

Figuraciones de lo contemporáneo en la ficción audiovisual chilena: apuestas para una historiografía del futuro

Contemporary figurations in chilean audiovisual fiction: proposals for a historiography of the future

Figurações do contemporâneo na ficção audiovisual chilena: apostas para uma historiografia do futuro

Dra. Carolina Urrutia Neno

Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Email: caurruti@uc.cl

 [0000-0003-4498-0701](https://orcid.org/0000-0003-4498-0701)

Dr. © Juan Pablo Sánchez Sepúlveda

Universidad de Santiago de Chile /
Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Email: sanchezsepulvedajp@gmail.com

 [0000-0003-0972-9642](https://orcid.org/0000-0003-0972-9642)

Recibido: 30 de noviembre de 2022

Aceptado: 25 de enero de 2023

Publicado: 15 de mayo de 2023

Artículo científico. Este artículo científico forma parte del proyecto de investigación Fondecyt Inicio N° 11190709, titulado Desbordes del realismo en el cine latinoamericano contemporáneo: Chile, Argentina y México.

Cómo citar: Urrutia Neno, C., y J.P. Sánchez Sepúlveda. «Figuraciones de lo contemporáneo en la ficción audiovisual chilena: apuestas para una historiografía del futuro». Revista de Historia Social y de las Mentalidades, vol. 27, no. 1, 2023, pp. 40-67, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5888>.



Resumen. Este trabajo considera a las ficciones audiovisuales del cine y de la televisión chilena como un documento histórico para el futuro en tanto observa y figura el clima social del presente. En función de aquello, revisaremos cuatro ficciones audiovisuales (dos largometrajes y dos series de televisión) inspiradas en acontecimientos actuales, en las que la realidad opera como materia prima. Estas ficciones serán *Mala junta* (2016), *Los perros* (2017), *El reemplazante* (2012) y *Bala loca* (2016). Su análisis considerará tanto las temáticas como los modos en que han sido puestas en pantalla para observar y figurar los distintos problemas del Chile actual que muestran el hartazgo por el cual varios grupos sociales decidieron rebelarse en 2019.

Palabras clave: Ficción audiovisual; figuración; revuelta social; historiografía

Abstract. This work considers the audiovisual fiction of Chilean cinema and television as a historical document for the future while observing the present social climate. Based on that, we will review four audiovisual fiction (two fiction films and two television series) inspired by current events in which reality operates as raw material. These fictions are *Mala junta* (2016), *Los perros* (2017), *El reemplazante* (2012), and *Bala loca* (2016). Their analysis will consider not only the themes but also how they have been put on screen. Finally, these fictions admit and include the different problems that show the weariness by which various social groups decided to revolt in 2019.

Keywords: Audiovisual Fiction; Figuration; Social Revolt; Historiography

Resumo. Este artigo considera a ficção audiovisual no cinema e na televisão chilena como um documento histórico para o futuro, pois observa e molda o clima social do presente. Assim, revisaremos quatro ficções audiovisuais (dois longas-metragens e duas séries de televisão) inspiradas em eventos atuais, nos quais a realidade opera como matéria prima. Estas ficções serão *Mala junta* (2016), *Los perros* (2017), *El reemplazante* (2012) e *Bala loca* (2016). Sua análise considerará tanto os temas quanto as formas em que foram colocados na tela para observar e retratar os diferentes problemas do Chile atual, que mostram a federação pela qual vários grupos sociais decidiram se rebelar em 2019.

Palavras-chave: Ficção audiovisual; Figuração; Revolta social; Historiografia

1. Introducción

El debate sobre el medio audiovisual como dispositivo de representación de la Historia –de interpretación, por una parte, y como el acto de poner en escena el pasado, por otra– ha sido objeto de una reflexión importante dentro de la disciplina historiográfica en las últimas décadas, de la mano de autores como Hayden White, Robert Rosenstone o Marc Ferro. En Chile tenemos los aportes de académicos y teóricos como Claudio Salinas, Hans Stange, Elizabeth Ramírez, Claudia Bossay y Jorge Iturriaga, entre otros. A partir de su trabajo es posible configurar una cartografía de las construcciones audiovisuales que se ocupan del pasado reciente y lejano del país.

Este panorama audiovisual de la Historia, del que forman parte tanto el cine como las series de televisión, presenta una lectura variada de temáticas y épocas, y a través de ella podemos encontrar trabajos enfocados en sucesos lejanos en la historia como la Guerra del Pacífico (Santa Cruz), la mujer en la época de la colonia –particularmente la Quintrala– (Bossay, “Las Quintralas audiovisuales”), la relación entre cine e historia (Salinas et al.; Stange-Marcus et al.), la época previa a la dictadura militar (Antezana et al.; Santa Cruz y Lagos Lira) y la dictadura militar (Sánchez Sepúlveda; Silva Moreno; Ramírez Soto).

En las obras de ficción audiovisual, pensando tanto en el cine como en la televisión realizadas en el Chile de las últimas décadas, encontramos numerosas muestras de películas y series de TV que reconfiguran el pasado reciente. Sobre la dictadura militar, por ejemplo, observamos un aumento considerable en la producción de películas que ponen en escena los años marcados por el terror de Estado, el miedo y la violencia. Específicamente enmarcado en la producción de ficción, durante las décadas de los ochenta y noventa las revisiones que hace el audiovisual sobre la dictadura militar son más bien escasas: algunos filmes importantes serán *Imagen latente* (Pablo Perelman, 1997) o *La frontera* (Ricardo Larraín, 1991). *Machuca* abre paso, en 2004, a la realización de un cine de orden histórico, con una película que bordeará (en sus días previos y posteriores) el golpe de Estado. Algo inaugural irrumpe con *Machuca*. Coincidimos con Bossay cuando sugiere que con esta película de Wood “se puede apreciar una referencia a la historia y su política menos alegórica y una tendencia hacia las reconstituciones históricas –aquellas películas

que buscan una cierta rigurosidad con el pasado más allá de las ficciones que sencillamente utilizan la historia como telón de fondo” (“Machuca”), pensando en el filme en contrapunto a películas de Caiozzi o Ricardo Larraín. Se trata de una obra que invoca un gran relato, monumental, y que abre las puertas para que numerosas cintas aborden el periodo mediante apuestas estéticas e ideológicas muy disímiles. Entre ellas podemos nombrar la trilogía dirigida por Pablo Larraín (*Tony Manero*, 2008; *Post Mortem*, 2010, y *No*, 2012), que aborda tres momentos de esas décadas, junto a *Dawson, Isla 10* (Miguel Littín, 2009) hasta llegar, en la actualidad, a filmes como *Araña* (Wood, 2018), *Pacto de fuga* (Alvala, 2020) o *Matar a Pinochet* (Sabatini, 2020), que se concentran en tópicos específicos, como el grupo de extrema derecha Patria y Libertad, el escape de los presos políticos de la cárcel pública de Santiago a fines de los ochenta o el intento por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez de asesinar en una emboscada al general Augusto Pinochet, respectivamente.

