

## Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras

*Variations of realism in contemporary Chilean cinema. The movies of Alejandro Fernandez Almendras.*

**Carolina Urrutia**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.  
caurruti@uc.cl

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar las variaciones que presenta el realismo en el cine chileno actual, a partir de la observación de una renovación de lo nuevo (de lo novísimo, en este caso) que tiene como característica una emergencia o choque con lo real, en el ámbito del contexto social y político del Chile actual. Esto lo reconocemos, en primer lugar, en la utilización de los materiales expresivos propios del realismo en el cine y, en segundo lugar, a través de la inmediatez con la que los elementos relatados en las películas apelan, interpelan e interpretan el presente. A partir de los cuatro largometrajes de ficción dirigidos por Alejandro Fernández Almendras estrenados a la fecha, exploraremos estos desvíos y variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo.

**Palabras clave:** cine chileno, realismo, documental, ficción, cine global.

### Abstract:

*The aim of this article is to analyze the variations that realism presents in current Chilean cinema, based on the observation of a renewal of the new (of the 'novísimo' or very latest, in this case) that has as its characteristic an emergence or clash with the real, in the context of the current social and political context of Chile. We recognize this, first, in the use of the expressive materials of realism in the cinema and, secondly, through the immediacy with which the films appeal to, interpellate and interpret the present. Based on the four films Alejandro Fernández Almendras has released to date, we will explore these deviations and variations of realism in contemporary Chilean cinema.*

**Keywords:** Chilean cinema, realism, documentary, fiction, global cinema.

## 1. Introducción

Percibimos, en cierto cine chileno contemporáneo (de arte y ensayo, en la terminología de Bordwell), una emergencia de las formas realistas en la construcción de las películas de ficción; un gesto permanente de la ficción a los modos que han estado históricamente relacionados con el cine documental. En su libro *Los límites de la ficción*, Aumont (2016) propone que ficción no significa engaño, más bien fabricación o fingimiento. Tanto el título del libro como los modos en que va construyendo el texto nos parecen sugerentes y relevantes; en la propuesta de la imagen de un límite, entre lo real y lo imaginario, entre la ficción y lo documentalizante. En ese espacio liminal encontramos un territorio válido para pensar una tendencia importante del cine chileno contemporáneo decidido a explorar la realidad a partir de las formas de la ficción y de sus posibilidades e inventivas.

El planteamiento inicial de este artículo se configura a partir de la observación de un desvío o transformación de las formas realistas que propuso el Novísimo Cine Chileno, como nombre ligado al cine (principalmente de ficción) realizado en Chile que, desde el año 2005, contemplaba nuevas poéticas y formas de abordar el audiovisual. Dicha transformación se hace visible, en los últimos cinco años, en un conjunto relevante de películas que da cuenta de nuevas concepciones y configuraciones del realismo cinematográfico, en que las historias se aproximan de un modo complejo y crítico a los elementos de la coyuntura social y política del Chile actual. Los relatos que construyen los cineastas chilenos en el presente se desplazan desde la contemplación y observación profunda de las cotidianidades de un grupo de personajes, hacia la intención por fijar la mirada en importantes acontecimientos que han llamado la atención de la ciudadanía, provocando las movilizaciones masivas contemporáneas, y que involucran una mirada descontenta y rencorosa hacia las configuraciones y entramados sociales que deja el sistema político en la actualidad.

La obra de Alejandro Fernández, conformada hasta ahora por cuatro largometrajes de ficción<sup>1</sup>, nos permite observar ese desplazamiento. Los largometrajes *Huacho* (2009), *Sentados frente al fuego* (2011), *Matar a un hombre* (2014) y *Aquí no ha pasado nada* (2016), se presentan como un conjunto cine-

matográfico ilustrativo de las variaciones y desvíos del cine contemporáneo respecto a los modos en que se aproxima, de forma inmediata, al contexto social y político del país. A partir de estas películas nos interesa estudiar, en primer lugar, las operaciones realistas con las que trabaja el cineasta en sus filmes y, en segundo término, las temáticas que van apareciendo y que van exhibiendo muchos de los conflictos actuales, relacionados con la desigualdad, la injusticia, la violencia cotidiana y los abusos de poder.

## 2. Marco Teórico

Las operaciones realistas –aquello que Aumont denomina como el realismo de los materiales de expresión (2011, p.135)– se manifiesta en estos filmes a partir de los siguientes elementos: por una parte, la utilización de largos planos secuencia registrados por una cámara que recorre de modo paciente los espacios, dando a ver al espectador amplios paisajes, tanto urbanos como rurales, que extienden sus referencialidades y detalles a partir de la permanencia en la imagen. Por otra parte, el realismo se impone a partir de la conformación de un grupo de personajes compuesto, en gran medida, por figurantes o no actores que “constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato” (Didi-Huberman, 2014, p. 156), que serán los protagonistas del filme. Por último, en relación al diseño sonoro de las películas, en donde el sonido extradiegético apenas aparece y, en cambio, se utiliza un sonido directo que captura las huellas sonoras del paisaje y de los espacios. Estos elementos, que estarán presentes especialmente en las primeras películas de Fernández, conforman el tejido estructural de sus historias, y están relacionados con el realismo desde los recursos mínimos y las múltiples posibilidades plásticas que conlleva la distancia de los efectos del montaje y la utilización de planos largos en la organización de las secuencias. En las primeras películas de Fernández, se observa la presencia de un ojo que intenta capturar el mundo *tal y como es*: no es cualquier mundo, es aquel que se configura alrededor de grupo de personajes registrados a través de planos prolongados dotando la película de un espíritu de observación del tópico de la vida rural en el Chile del nuevo milenio<sup>2</sup>.

