



FACULTAD DE COMUNICACIONES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE

El cine antisocial: acercamientos y características principales para su identificación



Tesina de proyecto de título
Por Sebastián G. Salas Arenas

Profesor guía: Carolina Urrutia
Profesor de título: Christopher Murray
Ayudante: Gonzalo Wolf

*

Dirección Audiovisual
Facultad de Comunicaciones
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile
2020

Agradezco:

A mi mamá, a mi papá, a mis hermanas y hermano.

A Roberto por seguir a mi lado.

A todos y todas quienes me han ayudado a sostener la vida cuando siento que se me escapa
de las manos.

Índice

Resumen.....	4
Introducción.....	4
Los indicios contraculturales.....	10
La influencia ruiciana.....	15
El cine imperfecto.....	19
De lo social y lo militante.....	21
<i>El pejesapo</i>	25
<i>Mitómana</i>	31
<i>Harley Queen</i>	38
Conclusión.....	47
Bibliografía.....	50

Resumen

El cine antisocial ha emergido como corriente dentro del cine nacional, Mediante la revisión de autores con teorías afines a lo social y con el análisis fílmico de 3 largometrajes antisociales dirigidos por José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola se buscaran elementos comunes que logren dar indicios de las características más representativas de la corriente.

Introducción

A mediados de 2007 en Santiago de Chile se organizó la primera edición de *Feciso*¹, ese mismo año, bajo redes de distribución no tradicionales como la circulación de un dvd entre cercanos como si fuera una película pirata, empezó a difundirse la película *El pejesapo* (2007), obra provocadora para la concepción tradicional de cine, realizada por José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola², director y productora respectivamente. Esto significó un punto de partida para la realización del cine antisocial según analizaremos en esta tesina.

En las siguientes páginas responderé a dos preguntas centrales: ¿Por qué nace el cine antisocial? y ¿Cómo se elabora y distribuye el cine antisocial? Ambas preguntas constituyen

¹ Festival de Cine Social y Antisocial.

² Productora y asistente de dirección de *El pejesapo*. En sus próximas producciones comparten la dirección por lo cual para efectos de esta tesina hablaremos de la pareja de directores

el punto de partida para poder empezar a posicionar una corriente que hasta el momento parece poco estudiada e interiorizada en la crítica y el comentario cinematográfico de nuestro país. Posteriormente, ejemplificaremos las reflexiones llevándolas al análisis concreto de los 3 largometrajes de ficción que se inscriben en esta corriente de cine antisocial: *El pejesapo*, *Mitómana* (2009) y *Harley Queen* (2019).

Desde el Cine Chileno podemos identificar un claro interés por la realidad, representarla y mantener el pasado en la memoria como lo hace el documental testimonial y de denuncia hacia la dictadura, por ejemplo. O un interés desde la representación como lo hace el Nuevo Cine Chileno³ con una escuela de cineastas que buscaron en las narraciones tradicionales conmover a las audiencias apelando directamente a concientizar al espectador frente a la injusticia social latente en la historia de la nación.

Por su parte algunos críticos encuentran en el 2005, en el Festival de Cine de Valdivia la erupción al público de lo que es el Novísimo Cine Chileno⁴ una corriente constituida en su mayoría por jóvenes cineastas que venían de incipientes estudios de cine. Recordemos que la dictadura militar entre 1973 y 1990 había desarticulado las escuelas de cine que existían en el país, y recién a mediados de los 90 y principios de los 2000 en que empiezan a reabrirse proyectos de cine en la educación superior. En este contexto se da la aparición de estos

³ Identificaremos como Nuevo Cine Chileno a las ficciones realizadas en Chile desde 1969 hasta 2005, la fecha de inicio coincide con la realización del Festival de Cine de Viña del Mar en el cual se estrenan 3 grandes producciones de la época que son: *Valparaíso, mi amor*, *Tres tristes tigres* y *El chacal de Nahueltoro*.

⁴ Para esta categoría entenderemos el cine realizado desde 2005 hasta la actualidad (2020).

pioneros para su momento como lo fueron Matías Bize, Sebastián Lelio, Alicia Scherson, etc.

“(...) identificando en ellos una estética y narrativa particular que se contraponen a los modos anteriores en los que se venían desarrollando el cine de ficción en Chile.” (Lattanzi, 2019)

Dentro de esta última corriente, se aprecia un cine más íntimo y político. Íntimo por sus temáticas y problemas que se encuentran mucho más en la identidad de la persona y en sus conflictos interpersonales, es decir su fuerza narrativa se ubica en las historias íntimas. Político por la responsabilidad que toma desde su lugar histórico, el Novísimo Cine Chileno no solo lo renueva la camada de cineastas que emergen en la escena, sino que también su forma de mirar el pasado y hacerse responsable de como este afecta nuestro presente. Lo anterior lo podemos identificar y trabajar en películas como *El primero de la familia* (2016) y *Mala Junta* (2016) ambas operas primas de Carlos Leiva y Claudia Huaquimilla respectivamente. Las películas son ubicadas en un parámetro de “lo social” por sus contextos y por los diálogos que generan sobre la realidad utilizando injusticias sociales como ejes argumentales en sus historias, reconociendo la existencia de esa clasificación de lo social es que se generan dudas de lo que implicaría lo antisocial, en que elementos se podría encontrar que el cine de Sepúlveda y Adriaola está parado en una vereda opuesta y antagónica a la filmografía de Huaquimilla y Leiva por mencionar un par.

En la temporalidad del Novísimo Cine Chileno es que ubicamos el cine antisocial realizado por la pareja de directores. A pesar de compartir un tiempo, existen algunos distanciamientos tanto temáticos como estéticos. Lo anterior sucede por diversos motivos, lo estético se puede pensar que en una primera instancia se encontrará distanciado por razones económicas que limitan los recursos de realización. Aunque reducir la explicación estética a un problema de

recursos caería en un ejercicio simplista de entender el cine. Por otra parte, en lo temático comparten ciertas nociones sobre ese mundo injusto que retratan pero existe una clara diferencia en el ojo que está grabando esas realidades y como las percibe, en el cine antisocial nos encontramos con protagonistas que a primera vista parecen ser pasivos y que solamente responden a los impulsos e interacciones que les proporciona su entorno, entre más vamos entendiendo las películas más nos vamos dando cuenta de que no se trata de personajes pasivos, se trata de personajes que entienden y aceptan su condición, el protagonismo no se limita a un personaje sino a un contexto o a la interacción de ambos.

Al analizar filmográficamente las películas chilenas es difícil no pasar por Raúl Ruiz y por *Poéticas del cine*. Los aportes de Ruiz no solamente fueron filmográficos con sus reconocidas producciones sino que también dejó aportes teóricos y reflexiones en torno al cine que aún se pueden identificar y aplicar a las películas que analizaré

Encontrar una nueva forma de hacer cine que primero sea política o aporte en la búsqueda de la verdad y en segundo caso que se diferencia de las maneras tradicionales de narrar. Tal como planteó Raúl Ruiz⁵, quien se declaraba en más de alguna ocasión como un ferviente enemigo del conflicto central.

“Les recuerdo el primer enunciado de la teoría: “Una historia se pone en marcha cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de allí, a través de distintas digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central”. Enseguida me pareció inaceptable esa relación directa entre la voluntad –que entonces se me aparecía como algo oscuro y oceánico– y el pequeño juego de estrategias y de tácticas

⁵ Cineasta y teórico chileno (1941-2011)

elaborado para alcanzar un objetivo que, si no era necesariamente banal en sí mismo, se volvía entonces banal, casi inevitablemente.” (Ruiz, 1995)

Quizás el elemento más interesante de lo que plantea Ruiz en la cita anterior es la banalidad de las estrategias o pasos con que un personaje cuenta para alcanzar su objetivo, el elemento que lo hace volverse banal puede ser el simple hecho de ser siempre construido en función del objetivo, siendo extremadamente funcional a los deseos de los protagonistas. El cine antisocial puede que plantee una escueta solución a ese inevitable final de la banalidad. El mundo construido dentro de lo antisocial cobra importancia por sobre los personajes haciendo que sus decisiones nunca tomen real importancia, nunca abandonan la banalidad porque nunca son la fuerza de estas películas.

