

# Títeres sin hilos. Sobre el discurso político en el novísimo cine chileno

## Wireless Puppets. On Political Discourse of Chilean Newest Cinema

Claudio Salinas Muñoz

Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Chile.  
claudiorsm@yahoo.com

Hans Stange Marcus

Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Chile.  
hstangemarcus@yahoo.es

### Resumen

Este ensayo aborda el reciente debate suscitado en torno a la literatura sobre el llamado novísimo cine chileno. El objeto del debate no son las cualidades estéticas ni las estrategias de representación de esos filmes, sino el discurso político subyacente que la crítica ha reconocido en ellas. Revisando las dos principales posiciones –una que celebra el giro subjetivo de estas películas y su carácter vanguardista, otra que lamenta la invisibilización de los problemas y contextos sociales en sus representaciones– el ensayo propone que los procedimientos formales de estas películas han servido a la producción de un discurso naturalizador y conservador, que sólo reproduciría el estado actual de las cosas en Chile.

Palabras clave: Chile, cine, discurso político, intimidad, subjetividad.

### Abstract

This essay discusses a current debate on the literature about the so-called *newest Chilean cinema*. The matter of this it is not the aesthetic qualities nor the strategies of representation of these films, but the underlying political discourse that criticism have recognized in them. Reviewing the two main positions –one that celebrates the subjective turn and the avant-garde shape of these films, another that deplores the invisibilization of problems and social contexts in their representations– the paper proposes that the aesthetics procedures of these films have served to the production of a naturalizing and conservative discourse.

Keywords: Chile, Cinema, Political Discourse, Intimacy, Subjectivity.

## Introducción

¿Cuál es el discurso político del cine chileno reciente? La pregunta es relevante cuando consideramos que la producción filmica nacional ha abandonado las temáticas explícitas sobre lo político que fueron preponderantes desde la década del 60 hasta comienzos de los 90 y, al menos una parte de ella, ha puesto su interés en la representación de ámbitos menos colectivos y más centrados en el espacio privado de los sujetos, al punto que autores como Carlos Saavedra llaman a este un “cine biográfico” (21) o “cine intimista” (28).

Este cine de la intimidad comprende un conjunto acotado de largometrajes de ficción y algunos documentales que no representan la totalidad de la producción nacional (que en el periodo 2000-2009 alcanza los 144 largometrajes) pero que, sin embargo, ha logrado gran notoriedad debido a su éxito en festivales nacionales e internacionales de cine, lo que en parte opaca sus magros resultados en las salas de exhibición. Se trata de filmes como *En la cama* (2005), *Sábado* (2003) y *La vida de los peces* (2010), todas realizadas por Matías Bize; *Play* (2005) y *Turistas* (2009), dirigidas por Alicia Scherson; *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008) de José Luis Torres Leiva, *La buena vida* (2008) de Andrés Wood, *Navidad* (2009) y *La sagrada familia* (2005), realizadas por Sebastián Lelio; *Ilusiones ópticas* (2010) de Cristián Jiménez e incluso filmes como *Toni Manero* (2008) o *Post-mortem* (2010) de Pablo Larraín. Este conjunto de películas no agota la totalidad del fenómeno que Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza denominan *Novísimo cine chileno*, que presenta una más amplia diversidad de autores, como José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola.

La cuestión no ha estado exenta de polémica y la discusión sobre el trasfondo político de este cine ha abierto interrogantes acerca de la relación entre las intimidades exhibidas en la pantalla y sus contextos sociales o las representaciones del orden social en este tipo de cine, hasta el debate sobre la “tradicición” de lo político en el cine chileno y latinoamericano.

El propósito de este artículo es revisar y examinar los principales argumentos movilizados en este debate y ponderar, así, el lugar de lo político en el cine chileno de la intimidad. Mediante este examen, queremos proponer que la crítica de estas películas ha oscilado entre una actitud que celebra el giro hacia lo subjetivo y reconoce las innovaciones temáticas y técnicas de estas películas, a la vez que reduce el asunto político a una cuestión meramente formal; mientras que en el otro extremo se acude a una actitud que tematiza lo político en el argumento y las referencias al contexto epocal, tomando la cuestión política como un problema *representacional*. En nuestra opinión, este tipo de cine realiza efectivamente un discurso político a través de sus procedimientos formales, pero se trataría de un discurso que no comporta un carácter crítico de la realidad, sino que, más bien, invita a la reproducción de un estado de cosas y a una actitud afirmativa y naturalizadora (podríamos decir aún *mistificadora*) del mundo.

## Estado del debate

Si bien existen ya textos que refieren al cine chileno de la intimidad con anterioridad al año 2010, es el artículo de Carolina Urrutia *Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010)*, publicado ese año, el primero que, al parecer, trata el asunto del discurso político de este tipo de filmes. Tras señalar el corpus de películas y realizadores que integran este grupo, caracterizar el giro temático y algunas cualidades estéticas de las películas –tareas comunes a todos los escritos sobre el tema, lo que evidencia una homogeneidad del material filmico considerado– Urrutia establece los parentescos que este cine nacional tendría con las corrientes más en boga del cine mundial. Dice la autora: “Si el cine moderno logró trasladar los conflictos políticos y sociales a terrenos más domésticos e íntimos, hay un segmento de la ficción contemporánea, que continúa con aquella tradición y –aunque cada vez goce de menos público– se aboca, desde las imágenes, a pensar contingentemente el mundo que transcurre frente al ojo inorgánico de la cámara” (36). La afirmación conecta el giro intimista del cine nacional con una corriente propia del cine moderno que luego será claramente identificada como un *cine autoral*. Por tanto, se volvería necesario a su vez diferenciar claramente a este cine chileno de los modos del cine anterior en el país y el continente, menos conectados con el entorno internacional. Así, señala Urrutia:

En Chile (siguiendo la línea del desarrollo del audiovisual en todo el globo) las nuevas tecnologías (y su democratización), los festivales de cine, los fondos de fomento estatales y los financiamientos extranjeros y el surgimiento de numerosas escuelas de cine, han impulsado y permitido un cine con mirada autoral realizado por cineastas que se han interesado por su presente inmediato. El cine en Chile, luego del cambio de milenio, con un cuarto de siglo de democracia a cuestas, se puede desmarcar de los grandes temas que era necesario desarrollar en las postrimerías de la dictadura y desplazarse a estos terrenos más intimistas y personales, en donde resulta evidente, de modo más o menos delimitado, la emergencia de puntos de vista que se encuentran subordinados y condicionados por el pasado político nacional, aunque sea desde una perspectiva a primera vista descomprometida (Urrutia, *Hacia una política...* 36-7).

Este párrafo citado desliza ya varias de las cuestiones que luego serán discutidas: 1. la articulación *aparentemente obvia* entre el desarrollo de un sistema global de producción y exhibición de películas, por una parte, y el surgimiento de una mirada autoral de los realizadores, por otra (articulación que no es en ningún caso obvia, pero cuyo examen no es aquí nuestro propósito); 2. la idea de que el giro hacia la intimidad es un signo de madurez e independencia respecto a las “necesidades” de la década anterior en relación a los temas más explícitamente políticos derivados del trauma social de la dictadura militar, idea que lleva rápidamente a pensar que el cine

intimista es, por tanto, más autónomo e independiente respecto de sus condiciones sociales que el cine que le precedió (aunque no se trate ésta de una conclusión natural); y 3. lo más interesante a nuestro juicio, la creencia de que al cine intimista le subyace un discurso político *aunque no lo parezca*. Este tercer punto es, de cierta manera, el núcleo central de todo el debate.

Urrutia extiende estas consideraciones:

[...] son películas que gravitan, con más o menos intensidad y profundidad, sobre una percepción política del Chile contemporáneo, desmarcándose en sus distintas aproximaciones del compromiso político de los años '90, donde el director a través de la imagen, sentía la necesidad de hacerse cargo del pasado brutal y dictatorial, tan problemática en la época de la llegada de la democracia; o, siguiendo en esa línea, de las diversas tendencias del realismo socialista que se promovieron en los cines de los sesenta en Chile (*Hacia una política...* 37).

De lo anterior se colige que el cine explícitamente político es aquel que tematiza los acontecimientos políticos históricos, o bien, que organiza su representación bajo los modos del realismo. Esta identificación entre política y realismo, ya sea bajo las claves de la denuncia o la propaganda, relega lo político al ámbito del contenido representacional de los filmes, proponiéndose que el cine de las décadas precedentes estuvo, de alguna manera, preso de sus obsesiones contenidistas y de las funciones alegóricas del lenguaje<sup>1</sup>.

Por el contrario, el cine intimista recurriría a modos de expresión que, al margen de los contenidos representacionales, encarnarían un discurso político por su forma. Las atmósferas creadas, los gestos individuales, vehicularían un sentido sobre lo político suficientemente evidente como para que Urrutia dé por sentada dicha politicidad:

Estas películas estrenadas en el último par de años, proponen una reflexión sobre un “estar en el mundo”, en un espacio que [...] se presenta apenado, *como un efecto directamente relacionado* a las políticas sociales, económicas y culturales en sus calidades públicas y privadas. Esta condición de inestabilidad se traduce, dentro del cine, en ciertas operaciones formales y estéticas que, si bien no son propias de nuestra cinematografía –tampoco son copia o calco de proyectos extranjeros– insisten en esa sensación de incertidumbre y de renuncia a la comprensión del sujeto, al momento de establecer una percepción sobre su futuro (*Hacia una política...* 37. Las cursivas son nuestras).

