

VANIA BARRAZA. *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo*. Santiago: Cuarto Propio, 2018, 263 pp.

En años recientes el cine chileno ha acumulado visibilidad y prestigio en festivales de cine como Berlín, Cannes y Venecia. Este éxito se ha extendido a Hollywood y los *Academy Awards* donde *Historia de un oso* (2014) de Gabriel Osorio Vargas ganó el Oscar al mejor cortometraje animado en 2016 y *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio ganó el de mejor película extranjera en 2018. Esos premios han sido complementados con una variedad de iniciativas estatales públicas-privadas y privadas que han fomentado este cine nacional. A la base del desarrollo del sector cinematográfico están dos leyes, de 2003 y 2004, que aumentaron la cantidad de recursos públicos dedicados al cine chileno y, a través de la creación del Fondo de Fomento Audiovisual (2004), establecieron el cine como fundamento de la política cultural del gobierno.¹ La institución del Fondo coincide con la emergencia de una plétora de organizaciones de orientaciones variadas, entre ellas la Cineteca Nacional (2006), la base de datos digital Cinechile (2009), la plataforma de distribución digital Cinémeta.com de Alberto Fuguet (2009), la iniciativa gubernamental de *streaming* de películas nacionales OndaMedia (2017) y las casas productoras Fabula (2004) y Jirafa (2001). También habría que destacar el crecimiento de las escuelas de cine,² la creación de numerosos festivales de cine locales,³ un convenio entre productores, distribuidores y exhibidores que entró en vigor en 2014 que abre espacio para el estreno de películas chilenas en cines multisalas⁴ y, finalmente, la entrada de Netflix, la gigante productora y empresa *streaming* estadounidense, en Chile en 2011.⁵

A pesar del énfasis que el Estado ha dado al cine, la creación de numerosas organizaciones dedicadas al cine y el crecimiento sostenido del número de producciones y coproducciones chilenas desde 2000, que aumentó de diez películas estrenadas en cines locales en el 2000 a un récord de cuarenta en 2014, el público local ha sido limitado e inconsistente.⁶ Como ha observado agudamente el cineasta Orlando Lübbert después del triunfo de *Una mujer fantástica* en los *Academy Awards*: “Es una falsa ilusión pensar que el Oscar va a arreglar el cine chileno. Tenemos un gran problema de audiencia. Algunos periodistas dicen que el cine chileno está atravesando por su mejor momento, pero la misma cinta de Lelio [*Una mujer fantástica*] antes del Oscar

no tuvo público.”⁷ Sin embargo, un enfoque que se limita al público doméstico y películas chilenas hechas en el país obvia las películas rodadas fuera de Chile en años recientes por cineastas chilenos como Pablo Larraín, Sebastián Lelio, Alicia Scherson y Sebastián Silva, que incorporan elencos de nacionalidades múltiples, diálogos en varios idiomas y orientaciones marcadamente transnacionales.⁸

Los cambios profundos que experimenta el sector cinematográfico doméstico, el aumento sostenido de producciones y coproducciones chilenas, el poco público para esos filmes y el uso de recursos transnacionales son puntos de partida fundamentales para cualquier análisis del cine chileno a comienzos del siglo XXI. Dada la centralidad de esos fenómenos para entender el cine chileno contemporáneo, llama la atención que Vania Barraza, Profesora Asociada de la Universidad de Memphis, dedique poco espacio a este contexto en su libro *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo* (2018). El propósito del libro de Barraza es ofrecer un análisis del “cine no-comercial” (21) de la “generación 2005” (40). Aunque el título apunta hacia un análisis panorámico del cine chileno contemporáneo, Barraza se centra en películas de cine arte.

