

UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE

“LA IMAGEN DE CHILE EN EL CINE DEL 2000”
Estudio de 4 películas chilenas contemporáneas en relación a
su contexto social.

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE:
CINEASTA CON ESPECIALIDAD EN DIRECCIÓN DE CINE
CINEASTA CON ESPECIALIDAD EN DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Profesor Guía:
IVAN SANHUEZA

ALUMNOS:
Paulina Passi
Esteban Truyol

VALPARAÍSO – CHILE
2007

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1.....	5
1.1. ANTECEDENTES GENERALES	
1.1.1. MARCO TEÓRICO.....	5
1.1.2. OBJETIVO GENERAL.....	7
1.1.3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
1.1.4. METODOLOGÍA.....	8
CAPÍTULO 2.....	13
2.1. A MODO DE CONTEXTO.....	13
2.2. LAS PELÍCULAS DEL 2000.....	16
CAPÍTULO 3	18
3.1. EL INDIVIDUO Y LA CRISIS DE SENTIDO.....	18
3.1.1. LA BÚSQUEDA DE SENTIDO	10
3.1.2. DESENCUENTRO ENTRE EL INDIVIDUO Y EL SISTEMA ECONÓMICO	23

CAPÍTULO 4	33
4.1. TRANSFORMACIÓN DE LAS REDES SOCIALES.....	33
4.1.1. LAS NUEVAS SIGNIFICACIONES DEL TRABAJO.....	35
4.1.2. EL NUEVO ROL FEMENINO FRENTE AL SISTEMA PATRIARCAL.....	37
4.1.3. LA FAMILIA NUCLEAR.....	39
4.1.4. DESVALORIZACION DE LAS INSTITUCIONES SOCIALES.....	42
 CAPÍTULO 5	 51
5.1. TRASTORNO EN LA EXPERIENCIA COTIDIANA.....	51
5.1.1. MATERIALIZACIÓN DE LOS IDEALES DEL PROGRESO.....	52
5.1.2. LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS.....	63
5.1.3. EFECTOS DE LA GLOBALIZACIÓN.....	67
 CONCLUSIONES.....	 70
 BIBLIOGRAFÍA.....	 74
 ANEXOS.....	 76
I. RESUMEN ARGUMENTAL.....	i
II. FICHAS TÉCNICAS.....	xii
III. FILMOGRAFÍA CHILENA AÑOS 2000-2005.....	xiv

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación es un acercamiento teórico e interpretativo a la dimensión social del cine, enfocado a películas recientes realizadas desde y para nuestra sociedad. Constituye el último trabajo académico de nuestra carrera, requerimiento para obtener nuestro Título Profesional como Cineastas.

Partimos de la hipótesis de que el cine, ya sea que se lo proponga o no, siempre denota algo de la sociedad que lo genera. Es así como podemos reconocer en toda obra cinematográfica una dimensión social. Esta dimensión social se debe a diversas razones. En primer lugar a que sus realizadores forman parte de la sociedad y por tanto están sujetos a sus normas. En segundo lugar porque todo proceso de realización cinematográfica tiene lugar en un contexto social ya que las películas rara vez son el producto de una sola persona, sino que representan el trabajo de un grupo organizado con el propósito de hacer cine. En tercer lugar porque, por indirectamente que sea, las películas son representaciones sociales; es decir, toman sus imágenes, sonidos, temas e historias de su entorno social.¹

El desarrollo de esta tesis pretende, a través del estudio de cuatro películas contemporáneas, identificar y describir las formas en que el cine chileno hace referencia a su entorno social. También se pretende, a través del estudio de éstas cuatro películas nacionales (“La Sagrada Familia”, Sebastián Campos, 2004; “Play”, Alicia Scherson, 2005; “Paréntesis”, Pablo Solís y Francisca Schweitzer, 2005 y “Se Arrienda”, Alberto Fuguet, 2005), descubrir algunas de las problemáticas que nos afectan como sociedad. Dichas películas a primera vista podrían ser leídas como propuestas netamente autorales, particulares, y sólo cercanas por su contemporaneidad. Pero en el marco de un estudio en parte sociológico, en parte interpretativo, podremos descubrir cuánto de semejanza tienen entre ellas, e incluso obtener pistas que nos sugieran que dichas obras vienen a dar cuenta de una nueva etapa en el proceso modernizante que vive nuestra sociedad.

¹ ALLEN, Robert y DOUGLAS, Gomery. Teoría y práctica de la historia del cine. En su: Cap. 7, Historia social del cine. Barcelona, Paidós, 1995.

Para tal fin se procederá a describir el contexto histórico y social en que han sido concebidas estas obras cinematográficas. Luego se describirán las temáticas y referencias en común que se han identificado tras analizar las películas.

La metodología utilizada en la investigación se basa en una búsqueda bibliográfica y en una revisión de la cinematografía chilena actual, comprendida entre los años 2000 y 2005, excluyendo, sin embargo, aquellas que no correspondan a óperas primas o que hayan sido dirigidas por realizadores extranjeros.

En el primer capítulo se introduce al lector en los antecedentes generales del trabajo, incluyendo el marco teórico, objetivos, metodología y limitaciones de la investigación.

En el segundo capítulo se entrega una introducción que describe el contexto histórico y social de las películas analizadas. Además se plantea la interrogante: ¿Podemos hablar de una generación de “recambio” en nuestra cinematografía?

En los capítulos tres, cuatro y cinco se desarrollan las temáticas y conceptos comunes identificados en las películas analizadas. Se han dividido en tres segmentos correspondientes a tres ejes temáticos: El individuo, las Redes Sociales y el Entorno.

En el último capítulo se encuentran las conclusiones, en donde se resumen las problemáticas identificadas en la sociedad chilena actual, y se describen las diversas formas en que las películas analizadas se hacen cargo de estos temas.

En los Anexos se adjuntan fichas técnicas de las películas analizadas, los resúmenes argumentales de las mismas y un listado de la filmografía chilena del período 2000 - 2005.

CAPÍTULO 1

1.1. ANTECEDENTES GENERALES

1.1.1. MARCO TEÓRICO

A las teorías cinematográficas desarrolladas desde la primera guerra mundial en adelante, podríamos dividir las en tres grandes grupos: teorías ontológicas, teorías metodológicas y teorías de campo. En el marco de las teorías metodológicas, se deja de cuestionar la naturaleza misma del cine, y comienza a preguntarse desde qué punto de vista hay que observar el cine. No se busca un estatus general sino una sección del fenómeno.² Esta búsqueda se caracteriza también por la aparición de especialistas de otras áreas que se hacen cargo de la discusión sobre el cine, aplicando estrategias propias de sus disciplinas. Una de estas áreas es la sociología, y su mirada se desarrolla en torno a tres ideas base: cómo influye el cine en la orientación y el comportamiento social, en qué medida refleja las aspiraciones y los miedos de una comunidad y a qué estructuras productivas hace referencia.

Respecto al segundo punto (“en qué medida el cine refleja las aspiraciones y los miedos de una comunidad”) los estudios se desarrollan a partir del concepto de cine como *representación de lo social*. Y algunas de las conclusiones que los distintos teóricos sacan en limpio son:

*“La idea es que un filme, incluso cuando narra las historias más inverosímiles, pone en escena de algún modo la sociedad que lo circunda”.*³

“En las películas de ficción, a los personajes se les asignan actitudes, gestos, sentimientos, motivaciones y aspectos que están, al menos en parte, basados en roles sociales...” (Allen, 1995).⁴

² CASETTI, Francesco. Teorías del cine, 1945-1990. En su: Cap. 1, Las teorías cinematográficas en la Posguerra. Madrid, Cátedra, 1993.

³ CASETTI, Francesco. 1993. Op. Cit. Pág. 129

⁴ ALLEN, Robert y DOUGLAS, Gomery. 1995. Op. Cit. Pág. 205

El texto *From Caligari to Hitler* (1947), de Siegfried Kracauer es uno de los aportes más importantes en esta línea de estudios. La hipótesis en torno a la que gira el estudio es que “analizando el cine alemán se pueden descubrir las profundas tendencias psicológicas que predominaron en Alemania de 1918 a 1933” (Kracauer, 1947). Si bien esta obra ha sido cuestionada por estudios posteriores, es interesante rescatar sus observaciones acerca de la *dimensión colectiva del cine*, que lo hace un perfecto *testimonio social*, y la idea de que el cine refleja no tanto los credos explícitos como las tendencias psicológicas.

Esta misma problemática es abordada posteriormente por Marc Ferro, quien relaciona el cine con la historia contemporánea. Según Ferro existen cuatro grandes modos de testimoniar la realidad social por parte del cine: el primero es a través de los contenidos, el segundo es a través del estilo, el tercero es mediante su actuación sobre la sociedad, y el cuarto es aquel en que el cine hace de espía de su entorno y está conectado al tipo de lectura que se haga de él. La contribución de Ferro amplía y desplaza al mismo tiempo la temática abordada por Kracauer: “el cine constituye un testimonio no tanto por reflejar plenamente a una sociedad, cuanto porque funciona como indicador de sus puntos negros, como de sus procesos mentales, de sus dinámicas posibles y de sus respuestas mayoritarias”.

Existen estudios posteriores que abordan la problemática del cine como representación social, cuestionando la transparencia de este medio y su calidad de reflejo fiel de la sociedad. Nuestro estudio no profundizará respecto de si el cine es o no una representación fidedigna de la realidad, sino que, mediante un análisis sociológico, buscará detectar y describir los vínculos existentes entre nuestro cine actual y la sociedad chilena.

1.1.2. OBJETIVO GENERAL

- Establecer relaciones entre las tendencias identificadas en las obras cinematográficas estudiadas, comprendidas en su calidad de representaciones sociales, y el contexto sociopolítico contemporáneo a ellas.

1.1.3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar y describir tendencias presentes en las realizaciones cinematográficas estudiadas, en su calidad de representaciones sociales.
- Describir las características del contexto sociopolítico contemporáneo a las obras a analizar.

1.1.4. METODOLOGÍA

- Universo muestral

El universo muestral comprenderá cada película de ficción, largometraje que haya sido estrenada en el territorio chileno en salas de cine, en calidad de ópera prima entre los años 2000 y 2005, dirigida por realizadores chilenos y producida en Chile.

Se considerarán sólo películas estrenadas, ya que entendemos que una obra cinematográfica no está completa hasta que es exhibida; y dentro de éstas, nos interesan sólo aquellas estrenadas en el país, ya que esto posibilita una interacción más directa entre la obra y la sociedad que la genera.

Así mismo, sólo consideraremos las obras de autores cuyas óperas primas estén circunscritas en el período 2000-2005, ya que nuestro interés es trabajar con películas que traten sobre el mismo período en que son concebidas y que posean, debido a esto, cierta inmediatez. Se privilegiarán, en esta selección, películas contemporáneas, que aborden el período actual sin la distancia y reflexión que puedan tener filmes que indagan en el pasado (como Machuca, 2004; o Sub terra, 2003) o de autores de larga trayectoria en la cinematografía nacional. Buscamos filmes que sean más cercanos al ejercicio de mostrar la sociedad que nos circunda, mas no necesariamente a un análisis de ésta.

- Elección de casos/Muestra:

Dentro de la filmografía del período hemos seleccionado cuatro películas, estas son: “Play”, “Se Arrienda”, “La Sagrada Familia” y “Paréntesis”.

La selección de estas películas obedeció a varios criterios, los cuales se enumeran a continuación, en orden de importancia:

- Películas que a primera vista buscaran exponer la realidad, sin ser necesariamente un análisis de ésta.

- Películas que ofrecieran más posibilidades de recoger situaciones alusivas a problemáticas sociales, no estando centradas estrictamente en una temática social.
 - Películas cuyas tramas se desarrollaran en la actualidad.
 - Películas que fueran representativas de lo urbano, tomando la ciudad como referente de la modernización.
- Unidad de análisis:

La película como documento fílmico; es decir, sólo el filme y secciones de este en particular, que permitan ejemplificar las problemáticas sociales identificadas o los nexos entre las películas estudiadas. Estas secciones corresponderán a secuencias, escenas, fragmentos, planos o encuadres cuando lo amerite. Los elementos a analizar dentro de estas secciones corresponderán a diálogos, tratamiento sonoro, ambientación o tratamiento fotográfico, sin ser excluyentes entre ellos. No se considerará lo que se ha dicho de la película antes o después de su estreno; esto incluye comentarios realizados desde la crítica cinematográfica o medios de comunicación masiva. Tampoco se considerarán para el análisis aspectos personales del realizador, salvo que éstos ayuden a contextualizar la obra dentro de un período temporal específico o dentro de una sociedad particular. Por último, no se considerará el impacto social que haya generado la obra en cuanto a resultados de taquilla o elementos externos a la película como sus condiciones de producción o difusión.

- Límites de la investigación:

Este estudio no abarca películas realizadas por autores chilenos en el extranjero; se toman en cuenta sólo las películas realizadas dentro del territorio nacional.

En este trabajo no se pretende trabajar bajo una visión única del panorama sociopolítico chileno, sino hablar de una concepción general extraída de distintas referencias bibliográficas.

No pretendemos dar una visión general del cine chileno del 2000 al 2006; nuestra intención es tomar un segmento de éste para el desarrollo de esta tesis.

- Estrategia Metodológica:

Se utilizará una estrategia de análisis cualitativo. La herramienta principal a utilizar será el análisis de contenidos. La investigación será enfocada en un sentido exploratorio en primera instancia para desembocar luego en un trabajo de carácter descriptivo.

- Tipos de Fuentes:

Se utilizarán fuentes compuestas y secundarias.

Con fuentes compuestas nos referimos a las películas a analizar. Por una parte, analizaremos los contenidos evidentes, visionando en busca de las temáticas abordadas por las películas, lo que representan los personajes, estratos sociales y época en que se desarrolla la historia; se registrarán las concordancias encontradas. Por otra parte se analizarán los contenidos subyacentes, reuniendo datos acerca de la atmósfera, construcción de imágenes, manejo del espacio, y otros elementos que podamos reconocer en cada película que resulten significativos para el estudio; estos serán registrados de manera cualitativa.

Con fuentes secundarias nos referimos a la bibliografía utilizada. Se procederá a leer los libros y extraer de ellos conceptos claves que definan las características del período contemporáneo a las películas analizadas. Se rescatarán con especial énfasis aquellos conceptos que tengan relación con el aspecto socio-político del país. Procederemos a revisar la mayor cantidad posible de material, tratando de abarcar un amplio abanico de disciplinas de estudio y posturas políticas, esto con el fin de evitar tener una mirada sesgada por sólo un punto de vista de determinada corriente o autor.

- Tipos de datos:

Cualitativos.

Hemos dividido en dos partes el registro de datos, una para los contenidos evidentes y otra para los subyacentes.

Para el análisis evidente hemos seleccionado cuatro unidades de registro; se irán agregando nuevas en la medida que vayamos encontrando datos relevantes: temáticas, personajes (roles sociales), estrato social (en que se desarrolla la historia) y época en que está ambientada la historia.

Para el análisis de los contenidos subyacentes hemos seleccionado cuatro unidades de registro que se desprenden de la puesta en escena, se irán agregando nuevas en la medida que vayamos encontrando datos relevantes: ambientación, construcción de la imagen, manejo del tiempo y sonido.

Por temáticas nos referimos a aquellos temas que tengan relevancia dentro de la película. Para este análisis buscaremos especialmente los temas que tengan relación con los cambios sociales y políticos ocurridos recientemente en Chile (globalización, transformación del sistema económico, cambio en las relaciones laborales, etc.), por esto mismo no trataremos en profundidad temáticas que quizás tengan una fuerte presencia argumental, pero que no se vinculen con el objetivo de nuestro trabajo

En cuanto a los personajes, tomaremos en cuenta sólo a los personajes principales y secundarios. Analizaremos sus características individuales, todas aquellas que puedan evidenciar una realidad nacional a través de él (por ejemplo tendencia política, grado de inserción social, aspiraciones, sistema de valores). Por atmósferas entendemos a todos aquellos elementos a analizar que no son tangibles o patentes en la película, llámese atmósfera visual, sonora y ritmo interno si se aplica.

- Técnica de recolección de datos:

El principal instrumento a utilizar será el visionado de películas. Por tal motivo nuestro instrumento de trabajo serán pautas de visionado, diseñadas como plantillas para el registro de datos. Se compondrá de dos partes, la primera será más bien de llenado rápido, por medio de tickets, frases cortas o conceptos, aquí se registrarán los contenidos evidentes. La segunda será más bien de desarrollo, para los contenidos subyacentes. Se rellenará a modo de observaciones, por lo cuál se dejará más espacio para ingresar los datos.

Para el análisis de los textos se utilizará como instrumento una ficha bibliográfica del tipo “ficha de recuerdo” descrita por Humberto Eco en su libro “Cómo se hace una tesis” (Barcelona, Gedisa, 1989), en donde se registrarán pasajes, conceptos o definiciones para facilitar su posterior organización y acceso.

- Técnica de análisis de datos:

Se hará un análisis comparativo de las películas con la ayuda de plantillas, recogiendo las temáticas que más se repitan o que aparezcan de manera más sobresaliente en las películas. Ya identificadas estas tendencias en las temáticas, se llevará a cabo un análisis centrado en establecer relaciones entre éstas y el contexto político social contemporáneo a las obras. Este contexto estará dado por la recopilación de datos que obtendremos de la bibliografía analizada, organizado en las correspondientes fichas. Con estos datos realizaremos el análisis correspondiente, buscando la relación entre las temáticas y el contexto social y político en el Chile actual.

CAPÍTULO 2

2.1. A MODO DE CONTEXTO

Debido al interés de este estudio respecto a la dimensión social del cine, creemos necesario revisar brevemente la historia de nuestro cine, partiendo por el momento en que éste deja de ser ya un experimento cultural o un producto comercial y comienza a hacerse conciente de sus potencialidades como medio de comunicación y expresión masiva. La década los 60 es el período en que estas potencialidades se concretan⁵, siendo orientadas hacia el proceso de transformación social que se vivía en el país por esa fecha. En nuestro país se buscaban cambios estructurales en la sociedad, existía una búsqueda social profunda de la democratización, que iba más allá de los intereses políticos. Esta búsqueda de carácter ideológico influyó también en la concepción que se tenía del ámbito cultural y la importancia social de su desarrollo, significando una apertura del apoyo estatal para fomentar las artes en general.

El cine se vio favorecido por esta situación, tanto en lo que respecta a las motivaciones sociales de hacer un cine con una visión mucho más crítica y audaz, como al fomento estatal de las realizaciones, llegando a constituirse este período como el de mayor interés y significación en la historia del cine chileno hasta ese entonces. El cine chileno, que se comprometía por primera vez con intereses sociales, generó un movimiento que se expandió y enriqueció hasta inicios de la década siguiente. Tal es así que, a principios de los '70, ya no buscaba ser sólo un cine de denuncia de la sociedad en que se vivía, sino que intentaba generar una reflexión más articulada y explícita del momento político y social de Chile.

En este contexto nace el “Nuevo Cine chileno” con obras emblemáticas como “El Chacal de Nahueltoro”, (Miguel Littín, 1969), “Tres Tristes Tigres” (Raúl Ruíz, 1968), “Valparaíso mi amor” (Aldo Francia, 1969) y “Largo Viaje” (Patricio Kaulen, 1967) por mencionar algunas. Esta etapa se caracteriza por obras de alto contenido social y un

⁵ Al respecto señala Jacqueline Mouesca: “Antes del 60 operaba, salvo raras y honrosas excepciones, apenas como un eco de oficios e intereses remotos, y renegaba del derecho a una identidad.” En su libro, Plano secuencia de la memoria de Chile. Madrid-Santiago, Ediciones Del Litoral, 1988.

desarrollo significativo del lenguaje cinematográfico, siendo definido como su signo de identidad el intento, por vez primera, de reconocerse en una realidad nacional específica y asumir frente a ella responsabilidades y compromisos no sólo estéticos sino también sociales⁶. Además es importante señalar que durante este período las productoras se esparcieron por el territorio, filmando en Iquique, La Serena, Valparaíso, Concepción Valdivia, Osorno, Puerto Montt y Punta Arenas, enriqueciendo en gran manera las obras, permitiendo descentralizar no sólo la producción sino también la mirada. Por último, para la fecha, el Festival de Cine de Viña del Mar aparece como la instancia más relevante de reunión de cineastas en Latinoamérica.

Este ímpetu creador, que alcanzó notoriedad más allá de las fronteras nacionales, sufrió un quiebre brutal al llegar la dictadura. El cine fue, probablemente, de todas las manifestaciones culturales chilenas, la que se vio más seriamente afectada por el golpe de Estado. No hace falta más que mencionar el cierre de la totalidad de las escuelas de cine, la derogación en 1974 de artículos de la Ley de Presupuestos que beneficiaban la producción cinematográfica, el cierre de Chile Films (principal centro de producción cinematográfica en el país) a manos de los militares, la destrucción del laboratorio de Chile Films (considerado por muchos como el de mayor calidad en Latinoamérica), la quema indiscriminada de las películas chilenas y material de archivo en bodegas de Chile Films, la destrucción de grandes cantidades de película virgen, la promulgación de una nueva ley de censura mucho más estricta (a las películas no se les hacen cortes, se trata de “sí” o “no” y a las causales anteriores de rechazo se agrega cualquier señal de influencia marxista en títulos o contenidos) y la persecución que obligó a muchos cineastas de la época, tanto realizadores (Raúl Ruiz, Luis Vega, Sebastián Alarcón, entre otros) como actores y técnicos, a exiliarse en el extranjero. Y a los estragos iniciales se agrega la creación de una comisión, durante el gobierno militar, encargada de la desaparición de material fílmico con cualquier asomo de inclinación política. Hacia 1978 se produce una suerte de “recomposición” de la cinematografía nacional⁷, resultando en una reactivación de la actividad, caracterizada por tres situaciones: la producción tradicional (cine argumental y documental) se ve reemplazada por el spot publicitario, se

⁶ MOUESCA, Jacqueline. 1988. Op. Cit. En su: Cap 2

⁷ Sin intenciones de desmerecer la creación de los autores que siguieron trabajando en el exilio, creando obras muchas veces geniales y de gran coherencia con el acontecer nacional, quisiéramos referirnos principalmente a la situación al interior del territorio nacional.

introduce masivamente el video como soporte dominante de la imagen audiovisual, y adquiere un desarrollo inusitado la actividad audiovisual privada⁸.