En la televisión sucede algo similar con la aparición de algunas series de ficción que se inspiran en el pasado para proponer una lectura sobre esos años. *Los 80: más que una moda* (Canal 13, 2008-2014), fue una ficción seriada que desarrollaba la historia de la familia Herrera y sus experiencias cotidianas (problemas económicos, deseos, frustraciones, discusiones políticas, etc.) durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Asimismo, otras ficciones seriadas se sumaron a *Los 80*, como *Los archivos del cardenal* (2011-2014), *Amar y morir en Chile* (2012), *Ecos del desierto* (2013) o *Héroes invisibles* (2019), entre otras. En ellas se exploraba el pasado dictatorial reflexivamente: por ejemplo, desde el rol de la Vicaría de la Solidaridad, el atentado a Pinochet, la historia de la abogada de derechos humanos y actual diputada Carmen Hertz, o el rol de los embajadores de Finlandia y la ayuda prestada a aquellos hombres y mujeres perseguidos por el régimen de Estado.

Se trata de un puñado de películas y series de TV que apuestan por representar hechos históricos específicos que proponen una mirada hacia el pasado que, persistentemente, se ve influenciada por el presente en el cual se insertan, sugiriendo con ello una imposibilidad de figurar objetivamente el pasado y proponiendo más bien modos de escritura para abordar un presente tensado y en fricción con ese pasado que se quiere exhibir.

En este artículo, como correlato a ese conjunto de obras que reflexiona en torno al pasado, queremos estudiar el audiovisual que observa el presente, configurándose, tal como proponemos, en tanto documento histórico para el futuro. Es decir, una mirada a lo contemporáneo que desde la ficción permite interpretar y repensar los tiempos que habitamos.

Revisaremos cuatro ficciones audiovisuales que nos parecen ilustrativas, pues suponen una lectura a contrapelo de la historia (oficial) desde el presente, tal como lo diría Walter Benjamin, en donde el audiovisual nacional busca, en algunos casos, desencajar los discursos tradicionales y hegemónicos, para así mostrar aquello que ha quedado velado, que ha sido ignorado, o bien, que ha sido tratado como tabú. Para ello, esas ficciones cuestionan su propio tiempo; “parecen haber dado paso a una estética abiertamente más conflictual, en su búsqueda por vincular sus imágenes a la contingencia social como modo de profundizar las búsquedas expresivas y formales” (Pinto y Urrutia Neno 9-10).

Al contrario de las obras referidas en los párrafos anteriores de ficción histórica sobre el pasado, nos interesa reflexionar sobre un audiovisual que mira el presente, lo tensiona, lo reflexiona, lo describe, lo figura e imagina, intentando tocar (provocar, interpelar) al espectador. Es un tipo de ficción que, tal como propone Saer “no vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender de antemano como esa realidad está hecha” (11).

Esta turbulencia narrativa inundada por la época en la que ocurren los relatos, puede ser claramente ilustrada mediante las películas que realizó, durante la dictadura militar, el cineasta Cristián Sánchez.¹ En filmes como *El zapato chino* (1979) o *Los deseos concebidos* (1982) el autor, sin nombrar la dictadura, logra explorar y tensionar el clima de la época: la atmósfera del trauma, el sinsentido imperante, la alienación ante el horror, el desaparecimiento y la muerte. Revisitada desde el presente, la obra de Sánchez abre la puerta hacia la subjetividad de una época y es, por ejemplo, utilizada muchos años más tarde por Pablo Larraín como un documento para investigar temas como el habla y la alienación de la época en sus películas *Tony Manero* y *Post mortem*.

1 Nos referimos en particular a las películas *Vías paralelas* (1975), *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1981) producidas todas durante la Dictadura Militar.

El audiovisual de ficción que proponemos revisar en este artículo permite observar el clima social actual, aquella efervescencia y malestar enquistado en la parte de la ciudadanía chilena que propicia la revuelta social de octubre de 2019, desmarcada de un proceso complejo y no lineal, desde donde uno puede distinguir la pugna histórica de distintos grupos e instituciones que luego se decantó en un proceso político formal que tiene como hitos más reconocibles a la elección presidencial de Gabriel Boric (líder estudiantil de 2011), la escritura de una nueva Constitución y el posterior rechazo ciudadano a la propuesta constitucional realizada por los y las convencionales. Desde los objetos que queremos analizar observamos ese desajuste de nuestra época, ese descalce profundo entre la derecha y la izquierda, entre la utopía y la pesadilla (Pinto y Urrutia Neno), como proceso que falla, que no solo no consigue conciliar un equilibrio social, sino que profundiza sus grietas y distancias.

El cine y la ficción seriada operan como memoria del presente. A continuación, escogemos revisar una selección de obras audiovisuales inspiradas en acontecimientos actuales, en donde la realidad, en tanto contingencia, noticia o medio, opera como fuente principal y materia prima a la hora de figurar el presente. Claudio Salinas y Hans Stange, autores de *La mirada obediente* proponen “Imaginar el pasado para entender el presente” (25). Acá apostamos por una imaginación, o más bien una figuración, del presente que dé cuenta de la convulsión social de las décadas actuales, y en donde la revuelta parece ser un lugar común en el que todo converge. Observamos que las causas que propician la revuelta social de octubre de 2019 fueron ampliamente exploradas y anticipadas desde la ficción tanto por el cine como por las series de televisión. La década fue pensada audiovisualmente, exhibiendo y figurando el malestar ciudadano, configurando las ruinas que deja la dictadura militar en términos sociales y económicos en el Chile contemporáneo. Del mismo modo, observamos que las causas de dicha revuelta (las consignas del pueblo desde 2006 –los estudiantes secundarios– y desde 2011 por los estudiantes en general) son todas problematizadas mediante distintas obras audiovisuales. Desde el retorno a la democracia, el cine de ficción aborda temas relativos a los residuos que deja, por un lado, la dictadura militar (en relación con la impunidad y la falta de justicia, a los desaparecidos y las torturas), y por otro, y de modo más visible, al modelo económico neoliberal que se instala durante esos años. Las películas y las se-

ries se aproximan al presente desde una suerte de opacidad (narrativa y estética) que va configurando el mundo que habitamos y que hemos ido tensando como sociedad. Por opacidad entendemos un modo no clásico de narrar: una propuesta que (más en el cine que en la televisión) tiende a mostrar, a exhibir, ciertas problemáticas, sin intención de demostrar nada, que se aproxima a su época desde una falta de certezas que muchas veces inunda también los modos en que esa época se cuenta.

2. Recorrido teórico

Historia e historiofotía

Durante el siglo XX, los medios de comunicación como el cine y la televisión han comenzado a ser parte de investigaciones académicas, debido a que se les considera, por una parte, como “una nueva forma de producción y difusión de la información” (Aljuri Pimiento 173), y, por otra, como parte del proceso de construcción de representaciones sociales (Laguarda).

