

CAMBIO CULTURAL Y CINE CHILENO ACTUAL: Transformaciones culturales y las nuevas narrativas del cine chileno

Roberto Trejo Ojeda¹

I. PRESENTACION.

Si por cultura entendemos las “maneras de vivir juntos”, al decir de UNESCO, es evidente que estamos viviendo un profundo y rápido cambio cultural. Diversas investigaciones sociológicas y antropológicas nos señalan que están cambiando tanto las maneras prácticas de vivir juntos como las representaciones e imágenes que nos hacemos de dicha convivencia social. En efecto, estamos asistiendo a un proceso de interiorización en la vida cotidiana de procesos de globalización, secularización e individualización, cuya dimensión cultural se verifica en cambios en las prácticas y hábitos sociales, como a los esquemas mentales que nos eran habituales (Lechner, 2002).

En ese contexto, el cine se nos presenta como una práctica social significativa que procesa, combina y rearticula aquellos elementos que circulan al nivel social de una manera específica. Sostenemos que dicha articulación simbólica se realiza tanto en las subjetividades sociales e imaginarios colectivos en mutación, como en las experiencias subjetivas del sujeto creador del cine.

En esa dirección, el presente trabajo tiene como propósito las hipótesis de trabajo y algunos resultados de una investigación en curso sobre las formas en que la práctica cinematográfica chilena actual recoge, indaga, procesa y expresa los cambios culturales experimentados por la sociedad chilena en los últimos veinticinco años. Más aún, nos ha parecido pertinente focalizar el análisis y la reflexión en la creación cinematográfica de ficción de la última década, pues -en el mismo período- se ha verificado un crecimiento explosivo de la producción de largometrajes en nuestro país.

II. EL CAMBIO MATERIAL DEL CINE CHILENO EN LOS ULTIMOS 20 AÑOS.

El año 2010 se cumplen cien años desde la exhibición de la primera película chilena con intencionalidad narrativa. Nos referimos al cortometraje “*Manuel Rodríguez*”, que inaugurará el campo de la creación cinematográfica nacional. No obstante, el panorama de la cinematografía nacional actual es muy diferente a la verificada durante el siglo XX. En ese sentido, es conveniente comenzar con algunos datos concretos (Trejo, 2009):

- En el período 1910-1973 se estrenaron un total de 147 largometrajes argumentales. En el período 1973-1989 se estrenaron comercialmente un total de dos películas, aunque se produjo

¹ Productor, guionista y docente universitario. Licenciado en Filosofía, Magister en Ciencias Sociales y Magister en Comunicación e Industrias Audiovisuales. Profesor Escuela de Cine UARCIS y Escuela de Cine UDD (Chile); y Profesor Visitante U. Internacional de Andalucía (España). Autor de varias publicaciones sobre cine y televisión. Último libro: “Cine, neoliberalismo y cultura: economía política del cine chileno contemporáneo”, Editorial ARCIS, Santiago, 2009.

un total de seis, en esos diecisiete años (las otras se estrenaron en centros culturales, salas de arte y ensayo o circuitos universitarios).

- En el período 1990-1999 se produjeron y estrenaron 27 filmes nacionales en Chile. Y en la última década se han estrenado 144 largometrajes en los circuitos comerciales (ficción y documental). Más aún, a partir de la información disponible es plausible pensar que a fines de 2010 se habrán estrenado un total aproximado de 170 títulos desde el retorno a la democracia.

Ahora bien, como ha señalado el propio Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (2004), la producción chilena es “diversa en forma y contenido”. En una primera aproximación, ello estaría asociado a la coexistencia de cinco generaciones de directores, asociados a diversas referencias culturales, históricas, ideológicas y creativas. **La primera** de ella estaría conformada por aquellos realizadores formados en los años 60, como Miguel Littin o Raúl Ruiz ; **una segunda**, sería la generación formada en los años 70, como Silvio Caiozzi y Pablo Perelman; **la tercera**, sería aquella generación que emerge en Chile durante la dictadura militar, como Gonzalo Justiniano , Ricardo Larraín o Juan Carlos Bustamante, o que surge en ese período en el exilio, como Sergio Castilla, Luis Vera , Orlando Lübbert , Mariano Andrade y Sebastián Alarcón; **la cuarta** generación sería aquella que se da a conocer en los 90, proveniente del video, el cortometraje y la publicidad (Cristián Galaz, Edgardo Viereck ,Martín Rodríguez, Alex Bowen, Andrés Wood , Rodrigo Sepúlveda, Ricardo Carrasco, Marcelo Ferrari , Boris Quercia, entre otros); **y la última** sería la que surge durante esta década y asociada principalmente a los egresados de las escuelas audiovisuales creadas en los años noventa (Jorge Olguín, Nicolás Acuña, Andrés Waissbluth, Matías Bize, Sebastián Lelio, Matías Silva o Alicia Scherson)

Si bien compartimos la opinión respecto a que, la diversidad de experiencias histórico-sociales de cada una de ellas, comportan una diversidad de referencias cinematográficas y culturales, lo cierto es que los diverso y plural sólo se verifica en la diversidad de prácticas significantes en la creación cinematográfica.

Incluso más, sostenemos que la producción de cine no vive en una “burbuja” económica, industrial, comercial o cultural. El cine chileno no está ajeno al modelo económico-social y al modelo cultural que lo hace posible. Es un producto histórico, es un producto de una época. El cine chileno actual, así, es parte consustancial del régimen económico-social vigente, donde las permanentes innovaciones tecnológicas de producción; donde la globalización de las relaciones sociales de producción y reproducción cultural; donde se verifican relaciones sociales o laborales en las casas productoras precarias y tercerizadas; donde la precariedad y la fragilización laboral de técnicos y creativos, son elementos consustanciales a la propia estrategia de desarrollo abrazada por los particulares y apoyada fervorosamente por el Estado.

Esto, que es un breve diagnóstico de la realidad actual, sin embargo se vuelve más interesante y complejo cuando nos percatamos que no existe conciencia crítica de esa realidad en los actores del medio audiovisual y cinematográfico. En ese momento ingresamos en otro campo, más complejo y sutil: el campo de la reproducción social, de la cultura, de los imaginarios colectivos y de las subjetividades sociales de creadores y espectadores. Ingresamos en el territorio de las transformaciones culturales vivenciados por la sociedad chilena. Cambios estructurales que se están expresando a-críticamente en la mayoría de las temáticas, narrativas, puntos de vistas, personajes e historias del cine chileno de la última década.

III. TRANSFORMACIONES CULTURALES, SUBJETIVIDADES SOCIALES E IMAGINARIOS COLECTIVOS.

Siguiendo la línea de reflexión de autores como Norbert Lechner y Tomás Moulian –avalados empíricamente por los resultados de las encuestas anuales del PNUD sobre Desarrollo Humano en Chile– sostenemos que las transformaciones económicas de los últimos 20 años, han traído aparejado cambios sociales, políticos y culturales que se han visto reflejado en las temáticas, puntos de vistas y narrativas del cine chileno de la presente década.

Esas transformaciones en el campo cultural no sólo han significado cambios en las formas de vivir en sociedad, sino también mutaciones en las representaciones e imágenes que nos hacemos de dicha convivencia social. En efecto, estamos asistiendo a un proceso de *interiorización en la vida cotidiana* de los complejos procesos de globalización, cuya dimensión cultural se verifica en cambios en las prácticas y hábitos sociales, como a los esquemas mentales que nos eran habituales. Es la dimensión cultural y subjetiva del cambio en las estructuras económicas y sociales tradicionales verificados en los últimos treinta años (Lechner, 2002). Más aún, transformaciones culturales resultado de largo proceso histórico de progreso económico y estabilidad política, han impactado sustantivamente las subjetividades sociales y los imaginarios colectivos:

- **Las transformaciones culturales han provocado la legitimación en la subjetividad social del Individuo como centro de la construcción social.** En efecto uno de los cambios más importantes en el Chile actual es el creciente y acelerado *proceso de individualización*. El individuo se despega de los vínculos y hábitos tradicionales que, a la vez, lo encerraban y lo protegían. Esta “salida al mundo” hace parte de un proceso de emancipación que permite al individuo ampliar su horizonte de experiencias, incrementar sus capacidades de participar en la vida social y desarrollar sus opciones de auto-realización. La expansión de la libertad individual es notoria por doquier, especialmente entre los jóvenes. Sin embargo, no todos alcanzan a disfrutar las oportunidades. En tanto nuestra sociedad se vuelve cada vez más compleja y diferenciada, crecen las posibilidades, pero también las dificultades para la autodeterminación del individuo. En lugar de las pocas clases y fuerzas sociales de antaño, ahora una multiplicación de actores y una variedad de sistemas de valores y creencias amplían el abanico de lo posible. Al mismo tiempo, empero, esa pluralización de los referentes normativos y la competencia entre esquemas interpretativos dificultan la elaboración de un marco de referencias colectivas. Por eso, una vez despojado de sus anclajes en la tradición, se ha vuelto difícil que el hombre pueda apropiarse de su condición histórica y, por lo mismo, se “naturaliza” la vida social. De ahí que muchos individuos vivan la construcción del “sí mismo” y la búsqueda de un Yo auténtico como una presión angustiante.
- **Las transformaciones en las subjetividades sociales han consolidados una “sociedad de mercado”.** En este enfoque, la expansión del mercado es más que una política económica. Transformado en el principio organizativo de la vida social, el mercado fomenta una “individualización” de la responsabilidad y una flexibilización del vínculo social que modifican nuestras formas de “vivir juntos”. En este sentido, la “libertad de elegir” del consumidor no está restringida a la elección de bienes y servicios; ella se encuentra incorporada en un nuevo imaginario colectivo.

Esta imagen del **individuo-consumidor** justifica no sólo nuestra conducta en el supermercado, sino también la libertad de elegir nuestra religión, costumbres sexuales, los liderazgos políticos o ciertas “cinefilias”. Más allá de las relaciones personales, la flexibilidad de los lazos sociales e interpersonales también irradia sobre las relaciones afectivas de pareja o el carácter de la pertenencia asociativa. Así, **el imaginario del mercado y del consumo refuerza la auto-imagen del**

individuo autónomo, al mismo tiempo que relativiza la autoridad normativa de padres, iglesias o el Estado, así como el rol de la educación en la conformación y transmisión de un acervo cultural compartido.

- **Los cambios culturales han consolidado el imaginario de una “sociedad de consumo”.** El tercer aspecto del cambio verificado en la subjetividad social es que la "sociedad del trabajo" parece ceder el primado a una "sociedad de consumo". El trabajo no desaparece, por supuesto, pero cambia de significado al interior de un imaginario social centrado en el consumo. Incluso las desigualdades se dan en - y son exacerbadas por – una cultura de consumo. En general, los pobres no viven una cultura aparte de los ricos. Por muy material que sea la pobreza, ella no es un dato objetivo, sino una situación definida por la sociedad. Por consiguiente, resulta decisivo el marco cultural en el cual se da nombre a la pobreza. Y ella se nombra en el contexto de la “cultura del consumo”.
- **Las transformaciones en las subjetividades sociales han consolidado la “cultura del consumo”** como marco normativo e ideológico en el cual los individuos toman partido en la sociedad. Por eso, a través de la televisión, la publicidad y otros dispositivos de comunicación visual y audiovisual, incluyendo al cine, la cultura del consumo influye de manera determinante sobre el modo en que las personas y, en especial, los mismos pobres definen lo que significa “ser pobre”.

El impacto de esta “cultura del consumo” y de la “individualización de las expectativas sociales” se verificará, al menos, en varias dimensiones. Primero, la estrategia individual típica del consumo favorecerá conductas donde lo más importante es el éxito individual, según la definición personal que le de cada cual. Segundo, vinculado a esa autorreferencia, la identidad individual suele prevalecer por sobre la colectiva y las solidaridades subjetivas se desdibujan bajo la presión psicológica del éxito. Tercero, la precarización del empleo y la flexibilización de la regulación laboral implican que la protección del trabajo en tanto bien público pasa a un plano secundario en relación a la libertad creativa del consumidor. Así, en miras de esa “libertad de elección” cuenta más la seducción y atracción ejercida por los bienes, que la seguridad legal del trabajador. Además, mientras que el trabajo produce un mundo objetivado, escindido (enajenado) de la subjetividad del trabajador, el consumo, por el contrario, sería una manera de desplegar el mundo del deseo y del placer.

- **Las mutaciones culturales marcan una clara tendencia a desplazar la ética por la estética.** La conducta social ya no se orientaría tanto por una "ética del trabajo" (que valora la vocación, la autodisciplina y la gratificación diferida) como por criterios estéticos. La manera de valorar las personas (la “apariencia”) y los objetos (el diseño) indica una estetización generalizada de la vida cotidiana. Ella tiene un efecto ambiguo. La estética amplía la auto-representación del Yo, pero tiende a contradecir la autenticidad proclamada por la individualización, toda vez que provoca un efecto de “mediatización de la vida social”; un construir un “nosotros” desde y para los medios, donde el individuo se aleja de la vida social a través de dispositivos tecnológicos cada vez más sofisticados.
- **Los cambios culturales han favorecido la desafección colectiva y la debilidad de los imaginarios colectivos.** Diversos estudios sugieren que a raíz de las transformaciones culturales las personas encuentran dificultades en darle inteligibilidad y sentido a su modo de vida. Reina la perplejidad y se multiplican los indicios acerca de una desvinculación emocional y una desafección generalizada con el entorno social. Eso se traduce en una baja identificación con el progreso material experimentado por el país, con la extendida imagen de “perdedor” y la imposibilidad de vincularse emocionalmente con un Nosotros. Esta precaria experiencia de lo social, se manifiesta en la desafección antes

señalada, en un debilitamiento general de los imaginarios sociales que nos permiten reconocernos como integrantes de un país o una sociedad. Los estudios cuantitativos y cualitativos sugieren un vaciamiento de lo nacional y una notoria precariedad del imaginario democrático.

- **Los cambios culturales de la sociedad de mercado favorecen la “naturalización de los social”.** Una característica de nuestra época es que, análoga a la naturaleza, la sociedad obedecería a “leyes naturales” que los hombres pueden conocer, pero no modificar. El fenómeno corresponde a la doble cara de la secularización: al mismo tiempo que lo sagrado es interiorizado, la sociedad se ve forzada a restituir una instancia más allá de ella, sustraída a la discusión ciudadana. En este caso, lo social adquiere el halo de un “sistema” objetivo y abstracto que se desarrolla acorde a una lógica específica. Según esa imagen, las personas podrían aprovechar dicha “lógica de sistema” acorde a su racionalidad instrumental, pero no pueden someterla a sus necesidades y deseos.
- **Los cambios culturales han favorecido una retracción a-social.** Nuestra experiencia subjetiva lleva la impronta de una “sociedad de mercado”, donde el interés del privado y la auto-determinación del Yo son la base para el establecimiento de relaciones sociales. Pocas actividades quedan al margen del mercado. Por lo mismo, la realidad social llega a ser vivenciada por muchas personas como una “máquina” avasalladora que expulsa a quién no sabe adaptarse. Enfrentado a esa “lógica social”, el individuo requiere de una fuerte personalidad para poder aprovechar las oportunidades. No todos lo logran; muchos tratan de sobrevivir a los cambios acelerados refugiándose en el ámbito privado. Para quienes el mundo social carece de significación y, más bien, provoca profunda desconfianza, la familia se vuelve el principal o exclusivo ámbito donde buscar un sentido de vida. De este modo, el vínculo social es vaciado de contenido a la vez que la vida familiar tiende a colapsar por la sobrecarga de exigencias. Más aún, la retracción “privatista” llega a configurar lo que los antropólogos denominan “familismo amoral”. Se trata de conductas que se rigen por el lema: “lo único que importa es satisfacer las necesidades tuyas y de tu familia” o “si mi familia está bien, la sociedad está bien”.

En definitiva, nuestra investigación aspira a verificar cómo se han traducido esos cambios culturales en las narraciones del cine chileno actual. ¿Han sido “contaminadas” las películas chilenas y las miradas de los realizadores por esos cambios culturales? ¿O el cine chileno ha logrado generar una narrativa que la ha blindado de los cambios culturales de la sociedad chilena?