En la introducción, Barraza identifica varios rasgos que comparten los cineastas que hicieron sus primeras películas alrededor de 2005. Ella señala que el Festival Internacional de Cine de Valdivia en 2005, en el cual se exhibieron cinco largometrajes de cinco directores chilenos, fue un momento de “giro en la producción cinematográfica local” (15). No obstante su énfasis en este festival, Barraza no refleja en profundidad sobre cómo este festival se ha convertido posteriormente en un fenómeno crítico.⁹ Barraza también destaca la diversidad de esos cineastas, apuntando que “un denominador común entre los jóvenes realizadores sería una falta de interés por compartir una identidad de grupo o por defender un proyecto en conjunto” (14). Además, la autora observa que esos directores rechazan modelos cinematográficos establecidos, “[distanciándose] de aquel trabajo política y socialmente comprometido y del modelo costumbrista/popular para adentrarse en manifestaciones más intimistas, personales (en las que predomina una perspectiva de la clase media) o para desarrollar un cine ya sea de género (de terror, cómico, de acción) o comercial” (21). También identifica tres “estéticas” que “van a predominar en el cine no-comercial del nuevo grupo: una que todavía guarda un cierto sustrato político-alegórico,” “una poética intimista-libidinal” y “una

tercera corriente. . . identificada con el sujeto subalterno o el legado traumático” (24).

A pesar de la claridad con la cual expone sus argumentos, Barraza no desafía la ortodoxia crítica. Más bien, sus planteamientos se asemejan a los de otros autores. Sobre el Festival de Valdivia de 2005, Barraza hace eco de Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza (2010), quienes declaran sobre la emergencia de una nueva generación de cineastas chilenos a comienzos de los años 2000: “La eclosión se produjo en el Festival Internacional de Cine de Valdivia” (15). En cuanto a la observación de Barraza sobre la orientación “intimista” de esos cineastas, Ernesto Garrat (2005) ya sostiene que los cineastas transmiten su propia visión del mundo en sus obras: “Esta generación valdiviana son cineastas frecuentes del Festival de Cine de Valdivia y consumidores feroces de películas, como se ve, opta por la diversidad. Pero hay un afán común: salirse de la serialización para escribir notas personales. Con sello y voz propia.” Además, con respecto a la heterogeneidad de los cineastas chilenos de las décadas de 2000 y 2010, Barraza evoca la observación de Pablo Marín (2016), quien identifica “un panorama diversificado a nivel generacional, temático y productivo” (14). Lo mismo sucede con los comentarios de Barraza sobre la relación entre la generación de 2005 y la cinematografía chilena precedente. Leah Kemp (2010) ya resalta que cineastas como Alberto Fuguet, Sebastián Lelio y Alicia Scherson, quienes estrenaron sus primeros largometrajes en 2005, se distancian del cine costumbrista: “This group of filmmakers is consistently defined not according to its own characteristics, but in opposition to those that immediately preceded it, particularly the *costumbrismo* of *El chacotero sentimental* and *Sexo con amor*” (*Citizenship* 262; énfasis suyo). Y, cuando Barraza dice que las películas de la generación de 2005 se centran en la vida de la clase media, hace recordar las observaciones de Joanna Page (2017), quien percibe que los filmes chilenos contemporáneos “often remain firmly ensconced in the private spaces of the urban middle classes” (269).

Según Barraza, la selección de su corpus de 35 películas estrenadas entre 2003 y 2013 se basa en las fechas de nacimiento de los 31 cineastas escogidos: “El criterio de selección de este corpus considera (flexiblemente) realizadores nacidos a partir de la década de los sesenta cuya ópera prima haya sido estrenada tras el inicio del nuevo siglo” (20).¹⁰ A pesar de optar por la “flexibilidad,” Barraza transgrede sus límites autoimpuestos y borrosos. En primer lugar, las fechas

de estreno de las películas escogidas no calzan con el título del libro, que señala un enfoque en el período entre 2005 y 2015. Además, ella parece socavar su propio criterio de selección al hablar de *La buena vida* (2008) de Andrés Wood (n. 1965): “Aunque Andrés Wood no se puede adscribir a la generación de realizadores estudiada en este ensayo, el análisis de su trabajo en *La buena vida* estructura un enlace entre la memoria y el presente de la nación que resulta pertinente para este capítulo” (115). Tomando en cuenta su inclusión de Wood y su observación que esos directores constituyen “una corriente generacional diversa y heterogénea” (19), ¿no sería mejor clasificar a esos cineastas como un grupo cinematográfico en vez de insistir en que pertenecen a una sola generación?