Esto ha afectado la disciplina historiográfica: se estudian los productos audiovisuales (el cine, principalmente) ya no enfocándose completamente en los datos que respaldan aquello que ha sido puesto en pantalla, sino que prestando atención a “los temas encarnados en los personajes, relatos y géneros, así como en la cinematografía, el diseño de producción, la edición, el color, la música y la actuación” (Rosenstone, *Cine* 20). Esto ha dado paso a que dichos medios de comunicación sean considerados, no sin críticas, como fuentes de estudio de las personas y sus contextos sociales (Aljuri Pimiento).

El potencial de las imágenes en movimiento y, al mismo tiempo, su complejidad con respecto al análisis del relato (histórico),² radica en su capacidad de incluir diversos elementos o recursos que van más allá del texto escrito (Alvira). Las ficciones audiovisuales, en este sentido,

nos permiten contemplar paisajes, oír ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes o asistir a conflictos individuales y colectivos. (...) [Pueden] hacernos «ver» y «sentir» cualquier situación o personaje histórico, por ejemplo un grupo de granjeros empequeñecidos por la inmensidad de praderas y montañas; mineros picando en la oscuridad de las galerías; obreros trabajando al ritmo de las máquinas; o civiles confusos contemplando los efectos de un bombardeo. La pantalla nos atrapa en la tensión de una sala de justicia o de un foro político o en las confusas acciones superpuestas de una batalla. (Rosenstone, *El pasado* 34)

Considerando que, independientemente de la disciplina desde la cual nos acerquemos a estudiar el pasado, este nunca podrá ser reproducido en sí mismo y solo tendremos acceso a retazos o vestigios de lo que sucedió (Bossay, *Representaciones*) las películas y las series de televisión no solo nos entregan “otro tipo de información” (Rosenstone, *El pasado* 34) sino que, además, son siempre una interpretación desde el presente sobre los hechos acaecidos. A esto, Hayden White lo denomina historiofotía (*historiophoty*), lo cual es entendido como “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (White, *Ficción histórica* 217).

2 Robert Rosenstone en *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea* (2013) postula tres tipos de variedades de cine histórico: 1) la Historia como drama (dramas situados en el pasado, tales como *Gone with the wind* o *Cleopatra*); 2) la Historia como documento (documentales como *The fall of the Romanovs* o *Victory at sea*), y 3) la Historia como experimento (*El acorazado Potemkin* o *The rise of Louis XIV*). Esta última categoría no nos dirige de forma directa al pasado, sino que nos entrega una posibilidad de pensarlo de otra forma (Rosenstone, *El cine* 51). Por otra parte, podemos distinguir tres tipos de filmes: el primero es de reconstrucción histórica, los cuales albergan un contenido social que con el paso del tiempo deviene fuente para pensar la historia. El segundo es un filme de ficción histórica, en donde no se pretende analizar el pasado, sino utilizarlo como telón de fondo para narrar algunos hechos. Finalmente, encontramos el filme de reconstrucción histórica, el cual, a diferencia del primer tipo, pretende enmarcarse como parte de la historia al tomar un acontecimiento o un periodo de tiempo y hacer una reinterpretación (Laguarda).

Este concepto releva no solo el acto de deconstrucción de la noción de Historia y la capacidad representacional de la disciplina historiográfica, sino también los avances tecnológicos y mediáticos que conllevan “transformaciones o fracturas en los modos de registro, consignación, figuración, lectura e interpretación de los acontecimientos” (Taccetta 11).

Las ficciones audiovisuales, en síntesis, son pensadas como una alternativa representativa (ampliada) de diversos tipos de acontecimientos que realmente ocurrieron, y corresponde que su lectura sea realizada tanto desde lo estético y lo narrativo como de los contextos socioculturales de producción, emisión y visionado (Alvira). Estas producciones no solo dramatizan la historia o tienen rasgos documentales (actores no profesionales, por ejemplo), sino que también proponen una postura sobre cómo pensar los hechos. Estos nuevos productos audiovisuales se constituyen hoy a partir de un compromiso social con nuestra época.

Ficción

La dramatización de los hechos históricos (recientes o no), los distintos tipos de cintas cinematográficas y series televisivas que puedan existir para darles cabida en las pantallas, y sus lecturas e interpretaciones que son conformados desde el presente, nos llevan a aseverar que un relato de este tipo (historiofótico), “no reproduce los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales” (White, *Ficción histórica* 124-125). Y esto que plantea Hayden White se asemeja al rol que cumple la ficción, es decir, el acto de

construir (...) las formas perceptibles y pensables de un mundo común, determinando las situaciones y los actores de esas situaciones, identificando los acontecimientos, estableciendo entre ellos lazos de coexistencia o de sucesión y dándoles a esos lazos la modalidad de lo posible, de lo real o de lo necesario. (Rancière, *Los bordes* 14)

Esta construcción de formas perceptibles y pensables es “un cierto tipo de ordenamiento de acontecimientos [y] la relación entre un mundo de referencia y mundos alternativos (Rancière, “Política” 29), donde lo importante ya no pasa por la distinción fáctica y ontológica de lo real y



aquello que ha sido imaginado, sino que por la exhibición y experimentación sensible de ciertas “condiciones de existencia” (Rancière, “Política” 29) que se ven materializadas en el relato. Así, la ficción no se corresponde con la creación de mundos que funcionan de forma paralela con el mundo real; es más bien un conjunto de opciones, alternativas y decisiones que posibilitan un modo de representación o de que algo sea representado.

Al no establecer una yuxtaposición con lo real, en donde se establecerían como categorías antinómicas, lo que hace la ficción es desbordarse hacia ella para figurarla y denunciarla (Urrutia Neno y Fernández), estableciendo, al mismo tiempo, “vínculos entre lo privado y lo público, entre la información y la emoción, entre lo ficticio y lo ‘real’, entre el registro y la creación” (Feld y Stites Mor citados en Cossalter 13).

Lo interesante de la ficción es que no solo puede o debe ser utilizada para pensar hechos históricos de larga data (inicios del siglo XX en Chile, por nombrar una fecha cualquiera), o la historia reciente (la dictadura militar liderada por Pinochet), sino que también correspondería aplicarla a la contingencia, a lo actual, a aquello que estamos viviendo o que hemos vivido muy cercanamente en el tiempo (la revuelta de octubre, también denominada como estallido social). Es justamente en esta transversalidad temporal que radica la importancia política de la categoría ficción, puesto que permite hacerse cargo no solo de ficciones históricas o de época,³ sino también de lo que se denomina como la historia del tiempo presente, entendiendo esta como “la posibilidad de análisis histórico de la realidad social vigente, que comporta una relación de coetaneidad entre la historia vivida y la escritura de esa misma historia, entre los actores y testigos de la historia y los propios historiadores” (Cuesta Bustillo citada en Montaña 103).

Desde otra arena, el libro *Límites de la ficción*, de Jacques Aumont, será atingente a nuestra investigación en la medida que supone un borde (y desde ahí, un desborde), entre lo real y lo imaginario, entre lo ficcional y lo documental. Aumont propone a un elemento documentalizante en el cine de ficción, en el que se apuesta a que lo que se ve es del orden de la

3 Las ficciones históricas toman como referencia el discurso oficial del pasado colectivo e incluyen hechos o figuras relevantes de la Historia. Por ficciones de época nos referimos a aquellas que solo toman como telón de fondo un tiempo particular (el *look*) para luego narrar los hechos que no hacen alusión directa al discurso oficial del colectivo (Mujica).

realidad “el espectador se relaciona con lo que ve y con lo que escucha y adhiere a ello como una visión sobre un mundo posible. Real en un caso, fabricada, en otro” (14). En ese marco, las ficciones que acá proponemos como ilustrativas de nuestras ideas son aquellas en las que la realidad parece latir con fuerza. Se explora la realidad desde las posibilidades de la ficción, desde sus inventivas, sus libertades, sus imaginaciones, aunque utilizando muchas veces ciertos medios de expresión que, históricamente, han sido más apropiados para pensar el documental. En ese espacio limítrofe encontramos un territorio fértil para pensar un lugar de enunciación de lo latinoamericano actual. El realismo, como modo de ficción particular, señala Aumont, pretende “ser como la vida misma” o incluso, “extraída de la vida misma” (*Límites* 16), como es el caso de las películas y series en que nos disponemos a trabajar.

Figuraciones

Al hablar de historiofotía y de ficción (audiovisual) es ineludible hablar y discutir sobre el concepto de representación. Esta noción se ha convertido en una especie de prisión para las sociedades (Aumont, “El cine”), ya que, tanto en la Historia, la Filosofía y la Teoría del arte, ha encapsulado el rol que tienen las imágenes a un mero acto de reflejar el mundo, a su reproducción exacta, operando así “bajo el presupuesto de la *mimesis* y la racionalidad universal” (Di Paola 3-4).

Los diversos y contradictorios usos de las imágenes en movimiento se emplazan al interior de un ambiente problemático y en el que comienza a surgir, desde distintas veredas, un cuestionamiento sobre su estatuto audiovisual y social (Kratje). Una de ellas es la mirada que podemos denominar ontológica, que plantea que hablar de representación es insulso, puesto que es imposible que algo que fue pueda volver a ser en otra superficie o materialidad, desencadenando una idolatría y distorsión de la realidad (Burucúa y Kwiatkowski). Otra vertiente propone que la representación de la realidad (reciente o no) debe realizarse de manera objetiva y literal, en donde la imagen sea lo más cercana a los hechos que están siendo puestos en pantalla, sin modificaciones ni alteraciones de lo ocurrido (Burucúa y Kwiatkowski). Pensamos que una tercera vía, o más bien una línea de fuga para hablar en términos deleuzianos y para

continuar con la idea que trabaja Rancière sobre el concepto de ficción, es apelar a la noción de figuración, que se entiende como “un resultado: una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organizaciones” (Traversa 191).

Este concepto hace referencia a una producción de sentido y a una actividad crítica (Kratje) en las que la construcción realizada se articula por medio de distintas figuras que pueden provenir de los códigos formales que componen la estética, o bien, de la narración misma del relato audiovisual, que se entrelazan en una generación de sentido o significación. De esta manera, la figuración no es solo un medio para mostrar algo, o una forma de darlo a conocer, no es solamente considerar los mecanismos que se utilizan para su exhibición, sino que es una construcción que se desborda y que deviene interrogación hacia el qué, el cómo y el desde-y-hacia qué⁴ de una producción audiovisual (cine y televisión).⁵

Finalmente, si lo figurativo apela a la representación, a la mimesis con la realidad, la figuración no busca una copia ni representación exacta de lo real; apela más bien a una búsqueda de respuestas (sensaciones, ideas, pensamientos, etc.). Por lo mismo, cuando se pone en duda la representación, se abre un campo de posibilidades donde ya no está en juego la similitud con la realidad, sino que se cuestiona y tensiona la lectura de aquel momento que se está poniendo en pantalla.

Lo contemporáneo

El audiovisual chileno ha comenzado a poner énfasis en la historia (política) del tiempo presente del país. Desde 2011, aproximadamente, las series de televisión han realizado un giro narrativo y estético hacia la realidad, tomando como referencia hechos verídicos para construir y desarrollar diversas tramas que se encuentren respaldadas por la consigna “basado en hechos reales” y que contienen una pretensión o voluntad de

4 Nos referimos al *desde* para considerar el hecho, la situación o cierta parte de la realidad que sirvió de inspiración para el relato, mientras que con el *hacia* nos referimos a las consecuencias que dicho relato puede tener, es decir, el poder de las imágenes que pueden permitir la reflexión y el cuestionamiento de aquella parte de la realidad que operó como chispazo.

5 Esta idea de figuración se inspira y relaciona con la aparición a la que apela Aumont (“El Cine”) y a los tres modos en que puede acontecer: 1) la materia de la imagen; 2) el montaje y la puesta en escena; y 3) la realidad que contiene la imagen.

verdad (Cabello). De esta manera, las ficciones televisivas comenzaron a asumir un rol que hasta ese momento había sido utilizado por programas periodísticos y de no ficción (Mateos-Pérez y Ochoa Sotomayor). El cine de ficción, a su vez, también se ha posicionado sobre el tiempo presente para registrar y figurar el panorama actual de la sociedad (Urrutia Neno y Fernández), considerando, de esta manera, que “los acontecimientos reales y actuales del Chile del presente operan como referentes para la creación de las historias y de los relatos audiovisuales” (43).⁶

Surgen, a continuación, dos interrogantes que consideramos clave. La primera proviene de la pregunta que se hace Gonzalo Aguilar en su texto *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino: ¿Qué es lo que hacen (las películas, las series) con el tiempo que les toca vivir?* Un primer esbozo de respuesta podría ser que las ficciones que proponemos en este trabajo llevan consigo “la marca de lo contemporáneo” (Rosenstone, *Cine* 26), es decir, cargan en sus hombros indicios y huellas de su tiempo.

Esta alusión a lo contemporáneo que hace Rosenstone nos lleva a la segunda pregunta, la cual es puesta sobre la mesa por Giorgio Agamben en el texto *Desnudez*. En esas páginas, el filósofo italiano se pregunta y nos interpela diciendo “¿qué significa ser contemporáneos?” (17). Él mismo nos entrega una respuesta, señalando que la contemporaneidad de algo o alguien “es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*” (18-19).

Entonces, lo contemporáneo ya no es lo que el sentido común nos dice que es. No corresponde a un tiempo-continente que alberga las cosas que ocurren (Rojas), un tiempo uniforme que acumula características o diferencias en su interior (Thayer), por lo que no podríamos utilizar expresiones como mundo contemporáneo o época contemporánea (Durrán), pues estas apelan a lo contemporáneo como un mero recipiente de hechos y situaciones que siguen el curso lógico y cronológico de la Historia. Siguiendo con lo desarrollado por Agamben, lo contemporáneo ya no

6 Algunas de las cintas con las que trabajan las autoras son *Aurora* (2014) de Rodrigo Sepúlveda; *El club* (2015), de Pablo Larraín; *Aquí no ha pasado nada* (2016) de Alejandro Fernández Almendras; *Jesús* (2016) de Fernando Guzzoni; *El primero de la familia* (2016), de Carlos Leiva; *Casa Roswell* (2017) de Camila José Donoso; *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio, o *Emma* (2019) de Pablo Larraín.

es un momento en el tiempo, es una actitud, una forma de abordar nuestro tiempo. Lo contemporáneo, entonces, es mantener “la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben 21). Una oscuridad que es buscada para apreciarla, analizarla y cuestionarla.

Con todo, podemos decir que las películas y las series que abordan el tiempo presente son contemporáneas, o *más bien*, tienen una actitud contemporánea, no porque conformen el mismo espacio-tiempo de los hechos verídicos que toman para la construcción de las tramas y los personajes, sino que son contemporáneas porque se apropian de su historia reciente y la instalan en la pantalla por medio de la ficción y sus modos de figuración, a fin de reflexionar acerca de la realidad y trasladar estos conflictos a temáticas que trasciendan y permanezcan en el tiempo.

Ficciones cinematográficas, ficciones seriadas

Dirá Rivera García: “La actividad que dota de sentido a la imagen consiste en conectarla principalmente con otras imágenes y en relacionarla con lo que está afuera de ella, es decir, con lo invisible, con el campo ciego o ausente” (77). En un sentido similar a lo presentado por el autor, cuando pensamos en la figuración audiovisual de un presente complejo –tanto por el peso del pasado y de la Historia como respecto de la incertidumbre del devenir– lo hacemos desde un cine y una serialidad televisiva que procede como un sismógrafo de los tiempos presentes: observa, refracta, distorsiona, critica, visibiliza, piensa.

Las obras que escogemos estudiar funcionan desde aquello que exhiben, pero también desde lo que omiten y lo que queda latente: lo que la narración enciende y activa en un espectador que se siente interpelado. Esto alude a una tensión permanente entre el campo y el fuera de campo, desarrollada en el marco de los estudios del cine por autores como Pascal Bonitzer, Gilles Deleuze o Jacques Aumont, tensión que funciona acá como punto de inicio, dado que en las piezas audiovisuales veremos que, aquello que ocurre fuera del campo de la pantalla (lo que la rodea al plano y a la imagen, aquello fantasmagórico que subsiste –como diría Deleuze⁷–), es algo que está y no está en el corazón de la imagen y que nos

7 Lo que señala Deleuze es que el fuera de campo nos indica una presencia que nos puede inquietar aún más, pues no insiste o subsiste algo de o una parte de ella.

permite armar una suerte de cartografía crítica del presente, en donde por un lado tenemos una sucesión de manifestaciones y movimientos ciudadanos que se escuchan tanto en las calles como en el Congreso, tanto en los medios de comunicación oficiales como en las redes sociales y en los medios informales, y por otra, la sensación de un país a la deriva y sin un rumbo claro por el cual apostar.

En ese contexto, el cine y la televisión seriada optan por problematizar audiovisualmente ciertos tópicos complejos de la sociedad. Desde diversas aristas aparecen películas y series que abordan la crisis de la educación, la impunidad de quienes participaron activamente en la dictadura militar, los temas de corrupción, etc. Aquello ausente, en palabras de Rivera García, que sin embargo está en un estado de latencia, es una ausencia activa por aquello que exhibe el campo audiovisual, que permite definir conexiones incuestionables con aquellos hechos que indignan y que configuran el mundo actual que hemos construido y que encuentran un punto álgido en la revuelta social en octubre de 2019, cuando algo se enciende (como dice Didi-Huberman respecto de las sublevaciones) en la sociedad, provocada por un hartazgo que venía desde hace demasiado tiempo acumulándose producto, en parte, como sugiere Katya Araujo de “el modelo neoliberal y sus consecuencias en términos de precarización laboral (...), pérdida de protecciones sociales y privatización de servicios sociales, entre otros, han producido lo que ha sido leído como exigencias desmesuradas para poder gestionar su vida ordinaria” (20). En los análisis realizados *in situ* por sociólogos, filósofos y columnistas de diversos medios, en octubre, noviembre y diciembre de 2019, se hablaba de una desigualdad estructural en la sociedad chilena, de un cúmulo de abusos y casos de corrupción, de precarización de derechos, de trabajos, de indignidad: ese inventario será lo que aparece estéticamente formulado por las películas *Mala junta* y *Los perros* y por las series *El reemplazante* y *Bala loca*, que escogemos acá a pesar de sus diferencias evidentes, pero porque todas ellas imprimen la ausencia de cualquier certeza de devenir político y social del Chile actual. Esta incertidumbre se explicita en estas series a partir de dos ejes: por una parte, se ubica al empresariado como eslabón clave dentro del modelo socio-político contemporáneo que admite reflexionar sobre el enrevesado vínculo entre lo público y lo privado, en desmedro de los derechos sociales, y situar el fantasma de la dictadura desde el vaivén del campo y fuera de campo. Pero también en relación



con la figura del joven o adolescente, y directamente con el protagonismo que han tenido los estudiantes en las manifestaciones ciudadanas y procesos políticos del Chile actual.

Mala junta, la ópera prima de Claudia Huaiquimilla, puede ser ilustrativa de lo que acá proponemos. En los primeros minutos el filme presenta a su protagonista Tano (Andrew Bargsted), un adolescente de Santiago quien, en su viaje nocturno en bus con destino al sur de Chile, a la región de la Araucanía, se despierta en la noche y ve, confusamente, una barricada a orillas de la carretera. El plano que sucede a esa secuencia ocurre por la mañana (la hora del día queda anunciada tanto por la luz como por el pitido de una tetera que hierve en la cocina) y registra un televisor encendido con el noticiario: las imágenes muestran fuego, siluetas a contraluz y los restos de un camión destruido y quemado, mientras la voz de la locutora habla de un ataque incendiario, de una decena de encapuchados desconocidos y de un camión propiedad de la celulosa Arauco, nombrando inmediatamente después al conflicto Estado-Mapuche. De ese modo, la película va a sobrevolar diversos temas irresueltos relativos no solo a la deuda histórica que mantiene el Estado con la comunidad Mapuche que ha sido desplazada en diversos aspectos, sino que también respecto de un segundo tema profundamente problemático: el Sename (Servicio Nacional de Menores), que ha cometido innumerables irregularidades que atentan contra la dignidad, la seguridad y la vida de los niños, las niñas y los adolescentes. Un tercer tópico al que alude el filme es el del conflicto ecológico: la deforestación permanente, el extractivismo, un elemento que estaría directamente ligado al conflicto por el territorio de los pueblos originarios.

