Mercurio, 21 de noviembre, 2010). Y es que, cuando a fines de 2008 perdió por tercera vez consecutiva su postulación al Fondo Audiovisual para financiar su película *Perdido*, entendió que hay un tipo de cine donde él no encaja:

Es esa forma hollywoodense de trabajar en Latinoamérica que requiere grandes apoyos y que a mi juicio no es muy viable. Uno no puede andar esperando a que lleguen los fondos y, además, lidiar con logística, dineros y compromisos especiales. Soy un artista y me gusta hacer las películas de la misma forma en que escribo mis libros. Es decir, en el momento en que se me viene la idea a la cabeza. (<http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>, 2010)

Ya no es tan clave ganar un fondo o esperar varios años e ir de *work in progress* a *work in progress* o tener que

seducir a sensibilidades extranjeras. Jamás pensé que se podría filmar sin presupuesto y que un set podía parecerse al escritorio de un escritor. Lo hice porque nadie me ofreció dinero, es la verdad, pero en el camino descubrí que el cine garage es lo que me interesa y es por la libertad, la tranquilidad y la idea de que si el filme fracasa económicamente, no es gran tema porque el dinero fue tan mínimo que es casi como reclamar porque gastaste mucho en tus vacaciones. Esto que el dinero salga de la ecuación, creo que hace que el cine deje de ser sólo una industria y un arte muy tomado de la mano de la industria o de mecenas. Esto me parece de verdad revolucionario. (<http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>, 2010)

Creo que lo alucinante del digital es que se parece mucho más al ojo. No sólo te da movilidad sino además te permite captar lo que uno ve, cómo uno lo ve y siente (...) Este sistema, y esto lo saben todos lo que lo han usado, te permite, al final, intimidad. Trabajar con lo justo, y que se cree un ambiente de total confianza, donde uno se sienta como director a cargo del set y no sólo una persona más (...) La nueva tecnología audiovisual te permite tener a un equipo muy chico, a no depender de dinero y a sentir que el set es un lugar donde se va a crear y no a cumplir o a ejecutar. (<http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>, 2010)

Velódromo se estrenó exclusivamente en la sala digital del barrio Bellavista “Ladrón de Bicicletas”, una forma de exhibición que, según explica Fuguet, tiene que ver con los tiempos que corren. Respecto a su alejamiento de los cines masivos, después de haber tenido un éxito de público, con 100.000 espectadores para *Se Arrienda*, el director señala:

Tienes que traspasar ese registro a cine y meterte en la burocracia del celuloide, donde todo es muy caro y riesgoso para una película como ésta, que costó poco. No vale la pena siquiera intentarlo. Y no me trauma, ni me deprime ni ando llorando. Estrenar en cine consume una energía tremenda, las postulaciones, los distribuidores, hablar con éste, con el otro. Todo eso me parece agotador. Estaré dos semanas en cartelera en una sala nueva y no tendré que competir con que justo hay vacaciones o se estrena *Avatar 2* o la nueva de Stallone. (La Tercera, 19 de septiembre, 2010)

La experimentación también estuvo presente en la gestación de *Play*. Como relata Scherson:

Yo trabajé con una productora que nunca había hecho ficción, con una empresa argentina que nunca había trabajado en Chile, con un formato que nunca se había filmado. Todo fue con ganas de hacerlo distinto, pero también por necesidad, porque tampoco tenía la manera estándar. Se fue todo armando en el camino. En ese sentido se inserta como una cosa nueva. Yo realmente creo, si lo pienso para atrás, que empezamos un poco de cero. (www.lafuga.cl, 2010)

En tanto, Che Sandoval estrenó su película *Te creís la más linda* exclusivamente en el Cine Arte Alameda, unificando la película con el cine a través de incluirlo en los afiches. Sus razones: sentía que la película no era para pagar cuatro lucas, en el Alameda le ofrecieron un mes seguro independientemente de los resultados, y le permitía llegar a un público entre 14 y 17, que son los que más van al cine en Chile, y sumar un público más *indie*. Logró vender 7 mil entradas, un éxito si se considera que fue realizada con solo 2,5 millones de pesos (La Tercera, 19 de septiembre, 2010). Un circuito paralelo incipiente, cuyo fortalecimiento es una de las prioridades en la agenda del ministro de cultura, apoyando a las salas independientes para que actualicen su equipamiento, y promoviendo nuevas vitrinas para el cine nacional (La Tercera, 19 de septiembre, 2010). El director también opina sobre el formato digital y sus posibilidades: “Sin duda abre nuevas temáticas y

opciones creativas y eso conlleva a una mayor variedad de películas” (en www.mabuse.cl, 2010). Adicionalmente, las películas chilenas no solo se exhiben en las salas de cine sino también en plataformas como VTR on-demand o Bazuca on-demand, que permiten la accesibilidad desde distintos dispositivos y alargan la vida útil de la película, estando siempre disponible.

