



Pareja y familia en Chile: cuatro miradas contemporáneas

JORGE RUFFINELLI⁵

RESUMEN

La representación de la crisis en la familia y en la pareja se examina a través de cuatro películas chilenas de los años 90s. Sin pretender que el cine “refleje” la realidad social, al menos algunos de sus signos perturbadores aparecen inequívocamente en el “imaginario social”. La figura autoritaria del padre y su gravitación fatal sobre los hijos; la ruptura de la pareja como consecuencia de la “incomunicación”; la elección del silencio en el habla como rebeldía o involución, son algunos de los tópicos examinados aquí.

PALABRAS CLAVES

Familia- pareja- crisis- autoritarismo-padre.

ABSTRACT

The representation of the crisis of the family and the couple is examined through four Chilean films from the 90s. Without assuming that cinema “reflects” social reality, some of its disturbing signs unequivocally appear in the “social imaginary.” The figure of the authoritarian father and its fatal influence over his children; the break of the couple as a consequence of “in communication;” the choice of silence as rebellion or involution are some of the topics examined here.

KEY WORDS

Family-couple-crisis- authoritarianism- father.

⁵ Jorge Ruffinelli es profesor titular en el departamento de español y portugués en la Universidad de Stanford. Ha publicado trece libros de crítica literaria y cultural y más de quinientos artículos, notas críticas y reseñas en revistas internacionales. Desde los noventa su trabajo crítico se ha centrado en el cine latinoamericano. Está completando la primera *Encyclopedia of Latin American Cinema*. **Contacto:** jorge94305@yahoo.com



I. La Sagrada Familia⁶

En vísperas de Pascua, y para festejar la fiesta católica, Marcos hijo, a quien sus padres llaman contra su voluntad “Marquitos”, invita a su novia Sofía a pasar las fiestas en la casa de playa de sus padres, Marcos y Soledad. Él y Sofía acaban de sufrir un accidente de coche y “Marquitos” renguea, usando un calzado especial para permitirle caminar. Casi al mismo tiempo que Sofía llega a la casa, Soledad se dispone a regresar a Santiago para acompañar a una amiga cuyo marido sufrió un accidente. Su sentido de amistad se incrementa porque ella siempre le agradeció a su amiga haberla acompañado cuando le quitaron el útero (Soledad “supone” que su propia familia también la acompañó). El joven Marcos, arquitecto en agraz, discute con su padre un nuevo proyecto, de una casa con muchas ventanas de vidrio pero a la cual parece imposible colocarle persianas para defenderla del calor, detalle que el joven arquitecto ha olvidado.

La competencia entre padre e hijo no se limita a la arquitectura. En ausencia de Soledad, y después de libar mucho vino, Marcos parece también competir con su hijo por los favores eróticos de Sofía. Con paulatino mayor descaro, intenta seducirla con palabras sabias de hombre mayor, y con el elogio machacante cuando ella, estudiante de teatro, representa para padre e hijo un pequeño papel. Mujer moderna y al día, Sofía ha llegado sobrecargada de pequeños obsequios (ante todo pastillas de *éxtasis*) para Marquitos y un par de amigos vecinos, homosexuales, así como la vecinita Rita, la “mudita” que ha decidido no hablar aunque tiene la capacidad para hacerlo. Con el auxilio del *éxtasis* y unas luces fosforescentes, los jóvenes pasan la primera noche en un mismo *viaje*. Al otro día, cada vez más molesto con su padre, el joven Marcos sale a caminar y al regresar a casa ve, sin que lo detecten, a Sofía abrazando y fornicando con su papá. Esa noche, Marquitos calienta para los tres una sopa deliciosa (verdadero “ménage a trois”) que su madre ha dejado preparada, añadiéndole a los platos de Sofía y su padre una

⁶ *La Sagrada Familia* (Sebastián Lelio, Chile, 2005). *Compañía productora*: Horamagica; *Coproductores*: Retaguardia / Zoofilms / Bixo; *Productor ejecutivo*: Ursula Budnik, Antonino Ballestrazzi; *Duración*: 100 minutos; *Fotografía*: Gabriel Díaz; *Cámara*: Sebastián Lelio, Gabriel Díaz; *Música*: Javiera Parra, Javiera & Los Imposibles; *Montaje*: Sebastián Lorio; *Dirección de arte*: Antonia Hernández; *Asistencia de arte*: Manuela Martelli; *Escenografía*: Robinson Cordero; *Vestuario*: Carola Espina; *Sonido directo*: Patricio Muñoz; *Sonido*: Cristián Freund; *Asistente de dirección*: Paula del Fierro; *Intérpretes*: Sergio Hernández (Marco, padre), Coca Guazzini (Soledad), Néstor Cantillana (Marco, hijo), Patricia López (Sofía), Macarena Teke (Rita), Mauricio Diocares (Aldo), Juan Pablo Miranda (Pedro).



dosis salvaje de valium que Sofía ya le había mostrado llevar dentro de su bolso. El efecto se cumple, y desmayados (o muertos, pero en todo caso examines), Marquitos acomoda a su padre y a Sofía abrazados en el sofá, y se va de casa. Pasa por la de su vecina Rita y la invita a irse con él. Se marchan.

Aunque el tema de la familia chilena católica –a la que ni siquiera los sentimientos religiosos protegen de su decadencia– no es un tema nuevo ni original en cine, Sebastián Lelio (apellidado Campos cuando hizo esta película) lo desarrolló con una inteligencia filmica inusual, mostrando sin lugar a dudas su dominio del medio. La película fue larga e intensamente trabajada en la etapa de montaje para llevar sus ochenta horas de filmación (según su director) a la extensión adecuada, y fue filmada con notable libertad para los actores. Se comenta que el guión era un esbozo de diez páginas y que los diálogos tuvieron una gran latitud de improvisación. Tanto el montaje como los diálogos son excelentes, mérito de un equipo artístico impecable, de un gran nivel general, así como de la “idea” de Sebastián Lelio para aglutinar las secuencias y darle un sentido al relato. Salvo la participación de la pareja homosexual, que parecen vivir su propia “película” dentro de la película general, y que podrían haber sido prescindibles desde la impronta dramática (aunque sostienen la atmósfera y además refuerzan la idea de ruptura, ya que estos amantes también se separan), la historia concebida por Lelio, dirigida y luego montada por él, tiene una fuerza impactante.

Es la crónica de la falsedad: la vida de estos personajes resulta frágil, llena de trampas y traiciones, y actitudes de cobardía, al punto de que no existan héroes y villanos. Aunque al final Marquitos se marche con la “muchacha”, al modo tradicional del *happy end* de las películas hollywoodenses, hasta en ese final está sólo reiterando otro síndrome “chileno”: la niña, la jovencita, la “mijita” que es hoy por hoy una figura lolitescas inserta en la fantasía del hombre chileno, ante todo del hombre mayor, adulto. Es interesante observar que Marquitos, mayor evidentemente que Rita, es el objeto de la secreta fascinación de la adolescente, pero entre ambos no llega a haber comunicación posible salvo la epidérmica de los besos y abrazos. No en vano, Rita ha elegido *no hablar*, ser la mujer *muda*.

Quienes hablan son los hombres. Son quienes esbozan las teorías. En algún momento le preguntan a Marquitos si imagina a su padre “sin hablar” de continuo.



Marcos padre es el teórico, Marcos hijo es el artista (arquitecto que admira *La Sagrada Familia* de Antonio Gaudí en Barcelona), cuyo intento de polemizar con su padre disminuye hasta el balbuceo. Su madre lo apoya acriticamente, pues sabe por intuición que su hijo la necesita. Y la intuición “femenina” también le basta a Soledad para decirle a su marido, antes de marcharse, que Sofía *no le gusta* para su hijo.

Sofía es por su lado la artista, la actriz, la seductora, la apasionada del I-Ching. En esta composición de personajes, Sebastián Lelio no traiciona la realidad de la idiosincrasia chilena. Al contrario: alguna vez señaló que su película es un “documental”. Y en verdad lo es porque los magníficos diálogos y las estupendas actuaciones (es decir, la *manera* y *estilo* con que esos diálogos se distienden en el tiempo de la película) hacen verosímiles las situaciones pese al final de “comedia negra” el mejor estilo británico. Pero la película no sólo es un triunfo de dramaturgia, de desenvolvimiento de una (o dos) historia en el tiempo, sino una auténtica exploración con los espacios. Aunque maneja planos generales y medios –los primeros absolutamente necesarios para registrar la belleza del ambiente natural–, Lelio prueba una sutil predilección por los primeros y primerísimos planos, y es en ese nivel de expresividad facial, del semblante, donde se juega en gran medida la habilidad interpretativa de los actores y la habilidad narrativa del director. A diferencia del teatro, donde todos los actores están a una misma distancia del espectador, la posibilidad del cine de acercarse al rostro y registrar tics casi imperceptibles, y ante todo la graduación significativa de las miradas, le dan a este medio posibilidades magníficas de comunicación con el espectador.

No puede negarse que *La Sagrada Familia* es absorbente. Aunque por el estilo de cámara en mano algunos han acusado y perseguido (exageradamente) a esta película señalando su “excesivo” movimiento, lo que no se ha observado a su vez es que se trata de un necesario movimiento visual. Un movimiento que va de la extrema atención al detalle, con una quietud absoluta, a la mirada “de pájaro”, que picotea en uno y otro lugar a velocidades impensables. En todo caso, el cine actual tiene mucho mayor movimiento que el cine “clásico”, y la televisión ya debería habernos acostumbrado a modos modernos de mirar. La de *La Sagrada Familia* es una mirada “actual” del cine moderno.



Lelio se propuso conmover (y perturbar) de diversas maneras al espectador. Ninguna de esas maneras es la televisiva. Conmoverlo y perturbarlo, ante todo con la irreverencia ante la temática católica —o de trasfondo católico—, con personajes que, salvo Soledad, la madre, son todos agnósticos o ateos. Lo sexual es también provocador. Si en una escena, cuando Sofía sale de cuadro y del ambiente para buscar unos cigarrillos, el padre intenta la tradicional complicidad machista con el hijo, preguntándole con señas y medias palabras si en la noche se había acostado con ella, en rigor la sexualidad no sólo está siempre fuera de cuadro sino fuera de “normalidad”. (Tal vez los únicos “normales” son los amigos homosexuales). Porque sería difícil afirmar que entre Marquitos y Sofía ha habido una “relación sexual”, más allá de las contemplaciones y caricias en la cara (durante la noche de “éxtasis”), y sin embargo en una secuencia anterior Marquitos se masturba y eyacula sobre la cara de Sofía, en otra secuencia ella lo masturba por debajo de las sábanas. No hay duda de que para la sensibilidad católica, y en plena semana de Pascua, estas actividades han de resultar altamente ofensivas aunque sea en la pantalla. O porque son en la pantalla (es decir, amplificadas).