El libro está compuesto de cuatro capítulos divididos por cuatro temas: “una tendencia por presentar miradas subjetivas respecto al periodo dictatorial, despliega un marcado interés por entrelazar la ficción con el registro documental, alude a una crisis sobre la figura paterna (como parte del imaginario de la posdictadura) y presenta singulares conflictos de género en el espacio urbano” (15). Los capítulos sobre la figura del patriarca y la relación entre los personajes femeninos, el género, el trabajo y el espacio urbano son los más interesantes. Sobre todo, resulta sugestiva su observación en el segundo capítulo que las representaciones de los imperiosos padres en *Julio comienza en Julio* (1979) y *La luna en el espejo* (1990) de Silvio Caiozzi ofrecen un modelo para filmes chilenos posteriores (110-115; 132-138). También, es muy incisivo su planteamiento en el cuarto capítulo que la relación de las mujeres protagonistas con el espacio urbano funciona como una alegoría de las estructuras socioeconómicas contemporáneas. Además, la autora hace un aporte valioso al destacar la representación de relaciones familiares y de género no-tradicionales en películas como *Navidad* (2009) de Sebastián Lelio y *Raíz* (2013) de Matías Rojas (101; 127-128).

No obstante los elementos novedosos de su argumento, al elegir hablar de tantas películas no puede dedicar mucho espacio a ninguna. Una sección de cuatro páginas sobre *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín es emblemática del acercamiento crítico de la autora y su alcance limitado (85-88). Barraza plantea que hay vínculos entre la obsesión de Raúl Peralta (Alfredo Castro) con el protagonista de *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) y las reformas económicas neoliberales impuestas por el gobierno militar.¹¹ Sin embargo, la

autora ofrece pocas pruebas de estas conexiones (menciona, por ejemplo, las letras de una canción y la presencia de agentes de la policía secreta). Tampoco considera en detalle la relación cinéfila entre Raúl y *Saturday Night Fever*, el diálogo entre ambas películas y cómo Raúl opera dentro del sistema económico neoliberal. Las carencias de su análisis incluyen su observación sobre Raúl y su uso de violencia: “Su crueldad funciona como sinécdoque de la tiranía; a la vez, la obsesión de Raúl con el filme de Badham alude a una ausencia de imaginación, y por lo tanto, de deseo” (87). Aquí Barraza omite mencionar las contribuciones de otros críticos. En su reseña de la película, por ejemplo, James Hoberman (2009) describe a Raúl como “a miniature Pinochet—reproducing the brutality of the state in his willingness to steal, exploit, betray, and kill in the service of a fantasy.” En la misma línea, Mariana Johnson (2016) escribe: “Raúl is a kind of despot within his household and dance troupe, especially in relation to the women” (204). Con tan poco espacio, resulta difícil entrar en un diálogo con otros críticos, sin embargo, los argumentos de Barraza se beneficiarían de una discusión más amplia.

Quiero concluir esta reseña con una propuesta para los que escriben sobre el cine chileno. Los críticos tenemos que reconocer el trabajo de los demás autores, acercarnos a las películas con rigor e incorporar el análisis minucioso—el *close analysis*—que se enfoca en escenas y secuencias particulares, además de considerar distintos elementos de la película y cómo interactúan entre sí. Resumir la trama de un filme y llegar a conclusiones sin mostrar pruebas es desfavorecer a nuestros lectores. En la medida de lo posible, tenemos que incorporar fotogramas, marcar el tiempo de los diálogos y hacer esquemas del montaje para poder tratar las películas de una forma más exacta. Sobre todo, tenemos que considerar los filmes en sus propios términos. Eso no significa hacer un análisis hermético. Al contrario, examinar una película o unas pocas nos ofrece la posibilidad de pensarlas de forma más profunda y hacer conexiones que se extienden hacia afuera. Porque, al fin y al cabo, todos tenemos la obligación de encontrar acercamientos críticos que iluminen y estimulen la conversación.

Ezekiel Trautenberg
University of California, Los Angeles

Notes

1. Esas dos leyes son la “Ley Crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes” (Ley 19.891) (2003) y la “Ley Sobre Fomento Audiovisual” (Ley 19.981) (2004) que estableció el Fondo de Fomento Audiovisual.

2. Para más información sobre esas escuelas de cine, ver Kemp, “La amoralidad del individualismo” (207-208).

3. María Paz Peirano observa que “the expansion of festivals has gone hand in hand with the development of national cinema in Chile in the last 20 years, and has helped enhance the possibilities for not only the exhibition of national film, but also the construction of a professional film network in Chile” (113).

4. Para más sobre este convenio, ver Trautenberg (102-107).

5. El número de suscriptores de Netflix en Chile creció de 27,000 en 2011 a 230,000 en 2014 (“Number of Netflix”).

6. No obstante el éxito taquillero de películas como las comedias costumbristas *Stefan v/s Kramer* (2012) de Sebastián Freund, Stefan Kramer y Leonardo Prieto (2,088,375 espectadores) y *Sin filtro* (2016) de Nicolás López (1,290,926 espectadores), el cine chileno atrae poco público local en comparación con las películas hollywoodenses. En 2017, por ejemplo, se estrenaron 24 producciones o coproducciones chilenas, pero éstas solamente atrajeron 199,441 espectadores a cines locales, la cantidad más baja desde el 2000. Aunque las películas chilenas constituyeron el 11 por ciento del total de los estrenos en 2017, solo representaron el 0.7 por ciento de audiencias. Datos de la Cámara de Exhibidores de Multisalas de Chile (CAEM).

7. Según CAEM, *Una mujer fantástica* registró 43,842 admisiones a cines locales en 2017.

8. *Jackie* (2016) de Larraín, *Disobedience* (2017) de Lelio, *Il Futuro* (2013) de Scherson y *Nasty Baby* (2015) de Silva son ejemplos de películas hechas por realizadores chilenos con fuertes rasgos transnacionales.

9. Para un análisis del Festival de Cine de Valdivia de 2005, ver Kemp, *Citizenship* (262-266) y Trautenberg (129-142).

10. El libro abarca las siguientes películas: *Sábado* (Matías Bize, 2003), *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2004), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2005), *Play* (Alicia Scherson, 2005), *Fuga* (Pablo Larraín, 2006), *Padre nuestro* (Rodrigo Sepúlveda, 2006), *Rabia* (Óscar Cárdenas, 2006), *El pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Las niñas* (Rodrigo Marín, 2007), *La buena vida* (Andrés Wood, 2008), *Mami te amo* (Elisa Eliash, 2008), *Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso* (Leonardo Medel, 2008), *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008), *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009), *La nana* (Sebastián Silva, 2009), *Mitómana* (Carolina Adriaola y

José Luis Sepúlveda, 2009), *Navidad* (Sebastián Lelio, 2009), *Paseo* (Sergio Castro, 2009), *31 de abril* (Víctor Cabillos, 2010), *Manuel de Ribera* (Pablo Carrera y Christopher Murray, 2010), *Lucía* (Niles Atallah, 2010), *Perro muerto* (Camilo Becerra, 2010), *Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010), *Efectos especiales* (Bernardo Quesney, 2011), *Metro cuadrado* (Nayra Ilic, 2011), *Zoológico* (Rodrigo Marín, 2011), *Carne de perro* (Fernando Guzzoni, 2012), *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012), *Educación física* (Pablo Cerda, 2012), *La pasión de Michelangelo* (Esteban Larraín, 2012), *Miguel San Miguel* (Matías Cruz, 2012), *No* (Pablo Larraín, 2012), Pérez (Álvaro Viguera, 2012), *El tío* (Mateo Iribarren, 2013) y *Raíz* (Matías Rojas, 2013).

11. Barraza, como otros críticos, erróneamente sitúa la acción de *Tony Manero* en 1978. Varias pistas como la mención del Conflicto Beagle por Enrique Maluenda durante *El Festival de la Una* y el decreto de Pinochet que dio el estatus de baile nacional a la cueca (promulgado en septiembre 1979) sugiere que la acción suceda a finales de 1979. Para más sobre las reformas económicas impuestas por la junta militar, ver Collier y Sater (364-376).