Cuando cae la dictadura, 14 años después, el cine chileno se encontró en una situación desvalida, ya que la reactivación del período anterior estaba enfocada a la actividad audiovisual, no al medio cinematográfico propiamente dicho. Se ve casi frente a una tabla rasa respecto a soportes de producción, ventanas de exhibición, público, etc., retomando vacilantemente los caminos emprendidos en los años 60. No existía en el país una industria cinematográfica verdadera, ésta descansaba en el esfuerzo individual e independiente. De esta manera, no sólo no podía alcanzar los niveles que había alcanzado en los años de la Unidad Popular, sino que se veía retrotraída a las condiciones de pobreza y sobresalto de períodos muy anteriores. Desde finales de los '80 hasta finales de los '90 resurge la producción cinematográfica chilena como tal y el gobierno de la época busca generar una institucionalización del ámbito cinematográfico. Hechos importantes en el proceso de reconstrucción del medio chileno fueron: la entrega de "créditos blandos" por parte del gobierno como primera medida para reactivar este sector económico; la creación del fondo del desarrollo de la cultura y las artes FONDART, que favoreció indudablemente la producción cinematográfica; la redacción del primer borrador de la ley de fomento audiovisual; y la creación de "Plataforma Audiovisual", institución que agrupa a todo el medio audiovisual chileno y fomenta el desarrollo de la actividad audiovisual en Chile. El conjunto de películas surgidas en este período se agrupan bajo el nombre de Cine de la Transición, siendo dos de sus principales características el esfuerzo por formar una industria audiovisual que a la larga pudiera auto sustentarse, y la búsqueda de empatía con el público a través de temáticas atractivas, más que explicitando sus problemáticas.

Formalmente la transición ha concluido, y entramos como país a un período incierto en el plano social y político. También es incierto el período por el cual atraviesa nuestro cine, no tiene una mirada en común, las películas son aparentemente dispersas e inconexas⁹.

⁸ MOUESCA, Jacqueline. 1988. Op. Cit. Pág 163

⁹ CAVALLO, Ascanio. Huérfanos y perdidos. Santiago, Grijalbo, 1999. En su: Cap. 2.

2.2. LAS PELÍCULAS DEL 2000

¿Qué diferencia a las películas chilenas del 2000 de sus predecesoras? ¿Es posible fijar una línea divisoria que indique una suerte de nueva etapa de la cinematografía nacional? No es tarea fácil responder estas preguntas, dada la complejidad que encierra cada obra cinematográfica, y la posibilidad que éstas tienen de ser "leídas" reiteradamente, ofreciendo cada vez una faceta distinta.

Lejos de hacer un examen acabado a la cinematografía del período, hemos querido, a manera de ejercicio, seleccionar cuatro películas que nos parecen relevantes para este estudio, ya que en ellas encontramos la mayor cantidad de elementos que evidencian cambios recientes en nuestra sociedad. Estas películas fueron estrenadas dentro del período comprendido entre los años 2000 y 2005, y corresponde a la categoría de óperas primas. Nuestro estudio pretende analizar sólo óperas primas con el fin de alejarnos lo más posible de directores que protagonizaron el llamado "cine de transición", entre 1990 y 2000, o incluso de aquellos pertenecientes al movimiento bautizado como "nuevo cine chileno" comprendido entre las décadas del 60' y 70'.

Las razones de este "sesgo" intencional obedecen a nuestro interés por indagar la naturaleza de una posible generación de recambio en el ámbito cinematográfico chileno, el cual creemos podría complementar el espectro cinematográfico actual, ya que, a primera vista, reconocemos en estas películas temáticas de aparición muy reciente, que no han sido tratadas en el cine de la transición. Temáticas como las transformaciones en las relaciones sociales, fenómenos como la globalización y el sistema de libre mercado, y el proceso de individualización y subjetivación de la sociedad. Por esto, creemos que estas películas poseen elementos suficientes para ser abordadas, estudiadas y pensadas como un nuevo período en la cinematografía nacional.

La primera semejanza que salta a la vista entre las películas de estos autores es el carácter personal de sus propuestas, seguida del hecho de que sus películas se alejan del estilo coral o de "comunidad" que tenían películas anteriores ("Campo Minado", Alex Bowen, 1999; "El Leyton", Gonzalo Justiniano, 2002; "La Fiebre del Loco", Andrés Word, 2001; "Caluga o Menta", Gonzalo Justiniano, 1990) para centrarse en personajes solitarios. Tampoco encontramos en estas películas referencias directas a períodos

históricos anteriores ni a sus problemáticas (períodos más menos recientes de gran inestabilidad, como el gobierno de la unidad popular o el gobierno militar), sino que se enfocan más bien en problemas actuales, recientes (tales como el impacto de la globalización en los individuos, la dificultad de adaptación al sistema neoliberal y las nuevas dinámicas en la relación entre el individuo y su entorno social), y de los que quizá aún no somos conscientes ni nos hacemos cargo como sociedad por ser tan contemporáneos. A primera vista las películas tratadas en esta investigación abordan temas distintos, por lo que podríamos estar en el umbral de un período cinematográfico distinto. De ahí el interés por indagar en ellas, puesto que las inquietudes que plantean estas películas podrían ser la pista de los temas que nos tocará enfrentar como realizadores cinematográficos y como sociedad en este nuevo siglo.

CAPÍTULO 3

“Si las crisis de sentido subjetivas e intersubjetivas ocurren en forma masiva en una sociedad, de tal manera que llegan a transformarse en un problema social generalizado, entonces no deberemos buscar las causas en el sujeto mismo, ni tampoco en la supuesta intersubjetividad de la existencia humana. Más bien lo más probable es que dichas causas se encuentren en la propia estructura social.”

(Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*, 1997, Pág. 50)

3.1. EL INDIVIDUO Y LA CRISIS DE SENTIDO

En el contexto de las sociedades modernas se habla de crisis de sentido cuando el sujeto pierde la guía que las instituciones productoras de sentido han dotado históricamente a la sociedad. Estas instituciones, que pueden ser de carácter religioso o instrumental, tienen la tarea de recopilar a lo largo del tiempo experiencias y lógicas de acción, transformándolas en normas y organizándolas en estructuras de sentido, que permiten al individuo proceder en su vida diaria sin tener que tomar decisiones acerca de cada cosa que realiza. Dichas estructuras de sentido son absorbidas por la conciencia del individuo en dos etapas fundamentales de socialización; la primera corresponde a la infancia y la segunda la inserción en el medio laboral.

En las sociedades modernas confluyen factores especialmente ideales para la propagación de las crisis de sentido, especialmente si es que la sociedad no cuenta con estructuras diseñadas para contrarrestarlas¹⁰. El sistema democrático es uno de los

¹⁰ Se refiere a las "estructuras intermedias" definidas por Berger y Luckmann, en su libro "Modernidad, pluralismo y crisis de sentido." (Paidós, 1995.), como instituciones que permiten que los individuos transporten sus valores personales desde la vida privada a distintas esferas de la sociedad, aplicándolos de tal manera que se transforman en una fuerza que modela al resto de la sociedad. Estas instituciones reciben el nombre de "intermedias" porque median entre el individuo y los patrones de experiencia y acción establecidos en la sociedad, permitiéndoles contribuir al acervo social de sentido. De esta manera, la reserva de sentido aparece como un repertorio de

factores que pueden propiciar estas crisis, puesto que insta en la sociedad el derecho casi obligatorio a “decidir y optar”; misma función ejercida por el sistema de mercado actual (neoliberal). A estos factores se suma el pluralismo a ultranza que conlleva la globalización, y juntos generan un clima en donde el individuo se ve asediado por opciones y decisiones que las estructuras de sentido que él posee ya no dan abasto para solucionar de manera inconsciente e inmediata. Cabe citar un último factor que sale a colación al hablar de crisis de sentido, que si bien puede no ser tan significativo en sociedades más avanzadas, lo sigue siendo en la nuestra. Este factor corresponde a la secularización, comprendida ésta como el continuo debilitamiento de la influencia del cristianismo, mayormente de la iglesia católica, en la sociedad. La secularización, sumada al pluralismo creciente, genera incertidumbre sobre una de las estructuras de sentido más básicas que poseemos y que se relaciona directamente con nuestra identidad: la tradición.

La incertidumbre sobre la tradición, el debilitamiento de las instituciones básicas de sentido (instrumentales como el estado o partidos políticos, y religiosas), el pluralismo, que provoca que “el individuo [crezca] en un mundo en donde no existen valores comunes que determinen la acción en las distintas esferas de la vida y en el que tampoco existe una realidad única para todos¹¹, causa que el individuo se cuestione acerca de su actuar, acerca del cómo ha llevado su vida y, finalmente, acerca de sí mismo.

Si bien el vivir en una sociedad moderna, democrática y pluralista no conlleva directamente el caer en una crisis de sentido, la crisis sigue estando latente. El hecho de que las sociedades modernas tengan como prioridad el bienestar material de los ciudadanos en lugar de la función histórica y antropológica de crear, preservar y transmitir sentido, ha provocado un vacío de sentido. Este vacío alimenta la sensación de desencanto frente a la sociedad; nos alegramos de los nuevos valores, el empuje, el dinamismo, el consumo, el éxito, pero a la vez nos distanciamos cada vez más de la idea de una sociedad civil saludable: “La encuesta de la Flasco consignaba opiniones

posibilidades que han sido definidas por cada uno de los miembros de la sociedad. Si bien es un fenómeno en proceso de investigación, Berger y Luckmann afirman que entre ellas se incluyen comunidades de opinión organizadas a nivel local (por ejemplo grupos ecológicos; instituciones tales como las iglesias, en la medida que sus raíces locales sean suficientemente profundas para servir como fuentes de sentido de las comunidades de vida; posiblemente organizaciones partidistas a nivel local, y asociaciones de diversos tipos).

¹¹ BERGER, Peter y LUCKMAN, Thomas. Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. Barcelona, Paidós, 1995. Pág. 61

mayoritarias significativas en el sentido de que Chile era una sociedad cada vez mas egoísta, más individualista, menos respetuosa a los demás, más agresiva y menos sana moralmente a pesar de reconocer todos los avances económicos que hemos tenido.”¹² .

Este desencanto sumado a la destrucción de los sentidos únicos (por el pluralismo) y la pérdida de referencias (por el debilitamiento de las estructuras básicas de sentido: familia, estado, iglesia, etc.), pone en marcha una cultura personalizada, que permite al individuo desligarse de las “certezas anteriores” dispensadas por la sociedad y forjar su identidad basado en nuevos valores individuales y subjetivos.

3.1.1. LA BÚSQUEDA DE SENTIDO

Uno de los cambios más dramáticos que ha sufrido Chile en los últimos años ha sido el arribo de la globalización, proceso que viene a “dar cuenta de...un capitalismo que ha extendido sus límites hasta los confines del planeta”¹³. Esto, con sus múltiples consecuencias: la masificación de la tecnología, la competitividad laboral, la revolución tecnológica de los medios de comunicación que acarrea consecuencias como la pérdida de fronteras y la compresión del tiempo y el espacio, el acelerado ritmo de vida, el debilitamiento de las tradiciones etc. Y en paralelo presenciamos el surgimiento progresivo de valores individuales (la libre elección, la búsqueda de la realización personal, la legitimación del placer, el reconocimiento de las peticiones singulares, el respeto a la subjetividad, etc.), que hacen cada vez más énfasis en el desarrollo humano individual, en desmedro de los valores sociales que primaban en el Chile de décadas anteriores. Esta preocupación por lo individual en detrimento de lo colectivo, es una problemática que se refleja en múltiples instancias de nuestra sociedad, en las relaciones laborales, familiares, en el arte en general, y también en nuestro cine.

Es así como una de las primeras características perceptibles en las películas estudiadas es respecto del fin último de sus protagonistas, la búsqueda de sentido, el sentido primigenio, el de la propia existencia. Los personajes emprenden un viaje similar

¹² LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Santiago, LOM Ediciones. 2001. Pág. 127

¹³ BRUNNER, José Joaquín. Globalización Cultural y Postmodernidad. Santiago, Fondo de cultura económica, 1998. Pág. 11

al llamado viaje iniciático, etapa en que se sale del útero familiar para descubrir el mundo; transición de la adolescencia a la madurez, dotada de gran densidad emocional. Es un viaje similar, pero posterior cronológicamente, que puede por tanto involucrar un quiebre aún más fuerte. Sin la apertura o la sed de aventuras de la adolescencia, los protagonistas se ven impulsados a caminar buscando, prácticamente a ciegas, el sentido que se ha perdido, la estabilidad emocional. Parten este viaje traumático sin poder olvidar aún los resabios de tranquilidad y confianza que van dejando atrás. Traumático, porque parte por una desestabilización en las bases del mundo conocido, en el que hasta entonces se sentían a gusto, protegidos; pérdida de su pareja (en las películas “Paréntesis” y “Play”), improcedencia de sus ideales (en la película “Se Arrienda”) o desengaño ante la familia (en la película “La Sagrada familia”). Y en vista de que la crisis se genera entre él y su entorno social inmediato, la búsqueda de sentido, el viaje, es en solitario. La nueva identidad se busca al margen de la sociedad, la realización personal ya no se encuentra en el ambiente social, sea este el laboral o el familiar.

Esta búsqueda de sentido individual, en un Chile que se adivina en la encrucijada entre las etapas últimas de un proceso modernizador y el desencanto ante los valores del modernismo, que hasta el momento no ha cumplido las expectativas de la sociedad, se acompaña y refuerza en estas películas a través de la presencia inevitable de códigos y valores propios del postmodernismo: la incertidumbre por la pérdida de las “certezas”, atribuida por una parte al creciente pluralismo que se ha convertido en un ideal de sociedad, con su consiguiente aumento de ofertas de “sentido” (que no puede más que confundir y desencantar), y por otra parte, a la pérdida de confianza en las instituciones; la creciente indiferencia en que se sume la sociedad, atribuible a diversos factores, el proceso de individualización, la sobre-explotación del dramatismo social que ofrecen los mass-media, entre otros; y la búsqueda de nuevas “legitimidades sociales”, entre otros.

Y es que la cultura posmoderna, descentrada, sin arriba ni abajo, pluralista, fugaz y lo que se quiera, trae consigo algo muy concreto: la fe en la realización personal, en la búsqueda de la felicidad mediante la expansión del Yo. Y apuesta por encontrar el sentido mediante el cultivo de valores hedonistas, al decir de Lipovetsky:

“(...) respeto por las diferencias, culto a la liberación personal, al relajamiento, al humor y la sinceridad, al psicologismo, a la expresión libre: es decir, que priva una nueva significación de la autonomía...”¹⁴

Podemos advertir cómo en esta última década se ha producido un fuerte “desarrollo de los derechos y deseos del individuo”¹⁵, y esto probablemente se debe a la revolución consumista que ha vivido el país durante y tras la dictadura. Este consumismo se ha adoptado como una forma de validación del Yo:

“La cultura cotidiana del Chile actual esta penetrada por la simbólica del consumo. Desde el nivel de la subjetividad esto significa que en gran medida la identidad del Yo se construye a través de los objetos, que se ha perdido la distinción entre "imagen" y ser.”¹⁶

De esta manera, el consumismo fomenta un individualismo cada vez más profundo, que deja de estar representado por las masas de consumidores en las grandes tiendas, y se transforma en un tipo de individualismo mucho más apático frente a lo social, desencantado con el futuro y menos imbuido del ansia competitiva y exitista que traía su primera forma durante los años 90. Así vemos en estas películas personajes que encarnan distintas fuerzas que luchan por sobrevivir en estos universos ficticios, pero que también podemos reconocer fácilmente en nuestro entorno: Tristán (en la película “Play”) como el individuo desestabilizado, que no se encuentra en los valores del modernismo, pero que tampoco sabe a ciencia cierta donde está su lugar; Gastón (en la película “Se Arrienda”) como aquel que si bien no se ve representado por el ansia consumista y exitista de los 90, comprende que al transar con el sistema, puede encontrar su realización en una esfera mucho más personal; Cristina (“Play”), quien escapa de una realidad social vista como sublime, pero que a ella no le basta, buscando en la ciudad el espacio para la expansión de su ser íntimo; Marcos (en la película “La Sagrada Familia”), quien desencantado de los valores familiares que se desintegran ante sus ojos, que no comportan más que ritos vacíos y normas sin sustancia, decide huir y formar su propia familia, reducida, nuclear, pero dotada de la libertad que un esquema tradicional marchito no puede entregarle.

¹⁴ LIPOVETSKY, Gilles. La Era del Vacío. Barcelona, Anagrama, 2001. Pág. 7

¹⁵ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 8

¹⁶ MOULIÁN, Tomás. Chile actual: Anatomía de un mito. Santiago, LOM Ediciones, 1997. Pág 106

De esta manera el derecho a la libertad es llevado más allá de la esfera económica o política, instalándose en las costumbres, en lo cotidiano, en lo íntimo. Así, paulatinamente se pierden las reglas colectivas y se promueve un valor fundamental de nuestros tiempos: el de “la realización personal”, el derecho a ser “íntegramente uno mismo”. Al perder la confianza en el futuro, en la sociedad, en la iglesia, inclusive en la familia, el individuo se repliega en sí mismo, reduce su inversión emocional en lo público y comienza a cultivar su ser interior, su espacio íntimo y subjetivo.

3.1.2. DESENCUENTRO ENTRE EL INDIVIDUO Y EL SISTEMA ECONÓMICO

Un sistema como el neoliberal, que promueve valores individualistas, genera una alta tasa de seres frustrados o inadaptados. Brünner, en su libro “Bienvenidos a la modernidad” (1994), cita a Max Weber, quien argumenta al respecto que el mercado “no conoce ninguna obligación de fraternidad ni de piedad; ninguna de las relaciones humanas originarias constitutivas de las comunidades de carácter personal”. En el mismo capítulo, cita la Encíclica Centesimus Annus del Papa Juan Pablo II, en donde se hace énfasis en que, si bien el mercado parece ser el mecanismo más eficaz “para colocar recursos y responder eficazmente a las necesidades”, “...existen numerosas necesidades humanas que no tienen salida en el mercado” y éstas son descritas como “necesidades fundamentales” para los individuos, ciertamente de carácter espiritual y cuya insatisfacción genera un malestar social. Concluye Brünner agregando que “el mercado, sin duda, es cruel y bajo su peso implacable, impersonal, hay numerosos seres humanos que perecen aplastados”.

Las películas estudiadas dan cuenta de esta situación a través de sus personajes, que deambulan solitarios por un Chile que sólo reconoce como ciudadanos a aquéllos que obedecen sus esquemas, que pagan sus impuestos, que están de acuerdo con que vivimos en un país en vías de expansión, que celebran los tratados de libre mercado y que a la vez resaltan los valores inmaculados y tradicionales de la familia y la iglesia.

En este marco, los personajes recorren un laberíntico camino hacia su identidad, su libertad o su realización. Camino sembrado de trampas y cuestionamientos de parte de aquellos que sí forman parte del sistema. En la película “Play” es posible observar esta

situación a través del personaje Tristán y los cuestionamientos constantes que le hace Ricardo, la actual pareja de su madre. Describiremos brevemente la historia que narra el filme: Cristina y Tristán viven en Santiago, ellos no se conocen; Tristán deambula en busca de la estabilidad perdida tras ser dejado por su mujer. Cristina encuentra su identidad mientras presencia la búsqueda de Tristán. Hacia el final de la película, Cristina y Tristán se encuentran, y ella logra reunir a Tristán y a su mujer nuevamente. La escena que nos ocupa pertenece a la secuencia de Tristán en casa de su madre y recoge el tercer encuentro entre Tristán y Ricardo. Se desarrolla en la piscina de la casa y el diálogo corresponde a un fragmento de esta escena:

RICARDO: Sos ingenioso nene

TRISTÁN: Gracias

RICARDO: Está bien eso. No sirve de nada, pero está bien.

TRISTÁN: ¿No sirve para qué?

RICARDO: Y, para nada Tristán... Esa actitud en la vida no te sirve para nada, ¿está claro, no? Mírate como estás... Tu mamá siempre me hablaba de lo brillante que eras vos, y para qué digo yo... Sin trabajo, sin mujer, está claro que no te sirve para nada.

TRISTÁN: ¿Y qué es lo que sirve entonces?

RICARDO: Tristán, lo que sirve es la fuerza, la resistencia, la garra.

TRISTÁN: (risa)

RICARDO: Lo demás son adornos, ¿Sabes?

TRISTÁN: Mmm (aún riendo)

RICARDO: Está bien, te pueden servir en la carrera corta... pero ésta es una carrera de fondo, ¿y sabes quienes llegamos?... Llegamos los que tenemos más aguante Tristán.

TRISTÁN: ¿Llegamos dónde?

RICARDO: ¡Adonde estemos yendo coño!, pa' delante sabes, siempre vamos pa' delante.

(PLAY, 0:59:36)

En este diálogo, Tristán es fuertemente cuestionado y se atribuye su fracaso social a su actitud indiferente e irónica. Leyendo entre líneas, podríamos decir que claramente Ricardo encarna los valores del modernismo, culto al futuro, a la velocidad, al hombre fuerte, emprendedor y pujante. Desde el modernismo, Ricardo crítica los aspectos lúdico y creativo de Tristán, pero no los critica en esencia, lo que juzga negativamente es su

inutilidad puesto que no es una creatividad práctica, no es una creatividad que comporte beneficios a la sociedad, ni al sistema. En resumidas cuentas la creatividad, el humor, el ingenio, no son malos en sí mismos, sino que son inútiles si no están enfocados en el éxito económico (“sin trabajo”) o social (“sin mujer”). Al comparar la vida con una “carrera” es claro que todo aquello que nos “detenga” (ocio, tiempo dedicado al auto-conocimiento, los psicologismos, el deambular) son inútiles y contraproducentes. A pesar de lo razonable del discurso de Ricardo y lo convincente que nos parezca, sobretudo al ver a un Tristán desorientado e inestable (atravesada por una crisis), la última frase del diálogo es fundamental para entender el cuestionamiento que le hace Tristán al modernismo: La vida es una carrera, sí, pero ¿hacia dónde?. La impotencia del sinsentido se adivina en el arrebatado de Ricardo: “¡Adonde estemos yendo coño!, pa’ delante sabes, siempre vamos pa’ delante”- hacia delante, hacia el futuro, hacia lo desconocido, una carrera a ciegas. Por otra parte vemos en el personaje de Tristán el desencanto frente a los ideales modernos: “¿Llegamos dónde?”. No le basta saber que vamos hacia delante, la inquietud sobre que nos depara el futuro se transforma en frustración. Ya lo dice Jocelyn-Holt en su libro “El Chile Perplejo” (1998):

"Así y todo, el hechizo de una modernidad 'alegre', a la que se nos invita una y otra vez, es fortísimo, pero esta alegría, igual no llega, engendrando una profunda insatisfacción. Es que estamos a medio camino del ya recorrido. Huachos, y en Chile está visto que hay muchos huachos; de hecho, son cada vez más. Digo, huachos entre un ayer y un hoy, un ayer que ya no es más, y un hoy que aún no es un mañana. "¹⁷

Al no tener certezas sobre el futuro, es mejor relegarse al presente. Y es aquí, en el presente, donde todo tiene cabida, al dejar de ver la vida como una línea con principio y fin, al perder el sentido histórico de la existencia, se abre paso al deambular, al “hacer nada” que en verdad es un “no hacer nada práctico”, pues toda la atención se vuelve hacia el individuo mismo, las actividades se tornan introspectivas.

Continuamos con la secuencia de Tristán en casa de su madre; esta vez la escena del desayuno “familiar” nos permitirá ejemplificar el pensamiento introspectivo del

¹⁷ JOSELYN-HOLT, Alfredo. El Chile Perplejo. Santiago, Planeta, 1999. Pág. 308

protagonista, característica atribuible al individualismo en su forma profunda. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de esta escena:

MADRE: Tristán, ¿adjetivo o verbo?

TRISTÁN: Adjetivo

RICARDO: Ay, ¿por qué? ¿Qué es un adjetivo, Tristán? Un adjetivo es un detalle, Es una nota al margen, no es ni cosa ni acción... No, mal, ahí no está la esencia.

TRISTÁN: Pásame la marraqueta

RICARDO: Pásame la marraqueta... ¿Dónde está el adjetivo? No existe, ¿te das cuenta?

TRISTÁN: Pásame la marraqueta imbécil

MADRE: (risa)

RICARDO: Bueno, ahí si tiene adjetivo... imbécil... toma.

MADRE: *Pásame la marraqueta imbécil...*

RICARDO: Bueno, basta.

(PLAY, 0:53:10)

En este diálogo se cuestiona la naturaleza pasiva de Tristán. A diferencia del diálogo anterior, en éste Tristán aparece mejor parado. Ricardo defiende el Modernismo a través de la acción, el verbo. Alega que un adjetivo, que es con lo que se identifica Tristán, no es cosa ni acción, es un detalle. Para el modernismo sólo existe las cosas, objetos, metas, y la acción, el avanzar sin parar, que es quien permite la existencia de las cosas. Sin estos elementos el progreso es imposible. Ricardo indica la inutilidad del adjetivo ya que sin su presencia aun es posible el progreso, la generación de cosas, objetos, o sentidos: "Pásame la marraqueta... ¿Dónde está el adjetivo? No existe". La respuesta de Tristán no podría ser más certera – "Pásame la marraqueta, imbécil"– la frase no deja de ser funcional, pero adquiere un sentido mucho más complejo. No involucra sólo una acción, involucra una visión, una opinión, un juicio. Así valida Tristán su opción, la búsqueda de sentido no tiene que ver con el mundo concreto, se vuelca a un mundo más psicológico, por lo tanto más privado.

La actitud de Tristán es en principio pasiva, no intenta imponer su visión de las cosas, mas cuando se ve agredido o confrontado aplica cierta ironía para exponer su escepticismo frente a quienes tratan de imponerle sus creencias y valores personales. Esta forma de enfrentarse a las presiones externas puede ser enmarcada dentro de las

características del proceso de individualización profunda de la sociedad moderna, cuyos individuos, según Lipovetsky, poseen “una sensibilidad psicológica, desestabilizada y tolerante, centrada en la realización personal de uno mismo...”¹⁸. Y la razón por la cual Tristán no comulga con los ideales modernos de Ricardo es fruto de lo mismo, pues la naturaleza individualista se encuentra “(...) menos atada a triunfar en la vida que ha realizarse continuamente en la esfera íntima”¹⁹.

A pesar de la actitud firme que demuestra Tristán cuando Ricardo lo cuestiona, a lo largo de la película lo vemos bastante inseguro y perdido. Cuando Tristán es abandonado por Irene nos damos cuenta lo débil que se vuelve estando solo. Es por eso que al verse abandonado recurre a su madre, buscando en ella el consuelo y la seguridad que ha perdido. Respecto a la vulnerabilidad de la que padecen los protagonistas, Lipovetsky da algunas luces cuando explica que los individuos, al cruzar solos su existencia, y al volcarse sobre sí mismos desligados de lo público y de cualquier apoyo trascendente, sienten que cualquier problema personal se les vuelve imposible. Cuando el ser humano se enfrenta sin ninguna fuerza exterior a dilemas cotidianos, la vejez, los niños, el sobrepeso, etc., cobran éstas dimensiones desmesuradas, provocando depresiones o stress. Estando solo, el individuo desfallece y se hunde con mayor facilidad.

La película “Se Arrienda” (Alberto Fuguet, 2005) aborda otro aspecto del individualismo en nuestra sociedad. Describiremos brevemente la historia narrada por el filme: Gastón Fernández en un compositor de música que, tras estudiar nueve años en Nueva York, decide volver a Chile, a Santiago. Tras encontrarse con una ciudad completamente distinta, y a sus amigos (Julián, Cancino, Chernovsky) completamente cambiados, entra en un profundo estado de desconcierto. Mientras se va interiorizando del cambio obrado en el país y en sus amigos, lo va aceptando, aprendiendo a adaptarse y a convivir con este entorno que le resultó extraño a primera vista. Ya hacia el final de la película, lo vemos conforme con su vida y su entorno, libre de prejuicios y reticencias.

A través del personaje de Julián “Balbo”, defensor del sistema neoliberal y sus dinámicas, la película permite apreciar el cómo, poco a poco, “el individualismo hedonista

¹⁸ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 12

¹⁹ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 12

y personalizado se vuelve legítimo y ya no encuentra oposición (en la sociedad)". Balbo es un ejemplo de cómo la sociedad acepta y valida este modelo hedonista de individualismo, y se insta al protagonista, un inadaptado, a seguir este patrón. Gastón, a su vez, vive las consecuencias de ser un romántico, un idealista en un mundo sin ideales trascendentales; un mundo más bien apático frente al arte por el arte, un mundo consumista, mass-mediaticizado, que rinde culto al placer, a la novedad y a la velocidad. Es un inadaptado porque busca un espacio inexistente, una burbuja de tiempo en que estén presentes valores que han sido atropellados por el vertiginoso ritmo de los cambios sociales. Gastón no ha querido tranzar, se enorgullece de no hacerlo, pero hace oídos sordos a una realidad ineludible. Al no encontrar este espacio ideal, se repliega en sí mismo, se vuelve anacrónico y vaga por una ciudad que no le pertenece.

La escena de Gastón, Cancino y Balbo caminando por Santiago de noche nos permite ilustrar el sentimiento de perplejidad que invade a Gastón frente al cambio que han sufrido sus amigos, que no son más que los efectos del cambio económico que se ha vivido en el país. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de la conversación de los tres amigos, en donde se puede observar el desconcierto del protagonista, recién llegado de Nueva York, ante los nuevos valores y creencias de sus viejos amigos, que han experimentado el proceso modernizante del país (desde inicios de los 90 en adelante):

BALBO: Yo no sé de qué chucha te sirve estudiar tanto si vai' a terminar curao', perdiendo una pata hueón, ¡en Los Vilos más encima hueón!

GASTON: Chucha, pero que teni' contra Los Vilos hueón, yo lo encuentro re bonito.

DEMAS: chaaaaa (risas)

CANCINO: Además pa' peor, no tenía ni Isapre hueón.

BALBO: Cáchate po' hueón.

CANCINO: Por eso no pudieron trasladarla a Santiago.

BALBO: No tenía plata ni pa' los remedios hueón.

CANCINO: Se infectó po' hueón... gangrena, ahí cagó.

BALBO: No sé, parece que ahora está en Copiapó, se la llevó un tío hueón, porque el resto de la familia le hizo la cruz, por la huela del pescador.

CANCINO: Puta, ni hueones, si la mina no los pescaba ni pa' pelea de perros hueón. Puta, los encontraba demasiado fachos, demasiado judíos.

BALBO: Taba sola como palo de helao' hueón.

CANCINO: Y no podi' estar solo cuando estai' enfermo. Podi' estar solo viendo tele, o cuando te dan ganas de correrte una paja.

BALBO: Sí, la soledad y la ansiedad son una mala junta

CANCINO: Pésima hueón.

BALBO: Que el mercado es cruel, es cruel

GASTON: Chucha, pero qué chucha tiene que ver el mercado en esta huea.

BALBO: Bueno, no sé, que es mejor ser parte del mercado y usarlo po' hueón, que quedarte afuera y que te aplaste hueón.

(SE ARRIENDA, 00:47:41)

En este diálogo Balbo y Cancino representan la visión de un Chile transformado por el consumismo y sus valores individualistas. La mujer de la que se habla es una antigua amiga, Chernovsky, izquierdista a ultranza, quien siempre fue muy crítica frente al sistema, y que nunca ha tranzado con él. Gastón, que viene de afuera, no termina de comprender cómo es que los valores que antes de su partida eran ideales respetables, ahora se han transformado en actitudes añejas, en opciones poco prácticas de vida, discutibles y que pueden conducirte a la perdición. El estar en contra del sistema es juzgado como una necedad; según la postura de Balbo, no puedes estar fuera del sistema, porque tarde o temprano terminarás aplastado. La crueldad y dureza con que ambos (Balbo y Cancino) se expresan es también la crudeza del sistema.

Continuamos revisando el diálogo de la misma secuencia:

BALBO: No sé, uno tampoco puede andar haciendo poesía y artesanía hueón, y esperar que el país o el gobierno o el mundo te paguen por hacer esa huea.

GASTON: Oye, pero que teni' contra la poesía hueón, si hay poetas que son re buenos.

CANCINO: (risa) Digamos las cosas como son: ella se creía mejor que nosotros.

BALBO: Mejor que todos nosotros, hueón.

CANCINO: Pero al final no sabía... no se las sabía todas.

GASTON: Mmmm...

(SE ARRIENDA, 0:48:50)

Al igual que en la película “Play”, en este fragmento vemos cómo la creatividad, vista en un sentido artístico en este caso, no es válida por sí misma. Es la razón por la cual Gastón no tiene cabida en este sistema, él busca ser artista, y se niega a “venderse” al mercado; por tanto, su creatividad no es útil al sistema. Por el contrario, Balbo se ha incorporado al mercado, y su recompensa es el éxito social y económico.

Continuamos revisando el diálogo de la misma secuencia:

BALBO: No sé hueón, uno, en vez de pena uno debería sentir respeto...

GASTON: Mmmm...

BALBO: ¡Pero cómo chucha vai a sentir respeto por una hueona que se pasa la realidad por la raja pu' hueón!, ¡No puede ser, esa hueá es inconciencia po' hueón! Esa hueá no es idealismo.

CANCINO: Eso se llama ser hueón.

BALBO: Hueona!... No sé, a mí me da ene pena hueón, pero igual se lo merece hueón.

GASTON: Mmmm...

(SE ARRIENDA, 0:49:09)

En este último fragmento el juicio es fulminante: el idealismo no puede existir si no es compatible con el sistema. Estar fuera del sistema es estar fuera de la “realidad”. Para quienes ya son parte de él, el fracaso está visto como un castigo, totalmente justificado y prácticamente divino (“...bueno, que Dios te da tres avisos pa’ salir del hoyo. La tercera es la vencida, si no atinai, cagai.”).

En la película “La Sagrada Familia” (Sebastián Campos, 2004) se aborda el desencuentro entre las necesidades del sistema y las del individuo, al interior de una familia. Describiremos brevemente la historia que narra el filme: En el marco de un fin de semana santo, una familia decide pasar las fiestas en su casa de la playa. Este aislamiento llevará al núcleo familiar (Soledad, la madre, Marco padre y Marco hijo), y a Sofía, la polola de Marcos hijo, a un cúmulo de situaciones donde se develarán sus verdaderas identidades por debajo de sus máscaras sociales. Al final de la película, Sofía y Marco padre tienen un encuentro sexual, lo que Marco hijo toma como una señal para dejar a Sofía e irse con una amiga de la infancia.

En esta película podemos observar el desencuentro entre Marcos, un joven arquitecto, y su padre, arquitecto también, pero muy tradicional, a través de su relación a lo largo de la trama. Durante la película ambos personajes tienen constantes discusiones, y todas ellas tienen un factor en común. El padre descalifica al hijo por atentar contra las tradiciones, lo juzga duramente por su forma de pensar y actuar, invocando constantemente el pasado y los valores que se han perdido. La secuencia en que Marco hijo discute con sus padres un diseño de vivero hecho por él, permite ilustrar la tensión presente entre el protagonista y su padre, fruto de sus diferencias ideológicas. El siguiente diálogo corresponde a la escena en que Marco hijo enseña sus bocetos:

MARCO: Que no tenga cosas tan definidas como por donde se entra, por donde se sale... Sino que sea un, una...

PAPÁ: Estéticamente está bastante bien, estéticamente, digamos como una especie de eeh... Además son entradas de luz por todas partes, eso, va a hacer un calor tremendo a eso de las tres de la tarde, tremendo. Tienes algún sistema para cerrar, ¿no cierto?

MARCO: No

PAPÁ: ¿No?, pero algún tipo de cortina...

MARCO: No, no he pensado en eso todavía, pero... Podría ser cuadrado, podría ser absolutamente tradicional y funcional... Pero eso, eso, a mí no me interesa hacer eso.

MAMÁ: A mí me encanta, me encanta que sea así, que tenga esa, esa...

PAPÁ: No, si es bonito, pero, pero bastante poco práctico. Lo encuentro súper poco práctico.

MAMÁ: ¿Pero qué práctico po' mi amor?

PAPÁ: Poco práctico po mijita', muy bonito pero...

(...)

PAPÁ: Está bonito para verlo, pero yo no creo que sea funcional.

MAMÁ: A mí me encanta, me encanta, además va a ser mío.

PAPÁ: Pero va a estar en la casa igual.

MARCO: Creo que ésa, ése, ésa, ese lugar que puede ser, no sé, un nada... uno puede chantar un vivero de madera, de hormigón, de lo que sea, cuadrado, súper minimalista, precioso, pero...

(LA SAGRADA FAMILIA, 0:03:20)

En este diálogo el padre no acepta el trabajo del hijo por ser “poco práctico”, a pesar de reconocer que estéticamente le parece bien. Para el padre, valores subjetivos como la belleza no son suficientes. Marcos por otra parte, defiende su trabajo pues para él tiene un sentido mucho más trascendente. A través de su trabajo busca definir su propia identidad, por tanto el vivero es parte de su búsqueda de sentido. El argumenta que podría hacer un vivero funcional y corriente, pero esto no lo satisface. El busca crear, transformar esa “nada” en “algo”, no sabe a ciencia cierta en qué, pero existe en él el deseo de crear, y no tan sólo de construir. Probablemente la crítica del padre tenga que ver con preparar a su hijo para el sistema, puesto que él ya está inmerso en sus dinámicas. El lleva años ejerciendo la misma profesión y el sistema lo ha re-educado en los valores que le son deseables, esto es funcionalidad, practicidad, efectividad y claridad, entre otros.

En todos estos casos el sistema despliega estrategias para reeducar a los individuos que escapan a su dominio, ya sea a través de la crítica y experiencia de aquellos que están insertos en él o mediante las consecuencias que acarrea el resistirse a sus reglas. Se desprende de estas películas el alto grado de coerción que ejerce el sistema neoliberal y la frustración y desconcierto que genera en aquellos que persiguen ideales ajenos a él.

CAPÍTULO 4

4.1. TRANSFORMACIÓN DE LAS REDES SOCIALES

La sociedad chilena ha sufrido diversos cambios en las últimas décadas, sean éstos de índole económica, política o ideológica, todos estos cambios derivan en transformaciones del entorno social de nuestro país. "En este proceso desempeñan un papel central las dinámicas de globalización de la sociedad e individualización de las personas, la centralidad del mercado, y de las nuevas tecnologías."²⁰

Las redes sociales en Chile han ido cambiando; las relaciones laborales, familiares y de amistades se ven afectadas por los procesos de transformación social mencionados en el párrafo anterior. Esto no es un fenómeno exclusivo de Chile, podemos ver en todo el mundo cambios vertiginosos en las esferas sociales y personales. En Chile quizás el proceso fue mucho más dramático, pues dos de los cambios más importantes (la instauración de un modelo político, y de un modelo económico) fueron impuestos.

Presenciamos en Chile un quiebre de las relaciones sociales tradicionales, cambia la lógica familiar, cambian las significaciones del trabajo, y cambian nuestras maneras de relacionarnos. En la sociedad actual existe una mayor "libertad" social y nos vemos menos sujetos a las "ligaduras" sociales de antaño: "El avance de la reflexividad social, la destradicionalización de los vínculos y la disolución de las estructuras normativas de tipo comunidad, fuerzan a la libertad"²¹. Las personas "no tienen otra opción que hacer opiniones; y tales opciones definen quienes son. (Ellas) tienen que construir su propia biografía en orden a lograr un sentido coherente de su identidad."²²

No es un hecho menor que los autores de las películas estudiadas sean jóvenes, pues ellos ya están insertos dentro de las lógicas sociales actuales, han sido "reeducados". Es así como en estas películas no vemos los cambios sociales analizados en profundidad, ni discutidos críticamente, sino que los vemos latentes en las películas,

²⁰ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO . Informe sobre el Desarrollo Humano 2002. Madrid, Ediciones Multi-Prensa, 2002. Pág. 18

²¹ BRUNNER, José Joaquín. 1998. Op. Cit. Pág. 76

²² BRUNNER, José Joaquín. 1998. Op. Cit. Pág. 76-77. citando a GIDDENS, Anthony. Beyond Left and Right. The Future of Radical Politics. Stanford University Press, Stanford, 1994.

plasmados casi de manera inconsciente. En la película “La Sagrada Familia” (Sebastián Campos, 2005) podemos observar cómo la familia de Marco, conservadora, que en toda la película se nos muestra como un ente anacrónico, intolerante y castrador, permite vislumbrar el nuevo modelo familiar, una familia nuclear. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de la escena del almuerzo familiar y ocurre después de que llaman a la madre de Marco para informarle que un amigo ha sufrido un accidente y ella debe partir a Santiago de inmediato:

MAMÁ: Me voy a ir luego.

PAPÁ: ¿Pero por qué?

MAMÁ: ¿Cómo por qué?

PAPÁ: Pero si da lo mismo si llegas ahora, o en una hora.

MAMÁ: ¡No! ¿Cómo?, no da lo mismo, cómo va a dar lo mismo.

PAPÁ: Cómo se te ocurre que vas a ir ahora, tú te quedas, descansa y partes cuando estés en un buen estado.

MAMÁ: No, los compromisos son compromisos, los amigos son los amigos. Hay pocas cosas que uno tiene en la vida. La familia...es la familia ¿no?, lo que a uno le tocó. Los amigos a uno lo eligen y uno también los elige.

PAPÁ: Sí, de acuerdo, pero como yo te elegí a ti, yo no voy a elegir que tú te vayas en este momento y te pase cualquier cosa en el camino.

MAMÁ: Ay, qué me va a pasar.

PAPÁ: No, no, no, tú te quedas acá, tú descansas y después te vas.

MAMÁ: Cuando yo estaba vacía, ¿quiénes fueron los que estuvieron conmigo?, ¿quiénes fueron?, mi amiga Pili. Y no es fácil, ¿ya?, no es fácil.

(LA SAGRADA FAMILIA, 0:14:09)

En este fragmento se evidencia la desvalorización de la familia como institución (quizás uno de los cambios más notorios en la sociedad chilena actual), además de hacer notar la importancia de la elección, los amigos pasan a ser una instancia mucho más fuerte de identificación, pues son producto de las decisiones personales, de la elección individual. También en este diálogo apreciamos cómo la madre, por momentos, deja ver opiniones un poco discordantes con su postura conservadora: son opiniones muy contemporáneas, palabras del director puestas en boca del personaje.

Los elementos analizados a continuación llaman la atención porque no tuvieron demasiada cabida en el cine de la transición (1990-2000), quizás porque estaban aún demasiado recientes para ser asimilados por esa generación de cineastas. Si bien puede faltar un tiempo para que el cine se haga cargo de un análisis más conciente de estas transformaciones, en este cine del 2000 en adelante, podemos ver signos ineludibles de cambios profundos en la sociedad actual.

4.1.1 LAS NUEVAS SIGNIFICACIONES DEL TRABAJO

Una diferencia notable entre esta generación y las anteriores es su postura frente al ámbito laboral. La visión tradicional del trabajo en Chile nos dice que "el lugar de trabajo era el ámbito más indicado para experimentar una vivencia de sociedad"²³. En las películas estudiadas podemos ver cómo esta concepción ha cambiado radicalmente. En la película "Paréntesis", a través del personaje Camilo, podemos apreciar esta nueva percepción del trabajo. Describiremos brevemente lo que narra el filme: Camilo y Pola son una pareja atravesando por una crisis; deciden darse un tiempo de separación para tener perspectiva. Durante esa semana Camilo conoce a Mike, una joven muy excéntrica que le hace replantearse su vida. Al final de la semana, Mike desaparece abruptamente de la vida de Camilo. Él decide aceptarlo, vuelve a su relación con Pola con más perspectiva y con una nueva actitud.

En esta película el protagonista trabaja en un video club, y no tiene ninguna expectativa de tener un trabajo mejor, es más, le parece irrelevante. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de la escena en que Camilo describe su rutina diaria, al comienzo de la película:

²³ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. 2002. Op. Cit. Pág. 94

CAMILO: A las 8 en punto entro a trabajar en un video club 24 horas, esa es la mejor parte del día, me quedaría ahí hasta las 5 de la mañana, pero el hueón que está en el turno siguiente es un saco'e hueas.

(PARÉNTESIS, 0:09'50)

Lo que apreciamos en este diálogo en particular no es para nada un sentimiento de orgullo o aprecio para con el trabajo, sino que para él es un escape, un lugar donde tener "algo que hacer" (en sus propias palabras), así ocupa ese trabajo como una alienación, puede sentarse a no hacer nada sin que nadie lo cuestione. La naturaleza intrascendente de su actividad (atender un video club de "emergencia") hace que su relación con el trabajo sea aún mas distante.

Esta imagen de intrascendencia de lo laboral aparece también en la película "Play", en donde Tristán no tiene mayor opinión con respecto a su trabajo, lo acepta sin cuestionarlo mayormente, e incluso Gastón, en la película "Se arrienda", quien en un principio pregonaba - "nunca voy a trabajar en algo que no creo" - termina resignándose a arrendar departamentos en la empresa de su padre, traicionando sus expectativas de músico.

Este cambio radical en la percepción del ámbito laboral responde principalmente a los cambios que ha traído el nuevo modelo económico imperante. En los últimos años, la apertura del mercado y las nuevas leyes laborales han creado un fenómeno de flexibilización del empleo; ya no se tiene seguridad en el empleo, sino que todos los puestos son desechables, y la legislación vigente promueve los contratos de duración indefinida²⁴. Obviamente esto hace imposible una identificación con el ámbito laboral como ocurría en décadas anteriores, donde no era extraño que una persona trabajara toda su vida en la misma empresa.

La flexibilidad laboral y la apatía creciente frente al sistema económico son factores importantes que inciden en la desvalorización del trabajo que afecta a la generación mas joven. Es el caso de las cuatro películas estudiadas, en donde en ninguna ocasión se observa el sentido anterior de identidad y sublimación del trabajo. Por el contrario, en tres de las cuatro películas ("Play", "Se Arrienda" y "Paréntesis") notamos

²⁴ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. 2002. Op. Cit. Pág. 95

sentimientos negativos con respecto a éste (indiferencia en las películas “Play” y “Paréntesis”, y desencanto en la película “Se arrienda”). Incluso en la película en que menos se trata este tema, “La Sagrada Familia”, en donde la actividad de Marco e hijo (Arquitectura) no se trata como un trabajo sino como medio de expresión artística, Marco hijo siente que no es un medio donde se respete su individualidad.

Quizás el análisis más complejo de este tema se dé en la película “Se Arrienda”: Gastón Fernández es un músico que vuelve a Chile tras estudiar nueve años en New Cork. Se encuentra con que el medio artístico no le da cabida, y que se ve obligado a trabajar en cualquier cosa para mantenerse. Comienza cuestionarse cuando empieza a trabajar en la empresa de su padre, arrendando departamentos. Hacia el final de la cinta, Gastón (en términos de la película) “tranza” con el sistema, aceptando un trabajo que no le da satisfacción personal, pero manteniendo sus aspiraciones artísticas latentes en segundo plano.

Este relato nos habla de la inadaptación social frente al sistema económico, y se observa que el ámbito laboral ya no puede suplir la necesidad de formación social e identitaria que suplía anteriormente. El protagonista desplaza sus necesidades de realización desde el polo laboral a uno mucho más personal, que se reduce a la pareja y los amigos. En esta película, al igual que en las otras, se perciben los valores individualistas que se manifiestan en el Chile actual.

4.1.2. EL NUEVO ROL FEMENINO FRENTE AL SISTEMA PATRIARCAL

Una de las transformaciones más visibles por la que ha pasado la sociedad chilena es la transformación del rol de la mujer. Dejando de lado el obvio ejemplo de nuestra primera mujer presidenta, vemos en esencia cómo la mujer chilena ya no depende tanto del trabajo doméstico para lograr su satisfacción personal. En la actualidad, la inserción laboral para ellas es mucho mayor que en décadas anteriores. Se pueden buscar las causas de este fenómeno en múltiples factores; quizás los más relevantes sean el aumento en el costo de la vida diaria, el aumento de las jefaturas de hogar femeninas, y las familias de menor tamaño²⁵. Esto queda plasmado en las películas de forma notoria, vemos que en “Play”, “Paréntesis”, y “Se Arrienda” por familia se entiende sólo núcleo

²⁵ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. 2002. Op. Cit. Pág. 205

familiar, no tenemos mayor antecedente familiar de los personajes, e incluso en la película “La Sagrada Familia”, se cuestionan los lazos familiares, terminando con el protagonista escapando de su familia con su pareja, totalmente desengañado de su padre (representando al modelo patriarcal anterior). También encontramos el nuevo rol femenino encarnado en las películas; las parejas de los protagonistas son mujeres fuertes, independientes, y se les ve como centro de estabilidad, los ejemplos más claros se ven en las películas “Paréntesis” (Pola), “Play” (Irene), y con un poco más de ambigüedad Sofía, en la película “La Sagrada Familia”.

En este nuevo modelo del rol femenino, se busca la ampliación de los horizontes más allá del plano doméstico, siendo el trabajo quizás el principal medio de afirmar su individualidad y promover su desarrollo personal. Esto entra en fuerte discrepancia con lo propuesto por el modelo patriarcal: en éste se había mantenido al hombre como centro de la sociedad, relegando así a las mujeres a una posición secundaria y discriminándola de toda clase de actividades externas al hogar.

Este nuevo rol de la mujer genera conflicto en su contraparte masculina. Se presencia una fuerte crisis en la masculinidad (antes asociada con el trabajo, la solvencia económica, la seguridad física y la estabilidad emocional), viéndose ésta amenazada por las nuevas condiciones de igualdad de género. En la película “Play” es posible observar este fenómeno, a través del comentario del personaje Tristán, quien comparte con unos conocidos de juerga su desdicha por la pérdida de su mujer. El siguiente diálogo corresponde a la escena de Tristán bebiendo en el bar, y en éste se hace énfasis en las cualidades que Tristán ve en su ex pareja:

TRISTÁN: Esta semana me dejó mi mujer

BORRACHO 1: ¿Y era linda?

TRISTÁN: Era linda, inteligente, buena pa’ conversar, buena cocinera, contaba buenos chistes, multiorgásmica, buena memoria, buena voz, buenos dientes, me ganaba en el ping pong, me ganaba en el ajedrez, se sabía todas las capitales, las de África, se hace su propia ropa, y corta el pelo... la mujer maravilla.

BORRACHO 2: Las minas nos están reduciendo hueón, nos consumen, nos quieren ver pequeños hueón, frágiles... como vos po' hueón, mírate"

(PLAY, 1:06:00")

Lo que encontramos a través de este diálogo en el personaje de Tristán, es posible observarlo también en varios de los protagonistas jóvenes de las películas exhibidas desde el 2000 en adelante: Marcos ("La Sagrada Familia"), Camilo ("Paréntesis"), Diego ("En un lugar de la noche"), Draco ("Residencia"), es este nuevo modelo masculino, inseguro, perplejo ante su situación de género, más conectado con su emotividad, pero más temeroso que nunca de evidenciarlo.

En la sociedad actual (no sólo chilena, sino a nivel global), las relaciones entre los géneros se han ido deteriorando, principalmente por las exigencias del nuevo modelo femenino, tanto sexuales como económicas, así como su creciente independencia. Esto provoca una sensación de amenaza en muchos hombres. "Simultáneamente el feminismo desarrolla, en la mujer, el odio al hombre, asimilado a un enemigo, fuente de opresión y de frustración; al tener cada vez mayores exigencias hacia el hombre que él no puede satisfacer, el odio y la recriminación se extienden"²⁶

4.1.3. FAMILIA NUCLEAR

La nueva configuración de los roles de género, y el cambio en las dinámicas de relación de pareja dan forma a un nuevo tipo de familias en la sociedad chilena. Vemos cómo la familia transita desde la gran familia compuesta de abuelos, tíos y primos, a una familia nuclear, compuesta solamente por padre, madre e hijos.²⁷

Las películas estudiadas, tratan casi exclusivamente de gente joven, y apreciamos en sus historias la situación familiar antes mencionada. En los jóvenes se nota mayormente el cambio, pues son éstos los que tienen más marcadas las transformaciones sociales recientes. En todas las películas analizadas vemos que la familia de los protagonistas aparece ausente (familia como concepción tradicional), y es reemplazada por esta nueva familia, que en la mayoría de los casos es sólo la pareja, sin siquiera hijos.

²⁶ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 68

²⁷ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. 2002. Op. Cit. Pág. 205

En la película “La Sagrada Familia”, por ejemplo, vemos cómo para Marcos (hijo), su familia (la familia de concepción tradicional, a la antigua, aunque extrañamente compuesta sólo por padre y madre), es un ente castrador, donde sólo encuentra incompreensión por parte del padre, y reticencia a sus decisiones por parte de la madre. Luego presenciamos, al final de la película, cómo Marcos realiza una suerte de destrucción ritual de su antigua familia (deja al padre en una situación comprometedora con su ex novia, para que los encuentre la madre), y huye con su nueva pareja, Rita. Podríamos decir que destruye su familia paternal para formar una nueva familia.

Así es cómo en las tres películas restantes, se entiende como fuente de amor, comprensión y seguridad, la relación en pareja (Gastón y Elisa en la película “Se Arrienda”, Camilo y Pola en la película “Paréntesis”, Y Tristán e Irene en la película “Play”), no la familia, como sería lógico desde la tradición social anterior en Chile.

En la película “Play” podemos observar una situación que ilustra el quiebre de la familia tradicional: Cuando Irene y Tristán terminan su relación (más antecedentes no tenemos, la historia de la película parte desde este punto), Tristán vuelve a la casa de su madre, al seno materno, en busca de un espacio familiar. Al llegar, Tristán se encuentra con Ricardo, la nueva pareja de su madre, un “metrosexual” argentino, pedante y grosero. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de la escena en que Tristán llega a la casa de su madre, específicamente a la conversación posterior al encuentro con Ricardo:

TRISTÁN: Mamá, ¿De dónde sacaste a es tipo?

MAMÁ: (alegre) ¿Qué te parece?

TRISTÁN: Asqueroso

(La madre golpea en la cabeza a Tristán)

MAMÁ: No te metas en mi vida, eso sí que no.

TRISTÁN: Mamá, está borracho.

MAMÁ: Sí, pero me cuida, me trata bien, me río muchísimo con él porque es muy gracioso, y además es buen mozo.

TRISTÁN: Habrá que verlo sobrio...

MAMÁ: Cada uno con sus vicios, mi amor.

(PLAY, 0:45:22)

De este diálogo podemos inferir que el regreso de Tristán al refugio primigenio le es truncado. En lugar de volver donde una familia, Tristán vuelve a inmiscuirse entre una relación de pareja; aunque su pieza está en la casa, ya no encuentra el supuesto refugio familiar. Más aún, hacia el final de la película, Tristán encuentra a Ricardo engañando a su madre, pero no le dice nada, simplemente abandona el lugar dejando a Ricardo y a su madre.

Después de esta secuencia podemos decir que Tristán queda sin familia, la película lo deja sentado al borde de un edificio en construcción, luego lo retomamos caído al pie del edificio, en una ambulancia, sin saber si se cayó o se lanzó. Si bien la película no aporta más antecedentes, podemos establecer una conexión directa entre el doble quiebre familiar de Tristán y su “accidente” en el edificio.

En estas películas presenciamos una crisis del concepto de familia aceptado tradicionalmente, esto es comprensible debido a que la familia efectivamente está en crisis a nivel global, o por lo menos “existe la extendida percepción de que las formas institucionales predominantes de organización de los vínculos familiares están en crisis y requieren cambios”.²⁸

Un antecedente importante de la crisis de la familia es el deterioro de la sociedad como espacio para desarrollarse plenamente como individuo (en especial la relación con los sistemas e instituciones), esto transforma a la familia en una especie de lugar de defensa ante la sociedad, otorgándole una gran carga de relaciones interpersonales, lo que resulta perjudicial para la familia, pues “mientras más funciona como la fuente compensatoria de los sentidos y pertenencias que son propiamente sociales, más se ve recargada de exigencias adicionales. Las debilidades de la sociedad se vuelven así, sobre exigencia para la familia.”²⁹

Estamos en presencia de una revaloración de la familia, aunque si tomamos en cuenta la real situación de la institución familiar, podemos decir que la familia como fuente de amor y protección se ha vuelto un ideal, pero uno casi utópico. “El resurgimiento de la familia (en el momento posmoderno) le deja a uno perplejo, por no decir otra cosa, en una

²⁸ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. 2002. Op. Cit. Pág. 211

²⁹ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. 2002. Op. Cit. Pág. 212

época en que cada vez más las parejas desean vivir sin niños, y en que un niño de cada cuatro es educado por sólo uno de los padres, en los centros urbanos americanos. El mismo retorno a lo sagrado queda difuminado por la celeridad y la precariedad de existencias individuales regidas por sí mismas."³⁰

No es extraño, ver entonces en las películas que el único modelo viable es el de familia nuclear, aunque ya ni siquiera eso, ya que hay una inquietante ausencia de niños en estas historias. Quizás podamos decir que la pareja y los amigos (la nueva forma de la familia) se perfilan como los últimos refugios de socialización plena. Al respecto, el informe de desarrollo humano realizado por la ONU explica lo siguiente:

"Dado el carácter difícilmente comparables de las fuentes disponibles, resulta arriesgado establecer tendencias nítidas. Considerando datos del INE y de la encuesta CASEN, en una perspectiva de largo plazo (1970-200), disminuyen los hogares extensos y aumentan los hogares nucleares y unipersonales."³¹

4.1.4. DESVALORIZACIÓN DE LAS INSTITUCIONES SOCIALES

Retomando la idea de que los protagonistas de estas películas están solos en el mundo, han perdido sus lazos con el entorno social inmediato, y se enfrentan así a los embates de este viaje en busca de un nuevo sentido, es necesario profundizar en las razones de este quiebre social. Al respecto Lipovetsky da algunas luces de la situación, que si bien se basan en la experiencia europea y norteamericana, veremos que es posible encontrar indicios similares también en nuestro país:

"Aquí como en otras partes el desierto crece: el saber, el poder, el trabajo, el ejército, la familia, la Iglesia, los partidos, etc., ya han dejado globalmente de funcionar como principios absolutos e intangibles y en distintos grados ya nadie cree en ellos, en ellos ya nadie invierte nada."³²

³⁰ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 41

³¹ PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. 2002. Op. Cit. Pág. 205

³² LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 35

Si bien sorprende lo categórico de su juicio, al revisar la situación de cada una de las instituciones que menciona, es bastante posible encontrar en nuestra sociedad y en estas películas (“Play”, “Paréntesis”, “Se Arrienda” y “La Sagrada Familia”), signos de la pérdida de fe, no ya sólo en el sistema en general, sino en los pilares históricos de estabilidad de nuestra sociedad.

Sobre la política, por ejemplo, ya no sorprende el discurso acerca de que los jóvenes ya no se interesan en ella. El fenómeno afecta no a una generación en particular, sino a los chilenos en general. Resultan bastante esclarecedores los índices de despolitización indicados por Larraín en su libro “Identidad chilena”:

“Es posible detectar una despolitización de los chilenos a través de las encuestas de los años 90's, las que en forma consistente van mostrando una baja identificación de la gente con los partidos políticos, una creciente falta de interés en los temas políticos tradicionales y una mala evaluación de los políticos. Tironi consigna al respecto dos hechos relevantes: la gran mayoría de los chilenos no conversa de política (esto especialmente cierto en los estratos bajos), y segundo, la gran mayoría de los chilenos (86%) confiesa que el estar de acuerdo en política es irrelevante para iniciar una amistad.”³³

En la película “Se Arrienda” el protagonista se muestra disconforme por la postura política “blanda” que demuestran sus amigos actualmente, y por el hecho de que ellos se han adaptado a un sistema que antes consideraban “el enemigo”. El siguiente diálogo pertenece a la escena en que Julián invita a Gastón a una fiesta en un local. Gastón se siente incómodo con el nuevo estilo de vida de Julián y comienzan a discutir:

GASTÓN: No entiendo, ¿cachai? ¿Qué pasó hueón?, ¡JJCC, hueón!, ¿te acordai que te decíamos así? Julián Cristóbal juventudes comunistas. Puta hueón, y ahora, o sea, no te reconozco hueón, ¡andai con un ovni colgando de la oreja! ¡¿Qué pasó?!

JULIÁN: Ok, cambie hueón... a lo mejor no soy el mismo, pero al menos me caigo bien hueón... A veces hasta me gusto... ¿Vo' creí que me tomo todo esto en serio?, no me lo tomo en serio, para qué.

(SE ARRIENDA, 1:03:11)

³³ LARRAÍN, Jorge. 2001. Op. Cit. Pág. 223

Julián es el ejemplo del ciudadano que ha desechado sus ideales políticos porque ya no tienen cabida en su estilo de vida actual. La política para él no resulta relevante, ¿pero qué es lo que reemplaza este vacío? Al parecer serían los nuevos valores individualistas: “me caigo bien”. Brünner, en su libro “Bienvenidos a la modernidad” (1994), explica sobre estas nuevas ideologías emergentes (que vienen a reemplazar las ideologías basadas en el poder, la razón y la historia) lo siguiente:

“(…) las nuevas ideologías tienden a ser temporalmente limitadas y adaptativas, renuentes frente al poder y la acción colectiva, y enemigas a comprometerse con cualquiera formulación racional a largo plazo. De allí, justamente, su carácter liviano y suave”³⁴

Pero esta actitud apática frente a la política no es gratuita, tiene profundas razones históricas. La política de un tiempo a esta parte ha dejado de ser un “sentimiento social” (Jocelyn-Holt, 1998) para dar paso al surgimiento de “una visión política fragmentaria, funcionalista, del sentido común y las cosas concretas, donde las nociones de totalidad, los proyectos de país y las concepciones planificadoras del futuro tienden a desaparecer”.³⁵ Es así que conceptos tales como “proyecto país”, “futuro de la nación” y muchos similares, se van diluyendo en la conciencia colectiva. Y continúa Holt diciendo:

“En suma la política funciona cada vez menos como espacio de representación ciudadana y cada vez más acentuadamente como un mecanismo de gobierno sujeto a los sondeos de opinión y a los límites demarcados por la racionalidad del sistema.”³⁶

Y por otro lado, José Joaquín Brünner, en su libro Globalización cultural y Posmodernidad, nos indica lo siguiente:

“El hecho es que la política ya no tiene donde afirmarse (...) ¿Qué resta de las clases sociales, las identidades ideológicas, los proyectos fundados en una razón

³⁴ BRUNNER, José Joaquín. Bienvenidos a la modernidad. Santiago, Planeta, 1994. Pag.79.

³⁵ JOSELYN-HOLT, Alfredo. 1998. Op. Cit. Pág. 229

³⁶ JOSELYN-HOLT, Alfredo. 1998. Op. Cit. Pág. 229

inmanente o en las leyes de la historia? (...) En la misma medida que desaparece el lazo orgánico provisto por las ideologías, la política emigra y cambia de lugar.”³⁷

Declaración que nos sugiere que la política, en cierta forma, vaga en busca de sentido al igual que el individuo. Y es que es difícil entender algunas cosas sin creer que la política ha perdido su sentido al distanciarse de la sociedad civil. Por ejemplo, el hecho ya acostumbrado por estos días de los “empates” políticos. Nadie pierde, todos se dan la mano tras las elecciones, los debates son cada vez menos esclarecedores pues poca o nula es la diferencia entre los planes de gobiernos de los respectivos candidatos. La política “consensuada” es la que se vive ahora, esa que derrocha diplomacia, humor, “cordialidad” en la que abundan “las confidencias íntimas, la proximidad, la autenticidad, la personalidad, valores individualistas-democráticos por excelencia”³⁸, pero que sin embargo no logra movilizar a los individuos, quienes cada vez se vuelven más ensimismados, tendiendo a “reducir la carga emocional invertida en el espacio público o en las esferas trascendentales y correlativamente a aumentar las prioridades de la esfera privada”.³⁹

Y no sólo se pierde la fe en la política, sino también en la institución, el conocido “pituto”, el clásico “amiguismo” chileno, genera una sensación de desconfianza de la ciudadanía hacia los actores estatales o públicos, como indica Larraín:

“La incorporación y reclutamiento de nuevos miembros del estado, las universidades y los medios de comunicación se continúa haciendo a través de redes clientelísticas o personalistas de amigos y partidarios. Los concursos públicos (cuando se introducen) habitualmente funcionan de manera nominal y los procedimientos se “arreglan” para favorecer a la persona preindicada.”⁴⁰

También se ha perdido la fe en el Estado como garante de la seguridad de la población, seguridad entendida no sólo como la que se ha perdido en los espacios públicos, sino en su papel tutelar de las necesidades básicas de los ciudadanos. Situación que si bien en películas de los 60 nos llegaba envuelta de dramatismo y denuncia social

³⁷ BRUNNER, José Joaquín. 1998. Op. Cit. Pág. 24

³⁸ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 25

³⁹ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 13

⁴⁰ LARRAÍN, Jorge. 2001. Op. Cit. Pág. 215

("Valparaíso mi amor"), o en los 90 aparecía como abismos terribles e insoslayables ("Caluga o menta", 1990; "La Luna en el espejo", 1989; "La niña en la palomera", 1990, etc.), ahora aparece como un hecho, sin drama, sin militancia, sin paisajes apocalípticos, pero no por ello, menos decisivos.