Atrayente al punto de ser en varios momentos absorbente, fascinante, iconoclasta —sin alcanzar el tremendismo—, crítica (de la familia y de los individuos “en familia”) sin abusar de estereotipos, esto y mucho más es *La Sagrada Familia*. Una película intensa bajo la apariencia de un retrato de las “buenas costumbres” familiares en fechas cívicas y religiosas. La crítica chilena ha intentado disminuirla, y no reconocer sus grandes méritos artísticos, y su frescura en el juego dramático, a veces como respuesta a la gran promoción que existió alrededor de la película, y otras veces como reacción a su actitud ofensiva ante los valores tradicionales. Es el primer largometraje de Sebastián Lelio, muy atrayente en sí mismo, muy prometedor de un cine que ojalá continúe ofendiendo el *estatus quo*, y desnudando los niveles falsos de la idiosincrasia nacional.



II. *Padre nuestro*⁷

Rosa María, la segunda mujer de Caco, les avisa a los hijos del patriarca que éste está internado y muriendo en un hospital de Viña del Mar. Los tres hijos –Pedro, Meche y Roberto– viajan de inmediato, acompañados por Maite, la mujer de Pedro, y ya en el largo viaje en automóvil (que se lleva la cuarta parte en duración de la película) van desgranando recuerdos, rencores, malas noticias personales (como que Roberto acaba de separarse de su mujer). Al llegar al hospital, papá Caco los sorprende con bromas desde su cama de enfermo, y les ruega que convengan a Isabel, su ex esposa, para que vaya a visitarlo y que toda la familia se junte –para lo cual ha decidido cumplir la condición inevitable: separarse de Rosa María.

Tanto con este gesto como con el resto de su vida –evocada y juzgada por los hijos– Caco ha sido un irreprimible e irredimible parrandero, gozador de la vida, egoísta y autoritario. En suma: una persona nada admirable. Aproximándose a su fin, los hijos siguen temiéndole y venerándolo, es decir: a pesar de sus edades, no han crecido ni madurado. Roberto, el menor, se queda a acompañar al padre mientras los demás deciden regresar a sus actividades en Santiago, pero este plan fracasa, otra vez, por la actitud de Caco. Se viste y convence a Roberto de que lo lleve a la playa, aunque para eso deban robar una ambulancia. En el camino pasan a visitar amigos por su bar favorito, y luego por su burdel favorito, para terminar en la playa Quintero, de una zona industrial y fea cerca de Valparaíso, que Caco adoraba porque allí había crecido. Pedro regresa, sin llegar a Santiago, cuando Roberto le llama para decirle que se han fugado del hospital y su padre está desatado. Meche y Maite convencen a Isabel de viajar a la playa,

⁷ *Padre nuestro* (Rodrigo Sepúlveda, Chile, 2005). *Compañía productora*: El Asombro – Caco; *Productor ejecutivo*: Alejandro Burr; *Productora general*: María de los Angeles Ibarra; *Gerente de producción*: Claudio Leiva; *Duración*: 105 minutos; *Guión*: Rodrigo Sepúlveda; *Fotografía*: Esteban Courtalon; *Música*: Angela Acuña; *Montaje*: Soledad Salfate; *Sonido*: Martin Seltzer; *Ayudante de director y continuista*: Gabriela Sobarzo; *Intérpretes*: Jaime Vadell (Caco), Luis Gnecco (Pedro), Francisco Pérez-Bannen (Roberto), Cecilia Roth (Maite), Amparo Noguera (Meche), Coca Guazzini (Rosa María), Gabriela Hernández (Isabel), Gloria Münchmeyer (Neche), Manuel Peña (Carlos), Marcial Tagle (Pepe), Felipe Castro (Doctor), Annie Murath (Singer), Arnaldo Berríos (Jalil), Antonia Santelices (La Niña), Catalina Guerra (Prostituta), Teresa Munchmeyer, Ramón Llao, Florencia Martínez-Echéverría (enfermera); Premios: Mejor Actor (Vadell), Festival de Valdivia, Festival Cartagena de Indias, Premio Pedro Sienna; Mejor guión, Premio Pedro Sienna, Festival de Bali; Mejor película, Festival Latino de Michigan, Círculo de Críticos de Cine de Valparaíso, 31 Festival de la UC Chile; Premio especial de la Juventud, Festival de Santa Cruz, Bolivia.



y llegan justamente cuando, después de varias peripecias vividas por Caco y sus dos hijos varones, el patriarca muere, caído sobre la arena, rodeado de los suyos, tras susurrar con alivio: “Al fin”.