En segundo lugar, desde los temas que se proponen en esta filmografía asociados a un cuestionamiento profundo del orden económico y social del Chile actual. Es decir, postulamos a que la filmografía de Fernández confluye con una tendencia de los largometrajes de ficción estrenados en los últimos años en que las películas comienzan a dialogar de modo más directo y urgente con el escenario político contemporáneo, particularmente en el campo de las historias y de los argumentos. Apreciamos el modo en que en sus largometrajes iniciales el realismo se manifiesta en la exploración que hace el cineasta de las dinámicas propias (temporalidades, flujos espaciales, exploración de los espacios abiertos) que hace del espacio campesino y rural del centro y sur de Chile. Personajes anónimos, habitantes del campo, trabajadores de la tierra; personajes que, en alguna medida se mantienen marginados del progreso, de la modernidad y habitan un espacio suspendido en el tiempo. Ellos constituyen los protagonistas de *Huacho* y *Sentados frente al fuego*. En las películas más nuevas, por el contrario, el cineasta se aboca a la representación de hechos contingentes y representativos de nuestro presente local, que han sido ampliamente comentados por los medios de comunicación y el debate público, poniendo de manifiesto las posibilidades de la ficción al momento de problematizar los conflictos propios de la época contemporánea.

Para referirse al novísimo, Pablo Corro comenzaba su texto “Las poéticas débiles” expresando lo siguiente: “Advertimos en el desarrollo del cine chileno durante esta última década un interés progresivo por los argumentos de menudencias, de asuntos insignificantes. Un rechazo a los temas de orden histórico con tratamientos épicos (...)” (Corro, 2011, p.217). En diálogo con ese texto observamos, en referencia a ese periodo, un cine en el cual “el paisaje y el espacio parecen volverse autónomos de la historia, miran ahí donde el personaje se torna pasivo, o simplemente contempla, mira lo que es mirado por este mismo paisaje” (Urrutia, 2013, p.16). Efectivamente, estas referencias –a las que se sumarán desde perspectivas dialogantes las de Estévez (2017) y Barraza (2018)– eran apropiadas para hacer referencia a los dos primeros filmes de Fernández. Aventuramos, sin embargo, que desde *Matar a un hombre* se produce un giro, el cineasta se vuelve más político y, como veremos, aparecen nuevos tópicos: el de la justicia, por una parte y el de la marginalidad, en un ambiente cargado de hostilidad y de violencia.

## 2. Sobre el realismo en el campo de un cine global

Pensar en el cine chileno de la última década requiere tomar en cuenta una serie de dispositivos de representación relacionados con problematizar lo contemporáneo. Proponemos dos vías de aproximación que van confluyendo: en primer lugar, desde el entramado teórico que propone el realismo en el cine (tanto de los temas como desde los materiales de expresión) y, en segundo lugar, desde la perspectiva de un cine global.

El cine chileno de ficción actual, se relaciona profundamente con un cine global (desmarcado del cine comercial) que prepondera particularmente en los festivales de cine<sup>3</sup>. Para la comprensión del concepto, utilizaremos la definición de Galt y Shoonover, quienes sugieren que se trata de un cine con mayor presencia en circuitos de circulación alternativos a los cines comerciales y se describiría como: “películas de cine arte con alcance internacional; largometrajes narrativos, en los márgenes del cine convencional, ubicados en algún lugar entre películas totalmente experimentales y productos abiertamente comerciales” (2016, p.6). Como señalan los autores, el abanico de posibilidades es amplio y, en sus principales características, se manifiesta una propuesta estética novedosa y un modo de narración que se libera de las estructuras clásicas y se distancia de sus modelos de representación. La tensión entre lo global y lo nacional en el cine será abordada por Andermann y Fernández en relación al cine argentino y brasilero contemporáneo a partir de “un plano de contemporaneidad con el ‘cine global’ alternativo que se erigiría en contra-imagen a la globalidad audiovisual promovida por las grandes corporaciones massmediáticas” (2003, p.9) Ya en la bajada de su título: “Cine contemporáneo y el retorno de lo real”, está presente la referencia al libro de Hal Foster para revisar el problema de lo real, en un cine en el cual los “procedimientos reflexivos ponen en duda la legibilidad de ese real” (p.12).

Estos desplazamientos, desde un realismo baziano a las propuestas globales contemporáneas están presentes en el audiovisual chileno, en permanente crecimiento. En la actualidad, los cineastas del “novísimo” estrenan sus cuartas, quintas y sextas películas; hay una internacionalización evidente por parte algunos de ellos (Sebastián Lelio,

Pablo Larraín, Alicia Scherson, Sebastián Silva) y una idea de industria del cine que se hace cada vez más notoria. Los dispositivos estéticos se amplían y se hace difícil abordar la cinematografía a partir de cúmulo acotado de características. En esta obra observamos que, en términos formales, las estéticas instaladas desde el 2005 permanecen: en la puesta en escena de una subjetividad, de la figuración de un imaginario personal que intenta volverse colectivo, sin embargo, serán los tópicos de las películas los que se van transformando, para aludir directamente a conflictos propios de nuestra sociedad.

En relación al realismo es difícil desmarcarse del complejo debate que antecede este problema en el cine; ya que supone una genealogía que abarca diversas disciplinas (filosofía, arte, humanidades) y que en el cine se construye como un tránsito entre un "interés ontológico por el cine como una descripción prodigiosa de las existencias de la vida real, a un análisis del realismo fílmico como una cuestión de convención y elección estética" (Stam, 1999, p.211). En el marco de un cine global y actual, es relevante lo que sugiere Elsaesser en torno a lo que él denomina como un "nuevo realismo", en el campo de un "*world cinema*". Sugiere el autor que ciertos movimientos como el Nuevo Cine Iraní fueron recibidos como el retorno de un neorrealismo, al igual que otras emergentes cinematografías de África, Latinoamérica, y algunas zonas de Asia, celebradas en los festivales de cine por "ciertas cualidades cuasi-documentales, comprometidas etnográficamente con el lento ritmo del día a día, con las vidas de la gente común y corriente, las desapariciones de los ambientes naturales, la desolación de los barrios marginales urbanos, (...)" (2009). Se esboza una preponderancia de las poéticas presentes en el cine global en donde las películas tienden a borrar los límites geopolíticos para situarse en un cine contemporáneo "del mundo" que forma parte de un circuito donde los filmes se exhiben en determinados espacios de circulación, como los festivales de cine, y que si bien apuesta al relato de historias ancladas en lugares determinados, son al mismo tiempo, extrapolables a otras culturas, tradiciones y regiones.

Encontramos algunas afinidades en las propuestas de Luz Horne, en su libro *Literaturas reales*. La autora observa en el realismo contemporáneo (en la literatura, pero también en el cine) un deseo

de ofrecer un testimonio o un documento, en donde ya no se busca "representar lo real, sino más bien señalar o incluir lo real en forma de indicio o huella, y al mismo tiempo, producir una intervención en lo real" (2011, p.13). Horne reflexiona sobre la necesidad del realismo de lograr un modo de representación acorde a la época contemporánea (p.25). Esto quiere decir que existe una suerte de trasvasije, entre el realismo decimonónico y el del presente, que adecúa sus materiales de representación a aquello que está siendo representado. Proponemos acá una suerte de desajuste respecto a los materiales históricos del realismo en el cine. En la historia del cine en Chile, por ejemplo, la inscripción de lo real no pertenece exclusivamente a estos tiempos. Hay una trayectoria que se hace visible principalmente en los años sesenta e inicio de los setenta, con el Nuevo Cine Chileno (enmarcado en el proyecto más amplio del Nuevo Cine Latinoamericano), que se relaciona con la puesta en obra del registro y reproducción de las crisis sociales de la época. De ese modo, *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia (1969) o *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín (1969) dialogaron, a fines de la década de los sesenta, directamente con las poéticas y estéticas del Neorrealismo Italiano en el afán de visibilizar las crisis sociales de Chile. Coincidimos en los lineamientos teóricos con que Xavier, a partir de las reflexiones establecidas fundacionalmente por Zabbattini, Bazin, Kracauer, define el realismo del cine italiano de la posguerra: "La estrategia neorrealista, al tener como punto de partida el hecho banal, establece que la significación esencial de este pequeño hecho será captada por la observación exhaustiva, por la mirada paciente e insistente" (Xavier 2008, p.98). El autor se basa en los textos de André Bazin y de Sigfried Krakauer, que en conjunto establecen un buen marco de lectura del realismo, en diálogo con el surgimiento de los Nuevos Cines de mediados del Siglo XX. Para ambos autores, es el carácter objetivo y mecánico del registro cinematográfico el que lo sitúa como un dispositivo esencialmente realista. Para el primero, el problema del realismo se presenta como moral, como un mecanismo que "entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo" (Bazin, 1996, p.16). La realidad es para el autor algo esquivo, algo que se escapa. Aproximarse a ella implica utilizar el plano secuencia y mantener en ese plano cierta profundidad de campo, como un mecanismo desmarcado de las manipulaciones y artificio que supone el montaje en el

cine. Tal como sugiere Xavier (2008), el cine para Bazin busca testimoniar una existencia. Por otra parte, para el teórico alemán Sigfried Krakauer, la tendencia realista trasciende a la fotografía en dos sentidos: primero, por la movilidad de la cámara y los procedimientos del montaje; y segundo, por las posibilidades de la escenificación, tanto de acción como del entorno (1989).

### 3. Análisis

En los filmes de Alejandro Fernández parte de lo que está en juego es la nimiedad de lo cotidiano, de aquellos momentos que componen un día en el que nada relevante o trascendente ocurre; un día cualquiera, que es observado y registrado sin mayores artificios. Esa mirada está presente específicamente en *Huacho* y en *Sentados frente al fuego*, en donde lo que se despliega es la experiencia de un día a día común y corriente, sin grandes acontecimientos ni sobresaltos. En ambos casos, el narrador observa y la aproximación a los personajes tiene elementos evidentemente documentales. Esta narrativa se transforma –difiere en las formas, en las aproximaciones a un realismo que se manifiesta de otro modo, en las películas posteriores *Matar a un hombre* y *Aquí no ha pasado nada*– en un tipo de relato que, advertimos, se presenta como menos realista, más digitalizado y manipulado por las posibilidades de la posproducción y del montaje, aunque la intención del cineasta siga estando asociada con hacer manifiestos ciertos elementos indiciales del presente que circulan alrededor de una desigualdad económica que históricamente permanece anclada a la sociedad chilena.

Fernández, en sus cuatro películas estrenadas hasta el momento, va fundando una suerte de inscripción en lo real, en torno al Chile contemporáneo y sus conflictos de clase, a la inequidad social imperante, a la desigualdad de los recursos, al descreimiento total frente a las instituciones, intentando capturar ciertas experiencias individuales que ponen en escena esos dilemas. Trabaja desde de una observación rigurosa de los tiempos actuales, a partir de un registro construido mediante planos largos donde los personajes despliegan sus rutinas cotidianas en diálogo con el espacio en que habitan. Son cuatro largometrajes en donde el paisaje rural mantendrá un rol funda-

mental, como un escenario predispuesto a situar a los personajes en un entorno que convoca no solo sus percepciones, sino también aquellas que podamos tener como espectadores, apelando al fuera de campo desde los sistemas de sentido que se construyen alrededor de los dramas presentados.

En ese contexto, son interesantes ciertos tópicos que se repiten en su cinematografía. Por ejemplo, en los tres primeros largometrajes estará presente de modo constante el motivo de la tierra, a través del cuidado de los territorios de otros, la propiedad de los otros, como materia recurrente. Fernández filma el campo –particularmente el paisaje en el centro y sur del país– y lo hace situando la cámara en espacios abiertos, verdes, donde los hombres y mujeres transitan por grandes extensiones de terreno. La cámara se enfoca en sus ritmos y rutinas cotidianas y los modos en que cargan sobre sus hombros los problemas particulares que la narración va develando desde un inicio. El peso de dichos conflictos es substancial a la historia ya que desde ahí se articula la trama central del filme y se definen las motivaciones de los personajes, ancladas fundamentalmente al momento de crisis que nos es presentado. Sin embargo, es interesante también el modo en que estos problemas giran centrifugamente alrededor de la historia, la bordean sin llegar a conformar necesariamente el núcleo de ésta. Son situaciones que rodean a los personajes que generan una atmósfera determinada. Sin ingresar directamente al problema, sino más bien desde un despliegue de síntomas que van apareciendo en la narración.

Se despliega un pesimismo profundo por parte de los personajes, inmersos en los tiempos de un capitalismo exacerbado que será exhibido en sus primeras películas, de modo afectivo, empático, a partir de un grupo de personajes, registrados en sus espacios cotidianos, contando la realidad a partir de historias que no nos llevan directamente a una finalidad, sino que se mantienen en un presente permanente e infinito.

Desde *Huacho*, Fernández desarrolla una poética de personajes atrapados en una red agobiante que los asfixia, aunque siempre se mantengan a flote y nunca se rebelen ante el sistema. Sus películas van documentando la vida ordinaria de sujetos comunes y corrientes que, en los tres primeros filmes, se conectan al estar atrapados en un siste-

ma que los excede a pesar de que ni siquiera son conscientes de ello. En el texto "Neoliberalism in Chilean Cinema", Page observa: "La película nos ofrece una visión poco romántica del campo como un lugar que sirve a la modernidad, pero está excluido de ésta" (p.237). Efectivamente en *Huacho* el paisaje campesino aparece como un espacio temporalmente estancado, desasociado, separado de los accesos que promete la ciudad. La película se organiza en torno a la contradicción profunda entre ciudad y campo, entre globalización y vida campesina. Fernández filma la tierra y el paisaje como un lugar de trabajo, si bien se funden los verdes, el paisaje del sur de Chile no es exhibido de manera idílica, como sí lo será en el caso de otros filmes chilenos –pensamos en *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008), *Turistas* (Alicia Scherson, 2009), *El verano de los peces voladores* (Marcela Said, 2013)–. Es decir, no es la naturaleza mística y sublime la que se despliega en sus filmes; el paisaje está configurado como un espacio que pertenece a alguien (a otro) y que está sujeto, por ende, a distintas rentabilidades y esfuerzos que ejercen los personajes sobre ella. La tierra se trabaja, se protege (en términos de propiedad), se recorre, se cultiva, se explota. Está rodeada por cercos o rejas. Se erigen sobre ella letreros que indican que se trata de una propiedad privada<sup>4</sup>.