¿Se ven en las historias del cine chileno de los últimos diez años los procesos de individualización, de búsqueda de autodeterminación de los individuos, en un marco de pluralidad de opciones morales? ¿Se observa en el cine chileno actual la presencia de personajes que vivan la construcción de “sí mismo” y la búsqueda de un Yo auténtico como una presión angustiante? ¿Da cuenta el cine chileno de la consolidación de una sociedad de mercado donde el proyecto individual prevalece sobre las opciones colectivas y donde la moral individual se construye sobre la “libertad de elegir” (pareja, religión, sexo, etc.)?

Las historias que visualizamos en pantalla ¿dan cuenta de imaginarios sociales que se nutren de la subjetividad que se construye en los espacios del trabajo o de la subjetividad que emerge del mundo del placer y del deseo que entrega el consumo?; ¿Asistimos a una des-materialización y mediatización de la vida social, donde marcas y productos constituyen la posición social y la identidad de los personajes? ¿Se expresa en la pantalla la desafección por el espacio público, el recogimiento al mundo de lo familiar, la desvalorización de las experiencias colectivas y la “naturalización” del orden social? ¿Se vivencia en las miradas de los autores cinematográficos el socavamiento de los esquemas de interpretación y de

significación que hacían de la realidad social un orden inteligible? ¿Se verifica en las historias del cine chileno un debilitamiento de los imaginarios colectivos, con su consecuente sentimiento de inseguridad, pérdida, impotencia y desafección?

Siendo esas las preguntas que están animando nuestra investigación, nuestra hipótesis central es que las prácticas cinematográficas en el Chile actual recogen, indagan, procesan y expresan los cambios culturales experimentados por la sociedad chilena en los últimos veinticinco años. Más aún, sostenemos que dicha articulación simbólica se realiza desde el propio cambio que se está verificando en las subjetividades sociales e imaginarios colectivos, procesados desde las experiencias subjetivas del sujeto creador del cine.

IV. LAS NUEVAS NARRATIVAS DEL CINE CHILENO.

Hemos indicado que el individualismo narcisista; el aislamiento social; la ausencia de vínculos sociales durables; el exitismo, el consumismo y la carencia de proyectos colectivos son los efectos culturales y subjetivos del éxito económico neoliberal. Y, en el caso de aquellas películas que logran contar una historia y muestran una intencionalidad narrativa, tales tópicos se nos presentan en la pantalla.

Una mirada preliminar sobre cómo el contexto histórico-cultural permea, trasunta, contamina y se traduce en imágenes en movimiento, nos permite detectar ciertos rasgos comunes en el cine de ficción que ha llegado a las pantallas durante la última década.

En primer lugar, es interesante observar la persistencia de personajes que viven **la construcción del “sí mismo” y la búsqueda de un Yo auténtico** como una presión angustiante. Desde la película *“El Hombre que Imaginaba”* (1998, dir. Claudio Sapiain) esa forma cultural se ha hecho presente en los personajes principales de películas tan distintas como *“Historias de Sexo”* (1999, varios directores); *“Dos Hermanos”* (2000, M. Rodríguez); *“Te Amo (made in Chile)”* (2001, S. Castilla); *“Paraíso B”* (2001, N. Acuña); *“Fragmentos Urbanos”* (2002, varios directores); *“Buscando a la señorita Hyde”* (2003, Pepe Maldonado); *“Sábado”* (2003, M. Bize); *“XS”* (2003, J. López); *“Cachimba”* (2004, S. Caiozzi); *“Gente Decente”* (2004, E. Viereck); *“Y las vacas vuelan”* (2005, F. Lavanderos); *“Paréntesis”* (2005, P. Solís y F. Schweitzer); *“En la cama”* (2005, M. Bize); *“Play”* (2005, A. Scherson); *“Se Arrienda”* (2005, A. Fuget); *“Fuga”* (2006, P. Larraín); *“Kiltro”* (2006, E. Díaz); *“Rabia”* (2007, O. Cárdenas); *“La vida me mata”* (2007, S. Silva); *“Malta con Huevo”* (2007, C. Valderrama); *“Desierto Sur”* (2008, S. Berry); *“Tony Manero”* (2008, P. Larraín); *“199 recetas para ser feliz”* (2008, A. Weissbluth); *“Teresa”* (2009, T. Gaviola); *“Navidad”* (2009, S. Lelio); *“Weekend”* (2009, J. Mora); *“seis”* (2009, C. Lecaros y R. Duque); *“Ilusiones Ópticas”* (2009, C. Jiménez); *“Turistas”* (2009, A. Scherson); *“Te creís la más linda”* (2010, Che Sandoval); *“La Espera”* (2010, F. Fuenzalida).

