



Vania Barraza y Carl Fischer, eds.
*Chilean Cinema
in the Twenty-First-Century World*
Detroit, EE. UU., Wayne State University
Press, 2020, 375 pp.

Ignacio Albornoz Fariña
Paris VIII Vincennes-Saint-Denis
ignacio.n.albornoz@gmail.com

La publicación de un libro dedicado exclusivamente al cine chileno es todavía un acontecimiento fuera de norma, que obliga a la mayor de las atenciones. El hito resulta aún más notable, sin embargo, si el idioma de composición no es ya el castellano, sino el inglés, *lingua franca* universal y primer vehículo, hoy por hoy, en la difusión de la literatura científica. Los avatares calendarísticos vienen a completar el cuadro, ya de por sí bastante colorido: y es que 2020 –¿habrá aún que recordarlo?– no fue un año cualquiera.

Publicado en octubre pasado, *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World* es un volumen colectivo editado por Vania Barraza y Carl Fischer, académicos de las universidades de Memphis y Fordham. Dividido en cinco grandes secciones, compuestas cada una por entre dos a cuatro artículos de autoría individual, la obra busca explorar según sus propios editores las maneras en las que el cine chileno de las últimas décadas ha logrado conciliar “identidades locales y tendencias cinematográficas mundiales, sin dejar por ello de ser fiel a ambas” (3). El volumen, en ese sentido, se cimienta en un diagnóstico inaugural: tras la llegada de la democracia, y luego de una década de transición, el cine chileno –en sus vertientes argumental y documental– habría acogido poco a poco “estéticas más globales” y cultivado al mismo tiempo algo así

como una “estética local”, siendo la primera resultado de los esfuerzos concertados del país por “integrarse al mundo” (2), y la segunda de la profesionalización siempre creciente del rubro. De la brecha abierta entre estas dos vías, prosiguen los editores, nacerían a su vez “tensiones estéticas y sociales”, determinantes en lo que respecta a la “inserción del cine chileno en el mercado global [...]” (3). Es precisamente ese espacio *intermedio* –o, para decirlo con Jacques Rancière, esas “distancias–, lo que el libro pretende interrogar, a través del análisis de películas chilenas “de orientación internacional” (2), vale decir, de cintas propiamente transnacionales, que se encuentran “en diálogo explícito con corrientes fílmicas globales” (17).

Lo que podría resultar acaso natural para cinematografías nacionales históricamente más abultadas como la brasileña, la argentina o la mexicana, que cuentan ya con importantes antologías críticas publicadas dentro y fuera de sus fronteras, lo es sin embargo menos para la chilena, visiblemente más modesta. Con la meritoria y reciente excepción de *(Un)veiling Bodies* (2019) de Elizabeth Ramírez-Soto, libro dedicado a más de tres décadas de producción documental y publicado en Inglaterra, las iniciativas de este tipo, en efecto, no abundan, como los autores se cuidan de advertir (14). Es quizás por ello que la iniciativa de Barraza y Fischer tiene mucho de un necesario *aggiornamento* y se plantea, de entrada, como [una] respuesta imperativa ante lo que ambos consideran un “vacío en términos de investigación” (14). El libro se suma en ese sentido a una estela de obras señeras de la literatura nacional sobre cine, especialmente si se atiende a su carácter a la vez comprensivo y aplicado, entre visión de conjunto y estudio de caso: baste pensar, aquí, en *Re-visión del cine chileno* (1979), de Alicia Vega y colaboradores, en *Huérfanos y perdidos* (1999) de Ascanio Cavallo y Pablo Douzet y, por supuesto, en *El novísimo cine chileno* (2010) coeditado, junto a Gonzalo Maza, por el mismo Cavallo.