1 Aunque es innegable el contenido político de muchos filmes latinoamericanos producidos entre las décadas del 60 y el 90, también se advierte que lo político se tradujo a consideraciones formales, estéticas e incluso éticas referidas a la producción de las películas. En otras palabras, lo político no constituye *lo representado* solamente, sino que está inscrito también en los modos productivos. A guisa de ejemplo, véase el artículo sobre el corto documental de Pedro Chaskel *Venceremos*, escrito por Claudio Salinas y Hans Stange (2011), y el libro de Susana Velleggia *La máquina de la mirada* (2009).

Un último aspecto que daría cuenta de la criticidad de estos filmes es su escasa relación con los públicos masivos. Asumiendo que el mercado es un espacio de ensoñación y renuncia a la realidad, la autora propone que el fracaso comercial del cine de la intimidad –fracaso que es, de todas formas, compensado por su éxito en festivales y circuitos exclusivos de cine– es prueba suficiente de que éste interpela críticamente a un espectador incomodado frente a tales interpelaciones:

El espectador prefiere las películas que no mantienen relación con el presente, que pronostican, o imaginan el fin del mundo y que recrean mundos inexistentes. Esos sí son espacios donde el espectador se siente cómodo. En la butaca vacía de la sala de cine (“de arte y ensayo” como diría David Bordwell) alejada de aquella repleta, ruidosa y con el suelo crujiente de cabritas, está la metáfora de la renuncia no ya a la comprensión, sino también al deseo por enfrentarse a un mundo, imaginado, que nos permita alguna aproximación, postura o idea sobre ella (*Hacia una política...* 43).

Varios de estos argumentos reaparecerán continuamente en los siguientes textos, a saber:

1. El giro hacia lo íntimo acerca al cine chileno con las tendencias internacionales contemporáneas, a la vez que lo alejan de la “tradición” local anterior.
2. Los medios expresivos de ese giro desplazan el discurso político desde el contenido representacional hacia las formas expresivas y los medios técnicos.
3. En este desplazamiento, el discurso político deja de ser un anacrónico alegato testimonial o propagandístico y se transforma en una “actitud crítica” hacia el mundo circundante.

En el mismo volumen en que aparece el artículo de Urrutia, se publicó *Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo* de Antonella Estévez.

Estévez describe los rasgos generales del cine intimista nacional en los mismos términos en que lo ha hecho Urrutia, enfatizando ya de manera preponderante el discurso político subyacente en ese cine. Reconoce que lo político ha sido hasta entonces relegado al campo de los contenidos: “Se habla del cine de la UP, del Nuevo Cine Chileno o, erróneamente, del cine de la transición como cine político poniendo el énfasis en el objeto del relato, más que en el relato mismo” (16) y se propone como objetivo describir las características de la estrategia narrativa de este conjunto de filmes. Lo que para Urrutia es una relación directa entre forma cinematográfica y contexto político social, aparece en Estévez comprendido bajo la figura de la *melancolía*. La autora propone que el giro intimista de los filmes, la actitud apática de los personajes, la aparente laxitud de los relatos, tienen su origen en dos fuentes: por una parte, “los elementos comunes al sujeto contemporáneo de cualquier gran ciudad en desarrollo” (18); por otra, el “duelo no asumido por el trauma de la dictadura”:

Creer y desarrollarse en un país que ha vivido una experiencia política y social extrema y que ha escogido relacionarse con esa memoria desde el consenso político y la no emotividad, podría producir en nuestro sujeto un sentido de “deuda no saldada”, de incomodidad frente a un pasado cuya violencia se niega, generando una angustia solapada que se manifestaría en melancolía (18).

Lo que en el cine chileno de los 80 y los 90 se representó directamente como las marcas colectivas e individuales de la dictadura militar, sería cristalizado en la década siguiente como una “actitud de extrañeza” que estaría cargada de sentido político (y, obviamente, crítico). Señala Estévez:

[...] al instalar la cámara sobre los objetos y espacios cotidianos y detenerse en ellos es posible para el espectador crear ciertas conexiones de significación, a partir de su propio mundo interno. Se trata de volcar en esos cuerpos inertes, inmóviles, fotografiados el sentido que en el espectador provoca esta imagen. Con relación a esto, un fenómeno interesante que ocurre de manera constante en las “películas melancólicas” es la sensación de extrañeza que la detención en un lugar u objeto común puede provocar (29).

