



Carolina Urrutia

## **Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010**

2013, Santiago: Cuarto Propio

Reseña de **Claudio Salinas Muñoz**,  
**Universidad de Chile**  
claudiorsm@yahoo.com

Hace algunos años, creo que era imposible hablar de la existencia de un “campo” de estudios sobre el cine en Chile. Para ser catalogado de tal, se requiere de varios espacios desarrollados, entre ellos: la producción sistemática de filmes, una crítica cinematográfica constante, un apoyo institucional sostenido y, por cierto, la aparición de un conjunto de libros que sea menos la expresión de un voluntarismo investigativo y más la profundización en temas y áreas de estudio específicas.

En ese contexto de ausencia se explica la siguiente cita:

¿Cuál es el campo en el que se introduce quien comienza a investigar sobre cine en Chile? A poco andar, investigadores y tesis se percatan de que la literatura no es abundante, que ciertas películas son a menudo de difícil acceso o, más aún, se conocen sólo por referencias; que las estadísticas están dispersas, son parciales o incompletas. En fin, pareciera ser que siempre se está por comenzar, que recién se está descubriendo al cine como un fértil campo de estudios (Stange y Salinas, 2009, p. 271).

Tal argumentación, probablemente, hoy deba relativizarse. No porque observemos más y mejores relaciones entre los componentes del campo, sino porque desde el 2009 a esta parte ha tenido lugar una producción sostenida de literatura que se hace cargo de algunos temas importantes, a mi modo de ver, para la configuración de una escena investigativa sobre el cine hecho en Chile. Además, aquella producción ya es susceptible de inscribirse en un marco temático menos

generalista que las historias del cine chileno tan propias de los años '80 y '90 en el siglo XX. Inclusive, podríamos hablar de pequeñas disputas por el sentido e interpretación del llamado "cine subjetivo e intimista" realizado en la primera década de este siglo. Tema, a todas luces específico, pero que da cuenta de la preocupación de los investigadores por explicar y entender el cine reciente, ubicándolo en sus coordenadas de producción.

En este incipiente "campo" de producción literaria sobre el cine en Chile, es posible ubicar el texto de Carolina Urrutia *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010* (Cuarto Propio, 2013). La autora, consciente de que ya existe algo en disputa (la interpretación hegemónica sobre una parcela de la producción de películas nacionales) en la escena de investigación, propone unos trayectos de lectura y unas gramáticas intelectivas, sobre un conjunto de películas solventadas más bien en la subjetividad o, en su defecto, en la intimidad de unos individuos que, incluso si observamos con atención, pueden ser reconocibles en nuestra sociedad de hoy.

La autora clasifica a películas tan disímiles (en sus formatos, temas, historias y confección cinematográfica) como *Mitómana* (José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola, 2012), *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008) o *Turistas* (Alicia Scherson, 2009) en lo que denomina como "cine centrífugo". Tal categoría supone que los filmes analizados contravienen el decálogo representacional y la puesta en escena del cine clásico. Tal operación supondría escamotear en cada cinta la presentación de conflictos centrales, una desnarrativización en la que el paisaje se vuelve autónomo de la historia, al punto de funcionar como contrapunto de las acciones de los personajes, de sus acciones y sentimientos. Al respecto, dice Urrutia:

Narraciones que se instalan en el marco de un espacio que se torna protagónico, donde lo que se fuga es la figura del pueblo, de la comunidad, de la masa (que sale del cuadro) y lo que se queda es el paisaje. Narraciones que se instalan en el marco de un espacio que se torna protagónico, donde lo que se fuga es la figura del pueblo, de la comunidad, de la masa (que sale del cuadro) y lo que se queda es el paisaje (2013, p. 16).

Y añade:

La rama centrífuga del cine chileno contemporáneo se sitúa en la poética de la imagen tiempo, en su desinterés por la lógica de la causa y efecto y, por el contrario, en la expresión de sensaciones, de imágenes óptica y sonoras puras, en su relación con la memoria a partir de la construcción, en el cine chileno, de planos que son autónomos en tanto sus motivos son inciertos, se dispersan en narraciones de flujos de tiempo, de espacio, de luz (2013, p. 18).

La idea de “cine centrífugo” acepta varias acepciones, una posible sería que estaríamos ante películas cuya política es situar en los márgenes de la representación e, inclusive, en lo que no se muestra, el conflicto social que trasuntarían las tribulaciones de los individuos particulares representados. Lo importante, entonces, estaría situado en los límites de la representación y, la política de la interpretación, estaría más bien en la utilización de las posibilidades del lenguaje cinematográfico y menos en el argumento. Al respecto, dice Carolina Urrutia: “lo político de un cine más político (en la producción actual) ya en términos de argumento, parece centellear en sus recursos materiales, en la aspereza de su imagen, en el movimiento de la cámara” (2013, p. 68).

Lo político se presentaría desde una perspectiva del orden de lo individual, de lo subjetivo. A partir del desencanto, de la incertidumbre, del malestar de los personajes “se develan juicios políticos” (2013, p. 75), pero expulsados, eso sí, del centro del conflicto. El cine centrífugo sería, en sus propias palabras “la puesta en obra de un mundo desencantado” (Urrutia, 2013, p. 75). Se trataría de un cine que politiza despolitizando (p. 80). Por tanto, a la manera de una tautología, un cine es político haciendo lo que hacen estos cineastas, poniendo énfasis en los procedimientos cinematográficos: decoloraciones, imágenes técnicamente arruinadas, formatos en desuso (Urrutia, 2013, p. 84).