Entregar tanta importancia al mundo por sobre o en desmedro de los personajes podría parecer un error o una película simplemente desequilibrada narrativamente hablando, pero de todas formas el personaje es construido de manera espontánea y real, rozando el documental porque no existen mejores actores para este mundo creado, nadie podría moverse mejor que ellos mismos, quienes habitan lo más cercano a esta ficción. Lo anterior aparece rozando lo etnográfico, se podría pensar, aunque pareciera hacerse cargo de su intervención en el medio, la creación de un formato híbrido entre documental y ficción que rige este mundo dándole la veracidad del primero pero los recursos del segundo.

Por otro lado está la materialidad de las implicancias de realizar una película, toda decisión al momento del rodaje son elementos a considerar para entender el punto de vista de los realizadores y no son aleatorios, la propuesta de este cine no ve la limitación económica como una traba de producción sino que la toma como una oportunidad para aportar dentro de la película, el trabajo de la idea, el guion, el rodaje, post producción y hasta la distribución son

etapas en las que se van viendo como el proyecto se va materializando paso a paso manteniendo no solo un concepto narrativo al interior de la película sino que también marcando caminos alternativos a la manera en que se realiza el cine.

Un cine distinto que pareciera tomar elementos ruicianos⁶ pero al mismo tiempo se presenta como un cine independiente que no le debe cuentas a nadie, solamente a la realidad que representan y desde la cual construyen sus películas. ¿Qué elementos tiene realmente este Cine Antisocial? ¿Cómo se observan estos elementos en la producción de la película? Estas son las preguntas que responderé a continuación. De acuerdo a las siguientes observaciones o hipótesis preliminares determino que el cine antisocial es contracultural en su existencia, disperso en lo narrativo, disruptivo para lo estético, un golpe de realidad a las audiencias y una oportunidad que les permita posicionarse en la realidad para quienes se ven retratados.

⁶ Características que se trabajan en el libro *Poéticas del cine* en donde se trabaja la idea de construir historias cinematográficas que no responden a la teoría del conflicto central y le dan mayor importancia a elementos que para el cine narrativo parecen banales.

Los Indicios contraculturales

El cine antisocial no tiene una definición concreta al día de hoy, pero si posee elementos claros que sirven para aventurarse a explicarlo en una primera instancia como un cine transgresor, de origen marginal, difícil de consumir en algunas instancias por las condiciones que se plasman en sus imágenes. Para entender el cine antisocial es ideal que nos preguntemos en donde se encuentra su origen, como nace y como se consolida dentro de sus espacios. El cine de Sepúlveda y Adriazola, y sus lineamientos se ven plasmados en el *Feciso*, instancia que fundó la pareja de directores hace ya más de 10 años y que cuenta hasta la actualidad con más de 20 ediciones a lo largo de los años. El espacio se ha convertido en una plataforma donde visibilizar pequeñas producciones que no encuentran un lugar en la industria cinematográfica del país. Por otra parte, el esfuerzo colectivo del festival determino la fundación de la Escuela Popular de Cine, espacio donde los niños de diversos sectores vulnerables pueden tener acercamientos a la realización cinematográfica con una perspectiva colectiva y social. Por su parte, el *Feciso* nace como una disputa de los espacios donde difundir su cine, además instaurar un lenguaje cinematográfico que se confronta al objetivo del cine como arte o de apreciación estética, al contrario de lo estético en algunas instancias es que este lenguaje permite que sus películas se pongan a disposición de retratar realidades que se evitan en el cine comercial, convirtiéndose en una oportunidad de denuncia, un cine a disposición de los marginados. Son muchas veces estos mismos territorios que les abrieron las puertas tanto para el festival como para la escuela, los escenarios elegidos en las películas de este cine porque es en lo profundo de estos lugares en donde se hacen más visibles que

nunca los pequeños y grandes hechos que mantienen o han consolidado esa condición de marginación.

Es evidente que este cine antisocial se comprende a sí mismo como una oportunidad de hacer las cosas de manera distinta, diferenciarse de los modelos de producción y con esto convertirse en una alternativa a la manera ya conocida de hacer películas. Este deseo de posicionarse como cine va directamente de la idea de validar su existencia, la realidad de los marginados. Podría sonar hasta extremo decir que buscan validación, como si la sociedad completa viviera en un negacionismo sobre la existencia de diferentes clases sociales y en especial los que se encuentran en un mayor grado de marginación, efectivamente sería extremo decir eso porque no es la sociedad completa la que los desconoce pero el cine nacional no los representa con total honestidad.

Sería irresponsable intentar explicar la contracultura (por llamarla de alguna forma) sin contextualizarla, entender su relevancia dentro de la elaboración de mercancías de consumo, la distribución de lo consumible se vuelve fundamental por su masividad, la misma lógica se aplica al cine como bien de consumo, es decir mayor consumo generalizado y la identificación o reconocimiento de las personas sobre determinados productos que son de fácil acceso y que se identifican con ciertas reglas de producción también, es en ese contexto de creación que se intenta desmarcar esta contracultura. Además la existencia de la cadena de producción de un modelo determinado es innegable y los esfuerzos por cortar ese ciclo son claros pero infructíferos.

“Aunque ningún film puede escapar por sí mismo al hecho económico de su elaboración y difusión (repitémoslo: incluso los filmes que se pretenden "revolucionarios" en el plano de las formas o mensajes no pueden -de golpe y radicalmente- cambiar el sistema económico:

pervertirlo sí, desviarlo, desnaturalizarlo parcialmente, pero no negarlo, conmocionarlo de arriba abajo; la reciente actitud de Godard al afirmar que no quería trabajar en el "sistema" no le evita tener que trabajar en otro sistema que no es sino reflejo del primero: el dinero no se recaba en los Campos Elíseos, sino en Londres, Roma o Nueva York, el film no es explotado por los monopolios de la producción, pero se rueda con película del monopolio Kodak, etc.), aunque tengamos que tratar con esa inserción económica del film en un factor de determinación constante, las películas que, a través de esta determinación económica, se engloban en la ideología dominante y enseguida constituyen piezas de un puzzle ideológico (extremadamente coherente en sus fragmentos al estar ciego acerca de sí mismo), pueden desempeñar roles diferentes, reaccionar de manera distinta.” (Comolli & Narboni, 2008)

Entrar a un purismo que reniegue completamente del modelo es imposible, quizás la película que lo intente solo sería un saludo a la bandera de la revolución pero sus resultados no lo abalarían. Ya que nuestra existencia en el modelo es inevitable, la contracultura deberá concentrar sus esfuerzos en la mera existencia, su fin último no será la destrucción del modelo sino que visibilizar las contradicciones de este. Entonces la contracultura no es una nueva versión cultural que sea paralelamente opuesta a la actual sino que radicará en creaciones que sean críticas de su realidad sin un fin mesiánico de cambiarla de golpe.

Una forma de entender el origen de la contracultura es la que entrega Theodor Adorno⁷, su teoría se sustenta en entendimientos materialistas basados en la teoría marxista.

“Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean

⁷ Filósofo Alemán (1903 – 1969), miembro de la escuela de Fráncfort.

satisfechas con bienes estándares. Los estándares habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin oposición. El círculo de manipulación y de necesidad refuerza la unidad del sistema. En todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual. Reprimida ya por el control de la conciencia individual.” (Adorno, 1944)

Según lo planteado, los avances tecnológicos en conjunto con la globalización hacen que las creaciones artísticas empiecen a responder a ciertos moldes ya existentes, que solo buscarían replicar obras artísticas que tienen éxito en las audiencias, lo anterior en desmedro de la experimentación y de las cualidades emancipadoras de las obras cinematográficas. Mediante esos elementos sacrificados es que la contracultura encuentra herramientas para sobrevivir, cuestionando la forma de trabajar y de generar una película. Desde plantear un modelo de trabajo horizontal con el equipo o decidiendo trabajar con actores que no poseen experiencia, como ocurre en la mayoría de los casos. Todas esas elecciones, que parecen ínfimas e imperceptibles, son fundamentales para que el proceso sea contracultural y centre su discurso en la crítica de la realización cinematográfica.

