laFuga

Los hiperbóreos

Pre y post cine

Por Felipe Blanco

Director: Joaquín Cociña y Cristobal León
Año: 2024
País: Chile

Tags | **Cine chileno | Historia | Neofascismo | Crítica | Chile**

En *La bruja y el amante* (2012) -uno de los primeros trabajos breves de la dupla de cineastas y artistas visuales Cristóbal León y Joaquín Cociña-, Jaime Guzmán, artífice de la institucionalidad dictatorial de Augusto Pinochet, es retratado como la pesadilla de una bruja verde, de quien se ha enamorado y a quien atormenta en sus sueños. Transformado en marioneta, en un ejercicio similar al Hitler de Syberberg (1977), Guzmán se refiere a sí mismo como "el arquitecto de todo esto. El diseñador de este basural", sin dar mayores explicaciones más allá de lo que la carga simbólica de su figura política deja en evidencia.

El cortometraje, que combina actores con marionetas y acción real con stop motion, prosigue la indagación en el universo pesadillesco de los cuentos infantiles que ambos realizadores habían iniciado con *Lucía* (2007) y *Luis* (2008) pero, por sobre la estilística y la opción por herramientas formales específicas, el cine de León y Cociña, al menos a partir este trabajo, podría abordarse desde una perspectiva diacrónica, como un proyecto de alcance histórico multireferencial que tiene en el centro de su exploración la historia política y, de manera creciente, la reflexión en torno a la materialidad del cine.

La primera coordenada es inequívocamente histórica y virtualmente explícita, en tanto hay, en el centro mismo de su construcción argumental, la voluntad de realizar un trazado no lineal de la historia republicana chilena desde el punto de vista de los vacíos de su andamiaje democrático, particularmente de la coexistencia del autoritarismo fascista en el corazón mismo del sistema. Este trazado se ha ido amplificando con *La casa lobo* (2018), construida como aterrador inverso paródico de la propaganda en favor de Colonia Dignidad, y con *Los huesos* (2021), alineamiento simétrico entre el ideal autoritario del Estado portaliano y, nuevamente, la figura de Jaime Guzmán como su continuador en el siglo XX.

En *Los hiperbóreos* (2024) su nuevo largometraje, León y Cociña abordan la hebra del fascismo chileno tomando como referencia indirecta *La literatura Nazi en América*, la tercera novela de Bolaño, para abordar desde ahí la figura de Miguel Serrano, mítico patriarca del nazismo local e intelectual que se vinculó fuertemente en los circuitos de escritores asociados a la generación literaria del 38 -Coloane, Teitelboim y Anguita, entre otros-, y produjo una obra esencialmente proselitista.

El fascismo latente

Como en *La casa lobo* las opciones de acceso al filme son múltiples, pero se inspira paródicamente en la retórica megalómana de Serrano para contar la aventura de una psicóloga que intenta que se filme película a partir de un guión que el propio Serrano le dictó desde el pasado uno de sus pacientes en estado alucinado, una película de ciencia ficción ambientada en Chile y protagonizada por una carabinera. La construcción y filmación de esa película descabellada, que la protagonista encomienda

a los cineastas Cristóbal León y Joaquín Cociña, es el punto inicial para una experiencia construida deliberadamente como una caja con dobles y triples fondos y que, lejos de expandirse, pareciera ir creciendo hacia su interior, transformando permanentemente su premisa argumental en una estructura en espiral. En este caso, a las vueltas de tuerca de la trama, los cambios en la naturaleza de sus personajes, el juego de intercambio entre actores y marionetas -aspectos depurados en su narrativa y su estética a lo largo de su obra anterior-, se añade ahora un foco específico y central en la naturaleza de la forma fílmica.

Si bien este aspecto ya estaba presente como impulso argumental en *La casa lobo y Los huesos*, en este nuevo filme abarca mucho más que un dispositivo retórico y se transforma en el corazón de toda la puesta en escena, organizada desde el comienzo en la explicitación de sus mecanismos de construcción.