Rodrigo Sepúlveda señaló que el argumento era en su origen autobiográfico, basándose en la vez que le avisaron que su padre estaba enfermo en un hospital, y él y sus hermanos fueron a verlo. Aunque Vadell, en el papel del patriarca, desarrolla una actuación exhuberante (con ciertos ademanes que recuerdan –salvando la distancia– a Anthony Quinn en *Zorba el Griego*, Cacoyannis, 1964) y es quien, enfermo y todo, introduce el humor de chistes y actitudes excéntricas, resulta difícil simpatizar con él. Probablemente Sepúlveda, al crear este personaje, quiso representar a un tipo “chileno” cuyo patriarcado consiste en manipular a todos a su alrededor, sin entregarse emocionalmente a nadie, sin intentar comprender a nadie, ni siquiera a sus seres queridos. Si esa fue la intención, ha conseguido con inteligencia esbozar un tipo inusual en el cine chileno, pero tal vez común en su cultura: el carácter y temperamento que ocultan, bajo la risa y el chiste fácil, una repudiable manera de ser. Mientras almuerzan en el famoso (y dispendioso) restaurante Cap Ducal, Meche (la siempre excelente Amparo Noguera) comienza a decir algunas verdades duras bajo la forma de la incertidumbre y el cuestionamiento. “Yo no sé si mi papá es tan increíble. O sea, a los 72 años descubres que tu vida es una mierda, y que perdiste todo lo que amabas. Yo no sé si es tan increíble. O sea, mira, peor que eso. Descubrir que tú no quisiste de verdad a nadie, y que las cosas que pasaron fueron por casualidad... Yo no sé si es alguien tan increíble... Mira, yo diría que es una mierda nomás. Una mierda”.

Pocas veces se ha visto en el cine un cuestionamiento explícito –e implícito– tan fuerte de la figura paterna. Ese cuestionamiento es una opción del director y guionista Sepúlveda. De la vida de Caco “anterior” a su presente de enfermo, la película exhibe dos *flashbacks*, uno de ellos construido en fragmentos intercalados a lo largo de la primera larga secuencia del viaje en automóvil: es el padre acomodando a la familia ante una cámara para tomar la foto familiar. Mientras reúne a su familia murmura órdenes patriarcales, le hace cambiar las ropas a su hija, hace sentar a todos en su lugar antes de poner el automático, pero ante todo quiere que aparezca en la foto la escritura de “propiedad de la casa”. Sepúlveda exhibe y ridiculiza en esta secuencia la ansiedad de *posesión* burguesa,



la meta de tener una casa propia y, si es suntuosa, presumir de ella. Apunta así a uno de los mitos de la clase media, pero lo hace con sarcasmo disfrazado de recuerdo sencillo y amable.

La otra instancia hace al personaje más ridículo aún. En un breve *flashback* durante la boda de Meche, ésta abre la puerta de la bodega de la casa para encontrar a su padre besándose con la criada (Meche después le confesará al padre que ella le había contado esto a su madre, lo que fue motivo de la quiebra de su hogar). La exhuberancia de Caco, comparada con la de Zorba de Cacoyannis (¿algún guiño de complicidad de Sepúlveda al arrimar estos dos nombres, “Caco”, “Cacoyannis”?) exhibe la diferencia, y deconstruye la figura patriarcal: Caco es apenas un borrachín y un payaso, un *entertainer* barato –como se ve en la escena del burdel– que en vez de haber “animado” a sus vástagos, los ha sumido en la depresión, en la enfermedad (Meche padece de bulimia), y de algún modo ha determinado el fracaso puntual de cada uno de ellos en sus relaciones de pareja y de familia.

Más aún: es el padre incapaz de expresar verdadera preocupación y cariño por los demás. No sólo rompe con su mujer actual para que la anterior acepte visitarlo, sino que todos sus actos giran alrededor de su persona, sin que de su parte haya el mínimo interés por sus hijos. La película insiste en esta actitud paterna, en su inhabilidad para conectar emocionalmente con los demás. Una escena a solas con Meche, otra escena en que Pedro rompe a llorar mientras le cuenta los arreglos de su minimarket: parecería que Sepúlveda no quiere dejar pasar los ejemplos de la pequeñez de espíritu del “padre nuestro”. Porque hasta en ese momento incómodo (¿cómo puede consolar un padre moribundo a un hijo adulto que llora en su hombro?), a Caco sólo se le ocurre palmear al lloroso, sin una sola palabra de “sabiduría”. En este sentido, es preciso distinguir el talento interpretativo de Jaime Vadell, del miserabilismo espiritual del personaje. Vadell consigue expresar la falsa exhuberancia alternada con momentos sombríos que más que reflexión interior parecen recogerse en sonambulismo de ebrio (no en vano, durante los últimos veinte minutos de la película, no abandona la botella de champán con que quiere festejar la reunión de su familia), o en dolores súbitos de enfermo al que se le anuncia el fin.



Muy buen director de actores, Sepúlveda le da a cada uno de los suyos un momento especial, dado que a Vadell se le entregan varias otras oportunidades. El monólogo de Meche en el Cap Ducal es un momento privilegiado para la actuación, y Noguera sale airosa ante todo porque se impide la nota de melodrama en la que otra actriz menos talentosa habría tal vez caído. El llanto de Pedro junto al padre es una ocasión espléndida que le permite a Luis Gnecco pasar del tono malhumorado y mandón que muestra de principio a fin de la película (salvo en esa secuencia). También Cecilia Roth como Maite, la esposa “argentina” de Pedro tiene su oportunidad interpretativa en la secuencia de Cap Ducal, al enterarse de que Pedro les ha dicho a todos que ella no quiere tener hijos, cuando en realidad él es el infértil (se toca aquí, de refilón, otro tema para la deconstrucción de la idiosincrasia nacional: el machismo).

También en su narrativa, la película muestra el dominio de su autor. La fuerza del relato sólo parece debilitarse en situaciones previsibles y hasta estereotipadas, hacia la segunda mitad de *Padre Nuestro*. La huída sin consecuencias en la ambulancia, atravesando calles de Viña y de Valparaíso extraña (y artificialmente desiertas, o con grupos de gente surgidos sin razón o explicación, no son parte de la fantasía de un hombre agonizante (aunque en una breve escena se ve a sí mismo, blanco, pálido, fantasmal) sino de un realismo problemático.