El cine como todo arte tiene grandes oportunidades de volverse político y con eso plantear un discurso y una forma particular de entender la realidad en este caso.

“El cine es político por definición, señalaron los redactores de Cahiers du Cinema de mediados de los años sesenta (con Comolli y Narboni a la cabeza), incluso aquel más comercial (y promotor de una ideología burguesa), que forma parte de un aparataje económico donde el cine circula como mercancía. El nivel de autoconciencia y reflexividad toma forma no solamente desde un argumento político sino también desde sus modos de representación; desde la evasión de un tema para poner en cuestión el relato clásico en su relación con el significante y los mecanismos de representación.” (Urrutia, 2010)

En el caso del cine antisocial vemos que su potencial político se puede encontrar en la auto-representación, la capacidad de ser una herramienta de los marginados para retratarse a ellos mismos en pantalla y no esperar a que otros lo hagan por ellos. El mensaje de este cine será emancipador siempre y cuando sea responsable de las relaciones y las representaciones que exponga en pantalla, tareas que probablemente no se plantearon en la realización de estas películas porque son reflexiones profundas de la realización audiovisual. Las películas contraculturales de las que estamos hablando han sido un ejercicio sincero y responsable con su realidad, gesto que les basta para ser emancipadoras.

La influencia ruiciana

Raúl Ruiz fue un cineasta Chileno que sin duda marcó una época no solo con sus realizaciones sino que también con su manera de comprender el cine, tenía diversas reflexiones sobre el séptimo arte, muchas de ellas se ven plasmadas en *Poéticas del Cine*, libro que en primera instancia se publica en francés en 1995 ya que radicaba en París desde 1974 cuando tuvo que exiliarse huyendo de la persecución política de la dictadura militar.

Entre las ideas fuerza de Ruiz se encuentra su tajante separación con la teoría del conflicto central la cual era y sigue siendo el motor narrativo de muchas historias, donde el protagonista busca obtener algo y una fuerza antagónica lo detiene. A Ruiz esa fuerza le parecía artificial y la acusaba de hacer pasar desapercibido los detalles insignificantes de la vida que se podían plasmar en el cine, esos pequeños detalles son los que le dan originalidad, naturalidad y permitían una genuina experiencia con la película.

En la misma línea de lo anterior es que planteó la idea de que existen dos tipos de cine o dos modos de hacer una película, el primer tipo enmarcado completamente en el modelo de producción actual, siguiendo sus lógicas de realización y además narrativamente sostenido por un conflicto central.

“El cine como industria es depredador, una máquina de copiar y multiplicar el mundo visible y un libro útil para el que no sabe leer. (Ruiz, 1995)

Al referirse a “el que no sabe leer” aceptamos el hecho de que hay personas que usan el cine para ver lo que no conocen, apoyarse en algo para construir una imagen propia y en eso radica el peligro del cine como creador de representaciones, la capacidad del cine de llenar el vacío

de la realidad que tiene la gente puede ser llenado con imágenes erróneas y en consecuencia una mala interpretación del espectador sobre esa realidad.

Al otro, aquel cine que experimenta y juega con sus formatos Ruiz lo denominaba como cine utopista. Siendo fiel al estilo ruiciano, este cine busca maneras ajenas al conflicto central para contar sus historias. Dentro de estas condiciones muchas veces divagadoras, se pueden encontrar las películas estudiadas que con una apuesta sensible que busca la creación de un ambiente en desmedro de lo que podría ser el conflicto central que mueve a los personajes. Lo anterior en una propuesta de mostrarnos un mundo que, por sí solo, tiene las dificultades necesarias para impulsar el accionar de la vida. Sobrevivir a estas condiciones de vida, es el mayor conflicto central que puede existir para movilizar una historia. De todas formas encasillar una película en una o en otra manera de cine es un ejercicio simplista que puede y que deja muchos elementos al aire y sin profundizar. A pesar de lo anterior nos quedaremos con esta diferenciación y con la identificación de las películas a estudiar dentro de este segundo grupo.

“La historia del cine podría interpretarse como la acumulación y el enfrentamiento constante, o periódico, de esas dos tendencias.” (Ruiz, 1995)

La importancia en particular de estas diferenciaciones no está en encasillar el cine en una o en otra categoría, sino que su fuerte es la comprensión de la pugna constante de los formatos. Puede que no exista cine puramente depredador ni tampoco completamente utopista pero lo que sí podemos entender es que su posición en estas categorías depende de la fuerza antagonica con que se presentan ante el otro formato. Este choque es el que los va nutriendo y los invita a repensarse como arte. El consumo de cine hoy en día está fuertemente cargado

hacia los depredadores: un consumo rápido y enfocado en la entretención que lleva a un desmedro de la responsabilidad política del cine con las realidades que puede mostrar.

El conflicto entre los depredadores y los utopistas se instala sobre la forma en que se utilizan las imágenes. Los primeros no se hacen responsables de lo que generan, solo utilizando la realidad como una materia prima, la pasan por estándares ya definidos y generan un proyecto ameno y fácil de digerir para los espectadores. Mientras que los utopistas no se conforman simplemente con tomar la realidad, necesitan hacerse cargo, son conscientes de la importancia de las historias que suceden en el mundo real y con esta misma conciencia se esmeran en representar de la manera más sensible posible y así entregar una experiencia nueva basada en las ya existentes.

“Hacer verosímil la idea de que toda imagen no es sino imagen de imagen, que es traducible a todos los códigos posibles y que ese proceso sólo puede desembocar en nuevos códigos generadores de imágenes, ellas mismas, a su vez, generadoras y apetecibles.” (Ruiz, 1995)

Esta nueva imagen sensible creada en la película pero basada en la realidad se vuelve impredecible y es esta característica de no poder saber que viene después de la misma forma que sucede con la vida, la vuelve una cinta apetecible como un misterio por descubrir, el supuesto villano del que no sabemos que esperar, este cine extraño que parece ser difícil de anticipar porque toma estos elementos erráticos de la realidad y en vez de envasarlos y controlarlos como lo haría el cine depredador que lo moldearía para representar ideas preconcebidas, ya probadas y complacientes para la audiencia. Al contrario de eso, se toma la decisión de permitir esa aleatoriedad haciéndola fluir en su retrato de la realidad que fue grabada, al igual que fluyen las vidas de las personas en las condiciones retratadas en las películas, de manera errática y condenada a lo que le deparen sus circunstancias.

El cine antisocial, si bien se posiciona desde la vereda del antagonismo, no lo hace desde la figura de un villano o de una fuerza malvada, como se podría pensar en primera instancia, influenciados por la binaridad protagonista/antagonista que nos inculca en conflicto central. Sin duda es un antagonista del modelo de producción del cine pero no porque busque serlo cayendo en su juego de dos fuerzas que pujan por un objetivo, el mayor legado y fuerza antagónica de lo antisocial es su mera existencia en una industria que limita o niega sus espacios de creación y distribución.

El cine imperfecto

Julio García Espinosa⁸ también explica esta lucha entre modelos de realización. Hace la diferenciación entre un Cine perfecto y otro imperfecto. El perfecto no se diferencia mucho de lo que ya explicamos del cine de los depredadores poniendo un gran hincapié al posicionar las producciones estadounidenses en el cine perfecto. García Espinosa observa que, como muchas cosas en la vida, el cine no se salva de ser una manifestación de las disputas ideológicas que rigen el mundo, disputas entre modelos de libre mercado y modelos de socialización de las riquezas y en este caso del arte cinematográfico.

Cuando se habla de que algo sea socializado se espera que todas las personas puedan tener acceso a esto, desde esa premisa nos preguntamos ¿acceso a qué puede garantizarse cuando se habla de un cine socializado? Podríamos referirnos, por ejemplo, a la realización, al principio de que todas las personas tengan los elementos técnicos para realizar una película. También puede ser la difusión o el acceso, es decir, garantizar que todas las películas tienen el derecho de ser proyectadas y difundidas junto con la oportunidad de toda persona de consumir este cine. Pero la socialización a la que se refiere García Espinosa está lejos de algo enfocada en la persona que realiza. Plantea:

“El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas.

Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados.

Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que “ilustra

⁸ Cineasta y Teórico Cubano, su trabajo tanto filmográfico como bibliográfico se encuentra enmarcado en un contexto comprometido con la revolución cubana y muy crítico de la industria estadounidense.

bellamente” las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo.”

(García Espinosa, 1973)

De la misma forma, el Cine Imperfecto plantea muchas semejanzas con lo expuesto en el cine de los utopistas, pero su mayor aporte se encuentra en el deber final que debe tener este. Lo socializado no es un derecho a realizar, difundir o publicar, se trata de un derecho y a la vez obligación que debe cumplir este cine. En ese elemento, esta quizás el gran objetivo del Cine Antisocial, mostrar sensorialmente la realidad, hacerse cargo de ella pero sin tomar aires mesiánicos ni tampoco entregar respuestas, tampoco una guía de como sentir la realidad.

El cine debe entregar temas y debe permitir a la audiencia el proceso de analizar y de enjuiciar las temáticas. La socialización del cine es el derecho de analizar lo que se consume sin la presión de recibir un producto ya analizado, digerir de manera personal sin que le digan a las personas como deben hacerlo eso es el cine imperfecto y el cine antisocial cumple ese requisito.

De lo social y lo militante

La existencia de un cine que se denomina como antisocial significa la negación de algo, en este caso de lo social. Un alejamiento concreto hacia lo que durante años ha producido nuestro país, principalmente dentro de la corriente del novísimo cine chileno, distanciamiento que podría interpretarse como un elemento lingüístico sin importancia que reafirma una posición de marginación. Sin embargo, creo que decir eso sería errado y sería hacer invisible una crítica hacia estas producciones que se enmarcan en lo social.

Se debe decir qué constituye el cine social, cuáles son sus elementos y al identificarlos hacer el esfuerzo de analizar por qué lo antisocial reniega de este. Lo social, como vimos con anterioridad, se encuentra fuertemente en el nuevo y en el novísimo cine chileno, un cine interesado con las causas sociales, preocupado por las desigualdades y con una intención de mostrar contradicciones del modelo que nos rige y nos impide vivir a plenitud. Entonces, en que podría diferenciarse del cine antisocial que podríamos identificar valores muy similares. Sus diferencias sin duda son de forma y no de fondo.

El cine antisocial tiene como característica principal la honestidad con que graba y proyecta sus imágenes, es decir, le otorga mucha importancia a que las imágenes sean reales y no simples representaciones, esto es posible mediante la vivencia de esos mismos espacios, el hacerse responsable de estas imágenes va de la mano con haberlas vivido para así poder tomarlas y llevarlas al montaje sin un filtro externo a esas vidas. El cine social genera historias con problemáticas sociales pero grabadas con estándares tradicionales, con buenos presupuestos, con actores profesionales y con un deseo de ser consumidas en grandes

cantidades por las audiencias. El cine antisocial no cuenta con esos medios ni tampoco tiene deseos pretenciosos sobre sus películas y su llegada a grandes pantallas, sus objetivos se encuentran en continuar existiendo y generando espacios para que pueda seguir su creación.

Un término muy utilizado en Latinoamérica es el del cine militante un cine comprometido con las luchas emancipadoras de los pueblos del continente contra toda fuerza que parezca hostil y que afecte la autodeterminación de los pueblos además es, sin duda, un cine directamente vinculado con las tradiciones de la izquierda latinoamericana. Efectivamente los estudios que lo mencionan y estudian son parte de nuestro continente.

Según Mariano Veliz⁹ esta fuerte corriente que denomina como cine militante nace a mediados de los años 60 en el corazón del continente. Este estilo o definición que es adoptado por diversos cineastas de Latinoamérica como también por diversos grupos y colectividades que encontraban en el cine una herramienta útil para las luchas emancipadoras.

Pero la definición anterior nos puede parecer reduccionista y cerrada a formas distintas de hacer política, como si la única forma de aportar a la realidad sea desde un cine militante, directo y abiertamente comprometido con las luchas sociales.

Raúl Ruiz recibió diversas críticas que apuntaban a que su cine dejó de ser social, para tener una etapa nihilista y despreocupada de la realidad. Sergio Villalobos en un ensayo publicado en 2014 plantea que el giro que atravesó el realizador respondía a una nueva forma de ver las tareas del cine en la actualidad y su manera de intervenir en la realidad.

⁹ Licenciado y Profesor en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

“No hay ciertamente una forma exclusiva de cine político que marque la pauta de dicha relación, así como tampoco es posible pensar en un cine absolutamente ajeno a la política, a sus énfasis y a sus presupuestos. (...) habría que pensar en la condición inherentemente política de esta práctica cada vez que su asunto, aquello que la define, es la relación entre imagen y sentido, es decir, entre las lógicas de lo visible y lo enunciable que configuran lo que Jacques Rancière ha llamado la distribución de lo sensible¹⁰. En efecto, habría en el cine una cierta lógica del sentido que no sería reducible a la dimensión comunicativa e instrumental y que no se agotaría en la función referencial o ilustrativa, un cierto plusvalor incapitalizable que no se presenta como una formulación explícita de la relación entre cine y política, sino como un hacer práctico y ya, por eso mismo, un hacer que pone en cuestión, reinventando permanentemente, el sentido habitual de lo político. En tal caso, más importante que hacer cine político sería “hacer cine políticamente”. ” (Villalobos Ruminot, 2014)

Trasladamos la responsabilidad política y abandonamos la película en sí, empezamos a nutrir el solo hecho de realizar cine como un ejercicio político. Dando responsabilidad a la manera de hacer cine más que a la obra resultante de este ejercicio. Dentro de esta implicancia Impolítica encontramos sin duda también a las obras de Sepúlveda y Adriazola, en que observamos a sus personajes perdidos, como si no tuvieran indicaciones de que acciones realizar, solamente son insertados en estos mundos y la fuerza de la realidad es la que los hará actuar, o responder a las circunstancias para ser más exactos.

¹⁰ Nota del autor: *“En cuyo caso, la especificidad del cine deriva de una inanticipable relación entre el ojo intencional o consciente del director y el ojo inconsciente de la cámara. Rancière, Film Fables, 2006”*

En este caso el valor de lo Antisocial esta intrínsecamente relacionado con el acto de su realización, su mayor valor como aporte para la sociedad es el ejercicio de su existencia. Existencia que nace desde las mismas necesidades de la realidad que se muestra, el acto de generar estas películas siendo sus realizadores parte de la precariedad que representan, se constituye como un ejercicio de autorretrato, una oportunidad para que los marginados por el cine social¹¹ puedan generar imágenes cinematográficas y más que adentrarse a un mundo que comercializa las obras, su gran valor es la oportunidad que hasta el momento pareciera que se les había negado.

El cine antisocial es primero que todo horizontal, un cine enriquecedor en su proceso más que por sobre su resultado, ruiciano en su narrativa y forma de contar las historias, imperfecto por mostrar la realidad sin generar juicios de ella. Este cine no muestra imágenes con la intención de hacer pretensión de aquellas, las muestra con la responsabilidad y el compromiso de estar trabajando con la realidad. El mayor homenaje y respeto a esas imágenes es mantenerlas existiendo y generar espacios para que más personas puedan verse reflejadas en el cine desde su cotidianidad.

¹¹ Entendiendo la marginación como una condición de clase y de recursos materiales que al no tenerlos se ven imposibilitados de hacer cine

El pejesapo

En 2007 *El pejesapo* empezaba a hacer sus primeras apariciones en festivales de cine como el de Rengo, el de Valdivia, *SANFIC* y en el mismo *Feciso* que los directores coordinaban. Fueron estas apariciones junto con algunos visionados en universidades y otros espacios culturales lo que hizo circular el hecho de su existencia entre las voces de los cinéfilos de aquel año. Pasaron los meses y encontrarla se volvió complejo, los visionados se acabaron y su circulación por unos años quedo reducido a algunas copias en dvd que pasaban prestadas entre amigos.