Respecto a la democratización que este formato permite, Fernández-Porta (2010) señala que:

Jameson plantea como una de las tesis centrales de su teoría de la imagen contemporánea la consideración del formato video como forma por excelencia de la estética posmoderna. Una extensión política de esto ve la importancia simbólica del uso del video por parte de los cineastas del primer mundo: una decisión que Jameson lee como una renuncia voluntaria a la vez que como un acto de conciencia de clase globalizada que equipara a los creadores y videoartistas de ámbitos económicos dispares.

La estética favorecida por estos nuevos formatos está más cercana a los ritmos del video-clip, lo que se hace evidente cuando vemos, por ejemplo, a Gastón recorriendo Santiago en una micro al ritmo de una canción, o a Cristina caminando por la ciudad con sus audífonos, donde los personajes se aíslan del mundo circundante para entrar en una especie de trance del traslado. Al respecto, García Canclini (2010, p. 259), realiza la siguiente reflexión:

Me pregunto si el lenguaje discontinuo, acelerado y paródico del videoclip es pertinente para examinar las culturas híbridas, si su fecundidad para deshacer los órdenes habituales y dejar que emerjan las rupturas y yuxtaposiciones, no debiera culminar en otro tipo de organización de los datos.

Es un formato, entonces, que se adapta al gran dinamismo y diversidad de nuestras ciudades, a un cine que se juega en el lenguaje y en la forma, donde el clima o el tono que transmiten las películas prevalece por sobre la historia que narran.

- Conclusiones: cine chileno, ¿un nuevo tipo de cine político?

La nueva forma de hacer política a través del cine o de hacer un cine político, esto es, de plantear una reflexión acerca de, criticar o cuestionar las relaciones de poder -que, como se vio en el texto, quedan reflejadas en la segregación territorial, en el acceso a los bienes ofrecidos por el sistema neoliberal, en las imposiciones higienistas respecto al cuerpo- adopta hoy estrategias diferentes a las del periodo dictatorial e inmediatamente posterior: ya no pretende la revolución o la creación de conciencia en un público masivo, y no podría tampoco hacerlo, en una época donde las campañas políticas se hacen en Facebook y Twitter, donde las revoluciones han pasado de moda.

El nuevo cine chileno, si podemos aceptar la existencia de tal categoría, se trataría de una nueva escena, o al menos un pequeño grupo, determinado por la procedencia de sus directores, mayoritariamente recién egresados de las escuelas de cine y, por lo tanto, una generación joven, de clase media-alta, *cool*, con amor por la ciudad, que viven de manera muy directa el impacto de la globalización, y lo demuestran a través de estrategias como la ironía y el pastiche en sus películas, con una falta de pretensiones de corte social o político, ausencia de una conciencia de grupo o movimiento (cuestión que, por lo demás, ha caracterizado a la mayoría de los movimientos artísticos en la historia), adopción de los nuevos formatos digitales, y el desarrollo de historias íntimas, mínimas, que no buscan representar la identidad chilena.

Desde el análisis del nuevo cine argentino que realiza Amatriain (2009), podemos ver que el cine chileno mostraría tanto la mirada personal, la tematización de la cotidianeidad, el aprovechamiento de los nuevos recursos cinematográficos, y personajes jóvenes de clase media apáticos y desorientados.