La película se enfoca en la vida (un día en particular) de una familia, que vive al interior de Chillán, en el centro-sur de Chile, y se detiene en la historia de cada uno de los cuatro personajes (la abuela y el abuelo, una hija y un nieto de 12 años), para registrar sus recorridos diarios, por el campo, la ciudad, el colegio, abarcando las rutinas y las frustraciones de cada uno de ellos. Como sugiere Jens Andermann en su libro "Tierras en Trance" sobre algunos filmes del cine latinoamericano, está "la presencia de un Real que insiste e irrumpe en la continuidad diegética al paisaje que desvanece cualquier presencia, al mismo tiempo que abre nuestra mirada a la emergencia de una vida precaria" (2018). Este desplazamiento, propone el autor, "responde (si bien no en forma mimética, no en forma de representación o alegoría) a la precarización que cualquier forma de vida es susceptible de surgir en consecuencia de la neo-liberación existencial" (p.372). Los cruces entre paisaje y neoliberalismo en las películas de Fernández son sutiles y operan como una niebla que se va entrometiendo de manera invisible pero palpable, desplazando

territorialmente a sus habitantes, atrincherándolos y expulsándolos de la vida que hasta ahora conocen. *Huacho* se construye con una expresividad cuasi documental, apoyada en la utilización de actores no profesionales, diálogos breves y planos secuencia en extremo extensos, y logra documentar la cotidianeidad de una familia que se mantiene a flote a pesar de las dificultades que el sistema económico va cargando sobre ellos.

Dos años después, Fernández dirige *Sentados frente al fuego*, y en este filme el conflicto tendrá varios puntos en común con el proyecto precedente, comenzando por el paisaje, escenario del filme y el registro paciente y amoroso que aplica el cineasta, sobre la vida de campo. Acá el protagonista tiene varios trabajos: es dueño de un taxi, aunque nunca lo vemos con pasajeros a bordo; cuida los extensos parajes de tierra de un patrón que pronto va a vender su propiedad dejando sin trabajo a los jornaleros y campesinos que han dedicado su vida a explotar esas tierras; se encarga de las labores domésticas del cuidado de la casa; y cuida a su mujer enferma. La narración se detiene temporalmente en secuencias extensas, la cámara registra a los personajes en sus espacios cotidianos. En el filme están presentes los afectos, ahí está el corazón de la película, en las relaciones amables y amorosas de los protagonistas, entre ellos mismos y también con los otros. La narración nos mantiene al margen de las burocracias hospitalarias y se centra en el presente de los personajes, en el agotamiento creciente de la mujer. La historia se concentra, sobre todo, en los pequeños momentos de gozo que los unen: él construye un trineo y van a la nieve; visitan a la familia; cocinan y comparten una cena, conversan desnudos en la cama, intercambiando sueños recientes. La cámara, durante la historia, lo acompaña a él y va observando sus rutinas, los tiempos que toman sus actividades diarias, su trabajo, el té con los compañeros y las conversaciones que mantienen. Los elementos realistas pueden ser observados, por una parte, con la presencia permanente de no actores circulando alrededor de los personajes principales. Los campesinos, los obreros, los habitantes de la ciudad que, si bien son pocos, van configurando el paisaje sureño. Por otra parte, la vida animal también tiene un efecto real en esta obra. El gato que adoptan juega, come sobre la mesa, y es registrado extensamente a través de planos largos, momentos en que la temporalidad se mantiene suspendida: el animal se tor-

na protagonista incluso cuando los personajes no lo están mirando.

Todo se construye a partir de la melancolía. Asociamos el estado de duelo del protagonista ante la enfermedad de su mujer y, por ende, a la finitud de un proyecto de vida que habían construido en conjunto. Eso está presente y Fernández lo posiciona como una carga sobre el cuerpo del protagonista, su gesto, la pesadez en su andar, que confluye con un malestar social que excede la existencia de Daniel y que tiene que ver con la situación en la que se encuentra (laboral y familiar) con el cansancio y esfuerzo que implica la sobrevivencia económica para él y para su entorno. Es apropiado acá detenerse en la apreciación de Joanna Page respecto al cine transandino. Propone:

El cine reciente a menudo representa un mundo campesino impactado por la economía neoliberal y globalizadora. Un renovado interés cinematográfico por los paisajes y las sociedades de la Argentina rural también refleja un replanteamiento más amplio y discursivo de la identidad nacional argentina en una relación más estrecha con el subdesarrollo regional, que con el cosmopolitismo europeo, como resultado de la experiencia de la Crisis (Page, 2009, p.116).

