laFuga

Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo

Por Mariano Veliz

Director: Carolina Urrutia y Ana Fernández
Año: 2021
País: Chile
Editorial: Ediciones Metales Pesados

Tags | **Cine contemporáneo | Estética del cine | Realismos | Estudios de cine (formales) | Chile**

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso, Licenciado en Artes Combinadas, Profesor en Educación Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de las carreras de Letras y Artes de la misma institución. Docente de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura de la UBA. Docente de la carrera de Artes Audoivisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Director de la colección de libros Imagen e Historia de la editorial Prometeo. Compilador de Cines latinoamericanos y transición democrática (Prometeo, 2019) y autor de Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo (Prometeo, 2019).

La reflexión acerca del fenómeno expansivo de la contemporaneidad implica la dificultad de encontrar un lenguaje y una metodología que den cuenta de la variabilidad de ese tiempo presente. Una búsqueda semejante es la emprendida por Carolina Urrutia y Ana Fernández en *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo*. La proposición de un estudio amplio, y al mismo tiempo exhaustivo, del cine chileno filmado en la segunda década del siglo XXI se enfrenta al desafío de abordar este fenómeno complejo en su inmediatez. Esta elección de explorar el cine más reciente supone evadir las certezas del arte ya canonizado, en el que muchas veces se refugia la crítica académica. A su vez, involucra el compromiso no sólo de indagar un proceso en movimiento, sino de hacerlo a través de un pensamiento también móvil, dinámico y abierto a la contingencia. Así, la irrupción de lo contemporáneo en el cine chileno se aprehende en su propio aparecer a través de una reflexión mutante que asume su carácter inestable.

En los análisis críticos que articulan el libro se configuran nuevos modos de la mirada y la escucha críticas. Se propone aquí una indagación del carácter poroso del vínculo entre la crítica académica y la praxis artística así como la necesidad de pensar ese enlace de manera múltiple, en un diálogo polémico entre la materia visual y sonora y los métodos de análisis. Es posible retomar, en este punto, la célebre pregunta que asediaba a Serge Daney, y que recupera David Oubiña: ¿cómo ir hacia una imagen? En este caso, Ana Fernández y Carolina Urrutia exploran formas disruptivas de ir hacia el cine chileno contemporáneo y dar cuenta de su cartografía móvil. Aparece así una aproximación a lo que se inestable, sin ninguna intención de fijarlo ni arraigarlo. Los métodos de análisis no se imponen desde un a priori teórico, sino que surgen como resultado de un diálogo fluido con las películas.

En su sondeo del cine chileno, en *Bordes de lo real en la ficción* se arriesga una hibridación de posicionamientos teóricos y analíticos. Más que la búsqueda de una presunta homogeneidad crítica, se apuesta por la confluencia y la heterogeneidad. Así, el movimiento conduce de la crítica y la teoría chilenas a las latinoamericanas y de allí a las procedentes de otros campos intelectuales. En la basculación entre Roland Barthes, Jean-Louis Comolli y Georges Didi-Huberman, se pliegan autorxs claves del pensamiento de nuestra región como Sergio Villalobos-Ruminott, Ismail Xavier y Nelly Richard. En estas oscilaciones, las películas no constituyen receptáculos sobre los que se aplican, pasivamente, teorías europeas. Tampoco se conciben como artefactos culturales que deben pensarse en términos específicamente nacionales. En el espacio conflictivo entre lo local y lo global, entre lo propio y lo ajeno, se asienta el posicionamiento teórico y analítico asumido por Fernández y Urrutia.

En estas experiencias de análisis crítico, la noción de borde detenta un lugar central. Ya desde el título se apela a ella. Una de las hipótesis más contundentes del libro sostiene que en el cine chileno contemporáneo la ficción pierde sus fronteras y se desborda hacia lo real. Aparece así una comprensión del borde como linde permeable y dialógico. No se trata entonces de separar territorios, sino de pensar estos mecanismos de aperturas y tensiones. Éstas pueden percibirse en los contornos entre la realidad y la ficción, entre lo nacional y lo global, entre lo *mainstream* y lo alternativo, entre lo clásico, lo moderno y lo experimental. En todos los casos, son bordes en disputa, espacios entre-medio generadores de nuevas imágenes y sonidos, de nuevos modelos narrativos y de nuevos abordajes del pasado y del presente.

A estos bordes, que son profundamente tematizados, se suma otro: los bordes entre las eras del cine chileno. Si existe una periodización que precisa las diferencias entre el primer cine de la transición en los años noventa y la posterior emergencia del Novísimo, el libro de Fernández y Urrutia evidencia una percepción sutil de las rupturas y las continuidades en el cine que emerge en la segunda década del siglo XXI. Las autoras no se dejan tentar por la supuesta emergencia de quiebres radicales ni por la búsqueda de recurrencias significativas. Por el contrario, piensan el cine como un fenómeno complejo y cambiante y, por lo tanto, articulado en estas batallas entre lo nuevo y lo heredado. Esta percepción atenta a las tensiones es clave para evitar las estructuras binarias que configuran oposiciones claras entre épocas allí donde hay cruces e intercambios; en fin, donde hay bordes porosos y no delimitaciones cristalinas.

En el cine contemporáneo que se estudia aquí, resulta posible identificar un proceso que irrumpe con una potencia notoria: el surgimiento de un conjunto significativo de películas en las que se marca, se imprime y se graba lo urgente y lo coyuntural. Esta posición estratégica, sin embargo, supone afrontar un ineludible escollo teórico: ¿cómo pensar el enlace entre el cine (el arte, la imagen) y esta dimensión fuertemente histórica? En algunas ocasiones, el cine chileno parece haber anticipado el estallido de octubre de 2019. En otras, parece haber estado abierto a las influencias del malestar circundante. Sin embargo, más que ubicar un vínculo que se establezca en los términos polares de las causas y los efectos, aquí se postula una simultaneidad de los fenómenos, aquello que Giorgio Agamben concibe, en su estudio del epistolario entre Benjamin y Adorno en *Infancia e historia*, como identidad inmediata. De este modo, se desarticula la tendencia a fijar al cine en alguno de esos roles fijos y se explora la posibilidad de establecer un enlace que piense la cercanía y los entrecruzamientos entre la serie histórica y la serie cinematográfica.

En ese marco, algunos episodios del pasado reciente detentan una posición clave: el triunfo de la derecha en 2010, las manifestaciones de 2011, el nuevo ascenso de la derecha en 2018, el estallido de octubre de 2019. En esta dirección, es central el gesto de introducir la contingencia social y política del Chile actual en este diálogo fluido con un conjunto vasto de películas. De esta manera, en las imágenes y en los sonidos se opera una recuperación del cine como manifestación pública. Si desde esa aparición luminosa de los estudiantes en 2011, las calles vuelven a ser ocupadas por esos cuerpos insurgentes, y en el estallido de 2019 fueron el escenario de la revuelta, el cine acompañó esos procesos. Fernández y Urrutia mapean las territorios de cruce entre las ficciones y la historia. Esta imbricación se encuentra no sólo en aquellas películas en las que el intercambio puede resultar más evidente, sino también en aquellas que abordan ese pasado desde posicionamientos oblicuos. Los análisis de *El club* de Pablo Larraín y *Rara* de Pepa San Martín son elocuentes, por su sutileza, en este sentido.

Estos acercamientos se llevan a cabo a través de una producción académica que se concibe como un espacio de formulación de preguntas, de apertura de núcleos problemáticos. Este cine de la contingencia es interrogado a través de la valoración de ciertos ejes temáticos y determinados recursos. En esa búsqueda, sobresale la importancia de la compleja noción de realismo. Lejos de asumir definiciones cerradas acerca de éste, aquí se exploran ciertos interrogantes: ¿qué concepciones del realismo pueden dar cuenta de las imágenes y los sonidos producidos en este contexto?, ¿cómo la producción de películas expone, desde la ficción, una representación realista de los tiempos actuales?, ¿cuáles son los límites del realismo en el cine de ficción? Las respuestas a estas preguntas recorren los aportes de autores que se dedicaron a problematizar el realismo (desde Pablo Corro hasta Mark Fisher, desde Catalina Donoso hasta Hal Foster). Sin embargo, más allá del interés de este repaso por diversos encuadres teóricos, el realismo que estudian Fernández y Urrutia deriva del análisis de un cine que presenta formas novedosas de adhesión a lo real y a su mundo histórico. Por eso, las autoras

promueven otros modos de pensar el realismo, atentos a la materia y a la contingencia.

