

Políticas de la subjetividad en el “novísimo” cine chileno

Paths of Subjectivity in “Newest” Chilean Cinema

Ximena Póo

Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile
xpoo@uchile.cl

Claudio Salinas

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

Hans Stange

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

Resumen

El cine biográfico realiza una presentación del sujeto como un individuo diluido, ensimismado y descontextualizado. La crítica que lo celebra considera este gesto una ruptura, una disrupción, pues implica una innovación formal respecto de los cines precedentes, anclados en una forma de representación “figurativa” y “militante”. Respecto de ellas, el cine biográfico de la primera década del siglo XXI entrañaría una superación, a la vez, del realismo y del compromiso político con la realidad. Sin embargo, esta innovación formal o expresiva no supone una superación de las categorías de “realidad” implícitas en las películas. El cine biográfico seguiría siendo un cine *mimético* pues estaría “reflejando” las condiciones actuales del individuo y su “intimidad”; en este sentido, su gesto no tendría un valor disruptivo sino afirmativo, naturalizador y conservador.

Palabras clave: Cine chileno, cine contemporáneo, subjetividad, cine biográfico, realismo.

Abstract

Chilean films about intimacy present Subjectivity as diluted, absorted and unfixed individuality. Some film criticism celebrate it and consider this gesture as a break, a disrupción that implies a formal innovation on earlier films, jammed

in sort of “figurative” and “militant” representation. In comparison, the newest Chilean cinema would entail overcoming both realism and political engagement. However, we state this expressive formal innovation does not mean a change of the concept “reality” implied in the films. It would remain mimetic as it would “reflect” the current conditions of individuality and, hence, this gesture would be more conservative than subversive.

Keywords: *Chilean cinema, contemporary cinema, subjectivity, realism.*

La subjetividad como biografía

Una parte del cine chileno reciente se ha volcado hacia una producción biográfica que se ha vuelto notoria durante la última década (vid. Estévez, 2005; Urrutia, 2010). Hablamos de filmes como *En la cama* (2005) o *La vida de los peces* (2010) de Matías Bize, *La sagrada familia* (2005) de Sebastián Lelio, *Play* (2005) y *Turistas* (2009) de Alicia Scherson, entre otros; todos realizados durante la última década.

El énfasis en la dimensión subjetiva es un recurso antiguo en el campo del cine (y del arte en general) y presenta una serie de formas diferentes. Histórica y culturalmente, a partir del concepto de subjetividad se desarrollan modos de representación referidos a los afectos, la fantasía y el “mundo interior”, pero también a la construcción de la identidad, a la concepción del cuerpo y la sexualidad, a la conciencia de género y de clase (véase, por ejemplo, los ensayos del libro compilado por Amaro, 2009, esp. los artículos de Ossa y Arfuch; también Bowie, 1999).

El particular modo en que lo subjetivo se presenta en el cine de que hablamos podría ser denominado *biográfico*. El cine biográfico chileno de la última década realiza una presentación del sujeto como un individuo diluido, ensimismado y descontextualizado de su época y sus condiciones sociales.

Las condiciones de mera existencia, sin una dimensión contextual, copan la representación en estos filmes. Los personajes no son sujetos en un sentido histórico o político: son tan solo individuos, cuyo acontecer vital y psicológico es lo único que les constituye, cuyos afectos operan tan solo como puntos dramáticos y cuya presencia no refiere a ninguna condición cultural, epocal, etc. Lo visible es lo único que se atisba en ellos: no hay sugerencia o referencia a nada más.

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. Los personajes son mostrados

como entidades sin tiempo, historia o clase social, y el único trasfondo que se aprecia en ellos es una materia sentimental apenas pincelada.

Eso es lo que pareciera mostrar, por ejemplo, *La Sagrada Familia* (Sebastián Lelio, 2005), filme en la que la construcción del sujeto se reduce a la representación de escalas morales -hijo “rebelde”, padre “hipócrita”, novia “puta”, madre “decadente”, etc.- en una escena que no da atisbos de la condición de clase, la temporalidad o el entorno social. El foco de atención de la película es el doble estándar moral de una familia que pasa su fin de semana en la playa. El telón de fondo de este “conflicto moral” está dado por la alusión a la Semana Santa y sus implicancias religiosas, pero no se construye aquí un discurso moral que explique y enjuicie las actuaciones y decisiones que adoptan los personajes. Se utilizan las categorías morales solamente para hacerlos interactuar, desconectando el “conflicto moral”, pretendidamente mostrado, de las condiciones que hacen significativo y posible un debate moral-religioso en la sociedad.

La vida de los peces (Matías Bize, 2010) presenta aún más claramente estas desconexiones entre la situación de los individuos representados en la pantalla y sus marcos epocales, identitarios o generacionales. En este filme, las profesiones y rasgos de personalidad están apenas delineados, no cumplen ninguna función narrativa, siquiera estética, y el entorno de la acción se reduce al de una celebración privada en la que el protagonista se reencuentra con un antiguo amor. Esta relación fue relevante para ambos y hay aspectos inconclusos que parece que van a resolverse, pero al fin la película concluye sin que nada pase.

Nada en estos filmes permite localizarlos temporal, espacial o culturalmente. Podrían ocurrir en Santiago, Lima o Estocolmo; sus protagonistas son individuos para los cuales la profesión, el género o la clase son indiferentes. Esta indeterminación, sin embargo, no dota a las cintas de un carácter universalista. Ni locales ni globales, estos filmes apuestan por reconocimientos restringidos solamente al ámbito estrictamente individual.