En la película "Play" (Alicia Scherson, 2005), el personaje de Cristina nos permite conocer la mirada de quien viene de provincia a la ciudad de Santiago en busca de oportunidades. Cristina ama la ciudad pues significa para ella la posibilidad de una nueva vida, distinta a la que podría tener en el sur, que describe como pobre y húmedo. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de la escena de Cristina y el jardinero en el cementerio y aborda la discusión entre la protagonista y su pretendiente acerca de cómo es la vida en el "idílico" sur:

JARDINERO: ¿Qué vas a hacer ahora?

CRISTINA: No sé.

JARDINERO: Puedes quedarte conmigo si quieres.

CRISTINA: No, la señora me dejó quedarme unos días más en la casa.

JARDINERO: ¿Y después?

CRISTINA: Emmm, busco otro trabajo, no sé.

JARDINERO: Vámonos al sur.

CRISTINA: Ah...

JARDINERO: En serio, vámonos al sur, a ver a tu mamá.

CRISTINA: No, no puedo.

JARDINERO: ¿Pero por qué no?, yo, me iría contigo al tiro.

CRISTINA: Mmm...

JARDINERO: Parece que no me queris nada ah.

CRISTINA: No, no es eso... Es que tengo que hacer otras cosas yo.

JARDINERO: Tcha'... Pensé que podríamos vivir juntos, en el campo, tener hijos.

CRISTINA: Ya, hijos pobres.

JARDINERO: No tiene porque ser así, yo no soy flojo.

CRISTINA: Así nomás es.

JARDINERO: Las cosas no son tan complicadas.

CRISTINA: Si son complicadas.

(PLAY, 1:28:32)

A través de Cristina se percibe la incredulidad que resulta del fracaso en las políticas de descentralización. Es claro que los recursos siguen estando mal distribuidos, tantos los pueblos del norte del país como los del sur viven aún condiciones de abandono y marginalidad. Es por eso que abandona el sur, migrando a la capital, buscando esa ciudad moderna, aséptica, impersonal, que simboliza el presente, la oportunidad de ser alguien, ella misma o alguien más (como cuando toma prestados objetos de los demás para mimetizarse), pero estando dentro del mundo que avanza, lejos del campo pobre y húmedo al cual es muy difícil que llegue el ansiado desarrollo. Además Cristina desmiente la imagen paradisíaca que tiene su amigo acerca de cómo es el sur: “(...) es lindo si vai por el fin de semana, pero te quiero ver pasando el invierno encerrao, esperando que pase la lluvia, es horrible”, y para que no quede duda afirma “Si te vai, vai a terminar mas pobre, y con frío, y con ese olor de allá como a humo, como a lana mojá, todo el mundo agarra ese olor por allá”.

En la película “Se Arrienda” (Alberto Fuguet, 2005) es posible apreciar también este escepticismo frente al estado como institución que vela por el bienestar de los ciudadanos. Se puede ver entre líneas cómo se le atribuye al mercado las responsabilidades que debieran recaer en el estado, como el derecho a la salud en este caso. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de la escena de Gastón, Cancino y Julián caminando por Santiago de noche y relata lo que le ocurrió a Chernovsky, una amiga en común:

CANCINO: Además, pa’ peor, no tenia ni Isapre hueón.

BALBO: Cáchate po’ hueón.

CANCINO: Por eso no pudieron trasladarla a Santiago.

BALBO: No tenía plata ni pa’ los remedios hueón.

(...)

BALBO: Que el mercado es cruel, es cruel

GASTON: Chucha, pero qué chucha tiene que ver el mercado en esta hueá.

BALBO: Bueno, no sé, que es mejor ser parte del mercado y usarlo po’ hueón, que quedarte afuera y que te aplaste hueón.

(SE ARRIENDA, 0:47:51)

Este abandono de parte del Estado hacia los individuos se traduce en una apatía de éstos hacia él, apatía que sin embargo comporta un vacío, una escisión entre el individuo y la esfera social más global que vendría siendo el espacio civil, que en estos días se torna casi inexistente.

La Iglesia como institución también se ve afectada por esta desconfianza creciente en las instituciones. Brünner, al hablar de la globalización, señala que ésta "(...) relativiza todo lo que toca en su movimiento expansivo, desde la metafísica hasta la música...", y hay que agregar a esto la religión, porque hagamos memoria y veremos la cantidad de culturas alternativas que ha florecido en nuestro país estos últimos años, sin que se vuelvan excluyentes entre sí. Actualmente se absorbe todo y se cree en todo, terapias naturistas y acupuntura a la par que antibióticos; podemos celebrar Halloween o el día de los "Angelitos" en la misma fecha, o poner incienso sobre elefantes dorados y asistir a la misa de Navidad.

En la película "La Sagrada Familia" (Sebastián Campos, 2004) es posible apreciar cómo los individuos comienzan a cuestionar las normas de la institución religiosa, negando su adhesión o buscando respuestas en otras corrientes religiosas. El siguiente diálogo corresponde a la escena en que Sofía pregunta a la madre de Marco por su religión:

SOFÍA: ¿Es católica?, usted...

MAMÁ: Si, todos somos católicos.

MARCOS: No mamá, yo no soy católico.

MAMÁ: Bueno...

PAPÁ: En Chile todos somos católicos. Usted, ¿es católica?

SOFÍA: (sonríe) Eeh, no, pero tengo fe. No coincido con muchas leyes de la religión católica, las encuentro absurdas. Creo que mistificaron todo, hicieron un cuento muy poco creíble y como la gente es tan miedosa, cree en eso. Si creo que Cristo existió, que fue un hombre muy poderoso, mentalmente poderoso. Que tenía una conciencia expandidísima, que podía percibir todo, todo, los chacras así *puf!, paf!, puf!*, abiertos todos.

(LA SAGRADA FAMILIA, 0:21:00)

En este diálogo, Sofía, además de criticar los fundamentos de la Iglesia, impone su visión de la religión, una visión mucho más personal, más libre, más interpretativa y desligada de cualquier institución. Ecléctica también, que no discrimina entre qué es cristiano o qué es budista, Sofía es la portadora de la religión universal, esa que cada vez se expande más, sobretodo entre los jóvenes. Y no sorprende que entre con tanta facilidad a nuestro país, si consideramos que la religión católica de la que el padre de Marcos hace gala, se ha mezclado desde sus inicios con las prácticas rituales indígenas de Latinoamérica, y ha resultado en una versión bastante barroca del catolicismo.

Y por otro lado tenemos a Marcos hijo, que se encuentra en el medio, ya se vislumbra en él esa incertidumbre frente a las doctrinas que lo han cobijado desde su niñez, pero que aún disfruta del sentido emotivo que su madre le otorga a la tradición de los “huevitos de pascua”. En esta encrucijada, Marcos se muestra apático frente a toda la ritualidad que le impone su padre ante la fiesta religiosa que se celebra (Semana Santa). Esta incomodidad de Marco frente a la ritualidad impuesta es posible apreciarla en la secuencia de la preparación del almuerzo familiar, en donde constantemente Marco es sermoneado por su padre. El siguiente diálogo corresponde a un fragmento de esta secuencia:

MAMÁ: ¿Y te tinca entonces el pescadito?

MARCOS: Si... o sea, yo me comería feliz un pedazo de asao con ensalá, pero...

PAPÁ: Cómo se te ocurre. Parece ser que ya nos estamos olvidando de todos los rituales. Nada de nada existe, ninguna de las cosas que antes eran y siempre fueron tan importantes ya quedan vivas.

(LA SAGRADA FAMILIA, 0:02:22)

La misma discusión se repite cuando Marcos pone en la radio música rock. Actitud que su padre no tolera, ya que defiende férreamente las tradiciones. La actitud aparentemente irreverente de Marcos hijo nos resulta entendible si pensamos en que actualmente las personas viven bombardeadas de información y llega a ellas tal cantidad de opciones culturales, que se genera incertidumbre frente a la validez de las tradiciones, quitándoles peso. Brünner cita a Anthony Giddens (“Beyond Left and Right”, 1994) quien señala al respecto de este fenómeno de incertidumbre que “....un orden postradicional no es uno en que las tradiciones desaparezcan. Lejos de eso. Es uno en que las tradiciones

cambian de status. De ahora en adelante las tradiciones tienen que explicarse a sí mismas; se tornan objeto de interrogación o discurso.”

Según Brünner esto es “particularmente visible en el caso de las tradiciones religiosas y morales. En vez de justificarse a sí mismas, tienen ahora que encontrar justificación en un medio que se vuelve, también, más intensamente argumentativo”. Síntoma que si bien se encuentra mayormente en la juventud, que tiene mayor acceso a la información, no quiere decir que sea un fenómeno generacional. La secularización de las costumbres parte a la par de la corriente creadora-destructiva del modernismo, donde el cambio y renovación de lo antiguo por lo nuevo son valores primordiales no sólo en el marco económico, sino en la esfera cultural. Pero es cuando el cambio ya se convierte en una conducta de segunda naturaleza para nuestra sociedad que se traduce en angustia y ansiedad, tanto para quien defiende el orden tradicional de las cosas, temeroso de que el cambio arrase con lo que hasta hace poco era parte de la identidad nacional, familiar, etc., como para quien busca su identidad entre la vertiginosa oferta de alternativas culturales que trae la globalización.

CAPÍTULO 5

“Las tecnologías disponibles, y las ciencias, en que se fundan, han cambiado para siempre nuestra representación del mundo y nuestra manera de estar en él, al costo sin embargo de destruir nuestras certezas y dejarnos sumidos en la perplejidad.”

(José Joaquín Brünner, Globalización cultural y Posmodernidad, año, Pág.40)

5.1. TRASTORNO EN LA EXPERIENCIA COTIDIANA

Otro de los temas que nos afectan como sociedad en este siglo es el trastorno que hemos sufrido en nuestra percepción del mundo a causa de las nuevas tecnologías y el arribo de la globalización. Echando mano a un concepto descrito en el Informe de Desarrollo Humano del año 2002 (PNUD), le llamaremos, a esta transformación del universo percibido, *trastorno en la experiencia cotidiana*.

Estos trastornos en la experiencia cotidiana obedecen a diversas causas, entre las cuales se encuentran la materialización de ideales del progreso, fruto del proceso modernizante que vive el país desde mediados de los 80. Las consecuencias atribuibles al surgimiento de nuevas tecnologías, asociadas principalmente a la revolución de las comunicaciones y el transporte. Y los efectos de la globalización, como la pérdida de las fronteras, o proliferación de estructuras de sentido.

Este conjunto de cambios, circunscritos además en un corto período de tiempo (prácticamente una década), no sólo afecta materialmente a la sociedad, sino en sus estructuras más simples y profundas, como la conciencia que tiene el individuo del universo que lo rodea. Esto genera, a lo menos, una sensación de perplejidad ante este nuevo universo que se configura, vertiginosamente, ante nuestros ojos.

Ya que los cambios sufridos en la percepción de lo que nos rodea son de naturaleza muy sutil y ligados principalmente al campo de lo sensorial, en este capítulo nos hemos enfocado en los elementos del filme que abordan este aspecto, siendo estos

el tratamiento fotográfico, la ambientación, la selección de locaciones y el tratamiento sonoro, entre otros.

5.1.1. MATERIALIZACIÓN DE LOS IDEALES DEL PROGRESO

La ciudad

Para estudiar y comprender el orden social en el que vivimos, es necesario atender a las relaciones intersubjetivas de la sociedad. La ciudad nos ofrece un campo ideal para el análisis de estas relaciones, no sólo por su dimensión cuantitativa sino por ser ésta el lugar en donde confluyen todas las revoluciones y evoluciones de la modernidad, y por tanto en donde se desarrollan constantemente nuevas interrelaciones y redes significativas. Las películas “Play”, “Paréntesis” y “Se Arrienda” se desarrollan casi plenamente en espacios urbanos, la ciudad capital, para ser más exactos. En ellas es posible apreciar las diversas interacciones que se dan entre el individuo y la ciudad, y ver de qué manera las dinámicas de la ciudad moderna afectan a sus habitantes.

Paréntesis y la circulación

La visión que nos ofrece la película “Paréntesis” sobre la vida en la ciudad es la más cruda de las tres: vemos constantemente calles muy transitadas y el ambiente de la ciudad esta caracterizado por el ruido del tráfico. Las calles están casi siempre llenas de gente circulando. Camilo, el protagonista, está recorriendo constantemente la ciudad a pie, es a través de sus recorridos que podemos apreciar esta ciudad ajetreada, llena de vida y movimiento. Los recorridos de Camilo son parte de esta actividad, su andar es acelerado, como si siempre tuviera prisa, siendo que, según el mismo lo cuenta “no tiene mucho que hacer”. La constante ansiedad de Camilo se ve reforzada por esta visión acelerada de la vida urbana. Camilo tiene una vida rutinaria, y esta rutina está asociada directamente a la ansiedad: toma cafeína para despertar y antiácidos por la cafeína, ha creado su propio cóctel de fármacos para despertar, para dormir, para estar activo, para no deprimirse. Lo más característico de esta ciudad (esta faceta de Santiago) que habita Camilo es la eterna circulación. Esto se puede apreciar en los vehículos en tránsito muy presentes en los fondos o planos inserts, así como la gente que cumple la misma función.

También en el constante deambular de Camilo por la ciudad, en la naturaleza de su trabajo (un video-rent de emergencia: siempre abierto, siempre gente circulando, los clientes son frecuentes, las películas van y vuelven, etc.) o en la forma en que describe su vida como un transitar: “entro y salgo de mi casa, tengo insomnio”. Todos estos elementos generan la sensación de individuos móviles, cinéticos.

En el Santiago de la película “Paréntesis” además está presente la velocidad como elemento recurrente en el relato (Fig. 1), tanto cuando vemos a Mike por primera vez, en una pasarela contemplando divertida a los vehículos que pasan velozmente por la autopista, como cuando Camilo, Mike y Gus van de paseo al aeropuerto (disfrutan con la velocidad cuando van en el auto por la carretera, cuando ven despegar a los aviones en el aeropuerto y cuando Mike anda en bicicleta). A diferencia de la circulación, asociada con la ansiedad, la velocidad aparece asociada con el placer y el relax. La diferencia podría encontrarse en que cuando el movimiento es circulatorio sugiere una constante; en el contexto de una gran ciudad los movimientos circulatorios remiten a la rutina (el tránsito vehicular, el tránsito del hogar al trabajo, del colegio al hogar), en cambio la velocidad, que en este caso se asocia al desplazamiento (ir de un lugar a otro), introduce la posibilidad de elegir. Esta elección, ya sea de iniciar el desplazamiento, en la secuencia del viaje en automóvil al aeropuerto, o de detenerse a contemplar el desplazamiento (un avión despegando o vehículos en la autopista), genera placer en los individuos, probablemente al romper la monotonía de los recorridos presupuestos.



Fig. 1

La circulación también está presente en la película “Se Arrienda”, expresada más bien como un transitar; esta vez se ve asociada a la desorientación del personaje. A lo largo de la película, Gastón recorre la ciudad sin tener un rumbo fijo, en un deambular errático y pesados. Estos recorridos sin destino son nocturnos, con la ciudad de fondo, atenuada y sugieren una búsqueda interna del protagonista (como en el recorrido en

micro tras el encuentro con Cancino y Balbo o en el recorrido por la ciudad, tras la llamada a Elisa).

Este mismo tipo de recorrido está presente en la película “Play” cuando Tristán recorre la ciudad sin rumbo fijo tras ser abandonado por su pareja. Veamos, a continuación, el desglose de los 7 planos que componen este fragmento:

1. Plano general lateral, el personaje se aleja de la cámara hasta tenerlo de espaldas. Tristán avanza cabizbajo por fuera de la construcción donde trabaja.
2. Plano americano frontal. Tristán, desde una pasarela, observa a su alrededor, luego se voltea y se marcha. Al fondo vemos vehículos transitar.
3. Plano general lateral. Tristán camina por el costado de una autopista con luz de atardecer. En primer término se ve un par de vehículos pasar.
4. Igual posición de cámara que plano 3, en plano conjunto. Tristán camina por el costado de la autopista y mira hacia atrás mientras sigue avanzando.
5. Plano general. Tristán camina con luz de anochecer alejándose de la cámara.
6. Plano conjunto frontal. Tristán avanza hacia cámara mirando a su alrededor. Ya es de noche y se encuentra en barrio residencial.
7. Plano conjunto frontal. Tristán sentado en un banco con la cabeza entre las manos. De fondo se ven casas.

En esta pequeña secuencia, a través de la progresión lumínica, de los distintos lugares en que vemos deambular a Tristán y de la actitud errática que tiene el personaje es que podemos percibir que su recorrido no tiene rumbo fijo, sino que es más bien la manifestación de su extravío interno; Tristán es un personaje en tránsito constante, no sólo en esta secuencia, sino a lo largo de la película.

Se Arrienda y los espacios impersonales:

Gastón Fernández, a su pesar, se ha convertido en un inadaptado. Viene de un país extranjero y se encuentra con un Chile desconocido, poco acogedor y en donde debe conquistar un espacio para él. La ciudad que lo recibe es una ciudad que se eleva por sobre sus habitantes, imponente, intimidante. Constantemente vemos edificios de grandes dimensiones rodeando a los personajes. Veamos, a continuación, el detalle de dos

planos, que dan inicio a la época actual en la historia, en que podemos ilustrar esta situación:

1. Plano medio largo con cámara en mano. Gastón sale de la estación del metro, sube una escalera y se encuentra de frente con la ciudad. El personaje pasa de las penumbras en la estación a una ciudad iluminada y llena de actividad. Al subir la escalera queda en contrapicado, de manera que los grandes edificios lucen aún más imponentes por la perspectiva.

2. Plano medio. Gran cantidad de gente circula por la vereda avanzando hacia la cámara. Gastón aparece avanzando entre la gente.

Estos planos corresponden a la primera vez que vemos a Gastón en la ciudad (tras volver a Chile) y en ellos lo vemos emerger de las sombras y encontrarse con una ciudad luminosa e inmensa, que lo obliga a mirarla hacia arriba. Es, también, una ciudad superpoblada, en donde es difícil sobresalir de entre la masa. Esto se ilustra en el segundo plano descrito (Fig. 2), cuando, en un plano general de gente caminando, tarda 6 segundos en aparecer entre la masa. La espera generada mediante el ritmo interno del plano causa en el espectador la sensación de mucha más gente circulando que la que podríamos contar en el éste. El anonimato de los habitantes de una gran ciudad es ilustrado además mediante los niveles de composición de los planos exteriores. Esto se observa, por ejemplo, en la segunda secuencia de Gastón en la ciudad (Fig. 3), en donde tenemos que prestar mucha atención para percatarnos de que el protagonista está presente en los planos, ya que sólo aparece en el fondo, teniendo estos planos bastante profundidad de campo y varios niveles de composición (gente caminando, vehículos, gente detenida). Esta suerte de anonimato de Gastón en dichas secuencias evidencia la imposibilidad de apropiación de espacio que se tiene en una gran ciudad, en donde sólo es posible circular.

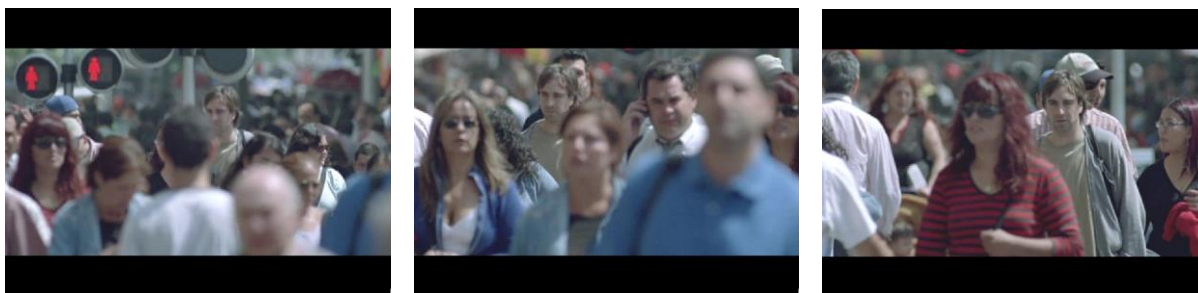


Fig. 2



Fig. 3

A la impersonalidad de la ciudad habría que agregar la esterilización silenciosa del espacio público, esta vez apreciable en la elección de locaciones y el tratamiento que se les dio a los locales comerciales. Las locaciones escogidas para supermercados, farmacias y locales de comida se corresponden con la iconografía de las grandes cadenas de locales comerciales (Fig. 4). El diseño en serie de los dos primeros, el ambiente aséptico (reforzado por el tratamiento fotográfico mediante encuadres amplios y personajes poco preponderantes, y el tratamiento sonoro mediante una atmósfera silenciosa en apariencia, repleta de murmullos reverberantes), las paredes y pisos blancos, las estanterías abarrotadas de productos fríamente ordenados en hileras homogéneas, la atención codificada de los cajeros (énfasis en diálogo automatizado de la cajera por ejemplo), representan todo un reto para el apabullado Gastón, que recorre con incertidumbre los pasillos sin saber muy bien qué llevar (se infiere por el carro vacío y la forma desgana de mirar los productos).