Aunque la sensación de extrañeza es observable claramente en las películas intimistas (que Estévez llama aquí “melancólicas”), no es claro cómo esa extrañeza adquiere un sentido político y, por tanto, otra vez el vínculo entre los rasgos estéticos de lo subjetivo y la politicidad quedan solo implícitamente sugeridos. Estévez repite también el argumento sobre el alejamiento de la “tradición” nacional de un cine de *contenido político manifiesto* y afirma que la sensación de extrañeza construida por el material filmico es transmitida al espectador como una “experiencia de incomodidad” (31). Y concluye:

El “cine melancólico” sería una reacción cinematográfica ante los duelos no resueltos y el vértigo de la modernización, propios de nuestra historia reciente. Este cine se definiría, entonces, por la emergencia de sus recursos formales e iría en la línea de lo que conocemos como cine moderno, cine crítico-expresivo o cine joven. [...] Una vez más la política dispone y las posibilidades del arte proponen salidas –o entradas– para aquel espectador inquieto que se atreve a aceptar esta invitación y a reconocer su historia compartida en las imágenes cinematográficas (31).

Si bien la figura de la “melancolía” es un interesante modo de construir la relación entre los aspectos formales del giro subjetivo de este cine y un discurso político, nada deja entrever por qué habría que asumir que dicha relación es *per se* crítica. Más allá de la igualación que Estévez propone en la cita entre cine moderno, cine crítico o cine joven (como si se tratara de sinónimos con contenidos conceptuales equivalentes), lo que queda en suspenso es la aclaración acerca de las potencialidades críticas de este

cine, que aparecen en los artículos de Urrutia y Estévez como algo dado y natural. Este último punto constituye otro de los lugares comunes de este debate: parece que en lo que a cine se refiere, *ser contemporáneo y ser crítico son una sola y misma cosa*.

Por esa misma fecha la revista digital *La Fuga* dedica el dossier de su última edición a la relación entre cine y subjetividad, la que titula sugerentemente *Interiores*. Esta edición sintomatiza la relevancia creciente que adquiere el tema, tanto por la visibilidad y celebridad que estas películas van consiguiendo en el circuito de los festivales, como por la creciente atención que la crítica y el mundo académico ponen en él.

En el texto de presentación del dossier, se recogen las características que, a estas alturas, son ya la marca de reconocimiento del cine intimista: historias mínimas, relatos no convencionales, tiempos y montajes estáticos, que apuestan al desarrollo del plano antes que a la construcción de un conflicto narrativo, actuaciones contenidas, etc. Y, por supuesto, se refiere a la relación entre este cine y el discurso político:

Si lo privado es político –máxima del pensamiento feminista– la fuerte presencia de elementos que habían sido descartados de los grandes relatos (lo micro histórico, el fragmento, lo cotidiano, lo doméstico) parecen avisar un grado más por retener o merodear la experiencia. Es ella, en los artefactos discursivos, los juegos de identidad, las cajas chinas de ficción, la que parece marcar su presencia en muchas de las imágenes que nos ha dado el cine en los últimos años. Es ella también, la que parece ser un problema a filmar, un objeto que se escabulle y que tiende a diluir las identidades, opacar las transparencias (s/p).

El dossier de *La Fuga* no concentra su interés en el cine chileno reciente, sino en un conjunto más amplio de producciones, dando cuenta de que este giro hacia lo subjetivo es una tendencia internacional (lo que no hace sino reforzar el primero de los argumentos expuestos por Urrutia en su artículo). A su vez, la tesis de que “lo privado es político” sirve aquí para construir el vínculo entre subjetividad y política como algo dado y, por tanto, sin necesidad de explicarse. El efecto de este modo de proceder es de poca relevancia: sienta las bases de la valoración actual de este conjunto de películas consideradas como una producción activamente críticas y evidentemente políticas. El razonamiento que subyace a esta valoración es: todo cine intimista es moderno, y puesto que todo cine moderno es político y todo cine político es crítico, entonces el cine intimista es crítico. Tal razonamiento es lo que conocemos como un entimema o razonamiento incompleto.

Al margen de tales disquisiciones, lo cierto es que a estas alturas parece ya consolidada una perspectiva desde la crítica de cine que establece los marcos generales para la interpretación de este cine. Así lo demuestra la tesis de Andrea López Barraza *Nuevo cine chileno 2005-2010*, que sistematiza y reproduce en lo sustantivo todos los argumentos ya expuestos hasta aquí acerca del cine intimista chileno. López propone 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” (3), que según ella declara una vocación “apolítica”, a pesar de que inmediatamente afirma: “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” (3). López suscribe las ideas acerca de las relaciones del cine intimista chileno con las tendencias internacionales, el abandono de aspectos temáticos y formales que lo ligen al cine chileno precedente, las innovaciones técnicas y narrativas y, en general, toda la caracterización ya presentada. En lo que refiere al discurso político de este cine, suscribe también la idea de que este cine es, a su modo, “político”, y que se constituye como una instancia privilegiada para pensar críticamente nuestra sociedad contemporánea en “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” (3).