En segundo lugar, nuestra indagación nos muestra que tales tipos de personajes encarnan historias donde los procesos de individualización, de búsqueda de autodeterminación de los individuos, se verifican en un marco de **pluralidad de opciones morales** y donde las opciones finales se sustentan en una moral individual que se construye desde la “libertad de elegir” (pareja, religión, sexo, etc.), dando cuenta de la forma en que se expresa la sociedad de mercado y la cultura del consumo en la vida cotidiana de las personas. Ello es más manifiesto en películas como *“Taxi para tres”* (2002, O. Lübbert); *“Buscando a la señorita Hyde”* (2003, Pepe Maldonado); *“Paréntesis”* (2005, P. Solís y F. Schweitzer); *“La vida me mata”* (2007, S. Silva); *“Malta con Huevo”* (2007, C. Valderrama); *“Weekend”* (2009, J. Mora); *“Lokas”* (2009, G. Justiniano); *“Ilusiones Ópticas”* (2009, C. Jiménez); *“Turistas”* (2009, A. Scherson); *“Te creís la más linda”* (2010, Che Sandoval); y *“La Espera”* (2010, F. Fuenzalida).

Otro rasgo que observamos en la cinematografía chilena actual es que las narraciones producen espacio dramáticos donde la **des-materialización y mediatización de la vida social** son el contexto para el desarrollo psico-afectivo de los personajes; donde imágenes de marcas y productos constituyen los elementos que permiten develar la posición social y la identidad de los personajes, lo que se traduce en personajes psicológicamente precarios, inseguros, impotentes y socialmente alienados. Más aún, observamos que la tendencia ideológica dominante en el cine chileno contemporáneo son aquellas historias donde el proyecto individual prevalece sobre las opciones colectivas. Son historias donde los imaginarios sociales se nutren de una subjetividad que emerge del mundo del placer y del deseo que entrega el consumo; a contrapelo de un cine donde el mundo histórico o el contexto social permitía explicar la psicología y los conflictos de los personajes. Ello es evidente en cines tan diferentes como los expresados en *“Sexo con Amor”* (2003, B. Quercia); *“Cachimba”* (2004, S. Caiozzi); *“Paréntesis”* (2005, P. Solís y F. Schweitzer); *“Malta con Huevo”* (2007, C. Valderrama); *“199 recetas para ser feliz”* (2008, A. Waissbluth); *“Manacue”* (2008, M. Enríquez); *“Ilusiones Ópticas”* (2009, C. Jiménez); y *“Super”* (2009, F. Aljaro y F. del Río).

Junto a todo lo anterior, que nos da pistas sobre la orientación ideológica predominante en la práctica cinematográfica actual, se expresa en la pantalla la desafección por el espacio público y lo político; en el recogimiento al mundo de lo familiar; en la desvalorización de las experiencias colectivas y en la “naturalización” del orden social. Eso es muy manifiesto en películas como *“Desierto Sur”* (2008, S. Berry); *“Tony Manero”* (2008, P. Larraín); *“Manacue”* (2008, M. Enríquez); *“Navidad”* (2009, S. Lelio); *“Weekend”* (2009, J. Mora); *“Ilusiones Ópticas”* (2009, C. Jiménez); *“Turistas”* (2009, A. Scherson); *“Te creís la más linda”* (2010, Che Sandoval); y, sobre todo, en *“La nana”* (2009, S. Silva);

Tales películas transmiten una visión sobre la validez de la retracción a-social, dando lugar a lo que la antropología contemporánea define como *“familismo amoral”*. La familia como eje del orden social, refugio emocional de personajes que “sienten” que no pueden cambiar el orden establecido o la vida social que les ha tocado vivir. Este rasgo comienza a hacerse patente en los filmes que se comienzan a estrenar a mediados de la década pasada, pero en la actualidad se ha transformado en tendencia dominante. Películas como, *Sagrada Familia, Navidad, Weekend, Play, Turistas, La Buena Vida, La Nana*, entre otras, legitiman la familia tradicional como espacio afectivo y como espacio social que queda suspendido del juicio crítico o moral.