Algunas de las posiciones que dan cuenta de la confusión que rodea a la categoría de nuevo cine chileno pueden verse en las siguientes declaraciones de algunos directores:

Pero el hecho de que haya habido cuatro películas con tema marginal no quiere decir que la cinematografía nacional de los noventa sea así... hay muy poco números para esas conclusiones. No tenemos cinematografía, tenemos gente que hace cine. Coincide que fueron cuatro a los que les gustaba el tema de la droga y la prostitución. Lo mismo pasa ahora. Aunque ahora sí hay algo que nos une, que es "el digital". Creo que hay una cuestión de formato y de relajo con respecto a lo que es el cine, y ahí sí tenemos ciertas coincidencias. Pero tampoco por el hecho de haber mostrado un Santiago más *cuico*, yo y los chicos de "Paréntesis" tenemos necesariamente una unidad creativa. (Scherson, www.bifurcaciones.cl, 2005)

El cine chileno ha tenido un pequeño boom en los últimos años, sobre todo un cine como muy personal, y hay muchos nombres distintos, y somos todos muy diferentes, no hay propiamente tal como un movimiento, pero sí hay mucha energía y muchas individualidades, muchas personalidades muy raras haciendo películas y eso siempre es bueno. (Scherson, www.youtube.com, 2005)

Me gusta pensar que estoy en sintonía y en diálogo con las películas chilenas seleccionadas. Que comparten el mismo perfil de menor presupuesto, hechas en video digital, con historias más personales. (Fuguet, en <http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com>, 2010)

En palabras de Sebastián Campos (en www.lafuga.cl, 2010):

Yo creo que es demasiado pronto para saber si el “Nuevo cine chileno” es un boom o es un bluf. Por el momento prefiero pensar que es ambas cosas a la vez. Es un boom porque efectivamente las “nuevas” películas están ahí, estrenadas o por estrenarse y, a su manera, todas aportan con una energía distinta e intentan ponerse al día con el momento social e histórico que vivimos en Chile (...) Es un bluf porque no tiene una unidad clara en términos estéticos, éticos o de contenidos. Es un boom porque afuera, en los festivales, se habla de que “El cine chileno es lo que viene”, se dice que “algo potente está pasando en Chile” (...) Y es un bluf porque muy pocas de estas “nuevas” películas han logrado llevar una cantidad significativa de público a las salas, cuando lo principal es que las películas sean vistas, que marquen a la sociedad que las genera, que la interpelen, la desafíen, la “toquen”.

Qué tan arraigado se encuentra este nuevo cine; si se trata de una moda pasajera o de algo más; cuál es su trasfondo, o si es que lo tiene, considerando que es un cine cuyo rasgo primario es precisamente jugarse en la superficie, son preguntas a las que este texto no pretende dar respuesta, pero sí apostar porque, sean o no una escena, se pueda o no hablar de nuevo cine chileno, estos jóvenes directores tienen algo que decir, comparten rasgos en común -al menos los suficientes para poder analizarlos en su conjunto y descubrir líneas de pensamiento que les confieren cierta unidad-, y están haciendo un cine político precisamente en su pretensión y vocación apolítica, que da cuenta de una cierta renuncia y resignación, que es propia de nuestra época posmoderna, pero donde las estrategias lúdicas, de no tomarse demasiado en serio, constituyen una apertura hacia la instalación de una reflexión autoconsciente acerca de cómo vivimos. Como la literatura menor, este nuevo cine puede caracterizarse por su desterritorialización o desplazamiento, donde eludiendo formulaciones totalizadoras, en su espacio reducido logra que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio; cobra valor colectivo al no ser una enunciación hecha por un maestro (Lértora, 1993).

De este modo, es posible identificar en el nuevo cine chileno un potencial crítico en su abordaje indirecto de las cuestiones políticas (así sea que haya que sentarse a discutir los modos de hacer y desmontar la política hoy en día); que en un mundo donde no podemos creer en nada, el arte pueda conservar algo de aquel valor emancipador, contrahegemónico o de desalienación.

- Amatriain, Ignacio (Coord.) (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ciccus.
- Augé, Marc (1994). *Los "no lugares", espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, Gastón (1965). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2006). *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.
- Bifurcaciones.cl. (Número 4, primavera 2005). *Conversación con Alicia Scherson: La ciudad y las alcachofas. Por Ricardo Greene*. Disponible en línea en: <http://www.bifurcaciones.cl/004/Scherson.htm>
- Bourriaud, Nicolás (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (3ª Ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brooker, Peter (2002). *Modernity and Metropolis: Writing, film and urban formations*. New York: Palgrave.
- Campos, Sebastián. *Un balance al cine chileno*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/un-balance-al-cine-chileno/58>. Extraído en Octubre, 2010.
- Castro, Rodrigo (2009). La ciudad apestada. Neoliberalismo y postpanóptico. En *Revista de Ciencia Política*, 29 (1), pp. 165-183.
- Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo & Rodríguez, Cecilia. *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Grijalbo, 1999.
- Clarke, David (1997). *The cinematic city*. London: Routledge.
- CNN Chile. *Los estrenos que promete el cine chileno para 2010*. Disponible en línea en: <http://www.cnnchile.com/cultura-espectaculos/2010/03/22/los-estrenos-que-promete-el-cine-chileno-para-2010/>. Extraído en Octubre, 2010.
- Debord, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del Posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, Umberto (1977). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- El Mercurio. Domingo 21 de noviembre de 2010. *Alberto Fuguet y su novela de los no-lugares*.
- EMOL. Lunes 29 de octubre de 2007. Entrevista a Matías Bize.
- Erikson, Erik (1985). *El ciclo vital completado*. Buenos Aires: Paidós.

- Estévez, Antonella (2005). *Luz, cámara, transición. El rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.
- Featherstone, Mike (1995). *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage Publications.
- Fernández Porta, Eloy (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Flores, Carlos. *Excéntricos y Astutos*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/excentricos-y-astutos/298>.
Extraído en Octubre, 2010.
- Foucault, Michel (1999). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2008). *La hermenéutica del sujeto* (2ª Reimp.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fuguet, Alberto (1996). *McOndo: Una antología de nueva literatura hispanoamericana*. Barcelona: Grijalbo.
- Fuguet, Alberto. *Ir de picnic a no-lugares* (extracto). Revista El Sábado, 23 de Mayo de 2009.
- Fuguet, Alberto. *Blog oficial de la película Velódromo*. Disponible en línea en: http://velodromo-unacinta-garage.blogspot.com/2010_03_01_archive.html. Extraído en Octubre, 2010.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2010). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (3ª Reimp.). Buenos Aires: Paidós.
- Gissi, Jorge (1991). *Identidad latinoamericana: Psicología y sociedad*. Santiago: Psicoamérica.
- Harvey, David (2008). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hauser, Arnold (1998). *Historia social del arte y la literatura*. Madrid: Debate.
- INE. *Informe Anual 2009. Cultura y Tiempo Libre*. Disponible en línea en: http://www.ine.cl/canales/menu/publicaciones/calendario_de_publicaciones/pdf/291110/cult09_29112010.pdf
- Jameson, Fredric (1988). Posmodernismo y sociedad de consumo. En Foster, Hal (Comp.), *La posmodernidad*. México: Kairos.
- Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Jauss, Hans Robert (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor.
- Kait, Graciela (2009). Modernidad biopolítica: el cuerpo de los excesos. En *Extensión Digital* (1).
- Krause, Linda & Petro, Patrice (Eds.) (2003). *Global cities: Cinema, architecture, and urbanism in a digital age*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kristeva, Julia (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra.
- Lafuga.cl. *Se Arrienda* (2ª parte). *Ernesto Ayala responde a Iván Pinto sobre Se Arrienda*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/se-arrienda/63>. Extraído en Octubre, 2010.
- Lafuga.cl. *Relecturas del nuevo cine latinoamericano: "Entre ponerle y no ponerle" y "Huacho"*. Por Raúl

- Camargo. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/relecturas-del-nuevo-cine-latinoamericano/376>.
Extraído en Octubre, 2010.
- Lafuga.cl. *Sobre "Paréntesis" (y la crítica)*. Por Iván Pinto Veas. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/sobre-parentesis-y-la-critica/174>. Extraído en Octubre, 2010.
- Lafuga.cl. *La incipiente literatura sobre cine chileno. Obra en construcción*. Por Hans Stange & Claudio Salinas. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/la-incipiente-literatura-sobre-cine-chileno/302>.
Extraído en Octubre, 2010.
- Lafuga.cl. *Conversación/Entrevista a Alicia Scherson*. Por Carolina Urrutia & Iván Pinto. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/conversacionentrevista-a-alicia-scherson/75>. Extraído en Octubre, 2010.
- Lafuga.cl. *La Sagrada Familia. Canonización de la innovación*. Por Omar Zúñiga. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/la-sagrada-familia/142>. Extraído en Octubre, 2010.
- La Tercera (Domingo 19 de septiembre de 2010). *El cine chileno consigue reconocimientos afuera, pero necesita afianzarse en casa* (Cristóbal Fredes).
- La Tercera (Sábado 16 de octubre de 2010). *Gatos viejos: la amarga mirada a la familia chilena de los creadores de La Nana* (Rodrigo González).
- La Tercera (Domingo 21 de noviembre de 2010). *Entrevista a Pablo Larraín* (Rodrigo González).
- Le Breton, David (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lértora, Juan Carlos (1993). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio.
- Lipovetsky, Gilles (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles. (2000). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, Jean Francois (1984). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mabuse.cl. *¿De qué hablamos cuando hablamos de cine chileno? La desmemoria obstinada*. Por Jorge Letelier. Disponible en línea en: http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=1790. Extraído en Octubre, 2010.
- Mabuse.cl. *De dulce y agraz: Entre millones y chauchas*. Por Jorge Morales. Disponible en línea en: <http://www.mabuse.cl/articulo.php?id=86441>. Extraído en Octubre, 2010.
- Mabuse.cl. *Neorrealismo en colores*. Por Jorge Morales. Disponible en línea en: <http://www.mabuse.cl/critica.php?id=8>. Extraído en Octubre, 2010.
- Mabuse.cl. *Entrevista Che Sandoval*. Por Lisette Sobarzo. Disponible en línea en: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86461>. Extraído en Octubre, 2010.
- Mabuse.cl. *Cifras Cine Chileno Cadenas*. Disponible en línea en: <http://www.mabuse.cl/articulo.php?id=86447>. Extraído en Octubre, 2010.

- Memoriachilena.cl, DIBAM. *El cine chileno (1910-1950)*. Disponible en línea en: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elcinechileno\(1910-1950\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elcinechileno(1910-1950)). Extraído en Octubre, 2010.
- Memoriachilena.cl, DIBAM. *El cine chileno (1950-2005)*. Disponible en línea en: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elcinechileno\(1950-2005\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elcinechileno(1950-2005)). Extraído en Octubre, 2010.
- Mennel, Barbara (2008). *Cities and cinema*. London: Routledge.
- Moore, María José & Wolkowicz, Paula (Eds.) (2007). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Morales, Jorge. *Gente de ninguna parte*. Disponible en línea en: <http://www.mabuse.cl/critica.php?id=1>. Extraído en Octubre, 2010.
- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta, 1997.
- Mouesca, Jacqueline & Orellana, Carlos (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM.
- Nazarala, Andrés. *Sola contra todos*. Disponible en línea en: <http://www.mabuse.cl/critica.php?id=5>. Extraído en Octubre, 2010.
- Neira, Hernán (2004). *La ciudad y las palabras*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Ortega y Gasset, José (1981). *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza.
- Onfray, Michel (2009). *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós.
- Onoff.cl. "El Regalo" que Salvó al Cine de su Peor Caída. Disponible en línea en: <http://www.onoff.cl/revistapub-det.php?idpub=713>. Extraído en Octubre, 2010.
- Orbach, Susie (2009). *Bodies*. New York: Picador.
- Página12.com (6 de noviembre, 2010). *La película de su vida*. Disponible en línea en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4047-2010-11-07.html>
- Payeras, Javier. *La Política Kafka: Literatura menor e imposibilidad de escribir de otra manera*. Disponible en línea en: <http://elojodeadrian.blogspot.com/2005/12/la-politica-kafka.html> 15/12/2005. Extraído en Octubre, 2010.
- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México: FCE.
- Pereira, Andrés. *La Nana: Algunas consideraciones sobre esta ficción*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/la-nana/277>. Extraído en Octubre, 2010.
- Pinto, Iván. *Play. Desmarques*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/play/167>. Extraído en Octubre, 2010.
- Poblete, Joel. *Mabuse Awards: Tres de Diez: Cine chileno 2000-2009*. Disponible en línea en: http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=86438 2009. Extraído en Octubre, 2010.
- Quepasa.cl. *Después de hora. Por: Alberto Fuguet*. Disponible en línea en: http://quepasa.cl/articulo/11_3235_9.html. Extraído en Octubre, 2010.
- Raglianti, Romina (2010, 6 de Diciembre). El cine chileno enfrenta su mayor desafío: volver a seducir a la

audiencia. *El Mercurio*, C20.