III. Paréntesis⁸

Pola quiere separarse durante una semana de su novio Camilo, pensar su relación y que luego decidan si quieren seguir juntos. Camilo no acepta, no compren-

⁸ *Paréntesis* (Francisca Schweitzer, Pablo Solís, Chile, 2005); *Compañía productora*: Follow Films; *Producción ejecutiva*: Ricardo Saieh, Pablo Solís, Francisca Schweitzer; *jefe de producción*: Joaquín Mora; *Duración*: 97 minutos; *Guión*: Francisca Schweitzer, Pablo Solís; *Fotografía*: Christian Mcmanus; *Música*: Silvio Paredes; *Montaje*: Pablo Solís; Francisca Schweitzer; *Dirección de arte*: Rodrigo Duque Motta; *Sonido directo*: Freddy González, Rodrigo Ordóñez; *Diseño de sonido*: Miguel Hormazábal; *Vestuario*: María de la Luz Briceño; *Ayudante de dirección*: Waldo Salgado; *Intérpretes*: Francisco Pérez-Bannen (Camilo), Sigríd Alegría (Pola), Carolina Castro (Mikela), Néstor Cantillana (nerd video club), Luis Gnecco (Gus), Iñigo Urrutia (Martín), Francisca Opazo (polola Martín), Jordi Castell (amigo de Pola), Jack Arama (violador), Luis Wirgdorsky (jefe video club), César Robinson López (gordo de la pelea), Rodrigo Canales (amigo del jefe videoclub), Julio Briceño (amigo de Martín), Claudio Labrin (Vicente), Claudia González (“Cristina Ricci”), Cecilia Stein (“Gwyneth Paltrow”), Ligia Saa (enfermera Psiquiátrico), Francisca Schweitzer (cliente “gótica” del videoclub).



de, ruega, se pone violento, se disculpa pero no puede evitar el rompimiento (el “paréntesis”) que Pola desea y le pide respetar. Pola se marcha. Camilo va en busca de apoyo emocional a casa de Gus, un millonario que ha decidido no hablar (sino por excepción) desde la muerte accidental de sus padres. Gus escucha a Camilo y acaba regalándole un libro: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*. En la calle, por azar, Camilo conoce a Mikela (16 años, paciente externa de un hospital psiquiátrico), y desde ese momento no se separan. Camilo evita toda relación erótica: Mikela tiene 12 años menos que él, y parece agradable aunque excéntrica.

Camilo se autodefine: 28 años, sufre de insomnio, le gustan los huevos duros, trabaja por las noches en una tienda de alquiler de videos. Sus amigos, cuando lo visitan en la tienda, opinan que Pola lo ha dejado porque él no duerme, o sólo duerme dos horas cada día. Tal vez sus amigos no saben que Camilo se empastilla: para dormir, para despertar, para la ansiedad... Sobrevive gracias a la farmacología, pero no consume otra droga que las recetadas. Gus cita a Pola en un restaurant de comida rápida. No hablan pero saben la razón de su encuentro, y cuáles son las preguntas no hechas. Al despedirse, Gus le regala un libro: *High Fidelity*. Después de convivir con Camilo por unos días, Mikela desaparece. Camilo la busca con creciente desesperación, sin poder (ni querer) explicarle a Pola (quien regresa al fin con él) las razones de su súbitas salidas con el coche de Gus. Por un relato marginal, sabemos que Mikela fue violada por un hombre mayor y sufre una regresión a su enfermedad mental. Camilo la encuentra en el siquiátrico y ella no lo reconoce. Es el fin de su comunicación.

El atractivo visual de la película proviene de su forma moderna y televisiva, la filmación “cámara en mano”, los movimientos rápidos, acciones repetidas, “jump cuts”, uso de la apariencia de diapositivas para marcar diferentes capítulos, etc. El núcleo de la historia no es, en cambio, tan moderno: se refiere al rompimiento temporario de una pareja joven, a instancias de *ella* y pese a la incomprensión de *él*. La situación suele ser típica: la “mujer” es generalmente más inteligente para detectar las deficiencias de una relación, al “hombre” le cuesta más reconocer sus errores y aceptar lo que en definitiva es *un rechazo*. De ahí también las “típicas” reacciones de Camilo cuando se entera de la decisión de Pola: alterna preguntas con violencia, empujones, maltrato, y en seguida arrepentimiento. De parte de “ella”, una actitud tajante, irracional e irritante:



“Ahora tengo que irme”, sin otra explicación que la necesidad inexplicada. (Esta frase la reitera Pola ante Camilo y luego ante Gus, y parece tipificar una necesidad profunda y atávica de fuga permanente).

