

laFuga

Un cine centrífugo

Ficciones chilenas 2005 – 2010

Por Catalina Donoso Pinto

Director: [Carolina Urrutia N.](#)

Año: 2013

País: Chile

Editorial: Cuarto propio

Tags | [Cine chileno](#) | [Cine de ficción](#) | [Estética del cine](#) | [Estética - Filosofía](#) | [Estudios de cine \(formales\)](#) | [Chile](#)

Este primer libro de la investigadora y académica Carolina Urrutia viene a mapear de manera determinante las coordenadas del cine chileno actual. Ya el título puntuiza sus indagaciones a partir de un concepto definido y rotundo que intenta describir una cierta tendencia –inaugurada, como la misma autora plantea, en 2005 por un grupo de películas que se exhibieron en la versión de ese año del Festival Internacional de Cine de Valdivia- que ha marcado la producción filmica chilena reciente. A partir de la noción de “cine centrífugo”, Urrutia describe un tipo de creación audiovisual acerca de la que nos advierte muy al principio en su texto:

“en Chile nos encontramos frente a un cine que parece no creer en nada y que se entrega al despliegue de unas imágenes (movimiento, paisaje, cuerpo, luz) vaciadas de contenido (en cuanto discurso y alegoría), expresivamente ambiguas. Narraciones que se instalan en el marco de un espacio que se torna protagónico, donde lo que se fuga es la figura del pueblo, de la comunidad, de la masa (que sale del cuadro) y lo que se queda es el paisaje. El paisaje y el espacio parecen volverse autónomos de la historia, narran ahí donde el personaje se torna pasivo, o simplemente contempla, mira a la vez que es mirado por este mismo paisaje”.

En oposición a otras lecturas que han surgido recientemente desde la crítica académica, en relación a este posible “vaciamiento” del cine de ficción de los últimos años, Urrutia escoge ese territorio provocador de la intimidad, la pequeña historia, el espacio como personaje, la narración mínima, débil, como escenario productivo donde rastrear señales respecto de un cierto síntoma audiovisual. La del cine centrífugo es una estructura que se desprende de la norma del cine clásico y que por el contrario dialoga con las rupturas provocadas por el cine moderno europeo en la segunda mitad del siglo XX, así como las concepciones ruzianas de un relato que desprecia el conflicto central; una mirada que se preocupa de su inscripción social y cultural pero que desafía la pauta instaurada por el realismo más tradicional; un aparato filmico que reflexiona también acerca de su propia puesta en escena. Para ello, el texto de Urrutia se hace cargo de catorce películas de ficción estrenadas entre 2005 y 2010 y las agrupa en cuatro diferentes temáticas en las que convergen y que constituyen los apartados del capítulo central: Margen y periferia, Los desajustes de la memoria, Poéticas urbanas y Sujeto y territorio.

Pero antes de entrar al análisis propiamente tal de los filmes, **Un cine centrífugo** dedica el capítulo inicial a establecer cuáles son los fundamentos teóricos, o Ejes conceptuales, como en él se denominan, que sostienen la elaboración de esta categoría de análisis. Allí, por una parte revisa la influencia del así llamado “cine moderno” en la escena audiovisual chilena actual, anclándose en la separación establecida por Deleuze en sus Estudios sobre cine 1 y 2 como sustento teórico, y reconociendo, por ejemplo, a Cristián Sánchez como antecedente señero de una obra que se instala de lleno en la imagen-tiempo, descrita por el teórico francés. Por otra, analiza los vínculos siempre problemáticos del cine latinoamericano con el realismo como corriente, pero sobre todo como

compromiso activo con lo social. En ese sentido, no puede no visitar la tradición instaurada por el Nuevo Cine Latinoamericano, pero para examinarla críticamente, y así también una suerte de continuidad respecto de las construcciones de la otredad, la marginalidad, muy presentes en el cine inmediatamente anterior al que el libro analiza. El “realismo de carácter social” que Urrutia reconoce en *Rabia*, *Manuel de Ribera y Huacho*, dialoga con una representación del real que se nutre de “la construcción de mundos íntimos, subjetivos, como un modo de aprehender, desde ese lugar, una atmósfera, una tensión, una latencia, en una dinámica que no es ya la del seguimiento y el registro, más bien de la configuración plástica y sonora de eso que percibimos como espectadores, poniendo en evidencia el artificio propio de la puesta en escena”. El mismo capítulo se hace cargo también de situar un proceso de fundación y conformación de lo que denomina “cine centrífugo”, una suerte de sistematización de sus antecedentes y la caracterización de “un cine anterior”, esto es, las realizaciones de los noventa e inicios del dos mil, como su contrapunto narrativo, temático y estético.

Como ya adelanté, el capítulo central corresponde al estudio de los filmes organizados en torno a distintos temas. “Margen y periferia: un cine sin centro” se hace cargo de *El pejesapo*, *Mitómana*, *Mami te amo* y *Perro Muerto* y establece un vínculo productivo con el cine latinoamericano de los sesenta y con las conceptualizaciones de lo político en Jacques Rancière (autor, que tal como Deleuze, es frecuentemente visitado como fundamento teórico). “Los desajustes de la memoria” trabaja con *Tony Manero* y *Post Mortem*, dos largometrajes de ficción de Pablo Larraín, que toman como escenario el Chile dictatorial de los ochenta, para elaborar una mirada oblicua del contexto político de la época. Ese gesto es el que interesa a Urrutia. “Poéticas urbanas: sobre el movimiento y la quietud” está dedicado a *Play*, *Te creís la más linda (pero erís la más puta)*, *Ilusiones ópticas* y *Huacho*, y se vuelve apartado fundamental en la medida que la lectura filmica del espacio -como entorno rural, paisaje, reconfiguración de la mirada sobre la urbe- es un centro crucial para la perspectiva y la argumentación que define al libro en su totalidad. El último apartado de este capítulo, “Sujeto y territorio”, aborda cuatro largometrajes: *Turistas*, *El cielo, la tierra y la lluvia*, *Manuel de Ribera* y *La sagrada familia*, y entra en franco diálogo con el anterior, explorando, la inscripción de los cuerpos en el paisaje, la construcción de este último desde un territorio interior, los cruce fecundos entre el espacio de adentro y el de afuera, la disolución de esos límites en una mirada que aguarda y recibe.

En términos de estructura, es interesante destacar que, si bien cada apartado declara cuáles son los filmes a los que se dedicará en cada caso, estas delimitaciones aceptan sin problema la intrusión de otros elementos, el intercambio no normado a priori entre las obras. Esta opción metodológica, se inserta muy bien en un texto que en su totalidad reivindica el placer del espectador encarnado en la cinefilia, en la impregnación de los filmes desde el puro goce rebelde al orden, que destaca los cruces productivos entre cintas, las asociaciones, los guiños, los gestos repetidos e imbricados. Así termina también *Un cine centrífugo*, que luego de revisar sus hallazgos a lo largo del estudio, pone en relieve ese encuentro con la obra audiovisual como lugar para la sorpresa y la seducción.

Como citar: Donoso, C. (2014). *Un cine centrífugo*, laFuga, 16. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-cine-centrifugo/690>