(Sepúlveda J. L., 2007)

En su momento diversas páginas dedicadas a la crítica de cine tomarían la cinta como elemento de estudio. Las características novedosas de la película se tornarían eje central de las diversas críticas y se comentaría con avidez la intromisión de este cine antisocial entre

tantas películas sociales que se estaban haciendo un espacio en los cines nacionales. Pero a pesar de sus aportes al campo popular, este nuevo cine se encontró con bastantes comentarios que intentaron bajarle el peso y cuestionar que era digno de filmar y que no.

“En Valdivia ya lo dijeron; El pejesapo no es una película. Hay cosas que no deberían filmarse y las cosas deben filmarse de cierta manera. Flujo de caja.” (Murillo, 2007)

Lo estético y lo comercial parecen ser características ineludibles en muchas ocasiones, su mera existencia crea patrones y condiciones mínimas que se le exigen a las películas para ser aceptadas. Lamentablemente son ese tipo de comentarios fundados en el interés que las personas consuman de manera masiva el producto pero terminan convirtiéndose en fieles protectores de solo una forma de hacer cine, la comercial.

El pejesapo se volvía una pieza de culto de difícil acceso hasta que fue difundida de manera libre mediante youtube. En ningún momento la película paso por los cines comerciales, probablemente siendo conscientes de que esta no sería una película que circularía en esos lugares. La misma película que para muchos críticos podía ser sujeto de amplio estudio y análisis, era una pieza antisocial y esta condición la aleja de esas salas.

Para comprender lo antisocial de la película empezaré desglosando al protagonista. Daniel no es un personaje principal de cine convencional, la empatía que podemos llegar a sentir en un principio se va transformando poco a poco hacia un desagrado al personaje. Los directores son claros al crearlo, no buscan imponer una lectura sobre su protagonista, entregan sus acciones al espectador porque son reales y es la realidad el valor intrínseco en la obra.

Daniel es manipulador e indeciso, constantemente está buscando oportunidades para insertarse y se encuentra con una ciudad discriminadora tanto por su apariencia como por su

pasado en la cárcel. Es en ese constante rechazo y falta de oportunidades que el tiempo del protagonista y de la misma película se vuelve confuso.

“¿Sabe por qué usted no se ha dado cuenta que lleva tantos años aquí? Porque aquí todos los días son iguales” (Sepúlveda J. L., 2007)

La relatividad de su tiempo es un grito al aire sobre lo monótona y repetitiva se ha vuelto la vida para aquellos que no cuentan con oportunidades, los días no se diferencian porque no existen emociones particulares que permitan tener días memorables y distintos.

Durante la película Daniel pareciera buscar aceptación y pertenencia, empezando por la pareja de ancianos que vivían cerca del río que lo boto, sin encontrar esa reciprocidad de afecto es que deja el lugar dando por entender que asesina a uno de los ancianos. La relación con su esposa en primera instancia nos muestra un Daniel arrepentido, con miedo, incertidumbre y en esa luz de humanidad es que vemos también un cobijo en el afecto de su pareja. Prometiéndole internarse y con lo que pareciera una salida es que Daniel nos muestra nuevamente que su deseo de afecto es solo en las condiciones que él desea. Dejando a su esposa de lado y engañándola en el mismo circo es que vemos la facilidad del protagonista para desarraigarse de los afectos y utilizar a la gente.

La vida que no vemos, anterior a la película y su intento de suicidio no debe ser muy distinta a la retratada en la película. Él no logra insertarse y es utilizado por los demás, usando su fuerza de trabajo pero denigrando su condición humana.

“Ellos te dan este sueldito, te dan esta pega pero por otro lado ellos te utilizan ¿cachai? Explotan esa parte (...) Que tú estuviste preso y que aquí te estamos dando la oportunidad (...) Entonces ellos sobre explotan eso para su propio beneficio” (Sepúlveda J. L., 2007)

En la ciudad busca diversas oportunidades, ofreciendo su fuerza de trabajo en lo que sea o buscando la alternativa de estudiar pero se encuentra con muros férreos que le impiden la entrada, la discriminación, la burocracia y el abuso de quienes se sienten con la potestad de mirarlo hacia abajo como en su trabajo de la planta de reciclaje.

Este círculo vicioso de condiciones adversas es donde se desenvuelve la película, una historia que toma su valor en el peso y contenido de sus imágenes, en la importancia y lo determinantes que son las condiciones del personaje muchas veces por sobre sus acciones y conflictos que ya están delimitados en su actuar. Sin duda esto es algo ruiciano, el disfrute de la película como un viaje mucho más importante que el destino al que se dirige, la poca importancia de este final es lo que hace que la película cierre de la misma forma que podía haber comenzado, con Daniel dirigiéndose a ninguna parte, sin destino alguno solo dispuesto a vivir en las condiciones que encuentre.



(Sepúlveda J. L., 2007)

En la misma línea de lo ruiciano nos topamos con los personajes divagando constantemente, contándole al espectador sus reflexiones, sus corrientes de conciencia. La exposición de esos pensamientos cobra valor para el cine antisocial porque son imágenes sin una pretensión artística, dignas de ser grabadas y mostradas por su veracidad. La percepción del tiempo, el valor de la vida, las relaciones afectivas, la condición de opresión, la vejez, la drogadicción, etc.

Los actores de la película se distancian de la actuación tradicional ya que en parte se representan a ellos mismos, los directores buscan un trabajo de construcción horizontal y en vez de limitar la actuación, entregan rienda suelta a los actores que experimenten representándose a ellos mismo y mostrando como ellos sienten sus condiciones de vida, es por esto que todo dialogo e imagen cobra relevancia sustancial, cuando el proceso de creación se vuelve horizontal todo elemento de la película cobra igual valor.

Estos personajes son mostrados desde la intimidad y muy de cerca, la cámara constantemente paseando cerca de los rostros nos hace la invitación a entrar a ese mundo sucio y desigual. La cámara no tiene pudor de mostrar con total naturalidad imágenes que desde la moral podrían tachar de inmorales como la escena de sexo entre Daniel y Barbarella pero eso no parece importante para los ojos de los directores, su película destaca por lo real, no tienen intenciones de esconder cosas que son más comunes de lo que la gente piensa.



(Sepúlveda J. L., 2007)

Daniel es un protagonista que no genera empatía en el espectador, es sucio, mentiroso, desadaptado, drogadicto y una lista de adjetivos negativos que llegan a generar un desagrado en el público, como este personaje está existiendo desde la realidad el espectador ya no puede hacer caso omiso de su existencia, deberá tomar una postura sobre las condiciones que mantienen a Daniel en esa vida. Esto es lo que García espinoza se refería cuando señalaba que el cine imperfecto mostraría un proceso para que el espectador hiciera sus propios análisis.

El Chile de 2007 no era muy distinto al que se tiene en la actualidad, con profundas desigualdades, oportunidades reducidas y un destino casi definido en su totalidad por tu lugar de nacimiento, un margen de acción predeterminado para vivir la vida pero en esas condiciones es que *El pejesapo* emerge y empieza a dar pinceladas de lo que sería no solo un proyecto audiovisual sino una filosofía de hacer cine, un pensamiento desde y para las comunidades que viven esa realidad.

Mitómana

Tuvieron que pasar 3 años para que en 2010 Adriazola y Sepúlveda estrenaran su segundo largometraje, *Mitómana* una película que continua con ciertos elementos estéticos y narrativos ya probados anteriormente en *El pejesapo* e incluyendo nuevos recursos dentro de lo que seguía siendo la exploración del cine antisocial.

Al igual que su antecesora, esta película nos muestra una amplia variedad de conflictos sociales desde la realidad de estos, una película cargada fuertemente de metáforas sobre la interpretación y sobre el hecho mismo de hacer cine.

Las críticas especializadas y de aficionados se centraron nuevamente en lo novedoso de la película, sus bajos recursos, su estética sucia, su falta de narrativa tradicional entre algunos elementos. Muchos análisis bastante atinados a mí parecer sobre las condiciones construidas en las películas y sobre el mensaje que enviaban al espectador.

“Las películas de estos directores son, sin excepción, trabajos narrativa e ideológicamente rabiosos, que ofrecen una poética nunca antes vista en nuestra cinematografía sobre lo antisocial, en tanto se distancian de todos los discursos ideológicos (e ideologizantes) que ha establecido el cine local sobre la periferia y l figura del “otro”, al menos en los filmes chilenos desplegados desde 1990 hasta el presente.” (Urrutia, 2013)

A pesar de reconocer los valiosos elementos del cine antisocial, las películas aún estaban siendo estudiadas como cintas separadas, unidas solamente por sus directores. El potencial del cine antisocial como corriente de realización aun parecía ambigua y las críticas también

ya que en ese momento parecía imposible prever hacia donde se dirigía el proyecto de lo antisocial.



(Sepúlveda & Adriazola, 2010)

El largometraje parte cuestionando al cine de consumo, planteando la pregunta de qué es lo que debería mostrar el cine, a quienes debería representar y también de qué forma se puede representar correctamente en el cine la realidad que se intenta actuar.

“(...) Quisiera mostrar fuerza y belleza en la pantalla pero me dan papeles en películas de mierda raras que nadie se interesa en ver. Porque ustedes, si ustedes son los que pagan una entrada de tres lucas para ver como su ídolo se burla de usted” (Sepúlveda & Adriazola, 2010)

Los primeros quince minutos tenemos claridad sobre la importancia que toma la actuación, el deber de estar a la altura de la representación, alejarnos de la idea de belleza artificial construida para consumirla y acercarnos a la verdad con su aspecto desalentador. Es en planos muy generales en que constantemente la película hace que nos ubiquemos espacialmente, sectores de la ciudad que se ven llenos de desechos que se comen el paisaje. Un tratamiento

sonoro que con intensos bajos nos comparte la tensión del lugar en donde no existe seguridad, no solo el paisaje se convierte en un depósito de desechos sino que también sus habitantes parecen sentirse desechados y abandonados como sobras que la ciudad ha expulsado y empujado a que se instalen en estas periferias descuidadas.

Cuando la idea de la película parece estar clara el protagonismo cambia de manos y recae en Paola Lattus, el rostro más reconocido en la escena actoral Chilena que allá trabajado con la pareja de directores. De cierta forma parece estarse representando a sí misma en su búsqueda por poder actuar, una Paola que recién empezaba a hacerse camino frente a las cámaras y que antes de *mitómana* ya había participado con directores como Pablo Larraín y Cristian Jiménez.

Mitómana toma una actriz que empezaba a ser reconocida no como una elección antojadiza sino como parte del ejercicio de la realización de la película. El cine antisocial como ya sabemos centra parte importante de su reflexión a la manera en que se hace la película, el proceso tanto de creación y de realización cobran importancia porque las interacciones de Paola serían naturales en este caso, su aparición y toma del protagonismo es un ejercicio metafórico de como la pobreza y marginación social intenta ser representada muchas veces sin siquiera ser explorada en la vivencia.

Paola personifica a Yani, el personaje de una supuesta película, lo único que sabemos en un principio es que su personaje es una especie de enfermera y que está inserta en esta periferia desolada de la que ya hablamos. Ambas condiciones parecen ser ajenas a Paola y es por esto que mediante la experiencia ella va buscando sumergirse en su personaje para así estar a la altura de la representación que ha elegido aceptar.

Es inevitable hacer el ejercicio de analizar esta película sin que salten comparaciones con el largometraje anterior de los directores. *El pejesapo* presenta una estructura mucho más directa en el sentido que Daniel a pesar de sus ambigüedades y sus cambios de actuar supuestamente lo acompañamos en su objetivo central que nos parecía era sentirse reinsertado y con oportunidades dentro de su vida. El personaje de Yani es un recipiente vacío, podemos decir que de alguna manera el objetivo de la protagonista es poder ser una enfermera y ser una más de ese entorno.

Al tomar el papel, Yani nos deja claro que para actuar se requieren sacrificios. Que para la película que supuestamente grabaran se ve representado en cortarse el pelo, recurso que analizaremos en detalle cuando lleguemos a la acción misma.

“Pa mi es un sacrificio cortarme el pelo, quedarme rapa, quedarme pela es un sacrificio y lo estoy haciendo (...) tu salí de acá con tu mamá y me dejan a mi acá” (Sepúlveda & Adriazola, 2010)

La petición de Yani es parte del discurso y postura que tienen los realizadores sobre la forma de hacer cine, un proceso colaborativo entre quienes participan y además una responsabilidad con las imágenes que están siendo llevadas a la pantalla y por consecuencia a ser vistas por las personas.

Además el dialogo empieza a vislumbrar una crítica a la actuación cinematográfica que lleva a los actores a creer que cualquier papel es representable mientras que la pareja de directores utiliza a personajes reales para que se representen a sí mismos. Es en esta reflexión sobre el peso de representar a los marginados que toma sentido la elección de Lattus para el papel, la película no es solo una metáfora de la actuación, es el proceso de Paola viviendo la marginación.

La relación entre Alejandro y su madre nos muestra algunos temas muy comunes en los sectores populares de la ciudad. El hacinamiento de vivir en espacios reducidos que normaliza la ausencia de espacios personales e íntimos para sus habitantes. Alejandro a pesar de ser un hombre adulto se encuentra en una posición de sumisión frente a su madre como si aún fuera un niño.



(Sepúlveda & Adriazola, 2010)

La madre de Alejandro se ve incapaz de soltar a su hijo, puede ser la falta de oportunidades, la desconfianza sobre él, un deseo de sobreprotegerlo o quizás un miedo a sentirse sola. Es esta dinámica de dominio sobre Alejandro la que hace que este estalle en conflicto con su madre, discutan fuertemente sobre las expectativas de ella sobre él, la secuencia termina con Alejandro saliendo de su casa y escuchamos a la madre decir con una voz dolida:

“A mí no me gusta que ande grabando estas cosas, son cosas de la realidad y no es la idea, no me gusta” (Sepúlveda & Adriazola, 2010)

Porque la hacinación y el trato que vimos no fue una representación, es la realidad con la que conviven no solo ellos sino muchas familias del sector retratado.

Yani continua en sus intentos de ser aceptada en la población, intenta desde su ignorancia presentarse como una ayuda para darse cuenta que la desconfianza abunda entre los habitantes, la sensación de haber sido botados de la ciudad y de que los servicios públicos no son suficientes, les genera una legítima desconfianza a la ayuda de los desconocidos.

“Anda a ayudar al consultorio, allí en el consultorio necesitan weonas, allá necesitan weonas pa que pasen la hora” (Sepúlveda & Adriazola, 2010)

Entre toda esa desconfianza en el mundo adulto, Yani encuentra guía en una niña para poder entender mejor las condiciones de vida de los pobladores, ella le muestra con total naturalidad el abandono ejemplificado en una comisaria vacía que dejo a los habitantes a la deriva además de mostrar la violencia y el peligro de la noche que se ve sonorizada por disparos, tan natural es todo eso para la niña que en un momento muestra el fácil acceso que puede tener a un arma de fuego como si fuera algo cotidiano para ella. Pero la naturalidad de la violencia no es solo parte la de la inocencia, la misma niña es consiente a su corta edad que es una marginada y ella misma se lo deja claro a Yani:

“-Porque eri de providencia, porque tu eri diferente a la gente de acá

-¿En qué?

-Eri ma cuica... y te daban todo en la boca, a mí nunca me han dado nada en la boca”

(Sepúlveda & Adriazola, 2010)

La visualidad de la película de podría resumir en 3 grandes segmentos, el primero es una cobertura de todas las acciones de Yani, verla en su intimidad como lo fue su atención ginecológica y pasando por sus intentos de comprender su personaje. La segunda es una cámara curiosa que intenta adentrarse en el entorno como si estuviera buscando algo

interesante esta se hace presente principalmente en las conversaciones que a primera vista parecen divagaciones y reflexiones de los personajes, por último, secuencias de montaje con sonidos caóticos que como ya comentamos, nos contextualiza del espacio en que habita la película.



(Sepúlveda & Adriazola, 2010)

El final de la película nos muestra una Yani muy distinta a la que partió teniendo una postura desafiante y de confianza ante el papel que tomaba, es esa confianza que evolucionada en altanería se ve representada por su pelo.