Lo que, por encima de la situación de pareja “en paréntesis” esta película nos está mostrando es la *incomunicación* de las parejas. ¿Es esta incomunicación parte de la idiosincrasia chilena? No es claro que sea una propuesta del guión, o que se presente simplemente como una parte de la naturaleza “del amor”. Pola le dice a Camilo que al fin de esa semana de plazo, ellos deberán pensar si en realidad quieren seguir juntos. “Tal vez no soy la que quieres”. Por el lado de Camilo, en una secuencia paradigmática posterior –cuando se juntan a almorzar en un restaurante–, lo que le importa a él es saber si ella lo “ama” o lo “quiere”. Se entiende que él quiera conocer la “profundidad” de los sentimientos de Pola, pero solo atina a recurrir a lo verbal. No entiende ningún otro signo, ningún otro lenguaje. Ninguno de los dos en realidad se comunica con el otro más allá de estos lugares comunes de la verbalización amorosa. Ninguno le pregunta al otro qué encuentra atractivo o querido en su relación. Ninguno racionaliza su atracción. Y cuando Pola parece regresar al apartamento de Camilo, tal vez de visita, él la atrapa en la cama sin decirle una palabra, la desnuda y hacen el amor. Poco después, Camilo se levanta y sale a buscar a Mikela, dejando sola a Pola. Otra vez: ninguna palabra, ninguna explicación, ninguna comunicación.

Si Camilo reacciona con violencia ante la decisión de Pola, en cambio va a buscar consejo en su amigo Gus. Paradójicamente, Gus ha decidido cultivar el silencio, y solamente escucha a su amigo. Es la escena “psicoanalítica”. Uno habla, el otro escucha. Cuando Gus simbólicamente le regala a Camilo un libro con la supuesta intención de ayuda, no hay seguimiento de esa acción. ¿Leerá Camilo el libro? Su nivel de ansiedad parece implicar que no. Ya no vuelve a verse el libro en la película.

El encuentro con Mikela introduce un “motivo” recurrente del cine chileno, que también se corresponde con la infantilización de la mujer chilena, así como con la “fantasía” masculina de seguir siendo atractivo para una jovencita. El fenómeno “Lolita” es abundante en el cine chileno, y aquí es un ejemplo más. Mikela aparentemente le “enseña” a Camilo a preocuparse por el hoy, y no por el pasado ni por el futuro. Acaso porque ella no tiene más que el presente.



(Es curioso pero también conveniente para la historia que no aparezca familia alguna de Mikela, como tampoco de Camilo, o que Camilo jamás le pregunte a la adolescente por sus padres). Aún así, la pulcritud de Mikela es antagónica con su supuesta enfermedad, de la cual Camilo parece advertir síntomas muy ligeros cuando le dice: “Tú eres un poco rara”. Y luego aclara que no lo dice en son de crítica. Sólo el hecho de que en un pie calza una media y en el otro no, podría indicar su “rareza”.

Interesa advertir que *Paréntesis* es una película hecha por jóvenes y sobre jóvenes. ¿Nos entrega así un retrato de la “sensibilidad” chilena juvenil? Lo hace, después de evitar riesgos comunes. Por ejemplo, aunque el consumo de drogas es habitual en la juventud chilena (como en el resto del mundo), en *Paréntesis* brilla por su ausencia. Nos recuerda otra película, *Promedio rojo* (Nicolás López, 2004) en que, para evitar la censura, las drogas pesadas no existían en el universo de los chicos de liceos. En cambio la farmacopea legal es clave en *Paréntesis*, y al final, cuando Camilo tira a la basura todas las pastillas que guarda en su gabinete de baño, parece indicar un cambio.

Paréntesis comienza con un pareja que se separa durante una semana, y luego la historia elige seguir al varón, señalar su infantilismo (su juego con un coche de control remoto, en contraste con Gus que tiene un coche verdadero aunque éste también sea su “juguete”), su estatus social de clase media mantenida (trabaja en un club de video pero su padre lo mantiene con su mesada, aunque él ya tiene 28 años), y en su personalidad no demuestra ningún rasgo interesante, al contrario, es insípido. También en esta opción la película demuestra seguir pautas tradicionales del cine chileno. Probablemente una opción diferente —seguir la historia de Pola durante esa semana— habría dado mejores resultados, ya que al menos partía de una decisión femenina que debía buscar su propio camino. Sólo recuerdo una película excepcional en este tema: *El cumplimiento del deseo* (1985-1993), de Cristián Sánchez, en la cual una mujer abandona la situación cómoda del matrimonio, y se aventura a vivir sola, o con otros, pero sin pareja. Habría sido interesante reinventar aquella historia inserta en los peores momentos de la dictadura, y averiguar qué habría hecho hoy una mujer “moderna” como Pola, alejándose de un hombre neurótico e infantil, aunque fuese por una sola semana de paréntesis. El cine chileno actual aún nos debe ese retrato.



IV. Las niñas⁹

Antonia visita a Sofía en su apartamento de clase media-alta de Santiago, y las dos jóvenes pasan parte de la mañana conversando, relacionándose ante todo a través del lenguaje y las reacciones mutuas. Sofía le cuenta a Antonia su frustrante visita al hospital del día anterior, cuando, según ella, el médico la examinó inapropiadamente. Decide no volver al hospital aunque le han detectado cáncer de mama. Antonia le ruega que le permita consultar con su propio padre, médico cirujano, pero Sofía se niega. En un momento de distracción de Sofía, Antonia se apodera de las placas y el diagnóstico médico, con el propósito de mostrárselo más tarde, en secreto, a su padre. Entre otros temas de diálogo, Antonia le da a Sofía a leer un guión que ella recientemente escribió. Aunque Sofía en un principio dice que le gusta, pronto empieza a encontrarle reparos, ante todo porque la historia que Antonia cuenta es autobiográfica y se refiere al momento y circunstancia en que ellas se conocieron. La discusión sube de tono, Sofía arroja el guión por la ventana a la calle, y Antonia se marcha. Desde la puerta del edificio, Antonia llama a su padre en el celular y le lee el diagnóstico de su amiga. Su padre disipa sus dudas. Después Antonia regresa al apartamento. Sofía acaba de maquillarse y de disfrazarse.

