laFuga

Tony Manero

Acechos

Por Iván Pinto Veas

Director: Pablo Larraín
Año: 2008
País: Chile

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de ficción | Memoria | Vida privada | Crítica | Estética - Filosofía | Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Retornos

Una película como *Tony Manero* sólo podría haber sido filmada en un momento en que las nociones de "memoria", "política", e "identidad" se encuentran en transacción, a medio camino entre la demanda y la liberalización, entre el derecho plural del discurso y los retazos de una memoria que, insistente, retorna, vuelve, no deja de aparecer. A la memoria *demandada* , testimonial, jurídica y resolutiva, el cine ha contrapuesto una memoria no resuelta, no amnistiada y conflictiva en su producción. A través de un lente obscuro, recientemente hemos podido recordar la construcción de imaginarios espaciales y mediáticos, de ciertos períodos del pasado que, a ojos de hoy, parecen ser revisitados entre un *deja vú* melancólico y una monstruosidad amenazante. Pienso, por ejemplo, en los diálogos de *Mami te amo* de Elisa Eliash evocando las historias y mitos del parque de atracciones Fantasilandia ligado al imaginario de los 80's, o en el cortometraje *Remitente* de Tiziana Panizza que contiene imágenes filmadas en super8 sobre un Santiago situado en la década de los 70s, que regresa más allá de su referente, en una síntesis que solo podríamos tildar de *ensoñadora.* Podría seguir con *El astuto mono Pinochet* **y la moneda de los cerdos** de Perut y Osnvikoff, otro film que se salta la demanda, para proponer como material de discusión los discursos, imaginarios, representaciones que quedan como remanente de una época y que constituyen el presente.

Algo de esos retornos, esas ensoñaciones tiene *Tony Manero* de Pablo Larraín. Un filme que no pretende hacerse cargo- como han querido ver algunos críticos- de la relación ideológica entre violencia política y medios, así como tampoco en el hecho de denunciar una situación del pasado que, al parecer, tendría presencia en el espacio público. Así, tampoco, es evidentemente un film que haga el quite a esos tópicos, y que pueda ser analizado sin tomar en cuenta no sólo como el "peso del contexto". Si pudiésemos ser justos, aboga por una apuesta al respecto: es factible hacer un film sobre ese período, tal cual podría hacerse de cualquier otro, el cine tendría ese derecho, ese permiso, esa distancia. [1] Ahora bien, al evadir la demanda, corre el riesgo de la exculpación. ¿Se trata *Tony Manero* de un film que viene a abogar por la voz de los que no hicieron nada en ese período? ¿Existe otro testimonio, otra imagen de la protesta que no sea el de un plano lejano, un "ellos" que existe sólo como testimonio en el borde de un cuadro? ¿se trata solamente de un *retorno alucinatorio de lo real,* fuera de tiempo a la hora de la política? ¿forma parte de lo que Frederic Jameson llama "cine nostálgico", parte de un síntoma mayor, referido a la pérdida de noción de pasado?, ¿o logra la conquista de esa distancia mediante sus operaciones?

Tony Manero transita en los entresijos, bordeando la espectacularización del gesto y la escena, pero así también, dotando de cuerpo a la imagen, uno lo suficientemente considerable para generar un tipo de

pregnancia . A fuerza de la luz (Larraín teatraliza el interior, y hace opaco el exterior, la calle vacía y monocrómica por la que transita el personaje Raul Peralta contrasta con la luz emanada de los televisores y el estudio televisivo), a fuerza de gesto (Castro, lleva al cine, una teoría de la actuación que en principio le podría ser ajena, pero que aquí se transforma en la estructura central del filme, ya volveremos sobre esto) y de una cámara concentrada, que dota al filme un estilo visual ligado al encuadre, al seguimiento, al fuera de foco. A medio camino entre la visibilidad plena (casi televisiva), el fuera de foco y la opacidad, la cámara negocia con sus objetos, y sus cuerpos, en un equilibrio, a ratos, precario, otras con ganancia y acierto.

