laFuga

¿Por qué filmamos lo que filmamos?

Diálogos en torno al cine chileno 1990 - 2010

Por Pato R. Gajardo

Director: Luis Horta (editor)
Año: 2013
País: Chile
Editorial: Cuarto Propio

Tags | **Cine chileno | Estética del cine | Estudio cultural | Chile**

¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 1990 - 2010, es una serie de testimonios en primera persona de realizadores y actores chilenos que reflexionan acerca de su obra y de cómo el contexto los ha ido definiendo tanto a ellos, como a las películas en las que han participado. Luis Horta - cineasta, investigador, restaurador y subdirector de la Cineteca de la Universidad de Chile, se encarga, a modo de un extenso prólogo, de hacer una revisión del camino recorrido por el cine chileno enfocándose en el período que abarca desde la transición a la democracia en 1990 hasta el día de hoy.

Algo interesante en la recapitulación y reflexión de Horta, es que evidencia una evolución en la forma de hacer cine en Chile que tiene que ver con cómo los realizadores transportan el discurso social desde la sociedad, como narrador, hacia el individuo. Una evolución tanto del dispositivo del discurso, como del discurso mismo. El dispositivo, de la sociedad al individuo; el discurso, de lo social a lo individual. Una tendencia que va desde lo político a lo humano, de la mano de realizadores como Ricardo Larraín, hasta Matías Bize, o actores como Patricio Contreras, hasta Manuela Martelli.

El discurso avanza conforme Chile deja la dictadura atrás y los chilenos empiezan a dejar de preocuparse de lo político y recuerdan que existen, de forma individual y con una sensibilidad humana y personal. El actor Eduardo Barril (*B-happy*, *Los Debutantes*) hace una distinción entre el teatro - el mundo del que viene - y el del cine:

"En el teatro uno podría mentir, pero en cine uno no puede mentir, porque tan acuciosa es la cercanía de los espacios que uno tiene que estar realmente muy honesto con su personaje, con su verdad, con lo que está diciendo, para que no se note el truco"

Precisamente, por esa dificultad - si no, imposibilidad - de mentir en cine, es que el discurso individualista bien ejecutado se vuelve "más verdadero" y logra un mejor efecto de identificación las audiencias. ¿Pero con qué identidad se identifican las audiencias? Con la identidad social, a principios de los noventa, y con la individual egocéntrica, veinte años después.

Si bien tipos de la vieja escuela como Silvio Caiozzi, o realizadores más modernos como Sebastián Lelio, disponen de sus actores y sus capacidades como la principal herramienta para contar historias, el norte del trabajo de esta herramienta parecen no ser el mismo. Las viejas generaciones hablan acerca de una sociedad, a través de sus personajes, mientras que las más nuevas hablan de etapas de la vida, angustias propias de una generación que estará angustiada de otra cosa en 10 años más. Por citar ejemplos seleccionados por Horta, Larraín habla de una sociedad de individuos contenidos y perdidos durante el proceso de la transición, y el sin sentido de la dictadura, en *La Frontera*; Caiozzi habla de la imperante jerarquía del patriarcado en Chile, en *Julio Comienza en Julio* y *La Luna en el espejo* (o el matriarcado en *Coronación*); Cristián Galaz, de la crisis de la estructura familiar y relacional, en **El Chacotero Sentimental**; y Orlando Lübbert, de la miseria económica y moral de las poblaciones

marginales. En contra parte, y desde una perspectiva más moderna - y experimental -, Jorge Olguín genera un discurso en clave de homenaje acerca de su generación (los nacidos a mediados de los ´70) y su afición al cine slasher y giallo, la cultura dark y la absorción de la cultura under norteamericana y europea durante los años 80, en **Angel Negro** y **Sangre Eterna**; Alberto Fuguet experimenta con la creación de personajes limitados por sus propias capacidades, y la observación de sus relaciones interpersonales, en **Se Arrienda** y **Dos Hermanos** (escrita por Fuguet); por último, el discurso se vuelca a lo formal con Matías Bize, que explora el potencial narrativo de lo real, a través del plano secuencia, en *Sábado*, y a través de los espacios cerrados y el reparto mínimo (dos actores), en **En la cama**; o con Sebastián Lelio, que explora el lenguaje del actor y del teatro improvisado, en **La sagrada familia**. En los últimos dos casos, se rescata el rol del formato digital para acercar la narración a la esfera íntima de los personajes, incluso en espacios limitados.

Si bien *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* presenta algunas reflexiones interesantes acerca del oficio del realizador, con acotaciones esporádicas de actores, cae muchas veces más en responder la pregunta "¿Cómo...?" más que "¿Por qué...?", presentando diálogos que tienen que ver más con la metodología del hacer cine más que con la filosofía de hacerlo. Por otro lado, la selección de películas discutidas en el libro dejan de lado una parte importante de personajes relevantes de la industria cinematográfica chilena (Agüero, Littín, Sánchez, Guzmán, Wood, Quercia, Bowen, Perelman, Said, Castilla, López, Scherson, Díaz Espinoza, entre otros), pero por sobre todo, comete el crimen de dejar a un lado la discusión desde el aspecto documental (contentándose con un par de párrafos acerca de "Fernando ha vuelto"). La discusión, desde la perspectiva de las audiencias, es sólo anecdotaria.

¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno 1990 - 2010 es una introducción acelerada al cine moderno chileno. Un vistazo a cómo llegamos dónde estamos como industria, desde la perspectiva de los contenidos.

Como citar: R., P. (2014). ¿Por qué filmamos lo que filmamos? , *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-10-31] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/por-que-filmamos-lo-que-filmamos/699