Se ha dicho que esta película se filmó en un lapso de 24 horas, y fue protagonizada por dos jóvenes actrices que no se conocían hasta el momento de la filmación (en el propio departamento de Sofía Oportot). Aunque basados en un guión, por escueto que fuera, los diálogos fueron en alguna medida improvisados. Esta “técnica”, a veces habitual en ensayos y en la preparación de actores, también alguna vez se ha trasladado al cine, en forma deliberada o circunstancial. Se dice que Marlon Brando improvisó un monólogo clave en *Last Tango en Paris* (Bertolucci, 1972) introduciendo temas y aspectos de su propia vida, no de la vida de su personaje. Aunque no sea esto lo que sucede aquí, hay que advertir que el “nuevo cine” suele inspirarse en ejemplos mayores. El riesgo (y la frescu-

⁹ *Las niñas* (Rodrigo Marín Cortez, Chile, 2007). *Productor de campo*: Julieta Garriga; *Productor*: Alberto Chauigneau, Francisca Schweitzer; *Duración*: 65 minutos; *Guión*: Rodrigo Marín; *Fotografía*: Fernando Solís Nova; *Cámaras*: Fernando Solís Nova, Gabriela Canahuate; *Músicas*: Matías Reyes Juan Eduardo Elizalde, Los Cinco Latinos, Rodrigo Santa María, Yo la Tengo; *Montaje*: Rodrigo Marín; *Dirección de arte*: Nicole Blanc; *Sonido directo*: Matías Urrutia, Gonzalo Ulloa; *Intérpretes*: Sofía Oportot, Antonia Santa María, Emilio Edwards, Loreto Lustig, Elisa Zulueta; Dedicada a Magdalena Encina (1981-2006)



ra del resultado) en *Las niñas* consistía en la juventud y (relativa) inexperiencia de sus actrices, además del hecho de contar con muy poco tiempo de ensayo (curiosamente, hacia el final, hay una secuencia de “filmación”, con propuesta de improvisación de una canción por parte de Antonia, la actriz). El resultado es la representación ni del todo fluida ni perfecta, sino con las infractuosidades e imperfecciones de los diálogos en la vida real. Una verosimilitud alcanzada en todo caso más a través del riesgo neófito que de la certeza de la experiencia. En general, la improvisación alcanza grados increíbles de perfección artística manejada por intérpretes para quienes esa “improvisación” es parte del oficio, de la propia formación. En *Las niñas* resulta imposible manejar una diversidad de tonos en las palabras y los gestos, pero esa crudeza es parte de su autenticidad.

Desde el título, *Las niñas*, la película señala su búsqueda: experimentar con el universo femenino de la corta edad. Pero en realidad, y en términos biológicos, ni Sofía ni Antonia son “niñas”. Dejaron de serlo desde la adolescencia. Lo mismo podría decirse del uso extendido de la palabra *girls* (*The Girls*) que en inglés y en el cine norteamericano también alude metafóricamente a “las mujeres”, sin distinción de edad. Aún así, dentro de la cultura chilena, *niñas* alude metafóricamente a una inclinación infantilizante de la fantasía masculina respecto a las mujeres. Es esa inclinación que lleva al marido a llamar “m’hijita” a su esposa, así como “m’hijito” suele ser la forma de la esposa de convocar al marido. Ninguna relación biológica, entonces, con la edad o la condición filial, sin embargo estos términos han de tomarse en cuenta dentro del universo idiosincrático, familiar, de pareja, sexual, de la cultura chilena. (En la cultura homosexual masculina, el gay llama a otros gays varones, “niña”, “mi niña”, sin importar edad alguna).

Uno de los aspectos más interesantes de la película de Rodrigo Marín es el tratamiento cinematográfico del cuerpo. En el caso de Sofía tenemos un presunto “cuerpo enfermo”, y la única escena de desnudo tiene lugar mientras Sofía se baña y se inspecciona un pecho en busca de los nódulos cancerosos. Lo que en otra situación (abundante en el cine contemporáneo) podría ser el recurso titilante del desnudo femenino, en este caso se neutraliza sabia, astutamente por el examen que de su cuerpo hace el personaje. En otra secuencia, el cuerpo reacciona desde su enfermedad, y es el momento en que Sofía siente la urgencia del vómito (síntoma) y corre y se encierra en el baño, ante el llamado angustiados de su amiga, dispuesta a ayudarla.



Sofía es mayor que Antonia, y en la relación, mucho más manipuladora. Se trata de una “manipulación” psicológica, de la que la película quiere sacar provecho con un dispositivo tan peculiar en cine de ficción, como eficaz: los testimonios (separados) de otros tres personajes que parecen haber sido convocados para “complementar” explícitamente lo que el diálogo entre Sofía y Antonia expresa en su factualidad, en su condición implícita.