Lo anterior, unido a una narrativa donde la subjetividad de los personajes se nos presenta como algo construida desde la propia experiencia individual, da lugar a una cinematografía donde el contexto histórico o cultural, la vida social o el entorno colectivo de los personajes se nos presentan como algo dado; algo que es y no merece mayor atención; algo que nada nos dice sobre la construcción psicológica de los personajes. La vida social “cosificada” o “naturalizada” se presenta como simple decorado o como un “coro” que cumple la función de contextualizar la historia y la contemporaneidad de los personajes.

De ahí, entonces, que los directores hayan hecho suyo un planteamiento ideológico sobre el cine que están haciendo y lo expresan públicamente: *“no pretendo hacer un juicio moral”*; *“no pretendo hacer una crítica política”*; *“esto es arte no ideología”*; *“me interesan los personajes, no la sociedad”*; *“el cine de hoy no puede ser político como en los sesenta o los setenta”*; son sólo algunas de las afirmaciones que escuchamos constantemente.

IV. A MODO DE CONCLUSION: El “otro” cine chileno

Nuestro planteamiento base es que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-cultural del cine chileno. Eso se expresaría tanto en los planteamientos dramáticos, visuales y estéticos; como en la psicología, motivaciones y vinculaciones sociales de los personajes; donde la realización narcisista del Yo es más importante que la trama de “vivir juntos” para los personajes en pantalla y para los autores.

Lo curioso es que —a diferencia de otras épocas— ello no es materia de crítica o reproche moral en la cinematografía chilena actual. Más aún, el gran “reproche” de muchos de esos filmes es hacia una sociedad que impide la proyección ampliada del individualismo y la construcción de la identidad personal desde el mercado.

El personaje individualista, autocentrado y narcisista es hoy el “héroe” o la “heroína” del cine chileno. Personajes amorales que se construyen desde la sociedad de consumo y la simple búsqueda hedonista de la satisfacción del placer y el deseo. Individuos desmaterializados, abstractos, que viven en ninguna parte reconocible, deslocalizados y psicológicamente infantiles. Personajes e historias que no tienen “Historia”. Personajes e historias que se encuentran desvinculados de la memoria social y política de Chile.

Por eso, observamos actualmente la producción casi seriada de películas sin mayor interés para las audiencias o para la crítica especializada. Películas epistemológicamente nihilistas, individualistas, hedonistas y autocentrados. Filmes orientados a círculos estrechos —dentro de los cuales se encuentran los periodistas de espectáculos— y sin vocación de masividad. Filmes políticamente correctos y complacientes con el orden establecido.

Junto a lo anterior, desde el punto de vista estrictamente ideológico, estas narrativas dominantes se sustentan en una visión del cine como una producción autónoma de la sociedad; donde las innovaciones tecnológicas adquieren un valor sublime; donde el principio estético del “arte por el arte” autonomiza el artefacto del sistema de signos en el cual está inserto; donde la libertad individual que proclaman las imágenes en movimiento como reflejo de la actual sociedad de mercado, lleva inevitablemente a afirmar la «libertad» del artista frente a la sociedad y soslayar una reflexión crítica sobre las condiciones sociales que hacen posible su propia creación. En suma, hoy tenemos un cinematografía cuya tendencia dominante (“mainstream”) es la reproducción acrítica de los imaginarios colectivos y de las subjetividades sociales producidas por la interiorización cotidiana de una globalización económica y cultural.

Por eso, sostengo que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-cultural del cine chileno. Pero eso no implica una determinación mecánica del contexto. De acuerdo a esta perspectiva, el cine se nos presenta como una práctica social significativa que procesa, combina y rearticula aquellos elementos que circulan al nivel social de una manera específica, constituyendo un “campo” (en el sentido de Bourdieu) contradictorio, paradójico, complejo, diverso, signado por la propia “economía política de los signos” (Baudrillard). Por eso es que, a pesar de las tendencias que marcan las narrativas dominantes en nuestra cinematografía, existen márgenes de reflexión, crítica y resistencia cultural, que dan cuenta de nuevas visualidades, imaginarios y subjetividades.

