



Excéntricos y astutos

CARLOS FLORES DELPINO¹¹

RESUMEN

Con el uso del video digital, el surgimiento de las escuelas de cine, el apoyo estatal y el más fácil acceso de directores jóvenes a la exhibición comercial, apareció en estos últimos cinco años, de manera paralela y antagónica al cine alegórico y simbólico de la generación adulta, una generación de cineastas que buscó caminos originales para realizar sus proyectos y los encontró en el ensamblaje excéntrico y astuto de operaciones narrativas, tecnológicas y financieras que les han hecho posible la realización de películas de gran calidad a partir de recursos limitados. Este trabajo analiza las relaciones entre la conciencia y uso de las operaciones materiales con que trabaja la nueva generación de cineastas chilenos que surge en el año 2000 y el mejoramiento de la calidad de sus películas.

PALABRAS CLAVES

Nuevo cine chileno-video digital-generación joven-cineastas chilenos.

ABSTRACT

With the use of digital video, the birth of film schools, state financial support and the easy access of young directors to commercial circuits, in the last five years in a parallel and antagonist manner to the allegoric and symbolic cinema of the adult generation, the younger generation of filmmakers looks for original ways to make its projects and found it in the eccentric and astute assemblage of narrative, technological and financial operations what has made possible to make films of a great technical quality with limited resources. This essay analyzes the relationship between the consciousness and use of the material operations with which the new generation of Chilean filmmakers that arises in the year 2000 works and how it makes better films.

11 Carlos Flores del Pino se desempeña actualmente como Director Académico de la Escuela de Cine de Chile, de la cual es fundador y profesor titular de las asignaturas Realización Cinematográfica y Crítica Cultural del Cine Chileno. Es además Director de Licenciatura en Cine Documental de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano en la cual es profesor de Realización y de Historia del Cine Documental Chileno e Hispanoamericano. Entre sus realizaciones destacan los documentales: *Descomedidos y chascones*, *Pepe Donoso*, Premio Nacional de la Crítica, y *El Charles Bronson chileno*. Su último film de ficción es *Corazón secreto* (2007). Este artículo es parte del libro *Excéntricos y Astutos* (2007) del autor. Contacto: floresdelpino@hotmail.com



KEY WORDS

New Chilean cinema- digital video- young generation-Chilean filmmakers.

Piensa mejor en un río, caudaloso e imponente, que recorre millas y millas entre firmes terraplenes, de modo que se ve muy bien donde está el río, dónde el terraplén, dónde la tierra firme. En cierto momento, el río, por cansancio, porque ha corrido demasiado tiempo y recorrido demasiada distancia, porque ya está cerca del mar, que anula en si a todos los ríos, ya no sabe qué es.

Humberto Eco, *El nombre de la rosa*

Con el final del siglo XX, Chile ha empezado a vivir, de sobresalto en sobresalto, los efectos de una modernidad que le ha caído encima como un ladrillazo y las complejidades de una democracia que, aunque conseguida parcialmente, exige justicia, desarrollo y creatividad. La idea de este trabajo es analizar las repercusiones de estas turbulencias sociales en el cine chileno de finales del siglo XX y comienzos del XXI, aplicando un enfoque intercultural e interdisciplinario. Esto significa trabajar utilizando la metodología del ensayo que permite moverse en varios niveles - estética, crítica del espectáculo, antropología, sociología, marketing, economía, política, moral - para desarrollar acercamientos sucesivos al cine realizado en Chile en los últimos cinco años. Es decir, entrar de manera múltiple a objetos culturales construidos para producir sentidos múltiples y cuya valoración es posible a partir de intereses también múltiples.

En estos últimos diez años coexisten en Chile dos generaciones de cineastas: los que realizaron sus primeras obras entre los años 70 y 80 y que viven en el año 2000 su etapa de madurez y los que empiezan a producir sus primeras películas en el año 2000. La mayoría de los Films realizados actualmente por la generación adulta, algunos de los cuales han obtenido los mayores éxitos de público, dan cuenta de la despreocupación por la experiencia subjetiva¹², falta de conciencia y uso de las operaciones materiales que ofrece el soporte cinematográfico, al mismo tiempo que una escaso interés por “tender al límite

¹² Es necesario dejar fuera de esta crítica a tres directores de la que he llamado generación adulta - Raúl Ruiz, Cristian Sánchez y Juan Carlos Bustamante - que constituyen una categórica excepción.



y experimentar el exceso” (Omar Calabrese 1999: 66-67) expandiendo los procedimientos narrativos, hacia la excentricidad.