Las niñas consiguen un poderoso equilibrio entre la voz y el cuerpo. La voz está en el diálogo, el cuerpo en la expresión corporal. Ese equilibrio incluye una singular contención en la expresividad. Sólo en los últimos dos minutos de la película Antonia se atreve a decirle a Sofía: “Te quiero mucho”. Hasta ese momento, en una relación afectiva entre dos jóvenes que de alguna manera están transgrediendo la norma social, no hay gestos ni palabras típicamente íntimas, amorosas, seductoras. Que la relación entre Sofía y Antonia va más allá de la amistad tradicional entre dos chicas, hacia una vinculación amorosa lesbiana, es indicada desde “afuera”, por los testimonios, aunque la película misma mantiene la ambigüedad al respecto. Por ejemplo, el testimonio de Emilio, el ex pololo de Antonia, incluye el disgusto no tanto porque ella lo ha dejado, sino por las *circunstancias* de ese cambio de interés amoroso. El testimonio de la profesora Loreto, por su lado enmarca las actitudes de Sofía, que con ella comenzaron a ser amistosas, con muchas invitaciones “a su casa”, hasta que se desviaron (“y cuando me empezó a parecer que la relación iba hacia un lado del que yo no tenía ningún interés, la traté de cortar”...)

La ausencia de relación sensorial táctil, de caricias o besos, se compensa y expresa astuta, genialmente, por el uso de la cámara. Desde que Antonia entra al apartamento de Sofía y ésta está en su cama, apenas despertando, la fotografía usa fundamentalmente los primeros planos. El “acercamiento” de la fotografía a los rostros y manos, o angulosidades de sábanas y frazadas, convocan, alude, reproduce la cercanía intimista entre Antonia y Sofía. Nos coloca a los espectadores en la misma intimidad, nos acerca sensiblemente a las dos “niñas”, aunque siempre (en lo que respecta a la naturaleza de los espectadores) leales a nuestra condición de mirones/voyeurs y no de participantes.

La fotografía y sus primeros planos *es el lenguaje* de la película, así como los diálogos implican al lenguaje de las dos jóvenes. La fotografía (y hasta cierto



punto la música un tanto insolente e insistente y demasiado puntualizadora) está “hablando” en la película tanto o más que Sofía, Antonia, y Elisa, Emilio y Loreto. Y dado que toda película realista es también una forma de engaño (o de juego), se agradece que unos pocos minutos antes del final, ese engaño o magia o mentira artística se rompa brechtianamente y veamos al pequeño equipo de cineastas preparando la siguiente escena (la final) dándole un cierto espacio o lugar a las propuestas de la actriz.¹⁰

Las niñas es una película compleja a pesar de su sencillez o debido a la misma; más interesante de lo que una sinopsis permitiría sospechar, es una película que toca y abraza muchos tópicos “en abismo”, y que de alguna manera redefine el intimismo en cine, como un juego en que el adentro y el afuera se tocan y relacionan en sus dimensiones de ambigüedad y potencial artístico.

IV. Conclusiones

Sería presuntuoso creer que estas cuatro películas chilenas recientes establecen, por sí mismas, un retrato de la vida social chilena –del entramado de relaciones ante todo familiares y de pareja–, y sin embargo nadie (críticos o espectadores) ha puesto en duda su verosimilitud o su “efecto de realidad”. El cine no es, como quería Stendhal de la novela, “un espejo que se pasea a lo largo del camino”, sino una curiosa combinación de la plasmación de la “realidad” tal como se *teme* que ésta sea, se *cree* que ésta es y se *aspira* a que lo fuese.

En este sentido, la deconstrucción de la figura paterna, de las relaciones amorosas (hetero u homosexuales), la existencia de amigos y amigas “mudas” que no pueden prestar otro testimonio que el de sus miradas –negando así la “escena” psicoanalítica–, todos estos y otros elementos le dan al cine chileno actual un valor de vigencia, de importancia, de oportunidad cultural. Las propuestas estéticas de las cuatro películas son diferentes pero no excluyentes: todas apelan al principio “realista” de la narrativa chilena (en literatura y en cine), que tiene una larga tradición. Pero es al nivel del “inconsciente colectivo”, de la expresión

¹⁰ Esta secuencia, que aparecía en la versión *in progress* de *Las niñas* desaparece en la versión final.



de la “fantasía colectiva” sobre la noción de familia como la expresaba Freud, y no tanto en la propuesta directa de los guiones, que las quiebras y rupturas se expresan con mayor riqueza conceptual, visual y estética.

La coincidencia, en ellas, del síndrome de la incomunicación, no obedece a un impulso generacional, ni a una propuesta de grupo. Al contrario, el *modus operandi* del cine chileno es de por sí el aislamiento, la independencia de cada proyecto. La coincidencia es “casual” y a la vez obedece a pulsiones interiores a la sociedad y a su imaginario, que no pueden sino aflorar en cada producción artística, en cada película.

Señalamos acá un posible modo de ver el cine chileno. No es el único pero sí uno de los más interesantes. No en vano vivimos la cotidianidad como una selva de signos y símbolos. El cine, por su complejidad audiovisual, resulta así uno de los campos de lectura e interpretación más fértiles. Los “filmmakers” (directores, guionistas, productores, equipo artístico y técnico) tienen la capacidad de sembrar propuestas, y en los últimos años éstas se han incrementado, multiplicándose. Los espectadores cosechamos. Esta lectura múltiple —en parte semiótica, en parte sociológica, en parte psicoanalítica— es la cosecha posible de una época en que el cine comienza a madurar, a hacerse notar, a transformarse en un referente inevitable.

Bibliografía

Lelio, Sebastián (2005): *La Sagrada Familia*.

Marín Cortez, Rodrigo (2007): *Las niñas*.

Sepúlveda, Rodrigo (2005): *Padre nuestro*.

Schweitzer, Francisca y Solis, Pablo (2005): *Paréntesis*.