Por su parte, el local de comida rápida es la extensión física de la soledad y desconsuelo de sus clientes, quienes almuerzan solos y desgana. Cada mesita es mostrada como una pequeña isla en un salón blanco, frío y silencioso (da la sensación de una comida de supervivencia más que de un almuerzo propiamente tal).



Fig. 4



Fig. 4

La impersonalidad de los espacios en la ciudad también es posible observarla a través de la elección de locación para los departamentos de los protagonistas, tanto en la película “Se arrienda” como en la película “Paréntesis”. El departamento de Gastón es pequeño, de paredes blancas, funcional, igual de impersonal por dentro que su estructura de vivienda en serie. Pero la diferencia está en cómo su morador se ha apropiado del espacio, si bien pobremente, el departamento está personalizado (póster, discos, fotografías), convirtiéndose en el único espacio que puede dotar de identidad a Gastón dentro de la gran ciudad. Lo mismo se da en la película Paréntesis con el departamento de Camilo (Fig. 5).



Fig. 5

Paradójicamente, Gastón es reclutado por su padre para que trabaje en la empresa familiar como corredor de propiedades, de tal manera que debe dedicar su tiempo a buscar para otras personas el espacio vital que él aún no consigue del todo. Pero a la par que busca un hogar para los demás, va reconquistando su espacio material, familiar, social, amoroso y personal. En cuanto a este último, la conquista se concreta cuando vuelve a componer. El título de su nuevo disco, “Departamentos vacíos”, remite a

la búsqueda del lugar propio, del espacio vital, ya que los departamentos vacíos que arrienda Gastón son la promesa de un nuevo hogar, de un espacio privado y subjetivo.

Play y la apropiación del espacio:

“Sea lo real inhabitable, sólo queda replegarse sobre uno mismo...”⁴¹ En otras palabras, cuando no existen espacios que nos otorguen identidad, cuando la ciudad se vuelve impersonal o los espacios están bombardeados de estímulos, el individuo opta por habitar en un espacio subjetivo, crear su propio espacio, ya sea apropiándose de uno ya existente y adaptándose a él o creándolo específicamente. Cristina viene del sur, del “campo *campo*”, pero ama la ciudad, y ha encontrado la manera de vivir en ella y ser parte de ella. Veamos, a continuación, el desglose de la primera secuencia de Cristina en la ciudad (Fig. 6):

1. Plano general con traveling lateral. Cristina camina entre la gente, observando constantemente a su alrededor.

2. Equivalente a primer plano frontal. Cristina camina entre la gente. Ella se ve en primer término y detrás un gran número de gente caminando.

3. Plano general frontal. Cristina camina entre la gente. El grupo de gente caminando tiene más preponderancia que el personaje, quien aparece de entre la masa.

4. Plano general amplio. Cámara ubicada detrás del personaje. Cristina espera el cambio del semáforo para cruzar la calle, luego cruza y se aleja. La presencia de gente es menos preponderante que en los planos anteriores, se tiende a dispersar.

5. Plano general lateral. Cristina camina atravesando el encuadre. No aparece más gente en este plano y nos encontramos en un barrio residencial.

6. Plano medio largo. Cristina camina deslizando una mano por la pared y comienza a silbar. No aparece más gente en el plano.

7. Contraplano del anterior. Un señor en camisa hawaiana se limpia el oído izquierdo con una varita de algodón (este señor es un personaje reiterativo en la película, que junto a una escolar con una bandita en la rodilla, hacen referencia a los espacios comunes).

8. Continuación de plano 6. Cristina camina. Vuelve a aparecer gente en los planos, esta vez de tipo residencial, como la gente en las puertas de las casas.

⁴¹ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 75

9. Plano general frontal. Cristina camina hacia cámara y queda en plano conjunto. En el fondo vemos poca gente y dispersa.

En esta secuencia, Cristina paulatinamente pasa de estar rodeada de gente y de ser parte de esta masa, a diferenciarse de ella (toma preponderancia dentro de los encuadres y deja de haber tanta gente alrededor o en el mismo nivel de composición). Si bien partimos del mismo concepto de ciudad superpoblada que apreciamos en la película “Paréntesis” o más aún en “Se arrienda”, su situación es distinta, ya que a diferencia de Gastón, quien durante el día no pasa de ser uno más, Cristina se desprende de su entorno y lo observa. Detiene su mirada en lo particular, en el tipo de camisa colorida que vive cerca de su barrio, en los colores de las casas, en los sonidos, en detalles que le permitan encontrar el lugar propio. Y más aún, cuando Cristina silva su melodía característica, está completando este espacio, lo está volviendo un espacio subjetivo. Filtrando aquello que ve y aquello que escucha, Cristina encuentra en la gran ciudad su propio espacio, uno a medias construido y a medias encontrado.

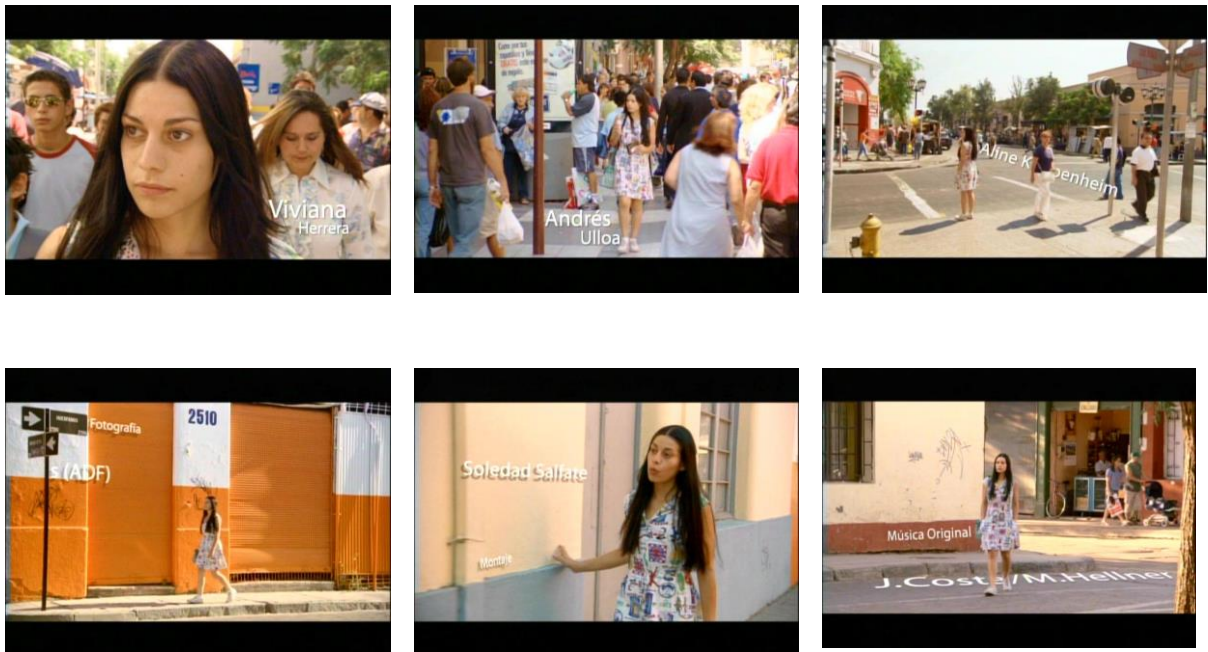


Fig. 6

Esta construcción de espacios subjetivo en la sociedad actual es más notoria aún si nos fijamos en el cambio cultural que introdujo el uso del walkman (o en su versión más actual, el reproductor de mp3). Este aparato musical personal ha transformado la experiencia de vivir en la ciudad. Permite aislarse del entorno, filtrando la realidad, incluso afectando emocionalmente el cómo percibimos lo externo dependiendo del tipo de música que estemos escuchando. El walkman permite encerrarnos en una burbuja musical y desentendernos de los demás estímulos, ya sea el ruido del tránsito, de la gente, incluso de otra música que pueda estar emitiendo alguna fuente cercana, genera una verdadera des-realización del espacio. Y nos permite además transportar este espacio subjetivo (nuestra música, nuestra identidad) a donde sea que vayamos, o visto de otra manera, nos transporta a este espacio personal cada vez que queramos. En la película “Play” es posible observar las nuevas dinámicas impuestas por el uso del walkman a través de la interacción entre los personajes de Cristina y el jardinero. La secuencia de la plaza recoge esta situación (Fig. 7), en donde para poder socializar se debe trazar este espacio subjetivo. De esta manera, cuando Cristina decide entablar una conversación con el jardinero debe quitarse los fonos renunciando a su espacio privado al igual que él.



Fig. 7

Esta presencia del espacio subjetivo podemos encontrarla también en la película “Se arrienda”, en donde si bien no es tan directa la referencia, está dada por el tratamiento sonoro de la película. La secuencia más clara al respecto es la del cumpleaños de Julián (1:09:20), en donde Gastón ingresa al museo envuelto en una especie de silencio (más bien una atmósfera atenuada, como si estuviera filtrando la realidad a un nivel cómodo para él), y a pesar de la cantidad de gente que hay en la fiesta, este “silencio” se mantiene aún cuando atraviesa el salón. Al tocarle el hombro a Julián evidenciando su presencia, debe renunciar a este aislamiento voluntario. Es entonces cuando los sonidos reales hacen su aparición, subiendo el nivel de la música y el ambiente, el espacio vuelve a ser objetivo. Luego, cuando Gastón decide abandonar la fiesta, el sonido vuelve a atenuarse retornando este espacio subjetivo. Ocurre algo similar con los encuadres, como cuando Gastón va en el auto con su padre y se encuentra notoriamente molesto (Fig. 8). Esta secuencia esta seccionada a nivel de encuadres, dividiendo el vehículo en dos espacios distintos, en uno se encuentra su padre y su prima, y en el otro se encuentra Gastón, arrinconado y casi saliéndose del auto. De esta manera se ilustra cómo Gastón también filtra mentalmente el espacio.

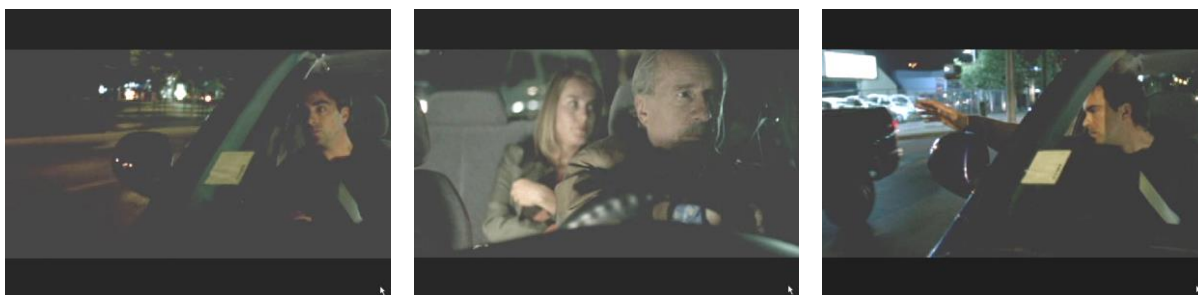


Fig. 8

La sobreoferta de estímulos:

En el comienzo de la película “Play”, vemos a Cristina caminar atravesando rápidamente una galería comercial (Fig. 9). Está rodeada por vitrinas luminosas y gente que sale a su paso ofreciéndole los diversos servicios de que disponen sus tiendas. Cristina mira de reojo y rechaza tímidamente las constantes ofertas, en una actitud defensiva y esquivada. En la película “Se arrienda”, vemos a Gastón recorrer los fríos pasillos de un supermercado. Las estanterías están repletas de productos apilados uniformemente, mas Gastón prácticamente no los mira, sino que avanza luciendo desconcertado y asumiendo una actitud también esquivada.

Esta imagen del consumidor apabullado evidencia la sobreoferta del mercado, la otra cara de la libertad de consumo es la incertidumbre frente a la sobreoferta de bienes y productos que promueve el capitalismo. Más que el derecho a elegir, actualmente se vive la obligación de elegir, tranzando la libertad por una nueva imposición, la de la libre elección. Quien vive en la gran ciudad ya está medianamente acostumbrado a este trance, y así como Cristina y Gastón, probablemente muchos hayan adoptado la estrategia defensiva de “avanzar sin mirar”.



Fig. 9

El aislamiento voluntario:

Si bien “Paréntesis” y “Se Arrienda” son películas muy urbanas, se recurre a la naturaleza cuando los protagonistas han encontrado el consuelo y el descanso. La elección de locaciones ha privilegiado espacios verdes, que resalten de la estética urbana que predomina en ambos filmes. En estas películas se asocian los espacios verdes con la felicidad, con la tranquilidad, la contraparte a lo que representa la ciudad en la mayoría de los casos. En ambas películas, cuando los protagonistas han encontrado el amor, comenzamos a ver aparecer, primero en los fondos, y luego ya completamente, espacios menos urbanos. En cuanto al tratamiento sonoro, la ciudad ruidosa que vemos en la película “Paréntesis” es sustituida por el silencio de los espacios verdes, y la ciudad sorda y estilizada de la película “Se Arrienda” es reemplazada por un sonido ambiente mucho más preponderante, que sugiere más vida, en donde oímos el cantar de las aves o el murmullo del viento entre los árboles. Es así como los protagonistas se alejan (incluso quizá sólo mentalmente, en el caso del paseo de Gastón y Elisa al Cerro Santa Lucía) de la ciudad para disfrutar de placeres más lúdicos; caminar por el cerro, andar en bicicleta, nadar en la piscina.

El caso más notorio de este escape de la ciudad se da en la película “La Sagrada Familia”, en donde los personajes se han desplazado a una casa en la playa, que se presenta como una suerte de oasis en donde es posible refugiarse del trabajo y las obligaciones. Este aislamiento voluntario se complementa con la falta de referencias espaciales de la puesta en escena, en cuanto a la ubicación de la casa (región) y a la cercanía con respecto al centro urbano más próximo. Nunca vemos que hay más allá de la casa y la playa, los límites son difusos, caminos que terminan en arbustos, el cerro que bloquea la vista y el mar que se extiende hasta el horizonte. Todo esto genera una sensación de estar “en ninguna parte”. Este aislamiento se relaciona además con el encuentro: es aquí, lejos de la ciudad, en donde se reúne la familia y los amigos; paradójicamente, el lugar aislado es un lugar de reunión.

Por último, otra ocasión en que vemos a los personajes “alejarse” de la ciudad es cuando se posicionan por sobre ella. Esta situación ocurre en la película “Play”, cuando Cristina aparece por última vez, en lo alto de un edificio. Cristina observa la ciudad como quien ha conquistado un nuevo lugar en ella, ya no está entre la masa de gente, está por sobre todos. También en “Las Hormigas Asesinas” (cortometraje inserto en la película “Se Arrienda”) los personajes aparecen por primera y única vez por sobre la ciudad cuando encuentran el amor. En ambas situaciones se asocia la realización personal con elevarse por sobre la ciudad.

5.1.2. LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

La sobreoferta de canales de comunicación:

La revolución tecnológica de las comunicaciones ha puesto a nuestro alcance innumerables canales de comunicación: teléfonos, celulares, Internet, radio, televisión. La información y la comunicación, más que en ninguna otra era, están al alcance de nuestras manos y hoy en día es posible contactarse con otra persona en cualquier parte del globo instantáneamente. Es así como en diversos campos del conocimiento se comienza a hablar de la sociedad de la información como el próximo paso en el desarrollo de las sociedades modernas, describiéndola como una sociedad obsesionada con la información y la expresión. Por otra parte, “...vivimos ahora rodeados de industrias culturales que

producen masivamente ‘bienes simbólicos’ de fácil consumo”⁴² y que, paradójicamente, muchas veces “...cuanto mayores son los medios de expresión, menos cosas se tienen por decir...”.⁴³ Actualmente estamos acostumbrados a la sobrecarga de información, en todas sus dimensiones, es por esto que salta a la vista el personaje de Rita en la película “La Sagrada Familia”: ella ha escogido no hablar. Se comunica por gestos y pequeñas inflexiones, pero elige el no hablar (distinto a no comunicarse) dentro de una sociedad en la que el expresarse es una aspiración de masa. El polo opuesto a Rita es encarnado por el personaje Sofía, ella es el icono de la mujer moderna: fuerte, decidida, que dice siempre lo que piensa, y no se queda callada fácilmente. No es de extrañarnos que Sofía no soporte la forma de ser de Rita, la tacha de poco evolucionada. Ella no termina de comprender la opción de Rita. No es que Rita rechace la comunicación en absoluto, sino que aboga por otras formas de comunicarse, formas no verbales, más sutiles, pero llenas de sentido. Presenciamos en la película cómo Rita comprende a Marcos (hijo), y lo ayuda mucho más de lo que puede hacer Sofía con su personalidad extravertida.

En la película “Paréntesis” encontramos un personaje similar, Gus, mejor amigo del protagonista. Gus también ha optado por el silencio y afirma que “los hombres sabios sólo hablan cuando tienen algo importante que decir”. Dentro de una sobreoferta de información, de una sobrecarga de palabras e ideas en la sociedad actual, vemos cómo lo austero, el silencio y la reflexión resulta una opción cada vez más atractiva.

El teléfono móvil como requisito social:

Uno de los muchos elementos introducidos por la revolución tecnológica de la última década es el teléfono móvil (celular). La inserción del teléfono móvil ha tenido una fuerte penetración en Chile, y aquí, como en el resto de los países desarrollados, o en vías de desarrollo, podemos advertir que se trata del tipo de avances tecnológicos frente a los cuales es imposible permanecer indiferente: “Se trata de tecnologías como la computación, o los nuevos materiales, o los mecanismos automáticos de retroalimentación, que no son específicos [o] propios de algunas actividades en particular, sino genéricos; se aplican a todo, atraviesan todo el espectro productivo y social”. Podemos encontrar la presencia de celulares en las cuatro películas analizadas, pero

⁴² BRUNNER, José Joaquín. Bienvenidos a la modernidad. Santiago, Planeta, 1994. Pág. 224

⁴³ LIPOVETSKY, Gilles. 2001. Op. Cit. Pág. 14

queremos destacar algunas situaciones que ilustran particularmente las transformaciones culturales que ha producido la introducción masiva del teléfono móvil:

1. En la película “La Sagrada Familia” se nos presenta la siguiente situación: en medio de un retiro familiar, destinado a pasar las fiestas de Semana Santa en su casa de la playa, una llamada por celular alerta a la madre de un accidente ocurrido a un amigo en Santiago.
2. En el comienzo de la película “Play”, vemos a Tristán acostado en su cama. Lo acaba de dejar su mujer, Irene. Completamente deprimido, no va al trabajo. A media mañana lo llaman desde la construcción en donde trabaja y se ve obligado a partir hacia allá inmediatamente.
3. En la película “Play”, a lo largo de la trama, Irene llama repetidas veces a Tristán. Éste se enoja y desquita con el aparato, lo rompe y lo bota a la basura.

El principal beneficio que promete la tecnología del teléfono móvil es el estar siempre conectado, siempre disponible. En un medio social en el cual el tiempo es el valor más requerido, y en donde se requiere que las acciones sean lo más expeditas posible, el celular nos ofrece la posibilidad de contactarnos inmediatamente, de arreglar citas, fijar encuentros, coordinar transacciones o paseos familiares con una celeridad impensada hace una década. Esto está retratado muy claramente en la película “Se Arrienda”; al llegar a Chile, Gastón necesita estar en contacto con sus antiguos amigos, con su antigua pareja, necesita el celular para desenvolverse en la ciudad. Sin embargo parte de su inadaptación en la ciudad se refleja en que no tiene celular (no puede costearlo), y, como se lo recuerdan repetidas veces durante la película, es indispensable.

Sin embargo, junto con estas virtudes, aparece una desventaja: lo que en principio se presenta como una posibilidad, se ha convertido en un requisito social. Las dinámicas de comunicación que ha impuesto el teléfono móvil nos obligan a estar asequibles a toda hora, como se ilustra en las situaciones 2 y 3, puesto que se ha convertido en un deber social. Tienes que estar disponible siempre, ya sea por motivos de trabajo, familiares, o sociales. La infalibilidad del sistema no permite excusas, ya que posibilita el estar disponible sin importar el lugar, la hora del día o el estado de ánimo (durante un paseo

familiar como en la situación 1, o cuando atraviesas una crisis como en las situaciones 2 y 3, etc.). No hablamos aquí de una imposibilidad física de desconectarse, sino de una obligación social (es común notar el enfado que se experimenta hoy en día al no poder ubicar a alguien mediante el teléfono móvil, esto evidencia en cierta forma el nivel de dependencia que ha generado en corto plazo de tiempo). El desconectarse de la red telefónica, apagando el celular, o simplemente el no contestarlo, requiere estar de cierto ánimo, en el cual ya no importe la reacción de quién intenta ubicarnos, como es el caso de Tristán (en la película “Play”), en la secuencia del bar, donde se deshace del celular porque ya no tiene nada que perder. En las tres situaciones descritas es posible apreciar la faceta negativa de la telefonía móvil, en la que lo que parte como una cómoda “posibilidad” se transforma, en ciertos casos, en una carga para el individuo.

Connotación social de los bienes tecnológicos:

De la película “Se arrienda” podemos desprender un cambio ocurrido en la forma de relacionarse con la informática a través del tiempo; este elemento está presente en dos épocas durante la película: en el cortometraje inserto, “las hormigas asesinas”, y en el presente. En el cortometraje “Las Hormigas asesinas” (ocurrido hace 15 años según la película) vemos al protagonista leyendo un periódico en su computador personal. En la actualidad en cambio vemos que el computador es tomado como un objeto funcional, el cual es indispensable para trabajar y comunicarse. Es utilizado por Gastón en un cibercafé, un gasto necesario, ya no un lujo como antaño.

También en la película “Se Arrienda” vemos una relación especial entre el automóvil y el protagonista. Mientras Gastón está desempleado, sólo lo vemos transitar a pie o en micro. Es sólo cuando comienza a trabajar con su padre, cuando ingresa al sistema, que los beneficios del automóvil le son alcanzables, vemos que el automóvil, así como la mayoría de los avances tecnológicos recientes, sólo son posibles para las personas que ingresan al sistema; automóvil y celular principalmente, pero también televisión por cable e internet, sólo son accesibles para cierto tipo de personas ⁴⁴, como

⁴⁴ Un ejemplo muy decidor corresponde a una declaración de Pinochet en 1979 citada por JOCELYN- HOLT, Alfredo (El Chile Perplejo, del avanzar sin transar al transar si parar. Santiago, Planeta. 1998. Pág. 188), haciendo referencia a quienes serían los beneficiados por el sistema económico: “(...) en el año 1985, 1986, cada trabajador podrá tener casa, automóvil y televisor. No

en este caso: los beneficios no son para un músico talentoso, pero sí para un apabullado vendedor de departamentos.

5.1.3. EFECTOS DE LA GLOBALIZACIÓN

Pérdida de las fronteras físicas:

Chile ha sido desde sus inicios un país marcado política, artística y socialmente a causa de su situación insular. La globalización ha permitido que esta sensación de estar aislados “del resto del mundo” quede en el olvido, y esta nueva concepción del país como actor, pequeño pero significativo, del acontecer mundial ha sido divulgada tanto por los gobiernos de turno como por las esferas económica y mediática del sector privado. Actualmente la mayoría de los chilenos estamos de acuerdo en que las fronteras naturales son cada vez menos significativas en tanto que son menos privativas, y son reemplazadas por otro tipo de fronteras más subjetivas (económicas, de poder, de valores, etc). Esta pérdida de fronteras ha creado la imagen de un Chile “universal”, un país dentro de un mundo cada vez más pluralista, mas ecléctico. La imagen más ilustrativa de esta faceta es la ciudad, la portadora de los cambios de la modernidad, y como mencionábamos al inicio del capítulo, es el lugar escogido por tres de estas películas para desarrollar sus argumentos. Y la forma en que vemos Santiago en estas tres películas (“Play”, “Se arrienda” y “Paréntesis”) es como una ciudad desterritorializada, poblada de imágenes que nos remiten a muchas otras ciudades del globo (rascacielos, McDonalds, autopistas, taxis, mucha gente, neones, etc). Esta concepción globalizada de la ciudad permite que las historias que se desarrollan sean también universales, ya que no hablan de cómo es el chileno o como es Chile en sí, sino de individuos perdidos en la ciudad, buscando un espacio propio, dentro de su familia, con su pareja, entre sus amigos, problemáticas reconocibles en cualquier parte del mundo.

Proliferación de dimensiones:

La vuelta a la democracia ha implicado que gradualmente se manifieste el pluralismo en la sociedad. Si antes vivimos un gobierno autoritario que radicalmente

todos los chilenos, sino los trabajadores, de acuerdo con el rendimiento económico y el ritmo que llevamos.”

acabó con la diversidad social, reprimiendo la disidencia y generando una voz única, la sociedad actual comienza expresarse a través de la “continua diversificación y diferenciación de las experiencias, voces, actores y tópicos de la vida nacional... comienza a surgir la pluralidad constitutiva de la sociedad actual”.⁴⁵

El pluralismo, en su máxima expresión, genera una sobreoferta de estructuras de sentido, una proliferación de dimensiones. Si antes éstas nos eran entregadas a través de las instituciones tradicionales (familia, estado, escuela, trabajo, iglesia), actualmente existen muchas más fuentes productoras y transmisoras de sentido. Esto obedece principalmente a la masificación de los medios de comunicación y se ve reforzado por la supervaloración de valores modernos como la tolerancia. Actualmente coexisten a nuestro alrededor infinidad de estructuras de sentido, códigos de valores alternativos, con las cuales debemos aprender a convivir. Al aceptar la tolerancia como valor cardinal de la sociedad moderna, aceptamos la posibilidad de que existan otros valores distintos a los nuestro, que poseen el mismo grado de aceptación, y que pueden muchas veces ser contradictorios. En la película “Sagrada Familia”, el personaje de Marco padre se ve enfrentado a un sistema de valores mucho más liberal que el propio, el de su hijo, que le resulta trasgresor y ofensivo. Marco padre no tolera la actitud de su hijo, tachándolo como parte de una generación que ha perdido los valores “tradicionales”. Pero a lo largo de la película vemos cómo el personaje de Marco hijo hace gala de una moralidad menos reprochable que la de su padre, es decir, sus valores son tan o más válidos, aun cuando puedan ser vistos como trasgresores. Por otra parte, cuando Sofía pregunta a la madre de Marco si es católica, ésta responde automáticamente que sí, es más, afirma que todos en la familia son católicos. Esta afirmación tan categórica resulta curiosa al revisar un diálogo anterior de la madre, correspondiente a un fragmento de la escena del almuerzo familiar, en donde ella habla de su amiga Pili y su marido, refiriéndose a ellos y la ayuda que le prestaron en un momento complicado para ella:

MAMÁ: (...) ellos estaban con su fe, con esa fuerza, esa fuerza que no se qué te la otorga, qué, ¿la naturaleza?, ¿un Dios?

(LA SAGRADA FAMILIA, 0:15:21)

⁴⁵ BRUNNER, José Joaquín. 1994. Op. Cit. Pág. 159

Está ambigüedad en el personaje de la madre es fruto de contrasentidos que se generan cuando el individuo se ve enfrentado a códigos de valores alternativos. Ante la incertidumbre, o se desechan de plano los valores ajenos (como Marco padre) o se asimilan sin cuestionar las contradicciones que puedan generarse (como la madre de Marco).

En la película “Play”, el personaje Tristán se ve constantemente enfrentado a sistemas de valores distintos al propio, como cuando Ricardo lo cuestiona acerca de su vida basado en valores modernistas, o cuando Vargas le reprocha que el hecho de que su mujer lo haya abandonado no es tan grave como el problema laboral que lo aqueja a él. Por último, en donde es más notoria la contradicción y enfrentamiento de sistemas de sentido es cuando Cristina golpea a una madre que aparentemente “maltrataba” a su hija pequeña (1:11:12). Desde el punto de vista de este personaje, quien se presenta como emocional e idealista, es incorrecto y reprobable que una madre haga llorar a su hija pequeña, por tanto asume el papel de heroína (como en los video-juegos que suele jugar) y castiga a esta madre “violenta”. Desde el punto de vista de la madre, que se presenta como una mujer práctica, el que su hija llore al ser reprendida es probablemente parte de su educación, y lo que resulta reprochable (tanto para ella como para la niña que termina abrazando a su madre muy asustada) es que una extraña arremeta contra ella violentamente y sin razón aparente.

Esta proliferación de dimensiones no es sólo social, el pensamiento moderno ha sufrido grandes cambios desde sus estructuras más profundas. Las ciencias por ejemplo, que históricamente han sido un pilar de certezas para la sociedad moderna, se descubren inciertas y misteriosas como todos los demás campos del saber humano. “Como dice Prigogine: buscábamos esquemas globales, simetrías, leyes generales inmutables y hemos descubierto lo mutable, lo temporal, lo complejo. Las ideas de no-linealidad, inestabilidad y fluctuaciones se difunden a un amplio campo del pensamiento científico y hasta social”⁴⁶. Y así como las ciencias han descubierto sus ambigüedades e incertidumbres, la sociedad chilena hace lo suyo tímidamente, de tal manera que el cine no se queda atrás, silueteando escuetamente las inquietudes que empezamos a enfrentar como habitantes del nuevo milenio.

⁴⁶ BRUNNER, José Joaquín. 1998. Op. Cit. Pág. 58 citando a PRIGOGINE, Ilya. ¿Tan sólo una Ilusión? Una Exploración del Caos al Orden. Tusquets, Barcelona. 1993.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, hemos podido identificar y describir un espectro variado de problemáticas que nos afectan actualmente como sociedad. La presencia de éstas, tanto en las películas estudiadas como en la bibliografía revisada (que recoge textos revisionistas, históricos y filosóficos de algunos autores destacados, tanto de Chile como del extranjero, y que tratan sobre Chile y las sociedades modernas), nos ha permitido establecer concordancias directas entre el acontecer político y social de nuestro país, y el cine que aquí se produce. Debido a la naturaleza exploratoria de este trabajo, sería ambicioso sostener que las problemáticas identificadas son las únicas presentes en dichas películas, o las únicas que afectan a nuestra sociedad. Entendemos que un trabajo de este tipo, que intenta indagar en fenómenos sociales tan próximos, no puede pretender definir un panorama completo y concluyente. Será después de que pase este período (y quizá otros más), cuando recién podamos ver desde una perspectiva más amplia la naturaleza de los procesos y problemáticas que confluyen hoy en Chile y entender sus implicancias con el futuro.

En las cuatro películas estudiadas, “Play”, “Paréntesis”, “La Sagrada Familia” y “Se Arrienda”, pudimos identificar una serie de problemáticas observables en el panorama social y político chileno; algunas que se vienen gestando desde la transición y otros que recién comienzan a generarse. Como vimos en los capítulos anteriores, unas de las más importantes son: el notorio proceso de individualización de la sociedad, las implicancias del modelo económico neoliberal, la desvalorización de las instituciones sociales, el cambio en las dinámicas familiares, el impacto de la globalización, y la revolución tecnológica de las comunicaciones. La confluencia de estos cambios, y los efectos que tienen en la sociedad, nos hablan de un posible nuevo período en el proceso modernizante que atraviesa Chile.

Este posible nuevo período se condice con el surgimiento de nuevas temáticas en nuestra cinematografía. Las problemáticas tratadas en este estudio no aparecen de manera tan significativa en el cine de la transición, pero tienen una relevancia vital en películas actuales. Podría hacerse un parangón entre el término formal del período político llamado transición y el aparente giro del quehacer cinematográfico. Bien podría hablarse de una generación de películas distinta al período anterior, que vendría a

desplazar el eje temático hacia problemáticas más contemporáneas, y profundamente sociales, aun cuando la forma de mostrarse no sea tan evidente.

La presencia de problemáticas actuales al interior de las películas estudiadas, y el hecho de que coincidan con las que vienen reconociendo y estudiando diversos sociólogos, historiadores y filósofos nacionales (Brunner, Moulián, Jocelyn-Holt, Larraín) e internacionales (Lipovetsky, Berger y Luckmann), nos permite sostener que es posible estudiar los procesos sociales a través del cine que se produce contemporáneo a éstos. Aún cuando las películas no remitan directamente a cuestiones sociales (como es el caso de “Paréntesis” y “Play”) o a la contingencia nacional o mundial, hemos podido comprobar que el cine chileno está continuamente haciendo referencia a su entorno social de diversas maneras. Tanto en las temáticas de las películas, como a través de sus elementos estrictamente cinematográficos (composición de planos, tratamiento sonoro, construcción del espacio o elección de locaciones), es posible hallar indicios de las preocupaciones sociales (concientes o inconcientes) presentes en el entorno de la película, inclusive aquellas que recién comienzan a manifestarse.

Entre las formas en que están presentes las problemáticas sociales en los filmes, podemos encontrar algunas más evidentes que otras. Dentro de la historia en sí encontramos las temáticas más patentes (La transformación del sistema económico en “Se Arrienda” o la crisis de los valores en “La Sagrada Familia”). Esta forma argumental de insertar las problemáticas es de las maneras más deliberadas que encontramos, y es fácilmente atribuible a un director o guionista, siendo parte del discurso que el realizador busca entregar a la sociedad a través de su obra.

Otras problemáticas más sutiles, como la crisis de sentido individual, o el nuevo rol social de la mujer dentro de la familia, las encontramos incluidas de manera más orgánica dentro de la película. Es a través de los personajes que nos damos cuenta de estas transformaciones, en sus actitudes o incluso en pequeños gestos, como Gastón en su primera venta de departamentos (“Se Arrienda”): todo en él nos indica lo perdido que está, sus gestos, su tono de voz o su lenguaje corporal. Se da la misma situación respecto a las “mujeres fuertes” que acompañan a los protagonistas: Pola en “Paréntesis”, Sofía en “La sagrada Familia” o Irene en “Play”. Son varios los detalles en que se hace notar esta nueva concepción de la mujer. Podemos aventurar que no es fruto de un

esfuerzo individual, sino que se conjugan las instrucciones del director, las ideas preconcebidas del actor, la intuición de la dirección de arte, y muchos otros elementos que señalan en estas tres películas hacia un mismo punto. Este tipo de temas en donde existe tal acuerdo (de tratamiento al interior de la película, y de concepto entre las tres obras) nos da mayor seguridad para hablar de cambios sociales presentes en el grueso de nuestra sociedad.

También hay elementos dentro de las películas que nos ilustran las problemáticas actuales de manera muy tenue, se podría decir que se cuelan en la película de manera inconsciente: variaciones significativas en los ángulos de cámara, elección de locaciones, o pequeños guiños en los fondos de los planos. Muchas de las temáticas tratadas en nuestro análisis están presentes en las películas por medio de pequeños detalles, como la elección de locaciones más agrestes en cierta parte del metraje de “Paréntesis” o los planos que ilustran el regreso de Gastón a Chile en el comienzo de “Se Arrienda”. Estos pequeños detalles nos ilustran una variedad de concepciones y temores arraigados profundamente en la conciencia de los individuos: la imponente (y a veces terrible) forma de la ciudad, el aprecio al entorno natural, el estatus que ofrecen las comodidades tecnológicas, o la incomodidad que generan ciertos avances, etc. Si bien esta tercera forma es la más abierta a diversas interpretaciones y la más cuestionable en términos formales, es aquella que evidencia la dimensión social más íntima del cine, aquella que buscaba Kracauer en su estudio sobre el Cine Alemán de entreguerras⁴⁷ (esa que inevitablemente refleja las aspiraciones y los miedos de una comunidad), y que por lo mismo resulta ser la más interesante de estudiar.

Podemos concluir que las cuatro películas chilenas estudiadas en este trabajo dan cuenta de algunos de los procesos sociales más recientes en nuestro país. Resumimos que los de mayor relevancia en estas películas son: las transformaciones en las relaciones sociales, los trastornos en la experiencia cotidiana de las personas a causa de las transformaciones en su entorno y el proceso de individualización y subjetivación de la sociedad. Si bien este conjunto de procesos no está presente en la totalidad de la cinematografía del período, creemos que la gran concordancia encontrada en estas

⁴⁷KRACAUER, Siegfried. En su libro “From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film”. Princeton University Press. 1947.

cuatro películas puede ser la base de una nueva tendencia en el cine nacional, una donde se plantean las problemáticas del país, ya no de manera evidente o intencionada como en el pasado, sino de maneras más sutiles y menos explícitas. Esto sugiere que el estudio de la cinematografía nacional se vuelve cada vez más complejo para quien busca extraer la imagen de Chile que se desprende de sus filmes. Quien se da a la tarea deberá tomar en cuenta no sólo lo que las películas narran y en qué contexto, sino el cómo lo hacen y a través de qué elementos, sobretodo en aquellos filmes, que se limitan a sugerir en lugar de exponer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Robert y DOUGLAS, Gomery. Teoría y práctica de la historia del cine. Barcelona, Paidós, 1995.
- ALWYN, Mariana. Chile en el siglo XX. Santiago, Planeta, 1998
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. Barcelona, Paidós, 1995.
- BRITO, Eugenia. Utopía(s), Seminario internacional. Santiago, Ministerio de Educación. 1993.
- BRUNNER, José Joaquín. Globalización Cultural y Postmodernidad. Santiago, Fondo de cultura económica, 1998.
- BRUNNER, José Joaquín. Bienvenidos a la modernidad. Santiago, Planeta, 1994.
- CARMONA, Ramón. Cómo se comenta un Texto Fílmico. Madrid, Cátedra, 2000.
- CASETTI, Francesco. Teorías del cine, 1945-1990. Madrid, Cátedra, 2000.
- CASTELLS, Manuel. Globalización, desarrollo y Democracia. Santiago, Fondo de cultura económica, 2005.
- CAVALLO, Ascanio. Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Santiago, Grijalbo, 1999.
- ECO, Umberto. Cómo se hace una tesis. Barcelona, Gedisa, 1989.
- ESTÉVEZ, Antonella, Luz, Cámara, Transición: El Rollo del Cine Chileno. Santiago, LOM ediciones 2005.
- FERRO, Marc. Historia Contemporánea y Cine. Barcelona, Gustavo Gil, 1980.
- FOXLEY, Alejandro. Chile y su futuro: un país posible. Santiago, Cieplan, 1988.
- JOSELYN-HOLT, Alfredo. El Chile Perplejo. Santiago, Planeta, 1998.
- JOSELYN-HOLT, Alfredo. El peso de la noche. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Barcelona, Paidós, 1995.
- LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Santiago, LOM Ediciones. 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. La Era del Vacío. Barcelona, Anagrama, 2001.
- MOUESCA, Jacqueline. Plano secuencia de la memoria de Chile. Madrid-Santiago, Ediciones Del Litoral, 1988.

MOULIÁN, Tomás. Chile actual: Anatomía de un mito. Santiago, LOM Ediciones, 1997.

PROGRAMA NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO. Informe sobre el Desarrollo Humano 2002. Madrid, Ediciones Multi-Prensa, 2002.

STAM, Robert: BURGOYNE, Robert: FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona, Paidós Comunicación, 1999.

VARIOS AUTORES. Gobierno de Lagos: Balance Crítico. Santiago, Lom Ediciones, 2005.

ANEXOS

I. RESUMEN ARGUMENTAL

a.) PARÉNTESIS

La película comienza con una acalorada discusión entre una pareja joven. Camilo ronda los 25 años, y Pola, de su misma edad.

Pola le pide un tiempo a Camilo, una semana para decidir si continúan su relación o no, quiere tomarse un paréntesis.

Pola se marcha del departamento de Camilo, quien queda muy mal, va a buscar consejo a la casa de su amigo, Gus. El es un millonario excéntrico, no habla a menos que tenga algo que decir, ronda los 45 años y es amigo de Pola y Camilo.

Camilo relata su rutina diaria, padece insomnio, un día típico en su vida sería: despertar a las 7am, leer el diario, tomar desayuno, luego tomar un cocktail de pastillas para despertar. Luego sale a cualquier parte, porque no tiene mucho que hacer, a las 8 en punto entra a trabajar en un videoclub 24hrs, ve la televisión hasta las 5am y despierta nuevamente a las 7.

Gus cita a Pola en un local de comida rápida, quiere saber en verdad cuál es la situación de la pareja, ella se la explica, no se verán con Camilo por una semana, pues ella cree que necesita un tiempo solo, para ordenarse y darse cuenta de si en realidad quiere seguir con la relación. Quiere descubrir si de verdad le interesa a Camilo.

Camilo llama a Pola repetidas veces, pero ella tiene el celular apagado. Mientras deambula por la ciudad, Camilo se ve envuelto en una extraña pelea junto a una joven, Mike, y escapan juntos de la pelea, luego divagan por la ciudad, y entablan una relación de amistad. Mike es por decirlo menos extraña, su propia descripción nos dice que se llama Mikela, le dicen Mike, tiene 16, tiene esquizofrenia, entra y sale del psiquiátrico desde que tiene 13, es bailarina, pero nunca ha ido al ballet.

Mike se comienza a quedar en casa de Camilo, y su relación se vuelve cada vez más cercana, dentro de lo platónico, sin tocar lo sexual. Camilo comienza a mejorarse de su insomnio. Pasan unos días juntos y Camilo empieza a disfrutar con la forma de ver la vida y la espontaneidad de Mike, se le ve liberado y feliz. En forma de agradecimiento, Camilo le compra entradas para el ballet a Mike, y quedan de acuerdo para ir.

En la mañana Mike sale a comprar cigarros, y la aborda un viejo francés, y la induce a subirse al auto con él.

Camilo se despierta y busca a Mike, se extraña con su ausencia. Vemos en paralelo a Mike siendo dejada en un cerro, muy descontrolada, se deduce que la han violado.

Pola cita a Camilo en un restaurán. Quiere conversar, Camilo se muestra muy reticente a hablar, Pola trata de entablar conversación, pero Camilo rechaza cualquier intento de acercamiento: "estoy disfrutando mi semana", dice. Camilo toma a mal la preocupación que le demuestra Pola, pues le quiere demostrar que puede estar bien solo, y que no la necesita a ella para sentirse bien. Pola se ve muy consternada. Dentro de la discusión Camilo le declara que la "amaba". Quedan peleados, con el acuerdo intacto de juntarse el lunes siguiente.

Camilo busca desesperadamente a Mike por las calles, le pide prestado el auto a Gus, comienza un frenético recorrido por la ciudad en busca de Mike. En ese momento lo llama Pola por teléfono, pero Camilo le dice que no puede hablar con ella, y le cuelga.

Es domingo en la noche, queda poco para el lunes prometido. Camilo vuelve a su casa sin haber podido encontrar a Mike; inesperadamente Pola llega al departamento, tienen sexo, pero Camilo no puede pensar sino en buscar a Mike.

Finalmente Camilo llega al siquiátrico donde está Mike, pero ella está completamente enajenada, no lo reconoce ni le habla. Camilo se da cuenta que la ha perdido, se frustra gravemente, desordena su casa, vuelve a las pastillas que había dejado; bota sus discos.

Gus llega a su casa, lo encuentra en estado deplorable. Camilo le explica lo ocurrido, y Gus finalmente comienza a hablar; le explica que Mike era una ilusión, un sueño; hay personas que llegan a nuestras vidas y desaparecen en un instante, sólo dejan su huella en lo más profundo del alma, están hechas del material de los sueños, son una estrella que sólo uno puede mirar cuando se han ido. Camilo no dice nada, pero se ve mas tranquilo, se queda solo durante el día.

Pola vuelve a la casa de Camilo en la noche, vuelven a conversar, se reconcilian. Finalmente la semana que se tomó la pareja fue sólo un paréntesis, una interrupción breve que no altera ni cambia el discurso. Camilo se despierta junto a Pola, reflexiona un momento, se le ve bien anímicamente, más estable y más tranquilo.

b.) SE ARRIENDA

Separaremos en dos partes este resumen, pues existe en esta película una historia paralela dentro de la trama principal: El cortometraje "Las Hormigas Asesinas", que realizan los protagonistas en el principio de la historia, se va intercalando dentro de la narración, por lo que al final del resumen dedicaremos una parte a describir el cortometraje.

Gastón Fernández es un joven estudiante de música. Comparte con su grupo de amigos: Julián Balbo, Cancino, Chenrnovsky, y Luc, su primo. En el marco de un concierto en Argentina, tienen una conversación sobre el trabajo, hipotéticamente, le ofrecen a Gastón millones de millones por trabajar con Julio Iglesias, a lo que Gastón responde enfático: Yo nunca trabajaré en algo en lo que no creo (haciendo referencia a lo comercial de Julio Iglesias).

De vuelta en Chile el grupo de amigos planean hacer una película: Las Hormigas Asesinas. Le ofrecen a Gastón hacer la música, lo que acepta.

Gastón vuelve a Chile luego de 6 años en Nueva Cork; se encuentra sin trabajo y sin dinero. Durante su ausencia muchas cosas han cambiado, sobre todo con sus amigos,

vemos a Chenrnovsky que viene de Los Vilos a Santiago, y no puede pagar una cuenta porque está vencida, se le ve desesperada y sin consuelo. Su amigo Julian aparece siendo entrevistado en televisión, ahora se hace llamar “Balbo”; de la entrevista se desprende que es un famoso productor musical de tendencia comercial, que ha ganado Grammy's y que tiene un futuro próspero.

En paralelo vemos imágenes del corto las hormigas asesinas, que van ilustrando la soledad y el desamparo de Gastón en su retorno al país; nos enteramos que el cortometraje es poco conocido pero muy apreciado por ciertos círculos de cinéfilos, y la música compuesta por Gastón es considerada un excelente trabajo.

En la oficina del padre de Gastón, éste le increpa a su hijo su precaria situación económica; Gastón le está arrendando el departamento a su padre, y éste le está por subir el precio del arriendo.

Gastón se encuentra en un minimarket con Balbo; está acompañado de una famosa cantante, se le ve seguro y feliz, y a pesar de ser muy amable con Gastón, éste se siente muy incómodo con él. Sale a relucir la diferencia de sus condiciones, Gastón, un desempleado, y el ganador Balbo.

En una conversación con Balbo y Cancino, Gastón se enterar de la triste suerte de Chenrnovsky; terminó en Los Vilos, sola, y sin dinero, se quebró una pierna y se le infectó por no tener como comprarse los remedios (no tenía siquiera Isapre), se la amputaron por gangrena. Según Balbo y Cancino, Chenrnovsky no supo aceptar la realidad, se quedó aislada del sistema y lo pagó caro.

Vemos a Gastón reflexionando sobre esto mientras deambula por la ciudad.

Gastón comienza a trabajar en la empresa de su padre, arrendando departamentos; muy incómodo comienza su nuevo trabajo, pasando malos tratos y desprecios. Una pareja a la que atiende lo reconoce como el compositor de la música de las hormigas asesinas, Gastón declara no ser él, no se encuentra a sí mismo en el gran trabajo que realizó anteriormente.

Conversando con Balbo, éste le ofrece a Gastón trabajos, un estudio para componer, instrumentos, gente que le ayude; Gastón lo rechaza. No se siente cómodo con su ayuda. Balbo lo presiona para que siga componiendo y Gastón finalmente explota, lo recrimina, le dice vendido, que tiró por la borda todo lo que habían creído cuando jóvenes. Balbo se defiende, diciendo que él no se toma su trabajo tan en serio, y que al menos se cae bien, se siente bien consigo mismo, que en cambio Gastón se amarga en sus miedos, sus inseguridades, que no se acepta a si mismo y se lanza a componer, que está perdiéndose su extraordinario talento.

En el cumpleaños de Balbo, Gastón se reencuentra con su grupo completo de amigos, todos muy cambiados y muy extraños. Balbo le exige nuevamente que componga algo, Gastón no responde, pero al parecer su relación comienza a caminar mejor.

Aburrido del cumpleaños, Gastón se refugia en un pasillo, ahí se encuentra a la joven que lo había reconocido como el compositor de las hormigas. Resulta ser Elisa, una joven muy espontánea, franca y encantadora, quien resulta estar enamorada de Gastón. Ante la sorpresa de éste, Elisa le explica que es un amor platónico, que desde que vio su fotografía en el disco de la banda sonora de la película no pudo dejar de pensar en él. Gastón se extraña mucho con la declaración de la joven, pero se le ve complacido, desde el primer momento es cautivado por la espontaneidad y vivacidad de la joven.

Gastón sale en una cita con Elisa, comienzan una relación de pareja, poco a poco se ve a Gastón con una actitud más optimista frente a la vida, se ve que acepta su trabajo sin llegar a sentirse realizado con él.

En un momento Gastón y Elisa tienen un malentendido por causa del ex pololo de ella. Quedan enojados y Gastón la deja sola en la calle.

En cita con un arrendatario, (con uno de los clientes mas ariscos de Gastón), el joven arrendatario se sincera con Gastón, le cuenta la historia de su padre, de su deficiente relación, y cómo éste le terminó disparando un tiro. En medio de la historia del joven, Gastón tiene un instante de lucidez, la historia lo ha impactado profundamente, parece resuelto, lo vemos corriendo por la calle en busca de Elisa; al llegar a su casa, le pide conversar, Elisa lo hace entrar y sonríe.

Vemos a Gastón con Balbo, conversando en el departamento de Gastón, éste le muestra un disco, Gastón volvió a componer, se ríen.

“Las Hormigas Asesinas”: En un futuro cercano. El río Mapocho se sale de cauce, liberando unas hormigas escondidas en el lecho, estas hormigas asesinas se comen a todas las personas que no aman. En este contexto, las pocas personas que quedan vagan por la ciudad vacía de Santiago.

c.) LA SAGRADA FAMILIA

La situación transcurre en semana santa, una familia de clase alta va a pasar las fiestas en su casa de la playa, Marcos, Soledad (los padres) y Marcos hijo, también va a llegar a la casa la polola de Marcos, Sofía, quien se va a presentar a la familia.

En la casa vecina vive (o está, no se sabe bien) Rita, una amiga de la familia, de la misma edad que Marcos hijo. También han llegado al sector el primo de Marcos Aldo, con un compañero de carrera, Pedro; van a pasar las fiestas estudiando para un examen.

Es viernes santo, mediodía, antes que llegue su polola, Marcos sale a conversar con Rita; resulta que ésta es muda, no sordomuda, sino que no habla por elección propia, sí se comunica e interactúa con Marcos, con gestos y pequeñas inflexiones. Se encuentran con su primo y el amigo, quedan de juntarse en la noche en una fogata.

A la hora de almuerzo llaman por teléfono a la mamá, es una pareja amiga; le tienen una mala noticia, el esposo de su amiga Pili tuvo un accidente y está en el hospital. Soledad decide ir cuando termine de almorzar, prometiéndole a la familia regresar el domingo en la mañana.

Llega a la casa Sofía, a primera vista se ve una mujer imponente, segura de sí misma, estudia teatro y desborda sensualidad por los poros, es buena para hablar, muy extrovertida Se presenta a la familia y toman té juntos.

Ya en la pieza, Sofía le muestra a Marcos un regalo, trae muchas drogas en un estuche: éxtasis, valium, marihuana, etc.

En la noche se reúnen los jóvenes, afuera de la casa, y encienden una fogata. Consumen éxtasis y comienzan a jugar entre todos. En la confusión, Marcos y Rita se van solos a una parte aislada, ahí se besan y acarician. Rita le hace entender a Marcos que siempre se había imaginado estar con él. Así también se sinceran Aldo y Pedro, se confiesan gustarse mutuamente, se besan y comienzan una relación homosexual por primera vez. Pedro confiesa estar muy asustado, pero accede a los avances de Aldo.

Ya en la mañana de sábado santo, Sofía le comenta a Marcos lo desagradable que le pareció Rita, el que no hablara le choca mucho a Sofía, quien no entiende su decisión de no hablar; Marcos defiende a Rita, lo que molesta a Sofía aún más.

También en la mañana, después de tener sexo, Aldo y Pedro conversan en la cama; a Pedro se le ve ausente, extrañado, sale a dar una vuelta solo.

Durante el día conversan mucho Sofía, Marcos y su padre; sutilmente durante las conversaciones Marcos padre se muestra mucho más seguro que su hijo, se nota más interesante, más agudo, más culto, más maduro. Y de a poco van sacando a Marcos de la conversación.

Marcos hijo no aguanta más la situación, Sofía le está prestando cada vez más atención a su padre y los dos conversan cautivados. Marcos hijo sale de la casa con cualquier pretexto.

Vemos a Aldo y a Pedro en una discusión, éste le dice a Aldo que se quiere ir cuanto antes a Santiago, Aldo lo recrimina, que se está arrancando y que no es lo suficientemente valiente para asumir su amor por él. Pedro responde que no es por él, sino por la presión social, y que se le sesgarán sus oportunidades de seguir con la relación. Aldo le insiste y lo encara, y en ese momento a Pedro le da un ataque de epilepsia. Marcos los encuentra así, y les ayuda a pasar el ataque; una vez que termina, Aldo, muy apenado, se lleva a Pedro a Santiago en el auto.

Después de esto, Marcos va a la casa de Rita a devolverle una bufanda, se va de su casa y decide meterse al mar, luego queda muy mal por frío y por su pierna mala. En eso aparece Rita y lo abriga y acaricia, allí tienen un segundo encuentro.

Al volver a la casa, Marcos encuentra a su padre besando a Sofía acaloradamente. Marcos no dice nada y simula no haber visto nada, cuando Sofía y Marcos se dan cuenta que él ha llegado creen que él no los vio.

Durante la cena, Marcos les da el Valium (que son pastillas para dormir condensadas) a su padre y a Sofía, los que se duermen al instante. Marcos los deja tendidos en el sofá, en una posición comprometedor para que los encuentre su madre.

Marcos se va de la casa, busca a Rita, le pregunta si se iría con él, Rita acepta y escapan juntos.

d.) PLAY

Para resumir una película como PLAY hay que mencionar que no es una película con una construcción tradicional. Tiene muchos saltos narrativos, acciones en paralelo y acciones sin sentido. Se podría decir que PLAY es una película desconstruida; lo que haremos en este resumen es relatar las principales acciones que transcurren en la película y ordenarlas cronológicamente.

Comienza la película con una joven empleada (Cristina) cuidando a un anciano enfermo (Don Milo). Ella sale de la casa a sacar la basura y se encuentra con un maletín en el basurero, lo lleva a la casa y lo revisa.

Abre y revisa el maletín, encuentra unos objetos personales, fotos, una agenda, libreta telefónica, carné de identidad, etc. Fascinada por este pequeño mundo privado, Cristina se apropia de los cigarros y de los audífonos.

Cristina sale a la calle con los audífonos, en la plaza cerca de su casa, ve a un joven de su misma edad (Manuel), también con audífonos; ella le comienza a conversar,

conversan por un rato de cosas triviales, luego inesperadamente Cristina se va, dejando a Manuel con la palabra en la boca.

Vemos a una pareja despertar, Tristán e Irene, despiertan en una actitud melancólica, pues están terminando. Se despiden, Irene le dice que no es necesario que se vaya de inmediato, que igual es su casa. Irene sale a trabajar. Tristán se queda un momento en la casa, deprimido, luego sale hacia el trabajo.

Vemos a Tristán en su trabajo, una construcción; Tristán es supervisor, le avisan que los obreros van hacer una huelga. Tristán decide salir de allí, comienza a caminar sin rumbo fijo. Ya de noche, en una calle poco transitada, se encuentra a un viejo al parecer loco, lo confunde con otra persona, el loco comienza a divariar, se pone agresivo, Tristán corre y choca con un poste, se queda tendido en la calle. Estando tendido pasa un joven y le saca el maletín, corre y lo esconde en un basurero mientras escapa de la policía. Nos damos cuenta que es el maletín que antes había encontrado Cristina; en este momento se cruzan sus historias y la película sigue tratando sus acciones en paralelo.

Vemos a Tristán despertar en la calle, sangrando y sin maletín. Se pone a divagar por la ciudad, vuelve a casa de Irene a buscar algo de dinero y su cepillo de dientes. Vemos que Cristina lo está siguiendo, lo reconoció por su carné de identidad, Cristina comienza a seguirlo por la calle sin que Tristán se de cuenta. Al fin Tristán llega a la casa de su madre; Cristina lo ve entrar por la puerta.

Tristán entra a la casa, ve a un hombre de aproximadamente 35 años (Ricardo) tomando el sol al lado de una piscina, Tristán no lo conoce, lo mira y hace aparición su madre (Laura), quien es no vidente. Ella accede acoger a Tristán, pero Ricardo, su pareja, no parece estar tan contento.

Pasamos a otra escena: Cristina conversa con Manuel sobre el sur, de donde viene Cristina; Manuel le dice que siempre ha querido ir al sur, a vivir, Cristina está en desacuerdo, le dice que ella prefiere vivir en Santiago, que no volverá al sur, básicamente por motivos económicos.

Luego Cristina está entrando a la casa de Irene, ésta se está yendo; vemos que Cristina comienza a seguirla, pasan por una tienda de ropa, por el metro, y finalmente al teatro, donde Irene se encuentra con su nueva pareja.

Tristán entra a un bar, donde le cuenta sus penas a unos borrachos y se embriaga junto con ellos. En la mañana sale completamente borracho y se va donde Irene, ésta está tomando desayuno en un Café; se le acerca Tristán y se le sienta al lado; Irene se extraña de lo mal que se ve; Tristán le dice que es su verdadera cara, y que se siente mejor que nunca; Irene no le presta demasiada atención.

Cristina se encuentra nuevamente con Manuel, conversan un poco, y tienen una breve discusión. Algo enojados, cada uno se pone a escuchar música con sus audífonos; se miran un instante y se besan. Nuevamente Cristina se levanta y se va, dejando a Manuel desconcertado.

Estamos en la fiesta de cumpleaños de Laura. Tristán está completamente incómodo, fuera de lugar, mientras se desarrolla la fiesta normalmente. Laura le pide a Tristán acompañarla a su pieza a dejar unos regalos. Allí encuentran a Ricardo en la cama con una de las invitadas, Tristán los ve, y no atina a hacer nada, sólo a decir "Ricardo...", su madre se da cuenta que Ricardo está allí, pero no de que está la otra mujer. Tristán piensa un momento, y luego los deja ahí, sale de la fiesta y de la casa.

Cristina entra a la habitación de Don Milo, y lo encuentra muerto, queda muy mal anímicamente.

Vemos a Tristán sentado en el último piso de la construcción; un obrero le avisa que la huelga ha terminado; los obreros se cansaron, y la gran compañía les ha ganado.

Cristina entra furtivamente a la casa de Irene, se sienta en la casa, la mira, hace como si viviera ahí; se pone la ropa de Irene, se viste como ella, se maquilla como ella, se corta el pelo como ella, sale de la casa.

Es el funeral de Don Milo, Manuel llega a consolar a Cristina; ella, vestida como Irene, se ve más tranquila. Manuel le repite su oferta, de irse con él al sur, pero Cristina le

dice que la quiere, Manuel le repite que quiere formar una familia con ella, en el sur. Ella lo rechaza, no por él, sino porque tiene cosas que hacer, y no quiere volver. Deja a Manuel en el cementerio y se va.

Cristina va a buscar a Tristán a la casa de su madre, no lo encuentra, luego va pasando por la construcción donde trabaja. Lo ve tirado en el piso; una ambulancia y unos mirones lo rodean, ha caído desde el séptimo piso del edificio. El paramédico de la ambulancia pregunta si alguien conoce a la víctima; Cristina dice conocerlo; lo acompaña al hospital.

Tristán despierta en la cama del hospital, Cristina está con él; Tristán no la conoce, le pregunta su nombre. Cristina lo cuida, le ofrece un cigarro, se toman de las manos, se acarician, se besan. Tristán le pide que no lo deje solo, Cristina le responde que no lo va a dejar solo.

Llega Irene, Cristina simula estar visitando a otro paciente; Tristán entiende que Cristina lo ha dejado con Irene; se reconcilian y Cristina sale de la habitación.

II. FICHAS TÉCNICAS

PLAY

.....

Director: Alicia Scherson
Guión: Alicia Scherson
Fotografía: Ricardo de Angelis
Montaje: Soledad Salfate
Intérpretes: Viviana Herrera (Cristina)
 Andrés Ulloa (Tristán)
 Juan Pablo Quezada (Manuel)
 Aline Kuppenheim (Irene)

Compañía productora: Parox

Duración: 150 minutos

Año: 2005

SE ARRIENDA

.....

Director: Alberto Fuguet
Guión: Alberto Fuguet, Francisco Ortega
Fotografía: Jorge González
Montaje: María Teresa Viera-Gallo
Intérpretes: Luciano Cruz Coke (Gastón Fernández)
 Felipe Braun (Julián Balbo)
 Francisca Lewin (Elisa)
 Cristóbal Gumucio (Cancino)

Compañía productora: Se Arrienda S.A.

Duración: 108 minutos

Año: 2005

PARÉNTESIS

.....

Director: Francisca Schweitzer, Pablo Solis
Guión: Francisca Schweitzer, Pablo Solis
Fotografía: Cristián Mcmanus
Montaje: Francisca Schweitzer, Pablo Solis
Intérpretes: Francisco Pérez-Bannen (Camilo)
 Carolina Castro (Mikela)
 Sigrid Alegría (Pola)
 Luis Gnecco (Gus)

Compañía productora: Follow Films

Duración: 96 minutos

Año: 2005

LA SAGRADA FAMILIA

.....

Director: Sebastián Campos
Guión: Sebastián Campos
Fotografía: Gabriel Díaz
Montaje: Sebastián Campos
Intérpretes: Néstor Cantillana (Marco hijo)
 Patricia López (Sofía)
 Macarena Teke (Rita)
 Sergio Hernández (Marco padre)

Compañía productora: Horamágica

Duración: 99 minutos

Año: 2004

III. FILMOGRAFÍA CHILENA AÑOS 2000-2005

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR
2000	“En un Lugar de la Noche”	Martín Rodríguez
	“Coronación”	Silvio Caiozzi
	“Mi Famosa Desconocida”	Edgardo Vierek
	“Tierra del Fuego”	Miguel Littin
	“El Vecino”	Juan C. Bustamante
	“Cicatriz”	Sebastián Alarcón
	“Ángel Negro”	Jorge Olguín
	“Campo Minado”	Alex Bowen
2001	“LSD (Lucha Social Digital)”	Boris Quercia
	“Te Amo (Made in Chile)”	Sergio Castilla
	“La Fiebre del Loco”	Andrés Wood
	“Taxi para Tres”	Orlando Lübert
2002	“Antonia”	Mariano Andrade
	“El Leyton”	Gonzalo Justiniano
	“Negocio Redondo”	Ricardo Carrasco Farfán
	“El Fotógrafo”	Sebastián Alarcón
	“Mampato y Ogú”	Alejandro Rojas
	“Paraíso B”	Nicolás Acuña
2003	“Sangre Eterna”	Jorge Olguín
	“Sexo con Amor”	Boris Quercia
	“Sábado”	Matías Bize
	“Cesante”	Ricardo Amunátegui
	“Los Debutantes”	Andrés Waissbluth
	“Sub Terra”	Marcelo Ferrari
	“El Nominado”	Ignacio Argiró y Gabriel López
	“XS, La peor talla”	Jorge López S.

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR
2004	“B-Happy”	Gonzalo Justiniano
	“Mala Leche”	León Errázuriz
	“Azul y Blanco”	Sebastián Araya
	“Machuca”	Andrés Word
	“Cachimba”	Silvio Caiozzi
	“Gente Decente”	Edgardo Vierek
	“Promedio Rojo”	Nicolás López
	“Mujeres Infieles”	Rodrigo Otúzar
	“Residencia”	Artemio Espinosa
2005	“La Última Luna”	Miguel Littin
	“Secuestro”	Gonzalo Lira
	“Mi Mejor Enemigo”	Alex Bowen
	“Paréntesis”	Francisca Schweitzer y Pablo Solís
	“El Roto: Perjudícame Cariño”	Alberto Daiber
	“Play”	Alicia Scherson
	“Se Arrienda”	Alberto Fuget
	“El Huésped”	Coke Hidalgo
	“El Baño”	Gregory Cohen
	“En la cama”	Matías Bize
	“Las Mujeres no se van al Cielo”	José Valdebenito
	“Fuga”	Pablo Larraín
	“La Sagrada Familia”	Sebastián Campos