El abandono de la inestabilidad y opacidad de la experiencia subjetiva, que no tiene posibilidad de mostrarse ni descubrirse sino en su puesta en materia siempre desordenada, experimental y única, que constituye, por lo demás, una fuente operacional y temática de grandes posibilidades narrativas, conduce a los autores de este cine a una obstinada persistencia en el uso de estrategias tomadas desde el cine clásico (americano y europeo) y a la realización de películas realistas de estructura alegórica o simbólica. Lejos de experimentar, parodiar, reapropiarse o resignificar modelos clásicos, este grupo de cineastas hace películas lo más parecidas posible a las películas, en lugar de aventurarse en la búsqueda de operaciones y sentidos originales.

Con la aparición de las Escuelas de Cine en 1994, la creación de los fondos concursables que ofrecen los gobiernos democráticos de la concertación a partir del año 1999, la aprobación de la ley de Cine en el año 2005, el surgimiento del video digital y de las multisalas del cine Hoyts, que permiten a los cineastas jóvenes tener un acceso más fácil a la distribución comercial, surge en estos últimos cinco años, de manera paralela y antagónica al cine alegórico y simbólico, una nueva generación de cineastas que se esmera por encontrar caminos originales para realizar sus películas¹³.

Esta generación, que empezó a filmar en 1998, realizando películas de muy bajo presupuesto, innovando en los métodos de producción, exhibición y filmación, ha consolidado una cinematografía de largo y cortometraje trabajada desde la

13 Algunas películas de esta generación producidas en el período que se estudia son las siguientes: *Sábado* (2004) de Matías Bize, película grabada en miniDV, en una sola toma del largo de la cinta (60 mts.), en un día de grabación. Y *las vacas vuelan* (2004) de Fernando Lavandero es una película grabada en minidv. Su estructura es una mezcla de documental y ficción.

En la cama (2005) de Matías Bize.

Sagrada familia (2005) de Sebastián Campos, filmada en minidv, en tres días de semana santa en los que ocurre, casi en tiempo real, la historia. Diálogos improvisados por los actores y dos camarógrafos que siguen la acción semidiseñada previamente. Diez meses de montaje. El director diseñó el guión, hizo cámara y montaje. Ampliada a 35mm con métodos artesanales, se presentó en 2005 en la muestra oficial del Festival de San Sebastián en España.

Rabia (2006) Oscar Cárdenas.



sensación particular, original y diversa que ofrece el mundo subjetivo logrando desarrollar una incipiente estética que reemplaza y combina la influencia del cine clásico por la introspección, la hibridación y la invención. En el año 2000 se exhibieron, en soporte digital y para salas de circuito comercial, los largometrajes LSD de Boris Quercia e *Historias de sexo* de la Escuela de Cine de Chile. Estos proyectos no se podrían haber terminado (ni iniciado) si no se hubiera utilizado el video digital en su grabación, exhibición o postproducción. El video digital no sólo influyó en los costos de las películas, sino también en la elección de los temas y los tratamientos. El desenfado creativo que permite el soporte digital es algo parecido a la libertad metodológica que permitió, en la literatura, el reemplazo de la máquina de escribir por el computador.

Estos nuevos y jóvenes autores tienen la convicción de que el arte surge de la reiteración; que los errores cometidos en una película se corrigen en la siguiente. Quieren filmar rápido para repetir la experiencia ganando en verdad y en acercamiento a la difícil pero necesaria realidad. No sólo intentan ahorrar dinero sino también acortar un recorrido largo e innecesario. Son autores descreídos, relajados, juguetones y muy activos. La imagen digital usada como instrumento plebeyo y cotidiano, sin afán de posteridad, les ha ayudado a descreer de los modelos tradicionales y a descubrir que no puede haber conocimiento verdadero, que todo es fugaz, que las ideas más idiotas de hoy fueron ayer ideas revolucionarias, que toda certeza inmediata es una ilusión, que la ironía es el recurso posible.

Aparecen modelos narrativos turbulentos. Desaparece la cosa. Aparece la imagen. Se rompe el lugar prefijado para el ojo y la imagen y en su reemplazo se instala la tentación por el descubrimiento. Debemos meternos en lo que no nos incumbe. Ese es el método que proponen. Crear imágenes astutas. Ver para saber. Estos nuevos cineastas, que provienen de las primeras promociones de egresados de las Escuelas de Cine que se reiniciaron en Chile en el año 94, realizan sus proyectos combinando subjetividad, mundo local y cultura universal, al mismo tiempo que desplegando excentricidad y astucia en la elección de los temas, tecnologías y estrategias de gestión, lo que les ha permitido realizar un cine “culto, popular y masivo” (Néstor García Canclini. 1995).



Contrariamente al modelo de creación cuyo eje es el realismo, la alegoría y la unidad de estilo, este cine opta por hibridar, es decir por organizar estructuras que combinen lo ya hecho con lo propio, lo universal con lo local, lo ambicionado con lo posible, la tradición con la experimentación. El híbrido¹⁴ es el resultado del “desvío de una lengua que nos disciplina en un gusto homogeneizado y que, al resignificar el horizonte en el que estamos emocionalmente atrapados” (Néstor García Canclini. 1995) permite a los proyectos pequeños conseguir mejores niveles de calidad.

Del mismo modo como el jugador de fútbol que no tiene potencia para tirar desde lejos - pero que sí puede esperar la pelota cerca del arco, tocarla y desviarla al gol - el cineasta que construye un film híbrido, en un lugar lejano y desconocido, no parte desde cero ni copia, sino que desvía la estrategia original que proviene de mundos expertos y ‘la toca’, conduciéndola hacia sus temas y necesidades. Los productos híbridos surgen en sociedades como la nuestra, que se encuentran en la etapa “de la no tradición o de la tradición no controlada ni asentada, todavía incierta, que acepta vertientes nuevas hasta asentarse y ponerse estricta” (Néstor García Canclini 1995). El híbrido que sobrevive en nuestra cinematografía es el que tiene autoconciencia de lo que es, el que sabe que la fuerza de su estructura está en la inestabilidad que lo atraviesa y que, valorando su constitución mestiza, y a partir de ella, se propone construir una nueva y propia tradición.

La exhibición de *Secuestro* (Lira, 2005) un año después de *Sábado* (Bize, 2004) Y *las vacas vuelan* (Lavandero, 2004), hace evidente otras dos estrategias narrativas en el cine chileno actual: esconder o transformar nuestro espacio urbano, gustos, identidades y tradiciones para ingresar al mercado universal o ignorar ese fantasma para instalarse en un modelo de producción cinematográfica que se independice de las lógicas estéticas de gestión y exhibición universales e intente ser fiel a sus circunstancias geográficas, históricas, políticas y culturales.

14 Híbrido: Adj. Dicho de un animal o de un vegetal procreado por dos individuos de distinta especie. *Real Academia Española de la lengua.*



Para parecer modernos y demostrar que son capaces de cumplir con los estándares de producción que exige el mercado universal, algunos cineastas locales recubren sus películas con fachadas compensatorias que se aprecian en la reiteración de secuencias de acción similares a las de los Thriller americanos, en el tipo físico de los actores, en el modo de moverse de los policías, en las rutinarias escenas de sexo y en los infaltables helicópteros tan determinantes para calificar en un supuesto estándar mundial como las palmeras de los condominios, las murallas de espejos de los edificios y las grandes autopistas de las ciudades. Al intentar esconder o 'maquillar' lo que temática o geográficamente aparece como local - o exacerbarlo demagógicamente para hacerlo aparecer conmovedor - y de este modo obtener éxito de público, se reproduce inevitablemente un espectador que trama su memoria y su capacidad de comprensión y goce del espectáculo a partir de la excitación y la comparación y no de la emoción.

A partir de sofisticadas operaciones de estimulación el mercado le ha inculcado automatismos perceptivos básicos y fáciles de satisfacer al espectador contemporáneo, condicionando de tal manera su gusto por el cine que se hace casi imposible realizar películas vinculadas a nuestro espacio local y a partir de nuestros gustos, memorias y deseos, sin dar la sensación de amateurismo o de retraso.

La tarea de cualquier cinematografía pequeña y aislada de los centros industriales como la nuestra, es desarrollar alternativas de goce y entretenimiento audiovisual que sean posibles de realizar desde acá sin avergonzarnos de nuestro espacio urbano, gustos, recursos, deseos y fantasías, ni de utilizar, al mismo tiempo, los avances del pensamiento y tecnología universal. Dado que la lengua del mercado se lee sola y abandonarla podría conducir a la mudez, no es posible rechazar absolutamente el modelo conocido. Es necesario combinar las estrategias experimentales con ciertos estándares de comprensión y de sentido común para poder consolidar una cinematografía híbrida que sea capaz de crear su propio público.

Es lo que ocurre en los film *Sábado* (Bize 2004), *Y las vacas vuelan* (Lavanderos 2004), *Sagrada familia* (Campos 2005) *Mi mejor enemigo* (Bowen 2005), *Paréntesis* (Schweitzer / Solís 2005), *El baño* (Cohen 2005) *PLAY* (Scherson 2005) y en la reciente *Rabia* (Cárdenas 2006), que extreman su manera de contar, diferenciándose de la convencional línea narrativa y escenográfica a las que



nos ha acostumbrado el cine chileno, sin abandonar totalmente las estrategias formales consolidadas por la tradición. Estas películas, además de filmarse casi completamente en exteriores, de ofrecer importantes espacios de creación e improvisación a los actores, de no ceder a la tentación de describir cuadros costumbristas desligados de la historia central, abandonan los temas de asimilación y olvido fácil para proponer conflictos más arriesgados, sin perder la empatía con el público.