Por su parte Barraza observará algo similar respecto un cierto cine chileno que “utiliza el registro documental para elaborar una crítica indirecta al sistema económico social”. Expresa la autora: “Así, lo que permanece al margen de lo visual –el mercado del trabajo, el impacto del neoliberalismo sobre la economía rural– (...) adquiere significación por medio de lo no-dicho, en el intersticio entre la verdad y la ficción” (Barraza, 2018, p.193).

Tal como señaláramos, es justamente en relación a esta descripción en donde se produce un giro en un cine chileno del cual Fernández parece ser representativo. Tanto en *Matar a un hombre* como en la siguiente película, la crítica al sistema económico y social deja de ser tangencial, sale del entre-dicho o del intersticio y se sitúa en el centro de la narración.

El inicio del tercer largometraje de Fernández es interesante y presenta en su inicio un alejamiento respecto a las películas anteriores, al dar cuenta

de una atmósfera cargada de suspenso que aparece visual y auditivamente con el primer plano. Si intentamos describirlo, lo podemos hacer de este modo: en el campo sonoro, una melodía de tintes amenazadores se toma el sonido y en la imagen se exhibe un bosque frondoso, iluminado dramáticamente por el sol que se cuele por entre las ramas de los árboles, articulando un juego poético de rayos de luz y superficies en sombra. En el centro del paisaje vemos la figura de un hombre que se aleja de espaldas. La secuencia se construye a partir de un plano fijo, donde el único movimiento es el del hombre que camina, ralentizado, hasta perderse de vista en la espesura de la naturaleza. Luego el plano se interrumpe e ingresan los créditos en rojo que, ocupando toda la pantalla, anuncian: “Matar a un hombre”. La musicalización en código de género de suspenso y la irrupción de los créditos iniciales implican un desvío respecto a sus anteriores largometrajes.

Fernández nos presenta a Jorge (Daniel Candia), un hombre adulto, casado y padre de dos hijos adolescentes. Luego de la secuencia descrita, la historia ingresa a las dinámicas cotidianas de Jorge, a partir de una serie de elementos que definen su existencia: su *kit* para tratar la diabetes, sus tránsitos diarios y largos entre el trabajo y la casa, el paso por el supermercado, las relaciones familiares con su esposa y sus dos hijos.

A diferencia de un filme en clave comercial, no se exhibe un estado de felicidad que posteriormente amenace con resquebrajarse. Se presenta a una familia de la clase media, cuya rutina no opera con grandes entusiasmos, más bien adecúa su existencia de acuerdo a los quehaceres básicos y rutinarios que les toca vivir. Esa forma de vida es la que queda sintetizada en los minutos iniciales, para detenerse luego en el momento en que Jorge es asaltado por un grupo de violentos antisociales que habitan en su mismo barrio. Vecinos criminales, drogados, que amedrentan y roban. No queda realmente claro la motivación de los vecinos, si se trata dinero u ocio. Son alborotadores, están sobre-estimulados, parecen no tener nada mejor que hacer (un panorama que se repite en otros filmes chilenos, realizados especialmente en la década de los noventa, como *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990) y que responde a ratos a un cine de género, de historias de criminales y de venganza, de justicia que se busca por otros medios).

Ese punto de partida afectará para siempre la historia de Jorge y la de su familia: de sus afectos, de su cotidianidad, de su devenir, sumiéndolo en un estado absoluto de vulnerabilidad donde no hay instituciones que puedan asistirlos o salvaguardarlos. La sociedad abandona al protagonista y a su familia, los deja totalmente desamparados, los olvida, en la espera permanente y extenuante de una solución que sea tanto judicial o policial, que los saque del acoso de los antisociales obsesionados con la familia. Algo de ese abandono ya se intuía en los anteriores filmes. El de la ausencia de un Estado protector, que cuide a los ancianos, a los enfermos, que apoye a las clases trabajadoras. De alguna manera ese es el eje temático que se instala en la filmografía de Fernández.

En *Matar a un hombre*, excepcionalmente, Fernández se enfoca en la violencia social y física en la que se encuentran los protagonistas. La narración amplía el ahogo de los personajes como no lo hace los otros filmes. El filme es violento, de una manera imposible de disfrutar, más bien se trataría de una violencia a la que debemos resistir. No es un cine donde la violencia sea un espectáculo, sino todo lo contrario. Recordamos a Monguín que observa, en el cine actual, una “violencia anónima e indiferenciada donde el atacante y la víctima, el agresor y el agredido, son cada vez menos visibles, en el sentido de que ya no combaten directamente” (1999, p.31).

Si bien el cineasta mantiene su sello y sus preocupaciones a lo largo de sus cuatro películas, vemos cómo va distanciándose del realismo más purista que caracterizaba su ópera prima y los modos en que estructuraba la película a partir de planos extensos que seguían a los actores reales, ficcionando sus vidas y sus historias, sumergiéndolos en una suerte de instantánea social.