La historia comienza con Tano, un joven de Santiago que se va a vivir con su papá al sur luego de que es sorprendido en un acto delictual. Debido a la recurrencia de estos hechos se ve amenazado con ingresar al Sename. En el sur conoce a Cheo (Eliseo Fernández), un adolescente mapuche, retraído y hostigado permanentemente por sus compañeros. La película se centra en la amistad que va surgiendo entre ellos, acompañada por otros hilos argumentales que van apareciendo a lo largo del relato (que van desde las relaciones amorosas hasta reuniones políticas). Será permanente la escucha (a veces en *off*) de los programas de noticias que denuncian esta confrontación entre la fuerza policial y la comunidad Mapuche: la tensión latente en una historia que tiene muchos elementos

clásicos, desde la narración y la musicalización hasta la construcción de personajes y su arco dramático. Así, el filme se permite hacer un abordaje sensible y sentido de los temas que aparecen: la cotidianidad de una vida del sur que va mezclando el verdor abrumador de los bosques con los planos interiores de escuelas públicas o de supermercados chinos. Un paisaje que es complejo, que en ningún caso es homogéneo, si no que se encuentra lleno de contradicciones que la directora va construyendo a través de secuencias en donde los momentos de goce, de amistad, de festejo se suceden con los del luto, la deforestación de los mismos bosques, y el fuego de la barricada.

Años después Huaiquimilla retomará el penoso tópico del Sename en su filme *Mis hermanos sueñan despiertos* (2021) y desarrollará una ficción de televisión en lo que será la primera serie chilena para la plataforma Netflix, *42 días de oscuridad* (2022), en la que profundiza en las dicotomías del paisaje del sur de Chile, situando una vez más la mirada en la realidad y en la contingencia nacional, desde el hecho real y mediático de una mujer, madre de familia, que desaparece misteriosamente, siendo encontrada 42 días después, asesinada y escondida en el entretecho de su misma casa. La serie, como veremos que sucede con las otras ficciones televisivas a las cuales nos referimos, va a entramar desde la excusa del caso real un tejido social en el cual se abordan temas de género, ineficiencia de la institución policial, crítica a la falta de ética y sensacionalismo de los medios de comunicación. En todas las obras, la directora visita lo real utilizando los acontecimientos mediáticos como puente, como medio de investigación, como puerta de entrada a los casos y escenarios que escoge representar.

Volviendo al cine, observamos que el muestrario sintomático de tópicos que prefiguran una revuelta social se advierte también en *Los perros*, de la directora Marcela Said, quien ha abordado de modo crítico a las élites y clases poderosas en sus películas de ficción y no ficción.⁸ Aquí interesa exhibir la violencia sistémica y cotidiana, el abuso, la inequidad y, al igual que el anterior filme, funciona muy bien para relacionar a los espectadores con su momento histórico específico: situarlos en un contexto, aproximarse a este tiempo mediante la subjetividad de personajes que son imaginados por la cineasta vigilante a su tiempo.

8 *El verano de los peces voladores* (2013), *Opus dei: una cruzada silenciosa* (2006), *I love Pinochet* (2001), entre otras.



Enmarcada en ese tejido, esta ficción trabaja a partir de la tensión entre la Historia reciente (dictadura militar) y el presente: más bien, la idea de un tiempo desvalijado cultural y socialmente por el pasado político. La película se narra desde la perspectiva de una mujer –burguesa, adinerada– de poco más de 45 años, socia y heredera de la empresa forestal familiar y de la élite económica involucrada con los gestores de la dictadura militar. Mariana (Antonia Zegers) es una mujer ambigua e inconsecuente. Se mueve entre el mundo de las galerías de arte y la dirección de la compañía forestal del padre, entre la ciudad y ciertas tradiciones del mundo campesino, entre la obligación de tener hijos y el deseo de no tenerlos, entre el horror ante las torturas cometidas durante la dictadura y la atracción sexual por un excoronel acusado de perpetuar desapariciones (tal como dirá un agente policial en la película: Chile está lleno de monstruos). Su directora, Marcela Said, construye un relato agobiante sobre una mujer que se mueve (sin rumbo) por la cima de una sociedad vertical, en donde Mariana habita en las alturas: su casa se sitúa en los cerros precordilleranos de la zona oriente, Santiago se desvanece a lo lejos; las oficinas de la empresa se encuentran en el piso superior de un rascacielos). Ese es el ritmo con el que avanza la narración, siguiendo tensamente las contradicciones interiores de la protagonista. En ese contexto, los animales (caballos, perros) ocuparán un rol central, aparecen casi siempre en primeros planos: ojos, torsos que se mueven al ritmo de la respiración, en una temporalidad distinta a la de la protagonista y en la fricción entre la absoluta vulnerabilidad y una bestialidad misteriosa.

Mariana es un personaje difícil de soportar, su trato es desagradable, reacciona de modo estúpido, se ríe cuando no debe, se deja maltratar por el padre, por el marido, incluso por el amante. Curiosamente, es desde esa estupidez que iza su rebeldía, la utiliza, no sabemos si es natural o es impostada, pero desconcierta sin nunca lograr provocar empatía.

En ambos casos se trata de opciones figurativas donde lo real y la ficción se abrazan y funden de modo permanente. Deleuze aborda la idea de la figuración desde “la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado” (5). Especialmente en *Los perros* aquello que se desliza

es el pasado reciente (el pasado del coronel, el padre, el marido), todos ellos involucrados de distintas maneras con los oscuros horrores de la dictadura desde el lucro, desde la cima de la pirámide. El filme admite entonces una suerte de explosión de diversos tópicos actuales que aparecen latentes: activan el pasado a la vez que figuran el presente desde el cual se enuncia.

Como señalamos, la ficción televisiva, especialmente las series, se suma a esta tendencia de revisar y amplificar la realidad. Podemos encontrar algunas similitudes a lo observado en *Los perros* en algunos elementos de *Bala loca*, una miniserie de diez episodios financiada por el Consejo Nacional de Televisión (CNTV) que cuenta la historia de Mauro Murillo (Alejandro Goic), un periodista en decadencia que funda un medio digital de investigación y denuncia gracias a sus pesquisas sobre casos de corrupción en los que se ven involucrados políticos, militares, empresarios y dueños de isapres.⁹

La serie va tejiendo, con el ritmo propio de la ficción seriada, un manto de varios males del Chile contemporáneo (corrupción, falta de ética en las comunicaciones, discriminación frente a la discapacidad física, financiamiento irregular de la política, manipulación de la información por parte de los medios oficiales, entre otros temas que resultan estructurales) que, en octubre de 2019, se instalaron en la agenda política, social y mediática del país producto de la revuelta social iniciada por estudiantes secundarios.

Este presente en crisis se va figurando en *Bala loca* a través del dispositivo temporal que acá se despliega mediante las conversaciones y reflexiones que se hacen sobre la actualidad de la profesión periodística, donde el presente se vincula con la farándula mientras que el pasado, con la lucha en contra del régimen dictatorial. La narración apela a los recuerdos, a las experiencias de vida durante la dictadura y a las consecuencias que esta tuvo en el desarrollo de la vida personal y de la vida colectiva.