Sin embargo, ante un análisis afirmativo, cabe preguntar: ¿hasta dónde esto es un puro gesto? ¿Dónde están los mecanismos –sociales sobre todo– de la dominación si lo que se observa es un puro padecimiento de unos sujetos que más bien se agotan en su individualidad? En mi opinión,

pensar en lo político en las cintas analizadas por Urrutia significa entender que estas más bien prolongan en la imagen un tiempo sin épica. La realidad se extiende con malestar, pero sin disposición crítica en estas imágenes. Esto, porque los contextos son dados naturalmente hablando. La imagen, por tanto, se torna conservadora, consagrando el mundo en que vivimos como el único posible. Y no se puede hacer nada.

Otras preguntas son posibles de formular al análisis que Carolina Urrutia hace en un *Cine centrífugo*: ¿no representar relaciones sociales es suficiente para subvertirlas? ¿Alejarse de ciertos estereotipos y pautas narrativas garantiza que la obra sea “crítica”? ¿El carácter “autoral” de esos filmes proviene de sus relaciones formales o de la creación de un mercado y un contexto social que lo revisten de ciertas “distinciones”? ¿La misma categoría de “autor” no es, para estos efectos, retrógrada?

Una cuestión central que se entronca con las interrogaciones arriba expuestas es la función de los contextos socioculturales en relación con los individuos y problemas representados en las películas analizadas por la autora. Al respecto, dice Urrutia: “su subjetividad hace tambalear las leyes de la verosimilitud, los protagonistas se desplazan, ya no es el sujeto colectivo, del cual se pueden establecer metáforas sobre el país o el mundo, sino es la relación de un individuo y su forma de percibir el contexto” (2013, p. 42). Tal afirmación puede ser tensionada cuando pensamos en que toda escritura está situada y comprendemos que siempre lo subjetivo e individual se relaciona con una dimensión más general, social y colectiva. Siempre los comportamientos de los sujetos dejan traslucir su ubicación en marcos mayores. Las cintas auscultadas por Urrutia no son la excepción. Al respecto, dice García Ruiz, refiriéndose a la perspectiva con que Raymond Williams inscribe el análisis de las formas culturales:

Siempre escribe de un modo *situado* y esto significa, antes que nada, *pensarse desde un lugar*. Pensarse desde un lugar es tomar una distancia. Y aquí sobreviene la paradoja: la distancia, el situar el pensamiento propio, es una *relación*

–algo que vincula– a la vez que *algo que relativiza* –algo que separa–. Este lugar desde el que piensa es así, por un lado, el propio emplazamiento personal, que nos localiza en lo íntimo; pero también, en la medida en que es relativo, es la *distancia crítica* que se toma con respecto a estas posiciones, que las relativiza y las inserta en la historia colectiva. El proceso crítico consiste en la modulación de esta distancia (2008, p. 14).

La cita sobre Williams nos hacen interrogar antes que afirmar: ¿qué sería el contexto para estas producciones? ¿Cuál es su función y cómo trabajaría? ¿Es un conjunto de factores de índole económica que se reflejan en lo cultural y, en particular, en estas películas? ¿Es algo dado? Si fuese así, ¿estaríamos pensándolo como algo mecánico y reflejo? ¿Qué consecuencias hay para lo colectivo cuando las películas trabajan y se agotan en la coyuntura? Todas estas preguntas convocan al lector a revisar, sin duda, el texto de Carolina Urrutia para observar cómo se comprende la relación con el contexto en las cintas antes aludidas, para conocer e interpretar cuáles son los gestos críticos que ellas despliegan.

A modo de sugerencia para el lector, el “*Cine centrífugo*” habría que leerlo en el marco de una pequeña polémica, que lo confronta con otro texto *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*, escrito por Carlos Saavedra y publicado en la misma editorial y el mismo año que el de Urrutia. En este último libro, Saavedra se refiere a varias de las películas que analiza Urrutia, pero con un balance distinto más centrado en el contenido y la evaluación sociocultural de los filmes, criticando eso sí la representación ensimismada e intimista de estas producciones<sup>1</sup>.

En cualquier caso, la sola idea de una disputa sobre el cine chileno reciente, con aparición de artículos y libros sobre el mismo tema, nos hacen relativizar o matizar el juicio por la

---

1 Ahora, si se quiere ir más atrás en la discusión debiéramos citar los siguientes artículos: Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo (Estévez, 2010), Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010) (Urrutia, 2010), Políticas de la subjetividad en el ‘novísimo’ cine chileno (Póo, Stange y Salinas, 2012).

ausencia de “campo de estudio”. Tal vez, si somos positivos, sea la evidencia de lo que puede venir más adelante.

### Referencias bibliográficas

- Estévez, A. (2010). Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo. *Aisthesis*, 47. 15-32.
- García Ruiz, A. (Ed). (2008). *Historia y cultura común. Antología. Raymond Williams*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Póo, X., Salinas, C. y Stange, H. (2012). Políticas de la subjetividad en el ‘novísimo’ cine chileno. *Comunicación y medios* 26. 5-11. Recuperado de <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/25580/27992>
- Saavedra, C. (2013). *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago: Cuarto Propio.
- Salinas, C. y Stange, H. (2009). *Hacia una elucidación del campo de estudios sobre el cine en Chile*. *Aisthesis*, 46. 270-283.
- Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010). *Aisthesis*, 47. 33-44.
- Urrutia, C. (2013). *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio.