

laFuga

Excéntricos y astutos

Por Carlos Flores Delpino

Tags | **Cine de ficción** | **Estética del cine** | **Lenguaje cinematográfico** | **Chile**

Realizador cinematográfico y ensayista. Entre sus trabajos destacan *Descomedidos y Chascones* (1972), *Pepe Donoso* (1976) (Premio nacional de la Crítica), *El Charles Bronson chileno* (1978), *Corazón secreto* (2007). Es Director Académico de la Escuela de Cine de Chile y Director de la Licenciatura en Cine Documental de la Academia de Humanismo Cristiano. Durante el 2007 publicó el libro *Excéntricos y astutos*, una lectura del cine chileno de los últimos años. El artículo presentado aquí forma parte de esa publicación.

Piensa mejor en un río, caudaloso e imponente, que recorre millas y millas entre firmes terraplenes, de modo que se ve muy bien donde está el río, dónde el terraplén, dónde la tierra firme. En cierto momento, el río, por cansancio, porque ha corrido demasiado tiempo y recorrido demasiada distancia, porque ya está cerca del mar, que anula en sí a todos los ríos, ya no sabe qué es.

Umberto Eco. *El nombre de la rosa*.

Con el final del siglo XX, Chile ha empezado a vivir, de sobresalto en sobresalto, los efectos de una modernidad que le ha caído encima como un ladrillazo y las complejidades de una democracia que, aunque conseguida parcialmente, exige justicia, desarrollo y creatividad. La idea de este trabajo es analizar las repercusiones de estas turbulencias sociales en el cine chileno de finales del siglo XX y comienzos del XXI, aplicando un enfoque intercultural e interdisciplinario. Esto significa trabajar utilizando la metodología del ensayo que permite moverse en varios niveles –estética, crítica de espectáculo, antropología, sociología, marketing, economía, política, moral– para desarrollar acercamientos sucesivos al cine realizado en Chile en los últimos seis años. Es decir, entrar de manera múltiple a objetos culturales construidos para producir sentidos múltiples y cuya valoración es posible a partir de intereses múltiples.

En estos últimos diez años, coexisten en Chile dos generaciones de cineastas: los que produjeron sus primeras obras en los años 70 y 80 y que viven en el año 2000 su etapa de madurez, y los que empiezan a producir sus primeras películas el año 2000.

Los films realizados actualmente por la generación adulta, algunos de los cuales han obtenido los mayores éxitos de público, dan cuenta de despreocupación por la experiencia subjetiva, falta de conciencia y uso de las operaciones materiales que ofrece el soporte cinematográfico (Hauser, 1968), al mismo tiempo que una escasa tendencia a la “expansión”, (Calabresse, 1999) es decir a la presión hacia el límite de los procedimientos narrativos, hacia la excentricidad. El abandono de la inestabilidad y opacidad de la experiencia subjetiva, que no tiene posibilidad de mostrarse ni descubrirse sino que en su puesta en materia siempre desordenada, experimental y única, que constituye por lo demás una fuente operacional y temática de grandes posibilidades,¹ conduce a los autores de este cine a una obstinada persistencia en el uso de estrategias narrativas tomadas del cine clásico (americano y europeo) y a la realización de películas realistas de estructura alegórica o simbólica. Lejos de experimentar, parodiar, reapropiarse o resignificar modelos clásicos, este grupo de cineastas hace películas lo más parecidas posible a las películas, en lugar de aventurarse en la búsqueda de operaciones y sentidos originales.

Con la creación de las Escuelas de Cine, la aparición de los fondos concursables que ofrecen los gobiernos democráticos de la Concertación a partir del año 99, la aprobación de la ley de Cine, el surgimiento del video digital y de las multisalas del cine Hoyts, que permiten a los cineastas jóvenes tener un acceso más fácil a la distribución comercial, surge en estos últimos cinco años, de manera

paralela y antagónica al cine alegórico y simbólico de la generación que hemos llamado adulta, una nueva generación de cineastas que se esmera por encontrar caminos originales para realizar sus películas. Esta generación, que empezó a filmar en 1998 realizando películas de muy bajo presupuesto, innovando en los métodos de producción, exhibición y filmación, ha consolidado una cinematografía de largo y cortometraje trabajada desde la sensación particular, original y diversa que ofrece el mundo subjetivo ^{2 3} logrando desarrollar una incipiente estética que combina y reemplaza la influencia del cine clásico por la introspección, la hibridación y la invención ⁴.

En el año 2000 se exhibieron, en soporte digital y para salas de circuito comercial, los largometrajes **LSD** (2000) de Boris Quercia e **Historias de sexo** (Matías Cruz, Antonia Olivares, Coke Hidalgo & Daniel Benavides, 1999) de la Escuela de Cine de Chile.

Estos proyectos no se podrían haber terminado (ni iniciado) sino se hubiera utilizado el video digital en su grabación, exhibición o postproducción. El video digital no solo influyó en los costos de las películas sino que también en la elección de los temas y los tratamientos. El desenfado creativo que permite el soporte digital es algo parecido a la libertad metodológica que permitió, en la literatura, el reemplazo de la máquina de escribir por el computador. Estos nuevos y jóvenes autores tienen la convicción de que el arte surge de la reiteración. Que los errores cometidos en una película se corrigen en la siguiente. Quieren filmar rápido no solo para ahorrar dinero sino que también para acortar un recorrido largo e innecesario. Son autores descreídos, relajados, juguetones y muy activos que saben que es necesario darse las condiciones para repetir la experiencia de grabar para ganar en verdad y en acercamiento a la difícil pero necesaria realidad.

La imagen digital usada como instrumento plebeyo y cotidiano, sin afán de posteridad, les ha ayudado a descreer de los modelos tradicionales y a descubrir que nunca puede haber un conocimiento verdadero, que todo es fugaz, que las ideas más idiotas de hoy fueron ayer ideas revolucionarias, que toda certeza inmediata es una ilusión, que la ironía es el recurso posible. Aparecen modelos narrativos turbulentos. Desaparece la cosa. Aparece la imagen. Se rompe el lugar prefijado para el ojo y la imagen y en su reemplazo se instala la tentación por el descubrimiento. Debemos meternos en lo que no nos incumbe. Ese es el método que proponen: crear imágenes astutas. Ver para saber. Estos nuevos cineastas, que provienen de las primeras promociones de egresados de las escuelas de cine que se reinician en Chile en el año 1994, realizan sus proyectos combinando subjetividad, mundo local y cultura universal, al mismo tiempo que desplegando excentricidad y astucia en la elección de los temas, tecnologías y estrategias de gestión, lo que les ha permitido realizar un cine “culto, popular y masivo” (García Canclini, 1995).

Contrariamente al modelo de creación cuyo eje es el realismo, la alegoría y la unidad de estilo, este cine opta por hibridar, es decir por organizar estructuras que combinen lo ya hecho con lo propio, lo universal con lo local, lo ambicionado con lo posible, la tradición con la experimentación. El híbrido ⁵ es el resultado del desvío de una lengua que nos disciplina en un gusto homogeneizado y que, al resignificar el horizonte en el que estamos emocionalmente atrapados, permite a los proyectos pequeños mejores posibilidades de conseguir calidad (García Canclini, 1995). Del mismo modo como el jugador de fútbol que no tiene potencia para tirar desde lejos –pero que si puede esperar la pelota cerca del arco, tocarla y desviarla al gol– el cineasta que construye un film híbrido en un lugar lejano y desconocido, no parte desde cero ni copia, sino que desvía la estrategia original que proviene de mundos expertos y la toca, conduciéndola hacia sus temas y necesidades. Los productos híbridos surgen en sociedades como la nuestra, que se encuentran en la etapa “de la no tradición o de la tradición no controlada ni asentada, todavía incierta, que acepta vertientes nuevas hasta asentarse y ponerse estricta” (García Canclini, 1995, s.p). El híbrido que sobrevive en nuestra cinematografía es el que tiene autoconciencia de lo que es, el que sabe que la fuerza de su estructura está en la inestabilidad que lo atraviesa y que, valorando su constitución mestiza, y a partir de ella, se propone construir una nueva y propia tradición.

La exhibición de *Secuestro* (Gonzalo Lira, 2005) un año después de *Sábado* (Matías Bize, 2004) y **Y las vacas vuelan** (Fernando Lavanderos, 2004), hace evidente otras dos estrategias narrativas en el cine chileno actual: esconder o transformar nuestro espacio urbano, gustos, identidades y tradiciones para ingresar al mercado universal o ignorar ese fantasma para instalarse en un modelo de producción cinematográfica que se independice de las lógicas estéticas de gestión y exhibición universales e intente ser fiel a sus circunstancias geográficas, históricas, políticas y culturales. Para parecer

modernos y demostrar que son capaces de cumplir con los estándares de producción ⁶ que exige el mercado universal, algunos cineastas locales recubren sus películas con fachadas compensatorias que se aprecian en la reiteración de secuencias de acción similares a las de los thriller americanos, en el tipo físico de los actores, en el modo de moverse de los policías, en las rutinarias escenas de sexo y en los infaltables helicópteros tan determinantes para calificar en un supuesto estándar mundial como las palmeras de los condominios, las murallas de espejos de los edificios y las grandes autopistas de las ciudades. Al intentar esconder o “maquillar” lo que temática o geográficamente aparece como local –o exacerbarlo demagógicamente para hacerlo aparecer conmovedor– y de este modo obtener éxito de público, se reproduce inevitablemente un espectador que trama su memoria y su capacidad de comprensión y goce del espectáculo a partir de la excitación y la comparación y no de la emoción. A partir de sofisticadas operaciones de estimulación el mercado le ha inoculado automatismos perceptivos básicos y fáciles de satisfacer al espectador contemporáneo, condicionando de tal manera su gusto por el cine que se hace casi imposible realizar películas vinculadas a nuestro espacio local y a partir de nuestros gustos, memorias y deseos, sin dar la sensación de amateurismo o de retraso.

La tarea de cualquier cinematografía pequeña y aislada de los centros industriales como la nuestra, es desarrollar alternativas de goce y entretención audiovisual que sean posibles de realizar desde acá sin avergonzarnos de nuestro espacio urbano, gustos, recursos, deseos y fantasías, ni de utilizar, al mismo tiempo, los avances del pensamiento y tecnología universal. Dado que la lengua del mercado se lee sola y abandonarla podría conducir a la mudez, no es posible rechazar absolutamente el modelo conocido. Es necesario combinar las estrategias experimentales con ciertos estándares de comprensión y de sentido común para poder consolidar una cinematografía híbrida que empatice con su público. Es lo que ocurre en los films *Sábado, Y las vacas vuelan*, *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2005), *Mi mejor enemigo* (Alex Bowen, 2005), *Paréntesis* (Francisca Schweitzer & Pablo Solís 2005), *El baño* (Gregory Cohen, 2006) *Play* (Alicia Scherson, 2005) y en la reciente *Rabia* (Oscar Cárdenas, 2006), que extreman su manera de contar diferenciándose de la convencional línea narrativa y escenográfica a las que nos ha acostumbrado el cine chileno, sin abandonar totalmente las estrategias formales consolidadas por la tradición. Estas películas, además de filmarse casi completamente en exteriores, de ofrecer importantes espacios de creación e improvisación a los actores, de no ceder a la tentación de describir cuadros costumbristas desligados de la historia central, abandonan los temas de asimilación y olvido fácil para proponer conflictos más arriesgados sin perder la empatía con el público.

La construcción de una obra híbrida implica conciencia de la operación material y requiere aceptar el trabajo de realización cinematográfica como un proceso de pensamiento no deductivo que exige ir moviendo, yuxtaponiendo, combinando materiales hasta encontrar la estrategia que rinda mayores o mejores sentidos en un proceso de tanteo y composición, de avance irreflexivo y retroceso metódico. Al trabajar teniendo conciencia de las operaciones es posible pensar desde fuera de nuestra lógica deductiva buscando los destellos con que pueden asombrarnos las contigüidades azarosas de los materiales. Es posible abandonar el saber desde el cual se puede deducir una conclusión para construir una curiosidad que sea capaz de desplazarse permanentemente. De lo que se trata es de salir de lo fenoménico para ingresar a lo material, de pensar con las manos y los ojos, de confiar en la inteligencia arbitraria y profunda de las superficies que se combinan. Es decir, de ingresar al pensamiento artístico. Es la conciencia y uso de las operaciones materiales lo que ha hecho aparecer subjetividad en los trabajos cinematográficos de la generación del 2000. No me refiero aquí a usar operaciones materiales para realizar la puesta en escena de una interioridad estacionada en algún lugar de la siquis del autor, sino que a la utilización de procedimientos que permitan descubrir, trabajando y experimentando, una organización narrativa que, aunque no represente plenamente el mundo subjetivo del realizador, será finalmente lo único verdadero que aparece delante.

Cuando el autor de una obra cinematográfica deja atrás la metafísica y se decide por la materialidad (Dittborn, 2005, p.3) y la técnica, cuando se busca producir sentidos a partir de las operaciones, es necesario establecer restricciones que permitan la organización de los materiales. Son estas restricciones autoimpuestas las que construyen el estilo. Este concepto de trabajo lo utilizó Matías Bize en *Sábado* y posteriormente en *En la cama* (2005) y Sebastián Lelio en *La sagrada familia*. Esta restricción que construye un límite, esta estructura –fabricada en estos casos desde la precariedad, pero que también puede ser creada desde la abundancia– expulsa de la película todo exceso costumbrista, ingenuidad política, comicidad fácil o vulgaridad sexual, produciendo el destello de ciertas zonas de la realidad que el autor descubre, combina, goza y apunta en la película.