La biografía como política

¿Cómo se interpreta la subjetividad representada en estos filmes y sus respectivas operaciones de sentido? Algunos los valoran como expresión de la condición epocal contemporánea: sujetos confundidos, diluidos, en constante desplazamiento y fragmentación, que serían propios de la época presente (p.e. Urrutia, 2010; véase también el dossier “Interiores” de la revista *La Fuga*, 2011). La crítica que los celebra, considera este gesto una disrupción, pues implicaría una innovación formal respecto de los cines precedentes, anclados en una forma de representación “figurativa” y “militante”. Dice Urrutia:

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.

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. (2010, pp. 36-37)

Urrutia resalta, por un lado, que el carácter contemporáneo de estas tendencias insta a pensar que estamos frente a unas estéticas de la subjetividad que están a la vanguardia de las sendas contemporáneas del cine mundial. Por otro lado, aduce también que es evidente el sustrato histórico-político de estos relatos intimistas. Que los personajes estén dislocados al interior de narrativas en las que nada pasa sería, precisamente, lo político de estos filmes. Dice Urrutia:

Este cine asume un tipo de narración que más que contar historias, representa estados de ánimo, anécdotas aparentemente triviales que en conjunto devienen relato. Pero, como muchas películas modernas, el argumento opera desde la contención, desde una atmósfera y sensación grisáceas instaladas en el imaginario humano y social desde mucho antes en el presente diegético que nos muestra el filme (2010, p. 41).

El cine biográfico no dejaría, así, de ser político, aunque entrañaría una superación del cine político precedente, anclado supuestamente aún en la obiedad mimética y el compromiso político explícito:

(...) 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.

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. (Urrutia, 2010, p. 37. Las cursivas son nuestras.)

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.

Es así como, por ejemplo, *La Vida de los Peces* parece estar instalada bajo la lógica de un constante “sin”. Se trataría de una especie de caja vacía en la que caben susurros e ideas inconclusas, apenas dibujadas a través de sensaciones y diálogos que pretenden construir a ciertos sujetos que representarían a cierta generación y clase. Como si se tratase de un largo publicitario, el filme plantea una fórmula tributaria de la política de los efectos impresionistas. Aquí, aunque su director crea lo contrario, la existencia no se toca, de ella no se habla, se sugiere apenas. Las escenas, por tanto, muestran una colección de clisés, de esquelas montadas como si se tratase de un drama clásico propio de un romanticismo destinado a la tragedia. Esquelas de colección, depositarias de breves palabras dispersas, que no alcanzan a levantar ni siquiera una carta de despedida, la estocada final de una relación sin historia, sin intimidad y sin sociedad que la contenga; tan solo se extiende la hipersubjetividad del autor como respaldo.

Tal presunción implica un dominio completo del discurso por parte del realizador, instituido en un intelectual crítico que perturba el orden cultural con sus filmes. La principal evidencia de esta perturbación sería el absoluto fracaso que estas películas tienen en su exhibición comercial, el que es interpretado como un síntoma de la molestia que estos filmes producen en el espectador alienado:

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 a 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 (Urrutia, 2010, p. 43).

¿Podemos justificar de este modo el fracaso comercial del cine biográfico? ¿Puede el público resentir un cine a cuyas funciones no asiste? ¿A quiénes está dirigido este cine biográfico que, reduciendo la realidad a la condición de anécdota y al sujeto a la condición de individuo, cree operar el gesto crítico más radical?

Tal gesto de ensimismamiento no tendría que interpretarse como un signo rupturista; por el contrario, repetiría ciertos vicios solipsistas de algunas formas de arte anterior que pueden bien ser leídos como un regreso conservador o como una reacción en el sentido más literal del término. Cuestiones como la ambigua representación de la condición de clase de los personajes o los discursos morales implícitos en algunos de los filmes refuerzan esta idea. O la misma idea de disolución de las clases como si no existieran. En este sentido, su gesto no tendría un valor disruptivo sino afirmativo y conservador. Al reducir la realidad, los filmes naturalizan las condiciones de existencia de los individuos representados y, al considerar “crítica” y “política” esta operación, la crítica de cine esencializa su significado, conformando una metafísica sin sujetos ni sentidos.

Es posible que el fundamento teórico que sustenta estas interpretaciones de la subjetividad sea leído conservadoramente. La literatura “post” referida en las críticas de estas películas describe el estado fluctuante del presente, es cierto, pero lo hace desde la visibilización de sus marcos históricos y filosóficos, a la vez que se orienta a concebir lo político como un conflicto o una disputa por el sentido. Así, por ejemplo, las nociones de “dispositivo” o “microfísica del poder” entrañan una valoración de lo social por sobre las descripciones reticulares, fragmentarias o rizomáticas del mismo. De manera similar, la creencia de que todo es político no significa que todo lo sea *automáticamente*. Decir que el lenguaje, el arte o el cine son políticos inherentemente es señalar que pueden expresar el conflicto que lo político supone en relación a lo real, del mismo modo que pueden ocultarlo. Así, presentar un sujeto descontextualizado no es, en sí, político, a menos que refiera evidentemente a una gestualidad fuera de sí.

Referencias bibliográficas

- Amaro, L. (Ed). (2009). *Estéticas de la intimidad*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bauman, Z. (2003). *La modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bowie, A. (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor.
- Estévez, A. (2005). *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno 1997-2003*. Santiago: Ediciones Radio U. de Chile.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1989). Sobre la interpretación. En *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (pp. 15-82). Madrid: Visor.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2009). *Pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Ossa, C. (2009). *La semejanza perdida. Ensayos de comunicación y estética*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Interiores: cine y subjetividad. (2011). Dossier n. 4 de la revista *La Fuga*. Obtenido el 25 de septiembre de 2012 desde <http://www.lafuga.cl/dossier/interiores/10/>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis-LOM.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Debate.
- Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010). *Aisthesis*, 47, 33-44.