Su último estreno, *Aquí no ha pasado nada* (2016), es una película inspirada en un hecho real muy mediatizado a través de la prensa y de las redes sociales<sup>5</sup>. A diferencia de sus primeras películas, acá trabaja con actores profesionales, conocidos en el cine, el teatro y en la televisión chilena, y desvía el protagonismo de la clase popular hacia las clases más ricas del país: una representación eficaz del sector ABC1, donde se exhiben los modos en que los hijos van repitiendo los mismos vicios de los padres.

En *Aquí no ha pasado nada*, Fernández pareciese cambiar el tono. Se desplaza de lugar y también, de clase social (se traslada hacia el balneario de Zapallar en el litoral central de Chile, a las casas de veraneo del sector más pudiente de la sociedad). Junto a Marcela Said (*El verano de los peces voladores* y *Los perros*) logra representar como nadie a la aristocracia política y social del país. En este caso, desde la perspectiva de una juventud universitaria y privilegiada, al tiempo que superficial y alcoholizada.

La representación espacial, respecto a los filmes precedentes, cambia: las casas, las playas, las carreteras son distintas. No hay transporte público, sino autos que pertenecen a los padres de los protagonistas. Hay empleadas domésticas haciendo el aseo, mientras los jóvenes ven videos de *YouTube*, hay excesos de alcohol repartiéndose en botellas y garrafas durante las fiestas, hay segundas viviendas suntuosas y costosas en exclusivos balnearios en donde los padres nunca están presentes. Hay abogados que amenazan y amedrentan sutilmente a las víctimas que lo son en mediana medida. La gravedad de la adultez y vejez, en el contexto de una situación de fragilidad económica, es reemplazada en esta última película por la superficialidad de un grupo de jóvenes con acceso a todo. Cambia tanto el paisaje territorial como el humano; los protagonistas de *Aquí no ha pasado nada* tienen a acceso a todo aquello que parece estar restringido para los personajes de los filmes anteriores.

El final de la película, cuando los jóvenes dejan una fiesta para asistir a otra, la nana (la empleada doméstica), limpia los residuos del “carrete” y se dispone a dejar todo impecable, sin rastros ni huellas. Ahí, junto con los créditos, aparecen ciertos *twitts* irónicos que hacen referencia al hecho real, que van desde la burla hasta la impotencia de quienes comentan. Esos textos que comienzan a flotar sobre la pantalla, le otorgan al filme una capa de realidad (la alusión directa al hecho real) y a la vez, una capa de superficie. La estética del mundo contemporáneo, de lo leve, de lo vacío, donde las cosas que tienen importancia un día, dejan de tenerla al día siguiente. Es interesante lo que propone Horne en este aspecto, cuando habla de “un fragmento de realidad anterior al sentido”. Manifiesta: “Es desde esta necesidad de proveer primero algo del orden de lo referencial que puede leerse la retórica performativa e indicial que



se despliega en estas ficciones” (p.115). En estos *twitts* podemos encontrar un testimonio del acontecimiento, un dato que no necesariamente pertenece a mensajes originales o verdaderos, y que, sin embargo, permiten hacer ingresar lo real en la ficción, tal como una fotografía o el material de archivo de una película documental.

#### 4. Conclusión

La filmografía realizada por el director chileno es en su conjunto, una obra dedicada a la reflexión en torno a los males sociales del presente siglo en un país marcado por los conflictos de clase. En todas sus películas se presenta un correlato interesante con lo “real” mediante la representación de hechos contingentes, politizando las formas, tensando la realidad desde la puesta en escena de una sociedad que no logra rehuir sus problemas. De ese modo, pareciese ser un cine que va de la mano con la aparición de los movimientos y manifestaciones que reconfiguran los poderes sociales, dando cuenta de este renovado interés por lo real que observamos en el cine chileno desde el 2013 hasta el presente.

El desvío hacia lo subjetivo (respecto al cine de la transición a la democracia<sup>6</sup>) que se produce en el marco de un Novísimo Cine Chileno realizado desde el 2005, en donde reinaba el nihilismo y la melancolía, deviene en un nuevo giro que comienza a manifestarse desde el año 2014<sup>7</sup> (aproximadamente) a partir de lo que podemos denominar un retorno al realismo, no necesariamente en el sentido en que lo ha comprendido históricamente la teoría del cine, sino en relación con un reintegro hacia un real conformado por los hechos noticiosos, por los informes televisivos, por los debates públicos y por aquello que en la ciudadanía se manifiesta desde el paso del estado de malestar, hacia un fuerte grado de indignación, reproducido infinitamente a través de las redes sociales. Preliminarmente observamos que estas narraciones no se alejan totalmente del desencanto del primer novísimo, de aquella poética identificada como centrífuga, sino que más bien se distancian a partir de las tramas, de los argumentos que conforman los discursos masivos, revisando los conflictos históricos de la sociedad chilena (también latinoamericana, en muchos casos), sin embargo, persistiendo en una articulación descentrada en términos estéticos y narrativos.