El tiempo se entrelaza con la estructura social del país a partir de las transformaciones ligadas a la implantación del modelo neoliberal que modificó el rol que tenían las instituciones (tanto públicas como privadas): ese escenario será representado en la serie desde diversos conflictos

9 Instituciones de Salud Previsional, instituciones privadas en materia de salud (nota de la corr.).

que muestran cómo las instituciones privadas controlan a las públicas mediante acuerdos marcados por intereses particulares asociados con los beneficios y rentabilidades que puedan entregar a sus dueños y accionistas, mas no al bien social. Esto se ilustra perfectamente en uno de los arcos dramáticos de la serie, cuando se exhiben las negociaciones entre el Intendente y el dueño de la Isapre SuSalud, Eugenio “Coco” Aldunate (Alfredo Castro). De esta forma, el periodismo de investigación se vuelve un dispositivo anacrónico de oposición y resistencia, así como el encargado de reunir o aunar diversas problemáticas sociales que pueden parecer inconexas.

En *Bala loca* las instituciones públicas no funcionan por el bien común, sino que se enfocan en no poner trabas para el negocio y el desarrollo de las empresas privadas. En consecuencia, el empresario que solo busca beneficios económicos particulares es presentado como una consecuencia negativa y problemática de la estructura social de la post dictadura chilena, lo que en términos dramáticos y narrativos se ve acrecentado por diversos actores truchos¹⁰ del empresario en cuestión.

La serie va jugando con ciertas tensiones entre espacialidad, construcción de planos y montaje. Mediante las elipsis y los cortes se va articulando una trama de sospechas, de elementos ocultos, juegos de sombras, para dar cuenta de lo que está velado pero que se pretende que salga a la luz: la presencia, por ejemplo, de personas escondidas que están espiando y hostigado al equipo protagonista por investigar donde no les corresponde. Los planos, en su mayoría primeros planos y planos medios, permiten exhibir el espacio inmediato en el cual se encuentran los personajes, dando a ver solo una parte de la realidad, por lo que el fuera de campo se transforma en aquel espacio en donde se juega y disputa la politicidad de lo público en constante litigio con lo privado.

La apuesta espacial, por su parte, admite una lectura que indica que es desde el ámbito privado donde se comienza a pensar una reconfiguración de lo público. Desde la casa de Murillo, de sus oficinas y desde la misma casa de Patricia Fuenzalida (Catalina Saavedra), sus investigaciones buscan desestabilizar el orden hegemónico a nivel político, económico y social. Asimismo, la ciudad se muestra de refilón, es como un fondo difuminado detrás de las acciones principales que son figuradas

10 Poco claro, falso, ilegal.

en primer plano. Es un fuera de campo latente, que espera en calma, que amenaza constantemente con convulsionar el orden social que critica la serie. Esta calma, que opera solo en el fuera de campo, se puede traducir como la tranquilidad que existía a nivel de cambio en lo social pues, a pesar de las manifestaciones y movilizaciones sociales, no había grandes cambios que redireccionaran las políticas públicas del país con fines de igualdad en distintas esferas.

Todo lo anterior, las problemáticas sociales y el agotamiento por parte de ciertos sectores de la sociedad ante las injusticias, los abusos y las colusiones, se puede resumir mediante la pregunta que se hace Patricia, respecto a cuánto tiempo es necesario que pase antes de que la gente explote. Es una frase que cobra mayor relevancia luego de lo vivido en octubre de 2019, donde la revuelta se hizo cargo de manifestar el descontento y las ansias de cambiar las estructuras sociales y culturales del país.

Por su parte, la serie de televisión *El reemplazante* tiene elementos en común con *Mala junta*. En cuanto a la forma, las similitudes aparecen en relación al voltaje general de los personajes, al ritmo de la narración, y también en la visualidad de las locaciones escogidas. En cuanto a la trama, en ambos casos las historias atañen a estudiantes: jóvenes conflictuados con el entorno, escolares en condiciones desiguales, cargando con un sistema ineficiente y muchas veces injusto, al involucrar tanto el tópico de la educación como del SENAME. En ambas obras pervive una ficción que emplea ciertos métodos documentales para ir avanzando en su reflexión sobre el malestar

El reemplazante realiza una crítica indirecta a través de las consecuencias que dejó la dictadura militar, específicamente en cuanto al modelo económico y educacional del país. Se ponen en escena dos realidades distintas: en una se observa el desarrollo económico y el barrio alto, en donde el dinero mueve el mundo; en la otra, se muestran lugares (casas, plazas, calles, colegios) en donde se mueve el mundo para obtener dinero. Dos realidades distintas en un mismo país, formas de vida disparejas ante un mismo modelo.

Si bien la educación es una de las temáticas principales de la serie, no es algo relevante para un sector de la sociedad que debe disponer de su tiempo para trabajar y no para perderlo en el colegio. Estudiantes que en el sistema expuesto se muestran como números, y los profesores como entes encargados de la formación y el ordenamiento de dichos números.

Todo esto con el objetivo de aportar en el desarrollo de un negocio que rentabilice y fundamente el ejercicio de un poder por parte de las empresas privadas que se hacen cargo de los establecimientos educacionales. En consecuencia, el colegio figura como un lugar de paso, pero no porque sea un punto medio hacia la universidad o los institutos profesionales; sino porque lo que se hace ahí es escamotear el día a día, para así no concentrarse en las drogas o en los robos.

La serie va exhibiendo la precariedad del colegio, pero no solo a nivel de infraestructura (salas en mal estado, vidrios y sillas rotas, grafitis, etc.), sino que también a nivel estructural (sociedad), ya que es un lugar donde el lucro se ha vuelto más importante que la educación, donde, por ejemplo, la enseñanza es un mero recurso o herramienta para sistematizar que los y las estudiantes han ido al colegio. Se muestran espacios con planos amplios (generales). Se muestran las calles, los colegios; se deja ver el contexto precario y el lugar donde las clases sociales más bajas subsisten a la par del lucro que existe a nivel educacional.

A diferencia de *Bala loca*, los espacios exteriores cobrarán interés pues por ahí se filtra lo real (calles, plazas, recintos educacionales), por aquellos lugares donde los y las figurantes caminan, en y a través de ellos. Si en *Bala loca* la poca presencia de espacios exteriores y la preponderancia de interiores simboliza la omisión y la nula discusión pública de la corrupción dentro de algunas instituciones, en *El reemplazante* ocurre justamente lo contrario, pues el afuera permite reflexionar sobre la historia presente de los establecimientos educacionales. Los exteriores hacen pensar sobre los márgenes de un sistema creado a la medida de algunos grupos. Estos son los márgenes, los intersticios, los entremedios en donde viven los y las estudiantes del colegio Príncipe Carlos.

En *El reemplazante* la contemporaneidad ficcional del presente se hace desde la figuración de la precariedad, de la ruina, de los desplazados de un sistema en donde prima el lucro. En ese contexto, los cuerpos, los tiempos, los espacios e incluso los sueños, se ven diezmados, modificados y manipulados por una lógica economicista en donde la producción de estos mismos cuerpos se prevé gracias a la producción de intangibles y sueños, utopías, que no parecieran poder materializarse a menos que se tenga dinero y se salga en la televisión (como dice el personaje de Kathy mientras el profe Charly les intenta explicar la importancia de las matemáticas en cualquier negocio y en el día a día). Al igual que en la serie, las

manifestaciones estudiantiles en 2019 se transformaron en un motor de cambio del modelo chileno.