Con la niña como escolta llega a su última visita, un anciano que para poder ayudarlo deberá ponerse en su lugar y para hacerlo tendrá que dejar ir su vanidad junto con su cabello, entre lágrimas de Yani y planos detalles del corte la vemos terminando la película, aceptando la hipótesis inicial del sacrificio y entendiendo que la representación tiene un deber con la realidad que tiene detrás.

Mitómana es una película que hace un fuerte llamado de atención a los actores chilenos, una invitación a que los actores estudien menos los papeles y se acerquen a vivirlos más.

Harley Queen

Luego de *Mitómana* la pareja de directores produciría y grabaría dos documentales: *Crónica de un comité* (2014) e *Il Siciliano* (2017). Después de 10 años de su última ficción estrenarían *Harley Queen* (2019) en SANFIC 2019 ganando el premio a mejor dirección de la competencia nacional.

Harley Queen da importantes saltos al momento de ser comparada con sus dos predecesoras¹², la calidad visual de las imágenes responde a un avance técnico de las tecnologías actuales de grabación que permite una alta resolución por medios mucho más accesibles que los necesarios para grabar hace 10 años. Esta calidad y evolución la podemos ver también en el montaje, a diferencia de las películas anteriores que en su mayoría las secuencias se montaban con cortes directos en este largometraje se trabaja mucho más la entrada y salida de secuencias por el sonido o el fuera de campo. La textura sucia, los planos poco iluminados, un desenfoque constante en algunas secuencias siguen siendo elementos presentes en la estética de la obra.

El proceso de la cinta representa la consolidación de un formato, de un género, de una manera diferente de hacer cine y la crítica a diferencia de las películas anteriores que fueron tomadas como estudios individuales empieza a abrirse a la existencia de una corriente consolidada por sus propios actos.

¹² *El pejesapo* y *Mitómana*

“El Feciso lleva 12 años y 23 versiones. Es un festival que se hace dos veces al año en las zonas periféricas de la ciudad y en la calle, levantado por un colectivo que nace de la necesidad de mostrar películas con nuevas narrativas de cine social y antisocial. Nos interesa retratar vidas e historias que son cercanas a nuestra realidad y con trabajo de territorio. Pero para mí, el proyecto fundamental de nuestro colectivo, es la Escuela Popular de Cine que lleva 9 años: ahí se piensa y se hace el cine fuera de todo mecanismo de producción de mercado y es donde las personas y sus vidas son creadores y protagonistas.”

(Adriazola, 2020)

Encontrarse con un trabajo firme y robusto no es sorpresa aunque si parecía serlo para la crítica y la academia que no observaba el trabajo silencioso del *Feciso* y de la Escuela Popular de Cine. Es a punta de esfuerzo y trabajo de estos proyectos que el cine antisocial no solamente encuentra público y material para sus historias, también encuentra a todos los que podrían convertirse en realizadores de este tipo de cine.



(Sepúlveda & Adriazola, 2019)

La película parte con un extenso travelling del espacio donde habita nuestra protagonista, el final de la película nos muestra un travelling similar dando a entender que sin importar la evolución que pueda tener el personaje, solo es capaz de moverse dentro de este limitado mundo que se está mostrando.

Caro es la protagonista de esta película, vive en Bajos de Mena¹³ y su alter ego es Harley Queen, una bailarina de streptess. La historia cuenta como intenta emprender una productora, hacerse un nombre en el mundo de la danza y viviendo una vida familiar que se enmarca en la poca comunicación y en la carga de un permanente luto por la pérdida de 2 hijos.

La película pasa por diversas temáticas como si fuera una rápida radiografía de las aspiraciones y problemas que se viven en los sectores populares. Desde el principio con una sesión de fotos nos presenta la importancia de la captura y de lo visual en los tiempos actuales, las fotos durante toda la película están relacionadas con la imagen que se proyecta hacia el exterior, imagen entregada por las redes sociales, lenguaje que se va intercalando a lo largo de la cinta mostrando a la Caro interactuar con ese mundo que no vemos cómo responde pero nosotros si conocemos la imagen que ella entrega.

Harley Quinn, el personaje de ficción en el que se basa Caro es un icono de la cultura popular dentro de los comics de superhéroes y que luego de su aparición en el cine en 2016¹⁴, el personaje se convirtió en un icono sexualizado, con poca ropa y al servicio del consumo del cine para el público masculino y heterosexual. El personaje perfecto para una bailarina de

¹³ Sector de mucha pobreza y hacinamiento ubicado en el extremo sur-poniente de Puente Alto, Santiago de Chile

¹⁴ *Suicide Squad* de James Gunn y David Ayer

streptess pero la realidad dista mucho de la ficción y la Harley que seguiremos no entra en el estereotipo estético de ese canon, es una versión marginal, Harley Queen.

En la productora de eventos nos encontramos con dos personajes que la acompañan: Melany y “El nazi”¹⁵. La primera es una adolescente de aproximadamente unos 17 años, busca independizarse de a poco además de esperar la oportunidad de entrar a la escuela de carabineros. El segundo es un nacionalista, un fanático de extrema derecha, una contradicción andante con los ideales que arrastra. Ambos personajes son realidades muy comunes en estos sectores de la población, donde algunos solo ven una salida entrando a las fuerzas del orden y tener asegurada una pensión o personas cansadas de la marginación social que buscan respuestas en los extremos de una política autoritaria.

“El nazi” rompe con la productora por problemas con Harley y una tercera persona, problemas de personalidades que los hacen chocar. Melany es obligada por su madre a dejar el proyecto, como un golpe de realidad ella solamente acepta las órdenes de su madre, respondiendo a las expectativas de su mamá

“Yo me fui y le dije a la Caro yo no puedo estar aquí, mi mamá no me da permiso punto, y de ahí deje de ir pa allá, me aleje completamente. Siempre fui de la idea de que hay que vivir la vida realmente y no en la fantasía porque al final, la vida real no es como lo es la fantasía”

(Sepúlveda & Adriazola, 2019)

Y con Melany mirándose al espejo es que no volvemos a verla en la película, los vínculos que acompañaban a Harley hasta ese momento se ven disueltos. Los lazos que quedan son

¹⁵ Me refiero así al personaje ya que no se menciona su verdadero nombre.

los de su hija y de Cristian, su pareja que se muestra siempre cansado y apático a las situaciones.



(Sepúlveda & Adriazola, 2019)

El feminismo como temática en alza con diversas corrientes haciéndose un espacio en el debate público se hace parte y presente en Harley primero en una marcha de mujeres por el centro de Santiago junto a su hija. Expuesta ante ese escenario público la vemos siendo parte de un movimiento grande y robusto de mujeres. Es en el streptess donde encontraría círculos de confianza y a la vez la intromisión de las contradicciones del consumo masculino.

La academia de baile en la que Harley participa es un espacio que ellas mismas denominan de *apañe*.

“Lo importante chiquillas de apañarnos como mujeres, no solamente aquí sino que también afuera. Que alla esa unidad y compañerismo que tienen los hombres con su género ¿Por qué

nosotras no lo podemos tener? Y acá no hay envidia, aquí nadie tiene envidia yo me he dado cuenta de eso, aquí hay otras energías cuando una llega y eso tienen que apañarse aquí y afuera” (Sepúlveda & Adriazola, 2019)

A pesar de esto, el consumo masculino se hace presente en la exigencia de la sensualidad como criterio para evaluar el nivel de la danza pero el consumo será solamente cuando ellos lo estimen. Bajo el argumento de “mostrar demasiado”, Harley termina siendo descalificada de una competencia de baile.

“Bueno por desgracia las dos competidoras de la categoría de strep show amateur quedaron descalificadas porque si bien es cierto, es una categoría que busca medir la habilidad y la gracia en el desprenderse de la ropa, está prohibido mostrar desnudez” (Sepúlveda & Adriazola, 2019)

Sin importar lo empoderante y seguro que parece el espacio del streptess, Harley se encuentra con el consumo masculino poniendo las reglas de cómo debe expresarse.