Shock

Pero la justificación de *Tony Manero* no se encuentra en ese sujeto transhistórico chileno que ha querido ver Villegas en una nota escrita hace un par de semanas, pero así tampoco en la fábula moral Balzaciana del siglo XIX, bajo la cual el alegato de "acaso las personas no disfrutaban en esa época", solo puede ser tildada de conservadora. No por una fácil asimilación ideológica, si no, por que ambos llegan tarde al momento del gesto, y, por ende, de la justificación del film. *Tony Manero* ha respondido desde sus propias operaciones ambas ideas (sujeto transhistórico y fábula moral), en una por asumir que ese sujeto es un sujeto intervenido, procesado, interpelado desde un exterior (ahora sí, la presencia de la violencia política, de los medios, pero, sobre todo, de una cirugía que ocurre como entramado oculto de lo visible), dos, por que la escena de la fábula o el proceso evolutivo del héroe se imposibilita, es ella misma la que se encuentra en suspense, en tránsito. [2]

Shock es el nombre que le ha dado la teoría a ciertas operaciones materiales convocadas por la vanguardia histórica de principios del siglo XX, y fue una de las ideas claves del cineasta Serguéi Eisenstein para concebir su teoría del *Montaje de atracciones*. Todas hablaban de una suspensión de los sentidos, de la violencia de lo nuevo, y del lugar de la técnica (en el caso de Eisenstein, de las imágenes técnicas) en el proceso. El *shock* es también, el nombre de un tratamiento eléctrico dado a pacientes de atención psicológica con problemas dentro de ciertos centros asistenciales. La coincidencia entre ambas dos nociones está la anulación de la sensibilidad por medio de la violencia.

Al contrastar *Tony Manero* con filmes como *La espiral* de Matellart, *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán o *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz sólo podemos reconocer en la imagen los puntos de comunión (una ciudad, unas calles, una arquitectura, que se acercan, que parecieran refractarse, negarse) pero nada de lo que nos da el encuentro entre el material puede darnos alguna otra conclusión: las calles han sido barridas, el espacio público ha dejado de existir, *algo* ha sucedido. A la constatación espacial, concreta, Larraín suma un cierto tipo de análisis de producción de subjetividad, por cierto, un exceso al análisis ideológico y un acercamiento a una estética material, física, corporal de esa producción.

Shock, entonces, del aparato perceptivo, la sensibilidad, el cuerpo. Surge el automatismo (Raúl Peralta se mueve esquemáticamente, casi como un Robot, imitando al Tony Manero original), la desconexión entre el habla y la enunciación (Castro, que ya trabajaba esto desde su compañía teatral, deslocaliza el habla, interfiriendo en las lógicas de acción/reacción, plano/contraplano), y una violencia irruptiva, espontánea que acecha, aparece, sin previo aviso, desde y hacia los propios cuerpos. [3]

Si el shock remite a la insensibilización, la cámara de *Tony Manero* se hace parte de esta tesis, en un ejercicio que va de la fascinación por la violencia, al seguimiento atónito del acto, sin permitirse explicarlo. Suspensión de la ética, entonces, percude tanto a su personaje como a la puesta en escena. Es en esa instancia donde la transacción ocurre, donde el programa se instala.

Residuos

Cada época sueña con la siguiente. Walter Benjamin

Constatada la destrucción, *Tony Manero* se pregunta por los espacios de subsistencia del conflicto, o la posibilidad de ir hacia esas imágenes, esos objetos donde la utopía y la historia han dejado sus rastros. Pero si las calles son y no son las mismas, si Larraín ha insistido en replegar la escena y el escenario en un proceso que va de la investigación histórica a la filiación, [4] su borde realista, da cuenta de los espacios residuales, entre el confín histórico, al aura mítica y la ensoñación. Su realismo, ligado al retrato de una "clase", o aquello que en su destrucción termina por remitir al rito colectivo, en el momento en que toda noción política es disuelta, cancelada, postergada.

En un pequeño reducto, escondido de la luz pública (como en Caiozzi, hay una vocación por el espacio interior), los personajes se juntan a beber y a ensayar un espectáculo inspirado en *Saturday night fever*. El escenario va a ser una zona importante para la relación entre los personajes: va a pasar de zona de destrucción (un momento de ira de Peralta al inicio del filme lo hace destrozarlo), pero también a zona en que, desde una perspectiva teatral, los sujetos se apropiarán de la escena. Mediante el baile, mediante la canción, o discursos a través del micrófono, será un espacio de exposición, instalación y resolución del conflicto. Será, por cierto, el lugar en que Peralta fracasará en su misión final.