El volumen debuta con un apartado propiamente teórico, “Mapping Theories of Chilean Cinema in the World”. El primer artículo, firmado por María Paz Peirano, enseña concretamente los resultados de un estudio etnográfico sobre la presencia de cineastas chilenos en festivales internacionales de renombre (entre otros, Berlín, Cannes y San Sebastián). Para Peirano, estos certámenes, en cuanto nudos de intercambio y de aprendizaje, habrían contribuido al surgimiento, en Chile, de un cine de autor de “vocación cosmopolita” y, por consiguiente, a “un posicionamiento sin precedentes [de sus cineastas] en el campo internacional de la producción cinematográfica” (34). En el segundo texto, por su parte, Carolina Urrutia Neno pone al día y a prueba la noción de “cine centrífugo” que presentara en un libro homónimo de 2013, confrontándola a producciones de estreno reciente –como *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014)– en las que constata un claro desplazamiento de la mirada “hacia la esfera de lo social (real)” (56) y una alusión directa “a los conflictos inherentes de nuestra sociedad” (62). En el último artículo de la sección, Paola Lagos Labbé propone una taxonomía provisoria del documental chileno contemporáneo, poniendo énfasis en los giros afectivo y memorial que lo han caracterizado durante las últimas décadas,

gracias a los cuales “la corporalización y lo sensorial se transforman en un vehículo de conocimiento” (73), trasladando la representación hegemónica de lo político y las “tradicionales posturas militantes” (72).

La segunda sección, “On the Margins of Hollywood: Chilean Genre Flicks”, con contribuciones de Jonathan Risner y Moisés Park, está dedicada al estudio de dos géneros de peso comercial voluble, aunque igualmente activos en el plano de las transmisiones simbólicas y comunitarias a nivel internacional: el cine de terror y las películas de artes marciales, índices ambos de la diversificación del medio y de su incorporación a “flujos mediáticos de género cuyo alcance es transnacional” (122).

La tercera sección del libro, “Other Text and Other Lands: Intermediality and Adaptation beyond Chile(an) Cinema”, interroga mediante objetos filmicos puntuales las zonas de contacto y acople entre el cine y “otros territorios” de la producción cultural, que lo informan y tensionan: principalmente la literatura y la música pop. Las contribuciones de María Angélica Franken y Vania Barraza se adentran en cintas pensadas “sin duda alguna para un público internacional” (159), frutos ambas de adaptaciones literarias: *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013), producida entre cuatro países y basada en una novela de Roberto Bolaño, y *Vida de Familia* (Alicia Scherson y Cristián Jiménez, 2016), comedia “de bajo perfil” (200) basada en un cuento de Alejandro Zambra.

A pesar de algunas sentencias un tanto hiperbólicas (difícilmente podría decirse, como lo hace la autora, que el “objetivo último de Rancière es descubrir las especificidades del lenguaje de las imágenes” o que los estudios de Cinecittà son “probablemente la contribución más importante de [Italia] al cine mundial”), el artículo de Franken navega con comodidad entre los distintos registros, imaginarios y estéticas –globales, por la mayor parte, y por consiguiente “inéditos”– entre los que se sitúa la cinta de Scherson, quien repetiría “el gesto de Bolaño al apropiarse géneros artísticos menores, marginales e híbridos” (172). Barraza, en cambio, percibe en la estética y temáticas de *Vida de familia* una constante “negociación” entre la apelación a un público internacional (a través del borrado de indicadores territoriales) y los guiños a una posible lectura local (activada de manera acaso oblicua, mediante gestos y referentes sutiles), sin menoscabo de ninguno.

“Migrations of Gender and Genre”, el cuarto apartado, cuenta con contribuciones de Mónica Ramón Ríos y Carl Fischer, solidarias en varios aspectos. Ríos analiza la figuración de minorías transexuales en *Casa Roshell* (Camila José Donoso, 2017), cinta que sitúa ética y estéticamente en las antípodas de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) y en la que detecta el retorno de ciertas estrategias de base del Nuevo Cine Latinoamericano, tocantes a la reactivación de “la relación entre el creador filmico, la esfera social y las minorías presentadas en la pantalla” (237). Gracias a ellas, prosigue Ríos, “lo autorial se transforma en un espacio para lo colectivo, y la película en un espacio para el encuentro” (238). Apoyándose en lo que reconoce como una reputación bicéfala –un enquistado masculinismo de origen autoritario y una no

menos rica producción cultural *trans* o *queer*, vector esta última de una visibilidad internacional transgresiva– Fischer explora por su parte dos películas recientes cuya notoriedad y estrategias son disímiles: la galardonada cinta de Lelio, de amplia distribución internacional, y *Naomi Campbell* (Camila José Donoso y Nicolás Videla, 2013), de imaginario más local y circulación más restringida. El autor constata, en su estudio comparado de las estéticas y condiciones de producción de ambos filmes, que una mayor inteligibilidad internacional de las representaciones trans resultaría en una imagen “globalmente más digerible (*palatable*), aunque menos diversa (*pluralistic*)” y que, del mismo modo, un enfoque más diverso, matizado, desafiante e históricamente situado sería “infelizmente menos digerible a nivel global” (246).

La última sección del volumen, “Politicized Intimacies, Transnational Affects: Debating (Post)memory and History”, comienza con un artículo de Claudia Bossay que ensancha, a la luz de obras de estreno reciente, una línea interpretativa que explorara ya en textos anteriores, publicados en español. Adhiriendo a un marco teórico transnacional –que va de los *trauma films* a la generación de la “posmemoria”, pasando por la noción de memorias “protésicas” –, la autora se concentra específicamente en las diferentes estrategias –recurso a lo oblicuo, a los afectos, a la colectivización e incluso a lo abyecto– adoptadas por documentales recientes a la hora de “rescatar la memoria chilena del olvido y la indiferencia” (272). En “The Life of Things”, Constanza Vergara analiza por otra parte el documental de Vivienne Barry *Atrapados en Japón*, cuyo relato de filiación, explica, es construido “a partir de un repertorio material muy particular y a través de métodos que acentúan una perspectiva altamente afectiva” (295). En su lectura, Vergara enfatiza sobre todo el papel que jugarían el tacto, la proximidad y los objetos en cuanto “disparadores de memoria”.

La contribución más llamativa de este último conjunto es la de Camilo Trumper. Dedicado a *El gringuito* (Sergio Castilla, 1998), el texto de Trumper, escrito en primera persona y desde una perspectiva personalísima, argumenta que la cinta de Castilla ayuda a pensar la infancia como una genuina “categoría política”; esto es, como un *locus* de desequilibrios y oscilaciones –“entre presencia y ausencia, entre exilio y retorno, entre memoria e identidad, entre política y día a día” (314)–, propicio a la construcción de “nuevos universos radicales de conexión íntima y posibilidades, en los intersticios del control estatal” (314-15).

Como se ve, *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World* reúne en suma una rica serie de contribuciones, al ritmo de teorías y enfoques diversos, siempre de actualidad. Ahora bien, en términos del abanico de obras tratadas, llama la atención por momentos la ausencia de algunas figuras clave –y de orientación ciertamente global– del cine chileno de ficción de los últimos años. Se extrañará, por ejemplo, un estudio crítico de la obra multiforme de José Luis Torres Leiva o de la laureada filmografía de Dominga Sotomayor. Asimismo, y en lo que respecta al documental, la omisión casi total de la dupla Sepúlveda/Adriazola, cuya visibilidad internacional se espesa día a día, no deja de sorprender, por no hablar de la de figuras más consensuales

como Maite Alberdi. El volumen adolece por último de ciertas iteraciones que pueden entorpecer su lectura exhaustiva pero que el público esporádico, interesado en este u otro capítulo, tendrá de seguro por bienvenidas (verbigracia: la contextualización de la generación del Novísimo, pasaje obligado de una buena parte de los artículos).

Con todo, *Chilean Cinema* es una iniciativa que debe ser calurosamente acogida. No cabe duda de que la ambición, coherencia y rigor del proyecto lo convertirán en una obra de referencia para investigadoras e investigadores chilenos y extranjeros en un futuro próximo. Su enfoque deliberadamente transnacional así lo exige. La atención prestada a las manifestaciones de los cines *trans* y *queer* le otorga por otro lado relevancia y lo inscribe en debates sumamente contingentes que los medios universitarios tardan aún en hacer suyos, al menos en el ámbito de los estudios latinoamericanos sobre cine.

Todo, sin embargo es cuestión de tiempo: la multiplicación de los fenómenos y redes de intercambio que llevan al cine chileno a moverse cada vez con mayor frecuencia –ya que no por primera vez– entre imaginarios locales y foráneos ha sido rápida y exponencial. Su estabilización, de llegar, no será inmediata. El vaivén –entre borrado y exhibición de las coordenadas socio-espaciales, entre apego a estéticas de escala mundial y reafirmación de modalidades vernáculas– todavía hace sentir su peso en la inserción de las películas chilenas en circuitos locales o globales de distribución. “De repente”, escribía Jorge Edwards en un agudo ensayo sobre literatura nacional, “Chile se ha hecho universal o, por lo menos, ha conseguido una entrada, una llave de acceso al mundo”.