A partir de esta adherencia, dos problemas aparecen abordados aquí. El primero es la posibilidad de conservar los rastros materiales de lo real. ¿De qué manera el cine puede incluir estas huellas o indicios? El cine chileno contemporáneo despliega, en esta dirección, una prolífica variedad de formas de abrirse a la contingencia también material de su propio entorno (en un abanico que se extiende desde *Aurora*, de Rodrigo Sepúlveda, hasta *Volantín cortao*, de Diego Ayala y Aníbal Jofré). El segundo problema radica en la posibilidad de pensar las películas ficcionales como un archivo del presente. En ellas se reescribe la historia contemporánea en una apropiación, un desvío y un contraste con las representaciones circulantes en los medios hegemónicos de comunicación. Pero estas películas no se limitan, en la percepción de las autoras, a conformar este archivo, sino que se convierten en agentes que intervienen sobre ese mismo real inventariado. Así, se investigan e interrogan los modos en los que el cine del siglo XXI puede retomar su capacidad de intervención. El acercamiento a *Una mujer fantástica* de Sebastián Lelio es ejemplar en esta dirección.

En concordancia con estas búsquedas, los análisis emprendidos en *Bordes de lo real en la ficción* se corren de los encuadres críticos previstos para cada película. Los estudios se alejan de los acercamientos predecibles y exploran otras maneras de dar cuenta de las materialidades fílmicas. El trabajo sobre las películas de Alejandro Fernández Almendras resulta esclarecedor. Su indagación de ciertas construcciones espaciales y de la proposición de una particular configuración del punto de vista en *Matar a un hombre* y *Aquí no ha pasado nada* inaugura otra forma de pensar los bordes de las imágenes, esos entresijos poco revisados en los que se inscriben el cuerpo, la mirada y la escucha.

En la vasta búsqueda histórica y teórica, analítica y crítica de Fernández y Urrutia, y en el marco específico de un análisis de ciertas figuraciones de la violencia en el cine chileno (con especial hincapié en *El Tila: fragmentos de un psicópata*, de Alejandro Torres, y *Jesús*, de Fernando Guzzoni) aparece, tímidamente, la noción de pueblo. Ese pueblo, que se presuponía ausente, que había dejado un espacio vacío en el Novísimo, y en gran parte del cine latinoamericano contemporáneo, reaparece en simultaneidad con la ocupación de las calles por los estudiantes y en diálogo con la emergencia de unas alteridades, a veces inclasificables, que habitan esos espacios. Esa mención pasajera merece una celebración: ese pueblo proteico y múltiple, no uniforme ni homogéneo, compuesto por todos estos otros que proliferan en las películas y en el espacio público, devuelve una vitalidad significativa al cine chileno. No se trata, por supuesto, del pueblo como identidad primaria que regulaba el funcionamiento del cine militante de las décadas del sesenta y del setenta. Es, de todos modos, un cuerpo que irrumpe como agente histórico y como motor narrativo. Un pueblo insurgente que altera el orden de las calles y desafía las clasificaciones cinematográficas. Un pueblo que se asienta en un borde complejo en el que se solapan, y confluyen, lo individual y lo colectivo.

En sus palabras finales, *Bordes de lo real en la ficción* introduce una serie de preguntas. Entre ellas, todas lúcidas y necesarias, resulta imprescindible recuperar dos: una gira en torno al alcance latinoamericano de estas aproximaciones e interroga cuáles son los diálogos que se pueden establecer con los cines del resto de nuestra región. Si bien esta pregunta demanda un sondeo muy extenso, e intenso, se pueden esbozar motivos para creer que hay un germen regional notable para pensar a partir de aquí. La otra es una pregunta por el porvenir: ¿qué será del cine después del estallido de octubre de 2019? ¿Cuáles serán las imágenes del cine por venir? El libro orienta una lectura muy sugerente de las aperturas que se experimentarán en un futuro incierto. Así, los riesgos emprendidos en esta aproximación al pasado reciente y al presente móvil se abren a nuevos desafíos. *Bordes de lo real en la ficción*, en este sentido, constituye un material ineludible para pensar críticamente la actualidad y para vislumbrar los desafíos del porvenir.

Como citar: Veliz, M. (2022). Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/bordes-de-lo-real-en-la-ficcion-cine-chileno-contemporaneo/1089