En efecto, en el propio campo cinematográfico actual hemos detectado un conjunto de propuestas cinematográficas que asumen una distancia crítica y reflexiva con las subjetividades e imaginarios presentes en las cintas comentadas. Son miradas que están emergiendo en los márgenes; subjetividades que están creando un cine que cuestiona, critica, resiste y no suspende su juicio moral sobre los imaginarios dominantes. Un cine donde los contextos culturales, la memoria histórica, las percepciones sobre lo social, juegan un papel central en la definición del perfil psicológico de los sujetos dramáticos. Un cine que se construye la progresión dramática desde la acción de resistencia a las subjetividades sociales e imaginarios colectivos dominantes. Un cine donde lo contemporáneo es un pretexto visual para cuestionar e interrogar el régimen de producción cultural que lo hace posible.

Destacan, en ese tipo de cine, películas como *"Taxi para tres"* (2002, O. Lübbert); *"Negocio Redondo"* (2002, R. Carrasco); *"Sexo con amor"* (2003, B. Quercia); *"Cachimba"* (2004, S. Caiozzi); *"El Brindis"* (2008, S. Agosin); *"La Buena Vida"* (2008, A. Wood); *"El Regalo"* (2008, C. Galaz y A. Ugalde); *"El Pejesapo"* (2008, Jose L. Sepúlveda); y *"Huacho"* (2009, A. Fernandez).

En la misma dirección, nos parece muy destacable que ha sido este tipo de cine el que ha revalorado los géneros cinematográficos o las convenciones narrativas, como plataforma de expresión o comunicación de historias, miradas, puntos de vista o reflexiones audiovisuales sobre el tiempo presente. Más allá de si el resultado es satisfactorio a nivel de audiencias o a nivel comercial, películas como las mencionadas o como *"Sangre Eterna"* (2002, J. Olguín), *"Gente Decente"* (2004, E. Viereck), *"Mirageman"* (2007, E. Díaz), *"El cielo, la tierra y la lluvia"* (2008, J. Torres Leiva); o *"Mandrill"* (2010, E. Díaz), también tienen el agregado que nos proponen un mirada distanciada incluso con el propio cine; un punto de vista que reflexiona crítica y creativamente sobre el artefacto-cine.

Es un cine construido desde la "cinefilia"; un cine que se reconoce como parte de una tradición colectiva; un cine que se asume como texto que cita y se reapropia de la propia historia del cine chileno. Es un universo cultural donde las referencias son el cine, el documental, la televisión y la música rock-pop. Iconos culturales que nos hablan de una contemporaneidad más densa y compleja que los devaneos de un cine adolescente que busca una madurez en territorios ya transitados por otras cinematografías. De ahí que el campo cinematográfico chileno sea conflictivo, contradictorio, diverso y plural. Pensar que es un problema generacional, es no entender el arte cinematográfico. Es no comprender lo político presente en las narrativas audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA:

AUGRÓS, JOËL: *El Dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

BENJAMIN, WALTER: *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (1934)*. Documento Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS, Santiago, 2004.

HELLER, AGNES: *Sociología de la Vida Cotidiana*. Península, Barcelona, 1998

HERMANN & McCHESNEY: *Medios de Comunicación: Los misioneros del capitalismo corporativo*. Cátedra, Madrid, 2005.

LASH, SCOTT: "Cine: de la representación a la realidad", en *Sociología del Posmodernismo*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1990; pp. 232-241.

LECHNER, NORBERT: *Los desafíos políticos del cambio cultural*. Documento de Trabajo PNUD, Santiago, 2002.

MOUESCA, JACQUELINE: *El Cine en Chile: Crónica en tres tiempos*. Editorial Planeta, Santiago, 1997

NODO AUDIOVISUAL-UC: *Informe de la Industria Audiovisual en Chile 2008*. Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad católica de Chile. Santiago, Marzo 2009.

RAMA, CLAUDIO: *Economía de las Industrias Culturales en la Globalización Digital*. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 2003.

TREJO, ROBERTO: *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Editorial ARCIS, Santiago, 2009.

ZAVALA, LAURO: "Cine clásico, cine moderno y cine posmoderno", en *Revista Razón y Palabra* N° 46. México, 2008.