Surge en la actualidad, un corpus importante de películas en donde las categorías de lectura propuestas para el cine centrífugo o novísimo, parecen no ser suficientes. El cine de ficción actual encuentra un eco potente con lo real social: más allá de estar inspirado en temas (hechos, acontecimientos) actuales, se relaciona con los modos en que reflexiona en torno al presente: es decir, piensa el presente pero también lo refleja, sin abandonar la subjetividad propia de la filmografía iniciada el 2005.

*Aquí no ha pasado nada*, se emparenta con filmes como *Rara* (María José San Martín, 2016), *Jesús* (Fernando Guzonni, 2017), *El Tila, fragmentos de un psicópata* (Alejandro Torres, 2015) o *Mala Junta* (Claudia Huaquimilla, 2017). En todos los casos, es un asunto contingente el que opera como punto de inicio. En todos los casos, ese hecho noticioso y conocido por el espectador, desplaza el rol del protagonista del hecho, a uno que difiere y que permite establecer una distancia y también una perspectiva; una subjetiva del conflicto que interpela desde otro lugar al espectador. No es la verdad ni el hecho real lo que le interesa revelar a estos cineastas, más bien un “estado de situación” edificado a partir de la puesta en escena de ciertos acontecimientos relevantes que va marcando las distintas agendas (política, periodística). Encontramos en esta obra la idea del cine como testimonio de un tiempo y las ficciones como huellas o índices de un momento en particular.

#### Notas

1 Se suma el estreno de *Mi amigo Alexis*, en junio de 2019.

2 Es interesante que en toda la filmografía de Fernández se rehúye Santiago. Incluso en el último caso, donde es explícito que Santiago es el núcleo desde donde se mueven los hilos políticos que van organizando el tejido del filme, este aparece parcialmente en algunos momentos, desde interiores de oficinas de abogados o desde los patios de casas de la zona oriente de la capital.

3 En el campo del cine chileno, su internacionalización y relación con los festivales de cine se recomienda ver los estudios de María Paz Peirano, en particular su texto: “Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente”.

4 Sobre este filme nos extendimos en el libro “Un cine centrífugo. Ficciones chilenas, 2005 a 2010”, en donde

dedicamos un capítulo a las poéticas que propone el filme respecto al espacio, al entorno rural documentado y ficcionado por Fernández.

5 El *Aquí no ha pasado nada* del título hace referencia a un hecho real. El caso del hijo del senador de la república Carlos Larraín que, en estado de ebriedad, atropella a un peatón y huye sin prestarle auxilio. El hijo del político resulta libre de toda culpa. El peatón era pobre, el conductor poderoso.

6 El cine chileno de los noventa será analizado en profundidad por Ascanio Cavallo, Paula Douzet y Cecilia Rodríguez en el libro "Huérfanos y perdidos: Relecturas del cine chileno de la transición".

7 En ese año se estrenan, además de *Matar a un hombre*, las películas *Aurora* (Rodrigo Sepúlveda, 2014), *Volantín Cortao* (Diego Ayala y Anibal Jofré, 2014), entre otras, que apuntan a diversos conflictos reales del Chile actual.

## Referencias

- Andermann, J. & Fernandez, A. (2003). *La escena y la pantalla. El cine contemporáneo y el retorno a lo real*. Buenos Aires, Colihue.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados.
- Aumont, J. & Marie, M. (2011). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. (2016). *Los límites de la ficción*. Buenos Aires: Paidós.
- Barraza, V. (2018). *El cine en Chile 2005 a 2015. Políticas y poéticas del nuevo siglo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavallo, A. & Maza, G. (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar.
- Cavallo A. Douzet P. & Rodriguez, C. (2007). *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición*. Santiago: Uqbar.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Elsaesser, T. (2009). "World cinema: Realism, Evidence, Presence". En *Realism and the audiovisual media*. Nagib, Lucia. Mello, Cecilia. London: Palgrave Macmillan.
- Estévez, A. (2017). *Una gramática de la melancolía cinematográfica*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Galt, R. & Shoonover, K. (2010). *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford: Oxford university Press.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Madrid: Paidós.
- Maza, G. & Cavallo, A. (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago Uqbar.
- Monguín, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.

- Page, J. (2017). "Neoliberalism and the Politics of Affect and Self Authorship in Contemporary Chilean Cinema", en Delgado, M, Hart, S. y Johnson, R. *A companion to Latin American Cinema*. John Wiley & Sons, Inc.
- Page, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. London: Duke University Press.
- Peirano, MP. (2018). "Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente" en *Cuadernos.info* (43), 57-69.
- Urrutia, C. (2011). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 a 2010*. Santiago: Cuarto propio.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico, la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

- Sobre la autora

#### Carolina Urrutia es

- ¿Como citar?

Urrutia, C. (2019). Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras. *Comunicación y Medios*, (39), 98-108.