La consolidación de esta corriente de interpretación sobre el cine intimista pareció llegar de la mano del libro *El novísimo cine chileno*, compilación de artículos editada por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza en 2011. El libro reúne a 21 críticos que escriben sobre 21 realizadores entre los que se encuentran los mencionados Bize, Scherson, Torres Leiva, Lelio y Larraín, además de otros como Fernando Lavanderos o Elisa Eliash. En principio, el libro no declara para este grupo de realizadores un vínculo programático o una estética común y concertada. Se trata de un conjunto de realizadores cercanos generacionalmente y que comparten de manera más o menos espontánea algunos rasgos comunes:

1. Todos manifiestan una vocación autoral en su trabajo y, por tanto, la realización de un trabajo sostenido para conseguir un estilo y un modo propios de filmar.
2. Todos poseen filiaciones más evidentes con las corrientes del cine internacional que con el cine de las generaciones de realizadores chilenos anteriores (este parece ser un auténtico denominador común para la producción fílmica nacional de estos años).
3. Más allá de la variedad de temas abordados en sus obras, en todos estaría presente una intención por explorar límites expresivos del cine y por tentar nuevas formas narrativas.

No se trata, por tanto, de una compilación sobre el cine de la intimidad –habrá que esperar para ello un par de años, hasta el libro de Carlos Saavedra que referiremos más adelante– aunque es evidente al revisar sus páginas que el giro hacia lo subjetivo es, en mayor o menor medida, un elemento constitutivo de buena parte de los realizadores comentados. Tampoco de un libro que, como los artículos de Urrutia y Estévez, se preocupe especialmente de los vínculos entre las estéticas intimistas de sus películas

y la conformación de un discurso político. Sin embargo, el libro legitima y promueve muchos de los rasgos centrales que hemos atribuido a este cine: su carácter moderno y cosmopolita, su aire renovador. La operación para legitimar estas lecturas parece ser la de servirse de una vieja categoría del arte –y no tan vieja en las periodizaciones habituales que distinguen el cine “clásico” del “moderno”–: la categoría de *autor*.

Más que las operaciones críticas, es la “fuerte voluntad de autonomía autoral” (como dice Cavallo sobre Bize) (21) la que determinaría el valor de este cine en el contexto de las producciones nacionales. En este marco, el conjunto del libro refuerza dos ideas anteriormente desarrolladas: 1. el carácter fundamentalmente moderno e internacional de este cine; y 2. la clara separación, no solo temática sino, diríamos, *espiritual*, de estos realizadores respecto de las generaciones que los precedieron. Comparando a los “novísimos” intimistas con el conjunto de realizadores de los 90, por ejemplo, dice Cavallo: “los cineastas novísimos, sin embargo, sin el ánimo declarado de dar la espalda al público, estaban más interesados en apostar por un lenguaje y preocupaciones propias” (15), frase en que se sintetizan ambas ideas.

Aún sin aludir directamente a la formación del discurso político en el cine intimista chileno, el texto editado por Cavallo y Maza suscribe las ideas que dan fuerza al entimema del argumento: sí, el cine chileno intimista es contemporáneo y cosmopolita (y, por tanto, crítico y político). La misma existencia del libro, más allá de sus afirmaciones, parece un acto de legitimación: es encabezado por Cavallo, un reconocido crítico nacional; Gonzalo Maza, programador del festival de Valdivia, que ha servido de vitrina para muchas de estas realizaciones; y presentado por Bruno Bettati, por entonces productor cinematográfico y cabeza de dicho festival.

En 2012 apareció el artículo *Políticas de la subjetividad en el “novísimo” cine chileno*, escrito por Ximena Póo, Claudio Salinas y Hans Stange. Se trata del primer texto que cuestiona la relación entre el giro subjetivo y el valor crítico que hasta entonces se atribuye a los filmes del cine intimista. El artículo propone que las subjetividades representadas en dicho cine constituyen “una presentación del sujeto como un individuo diluido, ensimismado y descontextualizado de su época y sus condiciones sociales” (6) y agregan:

Asimismo, se presentan estas condiciones biográficas como absolutas, como una realidad total. La narración se estructura, en estas películas, completamente a partir de tales condiciones de existencia. Las referencias al contexto histórico, político o cultural, si las hay, son vagas o melifluas. Todo lo que acontece sucede como algo dado: los personajes son nada más como son, los hechos ocurren porque sí, y cuando los acontecimientos y los relatos no operan de este modo, lo hacen como una mecánica o una transferencia de su misma condición biográfica (6).

Si bien se trata del primer texto que cuestiona el carácter crítico del discurso político de estos filmes, algo que hasta este punto se daba por sentado, enfoca sus críticas hacia los contenidos representacionales, valorando el tipo de subjetividad mostrada y reclamando

por la explicitación de vínculos más evidentes entre las acciones narradas en los filmes y sus contextos sociales y políticos. Presenta, por tanto, un argumento cuya consideración central se encuentra fuera del ámbito de los medios formales y expresivos que están en el centro del debate en cuestión: son argumentos que vuelven sobre lo político como *lo representado* y que interpretan una despolitización en los filmes allí donde la representación de los hechos sociales (lo colectivo, lo marginal, lo local) son menos claros.