La espiritualidad de Harley es un elemento que se hace presente en diferentes momentos de la película. Durante el tiempo de la productora vemos distintos trabajos relacionados con experiencias paranormales, situaciones que la Caro trata con solemnidad y respeto. Mientras avanza la película van apareciendo referencias a los hijos fallecidos hasta que nos muestran una secuencia de montaje construida por registros de un incendio que no pudo ser controlado por las fallencias estructurales del espacio que habitan en la población. El departamento quemado es presentado en un montaje fotográfico, fotogramas y no videos, nuevamente la idea de la captura del momento y de la imagen que se proyecta.

De sus hijos muertos Harley Queen nos entrega dos grandes reflexiones, la primera es una crítica al hacinamiento, encierro que las familias de Bajos de Mena y otras poblaciones se

encuentran viviendo día a día y la segunda tiene que ver con la privatización de su luto expresada en una discusión en el cementerio donde su interés por fotografiar la tumba de sus hijos choca con la idea de propiedad que tienen los dueños del cementerio. Si ni siquiera su luto puede pertenecerle, pareciera que no existe nada que no dependa de terceros en la vida de Harley.



(Sepúlveda & Adriazola, 2019)

Las películas del cine antisocial están construidas sobre imágenes de la realidad, en muchas ocasiones secuencias difíciles de ver por su contenido visual desagradable que repele al espectador pero le recuerda el lugar desde donde están grabadas las películas. Harley Queen no es la excepción de estas imágenes difíciles de digerir y nos muestra en cámara a un gato que fue envenenado, lo vemos sufrir, escupir sangre y como en un acto que pareciera por su

bien le intentan romper el cuello. De las tres películas analizadas puede que esta sea la secuencia más difícil de ver en pantalla, ver la muerte directamente a los ojos para poder por un breve momento estar más cerca de la posición de los personajes, cara a cara con la muerte de manera diaria.



(Sepúlveda & Adriazola, 2019)

La relación de Harley con Cristian, su pareja, es mínima y apática como si solamente compartieran el espacio físico del departamento y el cuidado de su hija. Su relación es tan poco determinante que al final de la película vemos a Caro casarse con Luis, a quien no habíamos conocido en toda la película. Este matrimonio es solo otro episodio de la vida de Harley que mientras avanza en el día lo vemos pasar de felicidad y celebración hasta llegar a la violencia y confusión cuando Cristian llega aparentemente ebrio y es noqueado por Luis. Dejando en evidencia el peligro que corre Harley en este entorno de agresiones físicas que podrían tenerla a ella como víctima en el futuro.

Harley Queen a diferencia de las dos películas anteriores, tiene una protagonista que parece tener claridad sobre sus objetivos y ambiciones. Lamentablemente esa convicción no es suficiente cuando se ven insertados en este escenario marginal que por sus condiciones estructurales determinara los resultados sin importar las decisiones que pueda tomar Harley, un destino lamentable determinado por sus condiciones de vida.

Conclusión

Sin duda el cine antisocial se ha abierto paso en la escena audiovisual Chilena. Filmando películas, ganando reconocimientos y además dándole fuerza al proyecto de la Escuela Popular de Cine para que los proyectos antisociales puedan seguir realizándose.

Pero luego de desglosar las películas seleccionadas y analizarlas bajo los parámetros teóricos planteados inicialmente puedo llegar a ciertas conclusiones sobre las teorías que destacan e identifican el cine antisocial.

Primero que todo está el elemento contracultural del cine de la pareja de directores, es sin duda su existencia e irrupción en la escena la mayor ganancia en este sentido. El posicionamiento de esta corriente dentro de las opciones al momento de hacer cine lo han convertido en alternativa contracultural y no solamente en un mero cine simbólico y aislado por su consumo. Entrar y disputar espacios como *SANFIC* hacen que el trabajo de los directores no sea en vano mientras al mismo tiempo no sacrifican elementos vitales para la existencia de su cine, sino todo lo contrario, profundizan herramientas como las imágenes difíciles de consumir. La contracultura de Adriazola y Sepúlveda encontraba su valor netamente en mantener su existencia y en expandir sus herramientas de hacer cine, al día de hoy esto ha evolucionado convirtiendo su trabajo en una disputa legítima y a la altura de un consumo mucho más amplio que hace 10 años.

Con respecto a Ruiz puedo decir que el cine antisocial es fiel al concepto de lo utópico, grabando realidades que consiguen fuerza por si mismas convirtiendo las condiciones de vida de los personajes en motores suficientes para mover las historias sin un claro conflicto

central. Las películas antisociales además son un ejemplo latente del enfrentamiento constante entre el cine depredador y el utopista, confrontación que nos muestran en *Mitómana* con una crítica a la actuación y su responsabilidad al momento de representar realidades ajenas. Si bien el comentario agudo contra la actuación es latente, el cine antisocial invita a vivir más las realidades dando un valor en la praxis de la realización ya que solo vivir esas condiciones nos dará las herramientas para manipular de manera óptima esas imágenes y hacerlas generadoras de nuevas imágenes.

Es claramente imperfecto bajo los parámetros de García Espinosa dejando los juicios y análisis en manos del espectador. Es ese espacio de reflexión que permite que nos incomodemos con Daniel en *El pejesapo*, que nos cuestionemos porque la sociedad le da la espalda a este tipo de personas. O que hagamos la reflexión sobre el sacrificio de Yani para poder estar a la altura del papel que debe representar. Las 3 películas que analicé son reflexiones abiertas y sinceras de la realidad que muestran las contradicciones de la vida existentes en las vidas diarias de las personas marginadas.

El cine de Adriazola y Sepúlveda es político por su compromiso en visibilizar las condiciones de vida de las poblaciones, se distancia del cine social y lo critica como ya comente en *Mitómana*. Su compromiso militante se enmarca en sus territorios, entregando sus conocimientos en la Escuela Popular de Cine entregan las herramientas para que sean los marginados quienes desde sus propios ojos se creen un espacio en las pantallas que por tanto tiempo los han marginado.

Las reflexiones a las que he llegado han sido mediante la lectura de teorías cinematográficas y llevarlas a contrastar con 3 películas del cine antisocial, esto con la intención de encontrar elementos que ayudaran a identificar en primera instancia las piezas realizadas bajo este

criterio. Ha sido este ejercicio el que también me ha llevado a concluir que el análisis real y profundo sobre este trabajo solo se puede encontrar en la práctica y realización de este cine. Espero que mi trabajo teórico sirva como herramienta exploratoria para que se siga generando conocimiento y análisis sobre estas obras pero además espero que sea una invitación a ponerse en el lugar de los marginados y de participar activamente en actividades de la Escuela Popular de Cine y del *Feciso* ya que es en estos espacios donde se puede caracterizar e identificar el cine antisocial.

Bibliografía

- Adorno, T. (1944). *Dialéctica de la ilustración*. Fráncfort.
- Adriazola, C. (5 de Marzo de 2020). Carolina Adriazola, cineasta: "el cine de élite habla del mundo popular sin conocimiento". (M. Rural, Entrevistador)
- Comolli, J.-L., & Narboni, J. (2008). Cine/Ideología/Crítica. *Cahiers du cinéma: España*, 76-82.
- García Espinosa, J. (1973). *Por un cine imperfecto*.
- Lattanzi, M. L. (2019). Cine como objeto de estudio en Chile: un campo en transformación. *Cinémas d'Amérique latine*, 27, 26-33.
- Murillo, J. E. (2007). *LaFuga*. Obtenido de LaFuga: <https://www.lafuga.cl/el-pejesapo/311>
- Ruiz, R. (1995). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sepúlveda, J. L. (Dirección). (2007). *El pejesapo* [Película].
- Sepúlveda, J. L., & Adriazola, C. (Dirección). (2010). *Mitómana* [Película].
- Sepúlveda, J. L., & Adriazola, C. (Dirección). (2019). *Harley Queen* [Película].
- Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010). *Aisthesis*, 33 - 44.
- Urrutia, C. (2013). *Un Cine Centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto propio.

Villalobos Ruminot, S. (2014). Raúl Ruiz: la impolítica del cine. En E. A. Goicoechea, & Ó. A. Cabezas, *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Santiago: LOM ediciones.