

laFuga

Tarde para morir joven

Por Pablo Corro Pemjean

Director: [Dominga Sotomayor](#)

Año: 2019

País: Chile

Tags | **Cine chileno** | **Afecto** | **Familia** | **Crítica**

Investigador y académico. Profesor Asociado Instituto de Estética Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile. Jefe del Magíster UC en Estudios de Cine.

El fuego de este filme es un fuego bautismal. El fuego digital del incendio de unos predios precordilleranos no parece una imagen de lo contingente sino el fruto de una inercia ideológica, una secuela tardía de las luces del bicentenario, como destellos involuntarios. Este fuego concluyente en *Tarde para morir joven* mantiene alguna relación con las llamas controladas de *Sentados frente al fuego* (2012), aun con las incandescencias solares de la casa campesina en *Huacho* (2009), ambos filmes de Alejandro Fernández Almendra, también con los cuadros de los incendios de la región del Maule en febrero de 2017 en los cortos Mafi. La renovación del drama de la identidad que impuso esa efeméride en la imaginación del cine precede y trasciende el 2010, y se expresa aún con insistencia como revelación catastrófica, como ilusión de otra luz. Pero el carácter bautismal de este fuego del filme de Dominga Sotomayor, que con verosimilitud y literalidad simbólica lo contrapesan las imágenes de agua, corresponde al tópico del estigma de acceso y salida de una comunidad fundacional, de una colonia edénica, así como sitio provisional y destino se presenta la Comunidad ecológica de Peñalolén a fines de los 80 o comienzos de los noventa. El sustrato autobiográfico del filme podría motivar la lectura del territorio, de las cañadas, potreros, pedregales, quebradas, de los canales, como un mapa vivencial, podría justificar el rendimiento estético, fotográfico, de los eucaliptos, los espinos, las zarzas, de las piedras, todo, partículas del relieve. La condición pionera de una colonia ilustrada, de una avanzada burguesa de la resistencia técnica, que se funda por sobre o de espaldas a la ciudad caótica, y que se quema como las penitencias que debe enfrentar una racionalidad alterna, podría explicar el matiz coloquial, dramático, que cuestiona la inteligencia de los adultos, su coherencia moral, su aptitud constructiva, y frente a ellos la necesidad y autonomía de los niños. Pero, así como resulta repelente la manía esencialista, identitaria, en la lectura del cine chileno, así también nos produce aversión suponer que el filme completo es la liberación de un plano existencial. Y con esta abstención interpretativa no pierde nada el rendimiento crítico de los tópicos articulados de la fundación y el bautismo.

La sola concurrencia de niños y adultos en un medio silvestre actualiza el mito de la fundación o del relevo histórico. En *Tarde para morir joven* los niños y los jóvenes, salvo la protagonista, se mueven con sentido fundacional, exploratorio, y las presencias físicas de esos sujetos que se mueven son la más efectiva alusión a los cuerpos de todas las que propone la película. Los adultos en cambio van lento, primero por el peso de todos los personajes que cargan, por el lastre de la reiteración en el cine chileno reciente, por la sofocante hegemonía de imagen de actor, de actriz, que consienten sufrir Alejandro Goic y Antonia Zegers. Pero de acuerdo a las inventivas del filme los adultos apenas ajustan los sistemas que ellos mismos disponen, tuberías, cableado, cierres de muros transparentados por mamparas y plásticos. Figuras de una transparencia materialmente pobre, incluso opaca, las divisiones traslúcidas son estructuras reflejas al aparato moral de los adultos y en tal sentido la provisionalidad estructural de las casas que hacen y habitan parece más residual que inaugural.

Un problema conectado con el del asentamiento, que Dominga Sotomayor siempre ensaya en sus obras a través del tópico del traslado de la familia y del traslado del cine mismo, es el del origen de la

técnica, o el de la añoranza de la electrónica, de la mecánica, de la manipulación instrumental, tema objetual que se impone por su desarrollo escénico y fotográfico, poética de objetos descontinuados.

Esta comunidad, como irremediable bosquejo urbano en la montaña, conserva vehículos antiguos, de los setenta, cincuenta. No estamos seguros de haber visto entre esas máquinas en estado de refacción eterna un increíble *Messerschmitt* cuya leyenda de aura avión nos recuerda el corto documental de cine-avión *Cessna* (2006) de Sotomayor. Más que como reliquia el *Go-Kart* con carrocería de *Citroneta* que conduce uno de los niños relaciona el uso con la nostalgia de la técnica y ese circuito simbólico, donde el tiempo tiene juego, lo infantil y lo adulto resultan intercambiables. En cambio, la vida del cerro, sus presencias contiguas, mentales, míticas, el caballo muerto por un perro, el perro fugado, surgen particularmente de la movilidad cinematográfica de los niños.