Ninguno de esos argumentos confronta las tesis centrales de la interpretación sobre el discurso político del cine intimista: no se hacen cargo del vuelco cosmopolita y solo valoran negativamente, sin un debido análisis, el giro hacia lo subjetivo y el rechazo a la “tradicción local”. A partir de estos puntos se cuestiona la *eficacia* crítica de los gestos y operaciones formales de los filmes intimistas:

Debe pensarse que un gesto indeterminado o un ambiente de extrañeza, sin marcos de sentido determinantes, pueden ciertamente contener significados complejos como la crítica a las políticas sociales, la decadencia de las clases altas y medias o el rechazo a las políticas postdictatoriales. Si es así, esta crítica sobrevalora la capacidad y efectividad de las soluciones formales del cine biográfico, pretendiendo que con sus meras descripciones y su reducción de la realidad a lo visible en la pantalla se activa un pensamiento crítico completo (9).

A causa de esto, si bien la intuición del artículo de Póo et al. es acertada –en el sentido de cuestionar la criticidad del discurso políticos de estos filmes– los dardos del artículo fallan en su objetivo.

Será el libro *Intimidades desencantadas* de Carlos Saavedra el que levante verdaderamente la polémica acerca del discurso político de este cine (polémica que incluso alcanzó para un par de intervenciones airadas en las redes sociales). El libro de Saavedra refiere explícitamente casi al mismo conjunto de cineastas estudiados por los autores anteriores (Bize, Scherson, Lelio, etc.) y toma del artículo de Póo et al. la denominación de “cine biográfico” y sus principales observaciones:

Si bien este nuevo cine no se podría clasificar de una sola manera, en términos de formatos, géneros o tendencias, sí se observa en una parte de las producciones ciertas particularidades que se reiteran independientes de sus autores –lo que podríamos llamar o categorizar como un cine biográfico chileno. Una de las razones para afirmar esta posibilidad reside en una reiteración narrativa y fílmica presente en muchas obras: la exhibición de la intimidad (21).

Saavedra reconoce también como rasgos de este cine su vocación autoral, su conciencia internacional y, evidentemente, la preponderancia temática y formal del giro hacia lo subjetivo, pero añade otro aspecto a la definición: se trata de producciones cuya temática y foco están en consonancia con las demandas de un mercado global de imágenes. De esta forma, sugiere que las intimidades son hoy el producto de moda, como antes lo fueron los paisajes exóticos o la revolución.

Esta determinante del mercado global tendría efectos en el tipo de intimidad producida en las películas. Según Saavedra, estos filmes estarían centrados en una vida auto-observada, presentarían una forma de ideología global, despolitizarían al sujeto, y ofrecerían una visión crítica neutralizada, un “sentimiento adánico que evita la culpa” (30). Estos rasgos llevan, de acuerdo al autor, a tematizar la intimidad de los sujetos según ciertas cualidades específicas –la vaciedad de la vida cotidiana; superficialidad de las relaciones afectivas; la exhibición acrítica de los estados emocionales; ausencia de heterogeneidad social; la obsesión generacional por el sexo; autorreferencia clasicista del propio mundo; visión desencantada de la vida próspera (30-1)– que tienen consecuencias significativas en el discurso político que construyen:

[...] este corpus de realizaciones chilenas debe ser entendido entonces como un síntoma –no concientemente articulado– de una generación de realizadores que se ha encargado de instalar con estos recursos de exposición y visibilidad, su propia noción ideológica. A través de ella producen un relato ambiguo de satisfacción y crítica que no busca establecer una posición y al mismo tiempo establece un modelo narrativo. Este modelo circula por las políticas culturales, los fondos concursables y las escuelas universitarias (31).

Como puede apreciarse, el discurso de Saavedra tampoco se inscribe totalmente en las coordenadas argumentales que plantean los autores antes citados. Como Póo et al., otorga todavía valor a los contenidos representacionales, pero a su vez añade un cuestionamiento al *contexto social de producción de los filmes*. En efecto, Saavedra infiere que muchas de las cualidades estéticas y formales del cine intimista chileno están determinadas por las lógicas de producción y circulación internacionales, lo que puede ser leído, implícitamente, como un cuestionamiento a la reclamada autonomía autoral de esos realizadores. Podríamos razonar, a partir de esto, que el cine intimista no participa del circuito internacional por su estatuto moderno, sino que se ha obligado a sí mismo a tal modernidad con el fin de participar en el mercado global. El giro hacia lo subjetivo –con su consecuente discurso político– no tendría en su origen una mirada nueva hacia la realidad nacional, ni la extrañeza hacia el presente ni la melancolía por el pasado, sino que su fuente principal sería la necesidad de competir en el mercado audiovisual.