La construcción de una obra híbrida implica conciencia de la operación material. Requiere aceptar el trabajo de realización cinematográfica como un proceso de pensamiento no deductivo que exige ir moviendo, yuxtaponiendo, combinando materiales hasta encontrar la estrategia que rinda mayores o mejores sentidos en un proceso de tanteo y composición, de avance irreflexivo y retroceso metódico. Al trabajar teniendo conciencia de las operaciones es posible pensar desde fuera de nuestra lógica deductiva, buscando los destellos con que pueden asombrarnos las contigüidades azarosas de los materiales. Es posible abandonar el saber desde el cual se puede deducir una conclusión para construir una curiosidad que sea capaz de desplazarse permanentemente.

De lo que se trata es de salir de lo fenoménico para ingresar a lo material, de pensar con las manos y los ojos, de confiar en la inteligencia arbitraria y profunda de las superficies que se combinan, es decir, de ingresar al pensamiento artístico. Es la conciencia y uso de las operaciones materiales lo que ha hecho aparecer subjetividad en los trabajos cinematográficos de esta generación. No me refiero aquí a usar operaciones materiales para realizar la puesta en escena de una interioridad estacionada en algún lugar de la psiquis del autor, sino a la utilización de procedimientos que permitan descubrir, trabajando y experimentando, una organización narrativa que, aunque nunca representará plenamente el mundo subjetivo del realizador, será lo único verdadero que tiene delante.

Cuando el autor de una obra cinematográfica deja atrás la metafísica y se decide por la materialidad y la técnica, cuando se busca producir sentidos a partir de las operaciones, es necesario establecer restricciones que permitan la organización de los materiales. Son estas restricciones autoimpuestas las que construyen el estilo. Este concepto de trabajo, que Matias Bize utilizó en *Sábado* y posteriormente en *En la cama* (2005) y Sebastian Campos en *Sagrada familia*



(2005), esta restricción que construye un límite, esta estructura - fabricada en estos casos desde la precariedad, pero que también puede ser creada desde la abundancia - expulsa de la película todo exceso costumbrista, ingenuidad política, comicidad fácil o vulgaridad sexual, produciendo el destello de ciertas zonas de la realidad que el autor descubre, combina, goza y apunta en la película.

Sábado, Sagrada familia, Paréntesis, Rabia, Play y también *En la cama*, son variaciones sobre la dificultad del amor, sobre el terror a la soledad y a la tristeza que produce el abandono. Son temas que no están en la agenda del cine chileno y que, cuando están, se simplifican para ser contados en un código extraído sin modificación alguna de los modelos clásicos del cine europeo o americano. La restricción de recursos no es determinante, pero permite, en casos como estos, (no en todos) filmar más películas. Y filmando más se consigue dominar mejor la compleja artesanía de entrelazar operaciones para construir el híbrido que nos permitirá ingresar al insondable abismo de lo humano.

Estos autores de la generación del 2000, saben que no están en condiciones de pontificar sobre el mundo, por eso, sin pretender ser la voz de los que no tienen voz (como lo intentaron sus predecesores) se refugian en el humor, la ironía, la parodia y el pastiche. Construyen sus guiones desde la imagen y el estado de ánimo, privilegian la manera de contar por sobre la historia. Esta generación está integrada por cineastas que hicieron las tareas mirando la tele, que vieron películas desde que nacieron, que escucharon música en sus personal estéreo cuando iban al colegio y que quieren hacer un cine que sea capaz de reinventarse permanentemente.

El cine chileno debería ser capaz de conectarnos con la insondable e imprevisible contrariedad de nuestros mundos. Conducirnos por caminos más inciertos. Enfrentarnos al abismo. Ayudarnos a descubrir la manera de llegar a ser modernos sin dejar de ser lo que somos. Todavía no lo hace. Esta nueva generación lo hará. Es el lado B del cine chileno. Son autores formalistas que saben que el fondo está en la superficie, por eso, hacen películas a partir de texturas y contigüidades. Películas para recorrer, construidas desde la operación material. Desde la extraña superficie del cine.



Bibliografía

Calabrese Omar (1999) [1987]: *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.

García Canclini, Néstor (1995) [1992]: *Culturas híbridas*. Buenos Aires Editorial Sudamericana.