El filme parte con un plano general que da cuenta de un amplio set atiborrado de elementos de utilería, vestuario, soporte de marionetas e iluminación. Al comenzar a cerrarse lentamente el encuadre irrumpe en él la actriz Antonia Giesen, a quien la cámara sigue en sus movimientos, y que pronto saluda a los espectadores, identificándose enseguida como protagonista de la película y exponiendo los elementos esenciales de la historia, mientras despliega los distintos objetos del decorado. Es un comienzo desde un distanciamiento puro que recuerda filmes como *Enrique V* (1989), de Kenneth Branagh, y *El prodigio* (2022), la reciente cinta de Sebastián Lelio.

Pero más que un marco de referencia que aquellos filmes utilizaron como apertura y cierre de sus relatos, en *Los hiperbóreos* ese prólogo actúa como bisagra que sostiene coherentemente y prefigura toda estructura narrativa, además de su materialidad completa, su dimensión rítmica, su tratamiento espaciotemporal y sus decisiones de ritmo y puesta en cámara, estas últimas tensionadas entre la edición fracturada impuesta por el stop motion y la voluntad del montaje dentro de planos largos a través de veloces y precisos reencuadres.

Antes del cine

Desde el inicio, la estética del filme remite a los engranajes del cine mudo y retoma los experimentos de animación de George Méliès, con sobreimpresiones y el uso del corte directo para la aparición y desaparición de personajes, como también la bidimensionalidad que la alemana Lotte Reiniger utilizó en filmes como *Las aventuras de Príncipe Achmed* a fines de los años 20, siempre apelando a una materialidad precaria y voluble dominada por figuras hechas de papel apelmazado, además de madera y cartón para los fondos y el uso del gran set inicial que servirá de locación para el resto del filme.

Desde este punto de vista, la puesta en escena es en rigor una puesta mecánica que evidencia sus engranajes y maquinaria de construcción montándose y desmontándose permanentemente y que opera, además, como un verosímil formal para las amplísimas libertades con que León y Cociña construyen esta historia hiperfragmentada, pero que en su diégesis se propone al espectador como una continuidad de acciones.

Concebido en parte como un filme de aventuras en el que la psicóloga se lanza a la tarea de dar forma al guión de Miguel Serrano, su estructura deviene pronto en la lógica del juego de rol y en una progresión que supone la superación de las distintas etapas, escollos y paradojas contenidas en su argumento, además de la aparición de personajes, metarrelatos y digresiones que transforman esa odisea en un viaje por el infierno subterráneo, pero aún latente, del fascismo chileno.

Este cúmulo de elementos formales y narrativos llevados al extremo pareciera estar justificado por las alucinadas ideas mesiánicas de Miguel Serrano que el filme expone didácticamente en más de una ocasión y que explican al título del filme. Pero en la misma voluntad para acercarse a lo desquiciado de esos preceptos también pareciera haber una voluntad de parodia -mayor que en las películas anteriores de la pareja-, y que acercan este filme a las lógicas de la comedia, una comedia negra, por supuesto, que se sustenta no sólo en su progresión endiablada, sino también en la caricaturizada construcción de sus personajes y en la desacralizada naturalidad de su forma de hablar.

Probablemente sea esa misma lógica paródica, que alimenta y acelera su naturaleza visual en la dimensión de espectáculo, el que adormece en parte sus alcances más críticos sobre la figura de Miguel Serrano y sobre el alcance de sus ideas que a lo largo de todo el filme, pareciera denostar, a

pesar de que ese mismo sinsentido es el que organiza su puesta en escena.

En *Los hiperbóreos*, Cristóbal León y Joaquín Cociña han conseguido un equilibrio difícil entre los distintos lenguajes que han decidido abordar y han consolidado un proyecto cinematográfico en el que la puesta en relación entre la trayectoria institucional chilena y las categorías del relato mítico-infantil ha funcionado en principio como metodología de indagación histórica y, también, como una estrategia para esquivar la frontalidad discursiva del cine de vocación tradicionalmente política.

Como citar: Blanco, F. (2024). Los hiperbóreos, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/los-hiperboreos/1244