Saavedra diría:

El llamado momento íntimo, podríamos decir, refiere a la historia de unos individuos que no tendrían dónde ir más que hacia el interior de sí mismos, el único espacio donde pueden estar. Pero, es un espacio donde todo ha sido reducido a sospechas y amores fracasados. Los largometrajes que apuntan a la intimidad no están separados del contexto social al hacer referencia a vidas privadas, al contrario, la vida privada se convierte en el relato protagónico de una sociedad que utiliza a la intimidad como defensa de sus intereses (43).

Urrutia, a su vez, ha publicado también en 2013 *El cine centrífugo*, libro en el que desarrolla de manera más extensa y profunda los argumentos planteados en su artículo de 2010. Urrutia propone la categoría de “cine centrífugo” para denominar a este cine caracterizado por contravenir el decálogo representacional y la puesta en escena del cine clásico: un cine que escamotea la presentación de conflictos centrales, que desnarrativiza, en que el paisaje se vuelve autónomo de la historia, al punto de funcionar como contrapunto de las acciones y sentimientos de los personajes. Dice Urrutia: “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” (*Cine centrífugo* 16).

Para Urrutia, las cuestiones formales ya no son sólo objeto de la innovación de los realizadores, sino que se vuelven la sustancia misma sobre la que obra el filme:

La rama centrífuga del cine chileno contemporáneo se sitúa en la poética de la imagen tiempo, en su desinterés por la lógica de la causa y efecto y, por el contrario, en la expresión de sensaciones, de imágenes ópticas y sonoras puras, en su relación con la memoria a partir de la construcción, en el cine chileno, de planos que son autónomos en tanto sus motivos son inciertos, se dispersan en narraciones de flujos de tiempo, de espacio, de luz (18).

De manera consecuente, la sustancia del discurso político que acontece en el cine intimista es también la forma: “Lo político de un cine más político (en la producción actual) ya en términos de argumento, parece centellear en sus recursos materiales, en la aspereza de su imagen, en el movimiento de la cámara” (*Cine centrífugo* 68). Los contextos sociales no son, por tanto, representados, sino solo sugeridos en la mirada de un individuo en “un centro falso, invisible, donde a su alrededor pasa, vertiginosamente, un sistema político, social, cultural que él solo puede ver borrosamente, desenfocadamente” (70). Así, Urrutia termina por afirmar: “Lo político es, en el cine centrífugo, la puesta en obra de un mundo desencantado” (75).

El volumen de Urrutia, por tanto, vuelve a afirmar en lo sustantivo las tesis que interpretan al cine intimista nacional como el portador de un discurso político crítico.

## Conclusión

Es inútil confrontar las posturas presentadas por Urrutia, Estévez, López, Cavallo y Maza, de una parte, con las que presentan Saavedra, Póo et al., de otra, pues como hemos visto sus enfoques y preocupaciones no tienen casi puntos en común. Por lo tanto, para efectuar un examen crítico parece más pertinente revisar el razonamiento de fondo que ha sustentado las interpretaciones acerca del discurso político de este cine chileno biográfico, centrífugo, novísimo, melancólico o intimista.

Este razonamiento es el siguiente: *el cine intimista es contemporáneo y, por ello, crítico*. Tal entimema, como hemos visto, asume o supone ciertas relaciones entre las distintas cualidades del objeto estudiado que se han dado por ciertas sin apenas interrogarlas. Valdría la pena, entonces, con el propósito de dilucidar genuinamente el discurso político de este cine, problematizar dichas suposiciones.

1. Efectivamente, el cine intimista guarda mayores relaciones con las tendencias cinematográficas contemporáneas que con los modos y estrategias del cine chileno de las décadas precedentes. Este hecho puede atribuirse a múltiples factores, desde diferencias generacionales de los cineastas hasta factores socio-culturales como el contexto mercantil de producción y exhibición, pasando por consideraciones acerca de los cambios en el gusto, los intereses del público y las transformaciones de la propia cultura cinematográfica. Lo que debe interesarnos es: ¿posibilita este cambio un discurso crítico? No, al menos automáticamente. La renovación temática sugerida por el giro subjetivo abre la posibilidad de que el cine recoja nuevos cuestionamientos acerca de asuntos como la sexualidad, la identidad, la vida urbana, las realidades fragmentarias, etc., pero esta posibilidad no entraña en modo alguno la garantía de que su tratamiento sea *naturalmente* disruptor.