- Ramírez, Christian. *Filmar-pedalear*. Disponible en línea en: http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com/2010_07_01_archive.html. Extraído en Octubre, 2010.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y Narración, Tomo 3: El tiempo narrado*. Madrid: Cristiandad.
- Rojas, Sergio (2004). *Las obras y sus relatos*. Santiago: Universidad Arcis.
- Romo, Marisol (2010). *La exclusión del cuerpo desde la Filosofía: Tras las huellas de Nietzsche*. Disponible en línea en: http://www.solromo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=95:}Nietzsche-la-exclusion-del-cuerpo-desde-la-filosofia&catid=3:otros&Itemid=6. Extraído en marzo, 2010.
- SANFIC, Diario Oficial. *Entrevista a Alberto Fuguet*. Disponible en línea en: http://velodromo-unacintagarage.blogspot.com/2010_08_01_archive.html. Extraído en Octubre, 2010.
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- Scherson, Alicia. *Coloquio con la cineasta Alicia Scherson*. Disponible en línea en: <http://www.youtube.com/watch?v=-pNW3ElsRMM>. Extraído en Octubre, 2010.
- Scherson, Alicia. *Entrevista*. Disponible en línea en: <http://www.youtube.com/watch?v=OfX06FUismI&feature=related>. Extraído en Octubre, 2010.
- Shiel, Mark & Fitzmaurice, Tony (Eds.) (2001). *Cinema and city: Film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Shonfield, Katherine (2000). *Walls have feelings: Architecture, film and the city*. London: Routledge.
- Simmel, Georg. La metrópolis y la vida mental. En *Bifurcaciones [online] (4)*, primavera 2005. Disponible en línea en: www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm
- Subirats, Eduardo (1997). *Linterna mágica: Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela
- The Clinic (Edición 370, Noviembre 2010). *El cine tiene mano en Antofagasta* (René Naranjo).
- Thrillerlife. *BAFICI: "Piotr: Una mala traducción"*. Disponible en línea en: <http://thrillerlife.blogspot.com/2010/04/bafici-piotr-una-mala-traduccion.html>. Extraído en Octubre, 2010.
- Trías, Eugenio (1976). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Trejo, Roberto (2009). *Cine, neoliberalismo y cultura. Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago: Arcis.
- Urrutia, Carolina (marzo, 2010). *Cine en tránsito: Te creís la más linda (pero erís la más puta)*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/te-creis-la-mas-linda-pero-eris-la-mas-puta/428>
- Urrutia, Carolina. *Turistas. Inventarios*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/turistas/379>. Extraído en Octubre, 2010.
- Valéry, Paul (1961). *Política del espíritu*. Buenos Aires: Losada.
- Vattimo, Gianni (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Viera-Gallo, María José (29 de Septiembre, 2010). *Alberto Fuguet: reencontrado*. Disponible en línea en:

<http://www.paula.cl/blog/entrevista/2010/09/04/alberto-fuguet-reencontrado/>

Vila, Santiago (1997). *La escenografía: Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.

Villalobos, Daniel. *Ilusiones Ópticas. El país de los ciegos*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/ilusiones-opticas/391>. Extraído en Octubre, 2010.

Villaruel, Mónica (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Cuarto Propio.

Virilio, Paul (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

Virilio, Paul (1999). *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La Marca.

Yuing, Tuillang (2010). *Un corte en el cuerpo, una síncope en el tiempo*. Disponible en línea en: <http://www.reddeinvestigadoresdebiopolitica.cl>

Zavala, Iris (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

Zona.cl (2010). *Sin vergüenza*. Por Marcelo Ibáñez. Disponible en línea en: <http://www.zona.cl/planetanimal/lugarcomunanterior.asp?idNoticia={3BA67440-5C12-4148-B305-D1E1B3AB4160}>

Zúñiga, Omar. *La buena vida. De baldosas y de bronce*. Disponible en línea en: <http://lafuga.cl/la-buena-vida/103>. Extraído en Octubre, 2010.

Zúñiga, Rodrigo (2008). *La demarcación de los cuerpos: Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: Metales Pesados.