Pero los medios, la televisión, la música pop, los discursos oficiales no dejan de remitir a lo mismo. El hecho histórico desplazado del discurso, y de la cotidianeidad acecha, para volver de una y mil formas; mediante un insulto ("comunacha"), el verso de una canción ("es muy tarde ya para soñar/entregué mi cuerpo juvenil/tenías que destruirlo tú"), una bola de cristal (fuertemente semantizada, Peralta se aferra a ella como una "causa"), un inglés mal pronunciado (escena en la que Peralta da un monólogo). Lo real acecha, y los medios lo refractan, proyectan, terapizan. En una escena del final que transcurre en el set televisivo Maluenda hace referencia al conflicto de las Malvinas, para hablar de la hermandad de los pueblos, sin hacer referencia al origen militar del conflicto.

Tony Manero, al respecto viene, si no a contradecir, a complejizar la tesis de la relación de complicidad directa entre los medios y la situación política del momento, validando una instancia autónoma, inscribiéndolos en los imaginarios colectivos (la televisión prendida dentro de las casas, una imagen que veremos en varias situaciones y que Larraín señalará mediante un plano cercano), deteniéndose en una "esfera autónoma" de los medios y la cultura pop. Si suscribimos a esto, quiere decir que ellos no eran sólo reflejos ideológicos si no objetos refractarios, con retornos insospechados (bola de cristal, la apropiación de la música disco, el cine norteamericano), sólo, quizás por esto, *Tony Manero* se arriesgue a ser objeto de sospecha para el pensamiento de izquierda, en nombre de aquellos que si estuvieron, que sí lucharon, contra esos medios (*contrainformación)*.

Deseo

El acecho a los cuerpos, nos acerca hacia otra zona: la economía libidinal. Los cuerpos se mueven, pero la pregunta que vuelve es por un cierto estado del deseo. En la escena más explícita al respecto, Peralta mantiene una relación extraña con su pareja (Amparo Noguera), violenta, mecánica, sin excitación. Sin embargo es con la joven hija de su pareja, que mantiene una relación "lograda", para ello fue necesaria la profanación. La voz aplanada en el acto de su elocución, nos habla de cuerpos que parecen enfermos, no salubres. Hacia el final, el acto de defecación, termina por hacer cerrar el círculo; las acciones se encuentran desencajadas, deslocalizadas, fuera de su lugar. El éxito en televisión se transforma en la única utopía posible del deseo.

Conclusiones...

Tony Manero no es el primer filme que aborda el período histórico de la dictadura, pero si es el primero que aborda tal escenario despercudido de la ideología política, permitiéndose salir de ella para imaginar otras zonas, relativas a la construcción de los imaginarios colectivos que configuran una identidad en un momento histórico específico. Como objeto cinematográfico es menos un retrato histórico como un film que refracta hacia zonas de la cultura popular, iluminando el presente de un cine a mitad de camino entre la localización de su historia y la proyección de querer insertarse en un mercado global (con todas las contradicciones que ello demanda). Su coqueteo con tales referentes, pero así sus concesiones y gratuidades, no dejan de tener aciertos, en gran parte conquistados por la explícita apropiación de Alfredo Castro. Es, de hecho, en esos trasvestimientos (*Manero/Peralta/Castro*) donde hay que buscar los momentos fuertes del film.

Finalmente, es un film con bordes y desbordes: del realismo al mito, de los medios a la ensoñación, repercute en el temblor de una afirmación, acaso nefasta, que se repite como una frase de Enrique Lihn "nunca salí del horroroso Chile".

Notas

1

Quedan descartadas, entonces, dos formas posibles de acercamiento. La del film-denuncia que opera como testimonio factual, concreto y analítico de un cierto período. Pero así, también, el acercamiento narratológico, puramente ficcional, que evade el momento concreto de inscripción de un film, las posibilidades y filiaciones que establece, y, sobre todo, el desentrañar cual es su objeto.

2

Ha sido, también, la teoría del cine, semiológica, narrratológica y hoy en día filosófica la que más ha analizado la proliferación de un nuevo tipo de personajes aparecidos en la postguerra Europea, caracterizados por el tránsito y el devenir, antes que por la resolución. Por otro lado, en Chile, el filósofo Willy Thayer ha llegado a hablar de el golpe de Estado como consumación de la vanguardia y la consecuencia estética de una *escena sin representación.*

3

No puedo dejar de remitirme en este aspecto al cine de Cristián Sánchez, especialmente a *El zapato chino* de la cual *Tony Manero* hereda más que algo.

4

Ha insistido en haber investigado sobre la arquitectura, el sonido, los referentes de la época. Que se puso a ver cine de los 60´s y 70´s chileno, referentes que, ineludiblemente, existen en la película.

Como citar: Pinto Veas, I. (2008). Tony Manero, *laFuga*, 8. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/tony-manero/100