Sábado, *La sagrada familia*, *Paréntesis*, *Rabia*, *Play* y también *En la cama*, son variaciones sobre la dificultad del amor, sobre el terror a la soledad y a la tristeza que produce el abandono. Son temas que no están en la agenda del cine chileno y que cuando están se simplifican para ser contados en un código extraído sin modificación alguna de los modelos clásicos del cine europeo o americano. La restricción de recursos no es determinante, pero permite, en casos como estos (no en todos), filmar más películas. Y filmando más se consigue dominar mejor la compleja artesanía de entrelazar operaciones para construir el híbrido que nos permitirá ingresar al insondable abismo de lo humano. Estos autores de la generación del 2000, saben que no están en condiciones de pontificar sobre el mundo, por eso, sin pretender ser la voz de los que no tienen voz (como lo hicieron sus predecesores) se refugian en el humor, la ironía, la parodia y el pastiche. 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.

El cine chileno debería ser capaz de conectarnos con la insondable e imprevista contrariedad de nuestros mundos. Conducirnos por caminos más inciertos. Enfrentarnos al abismo. Ayudarnos a descubrir la manera de llegar a ser modernos sin dejar de ser lo que somos. Todavía no lo hace. Esta nueva generación lo hará. 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 contiguidades. Películas para recorrer, construidas desde la operación material. Desde la extraña superficie del cine.

Bibliografía

Calabresse, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Cavallo, A. (2005, abril 30). Secuestro. Revista del sábado. *El Mercurio*, (s.p.)

Correa, S. Figueroa, C. Jocelyn- Holt, A. Rolle, C. & Vicuña, M. (2001). *Historia del siglo XX Chileno*. Santiago: Sudamericana.

Dittborn, E. (2005, septiembre 4). Entrevista. Revista Artes y letras. *El Mercurio*, p. 3.

García Canclini, N. (1995). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Hauser, A. (1968). *Historia social de la literatura y el arte II*. Madrid: Guadarrama.

Notas

1

“Hay dos campos especulares que componen la experiencia humana: lo objetivo, lo exterior a nosotros -la imagen, lo inscrito en un soporte mundano (naturaleza)- y lo subjetivo”. (Calabresse, 1999).

2

En el primer ensayo de su libro, *La Agonía del pensamiento romántico*, Félix Martínez, describe como uno de los cambios que ha sufrido la novela contemporánea “el desplazamiento del acontecer temático hacia la esfera de la subjetividad...” (s.p.)

3

“En las últimas décadas del siglo XIX, se privilegió la enseñanza científica que propendía a la búsqueda de hechos certeros y verificables, idealmente exentos de subjetividad, en el supuesto que la objetivación de los mismos conduciría al dominio de las leyes que rigen la naturaleza y, por esta vía, incluso a su control. Valentín Letelier, mientras analizaba las áreas claves de la enseñanza, sostuvo

que las matemáticas, debido a su “precisión rigurosa y sólido encadenamiento de sus partes es la más propia para habituar los entendimientos al raciocinio positivo y librarlos de los devaneos fanáticos del subjetivismo””. (Correa, et al. 2001)

4

Se aprecia aquí el retraso reflexivo en que se encontraba el Cine Chileno con relación a las artes visuales, literatura y música, cuyos autores tienen, desde mucho tiempo, total conciencia y preocupación por el soporte material de la obra, el trabajo con la subjetividad, la hibridación y la búsqueda de alteraciones de la centralidad narrativa.

5

Híbrido: adj. Dicho de un animal o de un vegetal procreado por dos individuos de distinta especie. *Real Academia Española de la lengua*. (s.e.)

6

“En Hollywood se utiliza el concepto de *production values* para describir los estándares crecientes que cada cierto tiempo hacen avanzar la industria. Estos estándares se refieren a los elementos técnico-formales, como la calidad fotográfica, el nivel de decorados, los efectos especiales e incluso, en su grado más laxo, los valores socio culturales que asegurarían su llegada comercial. Cuando alcanzan esta extensión, los *production values* suponen una “ideología” de cómo debe ser el cine para lograr empatía con el público”. (Cavallo, 2005). *Secuestro*. Revista del sábado. *El Mercurio*, (s.p.). Considero difícil entender la necesidad de *Secuestro* sin esta explicación completamente ajena a la apreciación de la película y, desde luego a la crítica de cine. *Secuestro* es, en última línea, un conjunto de *production values*.

Como citar: Flores, C. (2008). Excéntricos y astutos, *laFuga*, 7. [Fecha de consulta: 2025-04-18] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/excentricos-y-astutos/298>