Un comentario especial merece la figura del lutier, el padre de la protagonista. Constructor de violas, no sólo mezcla las figuras del arte con la artesanía, del arte con el trabajo, sino que integra a las figuras del asentamiento original el del origen de la técnica y el del aprendizaje de un lenguaje, intuición, la de la dificultad de la expresión, que ofrece densidad eventual a cierta inercia afásica en los diálogos. El ensayo de ejecución de una obra frente a la familia, como en el inicio de *La Caduta degli Dei* (1969) de Visconti, relaciona la pretensión docta de la comunidad ilustrada en convivencia con la industria cultural, no sólo con las técnicas y sus fugas a lo natural, sino con la música pop que insiste en todo el filme.

Las dinámicas generacionales de *Tarde para morir joven*, que se traducen con claridad como dinámicas audiovisuales, con dinamismos verticales, visiones rasantes, panorámicas semi-subjetivas, *dolly in-out* polvorientos, entre otros, suenan como ambientes culturales por la banda sonora, y los elementos fechados de ese corpus se resignifican como música de ritos específicos. Las canciones, las melodías son un esfuerzo de reconstrucción histórica de la realizadora. *Santiago del Nuevo Extremo*, *Nadie*, *Bananarama*. Estas bandas remotas y lejanas entre sí puntean una década, dos quinquenios, finales de los ochenta y comienzos de los noventa, una década con derecho a su propia línea del tiempo, la del ascenso y caída de las ilusiones. La imprecisión histórica de la película es un gran mérito estético, una buena articulación material de un poblado sistema de reflejos de figuras. La invisibilidad del montaje, del ritmo del tiempo, de sus escalas, y de su compaginación atmosférico tiende a un presente en *ralentí*.

Eludimos la incertidumbre genérica, como esquema de apariencias de figuras, que actúa en el personaje protagónico, Sofía, desde la persona del actor Demian Cosmos Hernández, no nos compete contribuir críticamente a todas las causas sociales, al prestigio de todo lo diverso.

Sin embargo, la transicionalidad general del sexo, que, en *Tarde para morir joven*, consiste no sólo en el reconocimiento de las apariencias sino en el dilema relativo de lo activo/reactivo, activo/pasivo, aparece con la riqueza de lo que insiste con baja intensidad dramática, con baja elocuencia de voz y cuerpo a través de Demian. En el mismo sentido del tono menor el personaje ya referido del padre, el lutier, funciona como la parte fracasada, dura, muda, contenida de la fundación, y con un aura escénica afín, su intérprete, Andrés Aliaga, agrega a aquel las virtudes pasivas del mirar, de sólo estar en lo represivo, de Erre, el escolar, personaje protagónico de *Los deseos concebidos* (1982) de Cristián Sánchez.

En atención al juicio social-político del cine chileno, la contigüidad escandalosa entre esta comunidad ecológica y las poblaciones de Peñalolén no se impone como un micro drama del resentimiento sino más bien como el ensayo de la noche cinematográfica en las periferias, experimento de la oscuridad como recurso de luz de automóviles¹ hasta ahora desatendido en un sentido estético, pese al ensayo social de la noche burguesa periférica en *El Club* (Pablo Larraín, 2015) y *Aquí no ha pasado nada* (Fernandez Almendras, 2016). El tópico de la noche a color en autos, luz interior/exterior en movimiento, que se yergue como objeto de comentario a partir de los años setenta, es un hermoso plano sensible para figurar las conexiones etéreas de esta colonia con el mundo circundante.

Finalmente, sin querer retomar la vía repelente de la identidad debemos decir que Dominga Sotomayor propone una variación territorial decisiva del drama de la filiación en el cine chileno.

Hay quienes piensan la filiación como un eje de mirada vertical, otros consideran el parentesco como un movimiento horizontal. Lo filial de *Tarde para morir joven* es diagonal, se impone sobre un esquema

de dos ejes, según la vista del cerro, de la pre cordillera como un corte y de acuerdo al sentido de pendiente. En el cortometraje *Debajo* (2011), la cineasta a través de un plano cenital invertido y persistente anuncia algo olvidado por los cines de argumentos y de oleadas sociales, que todas las perspectivas espaciales pueden dar forma precisa a dramas silenciosos.

Si no fuese por el incendio, por el ensayo de una pieza de viola, por el acordeón, por el polvo en el aire, por el pensamiento de los animales, por las máquinas viejas, incomodarían los diálogos casi monosilábicos del filme, los ecos improbables de una solución elíptica al trabajo, siempre inicial en el medio local, de los diálogos. El mundo de la colonia, su acomodo en el territorio natural puede alterar el habla, y, otra vez, sobre lo mismo, el aire audiovisual sintonizado con el aire geográfico de Peñalolén abrevia o interrumpe la palabra. Esa sintonía es espacio ganado.

Notas

1

El filme *El hilo invisible* (2017) de Paul Thomas Anderson es un bello planteamiento manierista en este sentido cuya sobrecarga referencial se debe a la visualización luminosa de la velocidad por un camino rural, a la presentación de la cabina del vehículo como hogar, casa del amor, atalaya, y a que figura con su exceso el paso productivo de la movilidad con *chroma key* al movimiento real

Como citar: Corro, P. (2019). Tarde para morir joven, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-06-16] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/tarde-para-morir-joven/958>