De la misma manera, la posibilidad de explorar nuevos medios de representación, de utilizar herramientas expresivas antes desconocidas y de extender los límites habituales del lenguaje fílmico son por sí mismas valiosas, pero en ningún caso constituyen *inmediatamente* una crítica al estado de las cosas. El valor estético de los gestos vanguardistas de principios del siglo XX se constituyó en frente de un adversario prominente: la tradición moderna del arte que databa del siglo XVI. En la actualidad, muchas operaciones “vanguardistas” no tienen sino un significado contingente y han perdido toda posibilidad de *situar* las obras de arte en relación a grandes meta-relatos. En otras palabras, cuando todo discurso es novedoso, ¿puede decirse que el novedoso discurso de cierto cine ponga algo en crisis?

2. Es una constante de la reflexión estética contemporánea que las obras de arte movilicen discursos meta-reflexivos sobre sus propios lenguajes y materiales. En la literatura, la música y las artes visuales hay abundantes ejemplos de esto. Que el cine adquiera, por tanto, conciencia acerca de su propio lenguaje y de su material no parece sino apenas el gesto propio de toda conciencia artística moderna. Un primer paso. La suposición de que un cine comprometido con los modos de representación en boga constituye algo así como una expresión auténticamente contemporánea, respecto de la cual el cine precedente es un pálido anacronismo, no deja de ser una mera percepción y, en el mejor de los casos, una marca de identidad.

El hecho de que buena parte de la argumentación sobre el cine intimista desprecie las referencias directas a la realidad social, a la vez que se esfuerce en señalar que dicha realidad es aludida solo indirectamente gracias a formas novedosas, deja ver

hasta qué punto el debate formal no es sino otra cosa que, todavía, un debate sobre la representación. ¿Puede un cine que aún no ha experimentado ni extendido los límites de su propio lenguaje proponer una visión “crítica”?

3. Lo anterior podría invitar a suponer, de manera igualmente parcial, que sólo basta el gesto de experimentación formal para producir un discurso político sobre la realidad. Que el ámbito de la representación no desaparezca del todo en un debate que ha pretendido superar lo mimético es hasta cierto punto evidencia de que el material social nunca deja de estar en la base de toda producción artística. ¿Sobre qué experimentamos sino es sobre imágenes, sonidos, palabras y gestos que primariamente provienen del mundo social? El diálogo con este es ineludible. Ahora bien, ¿los intentos de desdibujarlo, de volver dicho material efímero, de trastocar su color y localidad, su temporalidad y textura: son críticos? En el fondo de lo político subsiste un conflicto. ¿Es tocado este conflicto cuando se prueban nuevos materiales?

4. Si llegara a ser cierto que en la experimentación formal del lenguaje fílmico consigue ponerse en juego algo crucial –de modo transfigurado, simbólico, no importa– del conflicto social, ¿puede decirse que en ese acto acontece la crítica? Es, de hecho, muy probable que en la búsqueda de nuevas formas nos encontremos también con viejos órdenes: que exhibir la extrañeza de un individuo frente al mundo no sea un modo de subvertir esa extrañeza sino solo de aprender a vivir con ella: de encontrarla “normal”.

Podríamos preguntarnos, finalmente: ¿no representar relaciones sociales es suficiente para subvertirlas? ¿Alejarse de ciertos estereotipos y pautas narrativas garantiza que la obra sea “crítica”? ¿El carácter “autoral” de esos filmes proviene de sus relaciones formales o de la creación de un mercado y un contexto social que revisten a tal autoría de ciertas “distinciones”? ¿La misma categoría de “autor” no es, para estos efectos, retrógrada?

## Referencias

- Cavallo, Ascanio, y Gonzalo Maza (Eds.). *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar, 2011. Medio impreso.
- Estévez, Antonella. “Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo”. *Aisthesis* 47 (2010). 15-32. Medio impreso.
- López, Andrea. “Nuevo cine chileno 2005-2010”. Tesis de magister en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, 2011. Medio impreso.
- Saavedra, Carlos. *Intimididades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago: Cuarto propio, 2013. Medio impreso.

- Salinas, Claudio, y Hans Stange. "Políticas en imágenes: una revisión del documental *Venceremos*". *Política y comunicación. Democracia y elecciones en América Latina*. Eds. James Dettleff et al. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (2011). 319-338. Medio impreso.
- . "Políticas de la subjetividad en el 'novísimo' cine chileno". *Comunicación y medios* 26 (2012). 5-11. Fecha de ingreso: 30 de enero de 2014. <<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/25580/27992>>. Sitio web.
- Urrutia, Carolina. "Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010)". *Aisthesis* 47 (2010). 33-44. Medio impreso.
- . *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto propio, 2013. Medio impreso.
- VV.AA. "Interiores: cine y subjetividad". Dossier de revista *La Fuga* (2011). Fecha de ingreso: 30 de enero de 2014. <<http://www.lafuga.cl/dossier/interiores/10/>>. Sitio web.
- Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009. Medio impreso.

Recibido: 31 enero 2014

Aceptado: 01 abril 2015