Obras citadas

- Barraza, Vania. *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo*. Cuarto Propio, 2018.
- Cavallo, Ascanio, y Gonzalo Maza. "Explicación de este libro." *El novísimo cine chileno*, editado por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, Uqbar y FICValdivia, 2010, pp. 13-16.
- Collier, Simon, y William Sater. *A History of Chile, 1808-2002*. 1996. Cambridge UP, 2004.
- Garrat, Ernesto. "Los nuevos directores del cine chileno." *El Mercurio*, 17 de diciembre de 2005, <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={81a31b5a-2bc9-4428-94b7-10c4716f5bfd>.
- Historia de un oso*. Dirigida por Gabriel Osorio Vargas, Punkrobot, 2014.
- Hoberman, James. "Larraín's Tony Manero Turns Fantasies to Nightmares." *The Village Voice*, 1 de julio de 2009, www.villagevoice.com/2009/07/01/larrains-tony-manero-turns-fantasies-to-nightmares.
- Johnson, Mariana. "Political Trauma, Intimacy, and Off-Screen Space in Pablo Larraín's *Tony Manero*." *Letras Hispánicas*, vol. 12, no. 1, 2016, pp. 200-207.
- Julio comienza en Julio*. Dirigida por Silvio Caiozzi, Andrea Films, 1979.
- Kemp, Leah. *Citizenship in Chilean Post-Dictatorship Film: 1990-2005*. 2010. University of California, Los Angeles, Tesis doctoral.

- . “La amoralidad del individualismo en *Tony Manero* y sus antecesores.” *El estado de las cosas: Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, editado por Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 205-228.
- La buena vida*. Dirigida por Andrés Wood, Wood Producciones-Mamoun Hassan-Tornasol-BD Cine, 2008.
- La luna en el espejo*. Dirigida por Silvio Caiozzi, Andrea Films, 1990.
- “Ley Crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes.” *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*, 23 de agosto de 2003, <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=213895&cidVersion=2003-08-23>.
- “Ley Sobre Fomento Audiovisual.” *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*, 10 de noviembre de 2004, www.leychile.cl/Navegar?idNorma=232277&buscar=19.981.
- Lübbert, Orlando. “Es una falsa ilusión pensar que el Oscar va a arreglar el cine chileno.” *La Discusión*, 4 de mayo de 2018, <http://www.ladiscusion.cl/detalle/22414/Es-una-falsa-ilusi%C3%B3n-pensar-que-el-Oscar-va-a-arreglar-el-cine-chileno#sthash.FkQ1NsSy.Ge9jz7n2.dpbs>.
- Marín, Pablo. *El cine chileno en democracia (2000-2015)*. Semana Internacional de Cine Valladolid, 2016.
- Navidad*. Dirigida por Sebastián Lelio, Horamágica-Divine-Parox, 2009.
- “Number of Netflix paying streaming subscribers in Chile from 2011 to 2020 (in 1,000s).” *Statista*, www.statista.com/statistics/324077/chile-netflix-subscribers/.
- Page, Joanna. “Neoliberalism and the Politics of Affect and Self-Authorship in Contemporary Chilean Cinema.” *A Companion to Latin American Cinema*, editado por Maria Delgado, et al., Wiley-Blackwell, 2017, pp. 269-284.
- Peirano, María Paz. “Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean film festivals.” *New Review of Film and Television Studies*, vol. 14, no. 1, 2016, pp. 112-131.
- Raíz*. Dirigida por Matías Rojas, Sueño Sureño-La Bicicleta, 2013.
- Saturday Night Fever*. Dirigida por John Badham, Robert Stigwood Organization-Paramount, 1977.
- Tony Manero*. Dirigida por Pablo Larraín, Fábula-Latina Estudio Prodigital, 2008.
- Trautenberg, Ezekiel. *A Porous Cinema: Cosmopolitanism and Cinephilia in Chilean Art Film (2005-2015)*. 2018. University of California, Los Angeles, Tesis doctoral.
- Una mujer fantástica*. Dirigida por Sebastián Lelio. Fabula-Participant Media-Komplizen Film-Muchas Gracias-Setembro Cine, 2017.