3. Conclusiones

La mirada de estas películas y series sobre su tiempo presente, da cuenta de las sombras que –con el tiempo– dieron luces sobre los cambios que necesitaba y sigue necesitando el país. Las ficciones, impregnadas de malestar, desbordan desconsuelo, rabia e incertidumbre al exhibir y evidenciar la corrupción, fragmentación, injusticias, olvido y miopía por parte de la estructura social.

En torno a la idea de sublevación (de revuelta, de levantamiento) se pregunta Didi-Huberman:

¿Qué nos levanta? Son fuerzas, evidentemente. Unas fuerzas que no nos resultan exteriores ni impuestas: fuerzas involucionadas en todo lo que nos concierne más esencialmente. Pero ¿de qué están hechas? ¿Cuáles son sus ritmos? ¿De qué fuentes beben? ¿No podríamos decir, para empezar, que casi siempre nos vienen, sobrevienen o vuelven a nosotros a raíz de una pérdida? ¿No es cierto que perder nos levanta después de que la pérdida nos haya hecho caer? ¿No es cierto que perder nos suscita deseos después de que el luto nos haya inmovilizado? (17)¹¹

Las series y películas que acá escogimos para revisar son solo algunas (de un conjunto muy amplio de producciones estrenadas en Chile durante la última década) que dan cuenta del momento previo a la revuelta, cuando muchos se levantan (al decir de Didi-Huberman) durante el mes de octubre de 2019. Estas obras, admiten ser leídas de modo sintomático, pues dan cuenta de esa pérdida, configuran el “se veía venir” que repitieron innumerables veces los políticos y también *opinólogos* de aquel estallido. Son series de televisión y películas que mostraban diversas dolencias y malestares que, en conjunto, daban cuenta de un mal mayor. De una estructura debilitada que a duras penas se sostiene a sí misma. Son obras, proponemos, que exhiben las “fuerzas involucionadas en todo lo

11 Este texto forma parte del libro *Sublevaciones* que acompaña la muestra homónima curada por el filósofo francés en Buenos Aires. La exhibición se conforma por imágenes, textos y videos que reflexionan en torno a distintas revueltas.

que nos concierne...” (Didi Huberman 17) y se organizan casi como un mapa que podemos recorrer, en donde la ficción no solamente ilustra, sino que también ilumina la configuración de un tiempo cambiante y convulso.

Los modos estéticos y estilísticos en los que se figura la ficción en la pantalla desde una apuesta reflexiva hacia lo contemporáneo, admiten, por una parte, pensar en una postura realista al momento de aproximarse expresivamente a los materiales de la ficción. Observamos que tanto en *El reemplazante* como en *Mala junta* conviven los actores profesionales con los no actores: los segundos se interpretan a sí mismos, mientras hacen emerger las problemáticas de sus espacios cotidianos y ponen en escena, con sus cuerpos, con sus gestos, una huella del modelo económico, abordando en ambos casos la lógica neoliberal de la educación, por ejemplo, y poniendo escenificando el imaginario del malestar (devenido posteriormente en indignación) en donde los no actores (los figurantes) hacen eco del contexto en el que se encuentran inmersos, mostrando las sombras de su propio tiempo.

Por otra parte, *Bala loca* y *Los perros* utilizan otras estrategias: actores y actrices reconocidos del *star-system* nacional, para organizar un relato tenso, que observan la realidad en tanto sobrevuelan diversos hechos reales. La serie nombra directamente a varios partidos políticos (Evópoli, DC, PPD) y utiliza el nombre real de un canal de televisión. Ese gesto es un acto político y contemporáneo por parte de la ficción, que da visibilidad y permite la aparición audiovisual de diversas problemáticas que fatigan a la sociedad post dictatorial. La película muestra funas,¹² apela a las compañías forestales, a los cómplices de la dictadura que gozan de total impunidad. Así, nombrar lo real es figurar un tiempo en decadencia, es imaginar a quienes pueden generar un cambio (medios de comunicación, partidos políticos, instituciones públicas), es también –y sobre todo–, figurar la premonición de una revuelta.

12 En Chile, se refiere a una denuncia, acompañada de repudio público, en contra de una persona o un grupo.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Adriana Hidalgo, 2011.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos, 2010.
- Aljuri Pimiento, Juan Camilo. "Una analogía sobre el tiempo: entre historiografía e historiofotía, *Octubre y Koyaanisqatsi*". *Historia Crítica*, no. 31, 2006, pp. 173-185. DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit31.2006.07>.
- Alvira, Pablo. "El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas". *Revista Digital de la Escuela de Historia*, vol. 3, no. 4, 2011, pp. 135-152. DOI: <https://doi.org/10.35305/rp.v3i4.124>.
- Antezana, Lorena, et al. "Nostalgia por un Chile que no fue. El caso de la serie Ramona". *Series-International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 9-22. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/12912>.
- Araujo, Kathya, editora. *Hilos tensados. Para leer el Octubre Chileno*. Ediciones Usach, Santiago, 2019.
- Aumont, Jacques. *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Shangrila, 2016.
- . "El cine, un arte de aparición". *laFuga*, 23 de noviembre de 2020, <http://2016.lafuga.cl/el-cine-un-arte-de-aparicion/984>.
- Bossay, Claudia. "Representaciones de pasados conflictivos: aspectos teóricos de la memoria e historiofotía en filmes chilenos que representan la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1988) a fines de los gobiernos de la Concertación en el cambio de siglo". *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*, Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2010, pp. 1653-1673, <https://shs.hal.science/halshs-00531264>.



- . “Las Quintralas audiovisuales, Melodrama, época, romance y el diablo”. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 95, 2021, pp. 25-37. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi95.3906>.
- . “Machuca”. *Campo contra campo*, (s.f.), <https://campocontra-campo.cl/peliculas/22>
- Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. “Cómo sucedieron las cosas”. *Representar masacres y genocidios*, Katz Editores, 2014.
- Cabello, Cristián. “Cuando la ficción anticipa la realidad. Ficción televisiva en Chile (2012-2018)”. *Series-International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 7, no. 2, 2021, pp. 61-72. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/13316>.
- Cossalter, Javier. “Dilemas de representación en la imagen fílmica: la construcción de la memoria en tres cortometrajes pertenecientes al proyecto “25 miradas-200 minutos””. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, no. 8, 2013, pp. 1-19.
- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Paidós, 2005.
- Didi Huberman, George. *Subelevaciones*. Editorial Edutref, 2016.
- Di Paola, Esteban. “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, no.1, 2010, pp. 1-27, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/799>.
- Durán, Cristóbal. “La actualidad, ese ínfimo duelo”. ¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente, editor Miguel Valderrama, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011, pp. 25-49.
- Kratje, Julia y Agustina Pérez Rial. “Aproximaciones teóricas a la noción de figuración en el cine”. *III Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea*. Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 1-14.
- Laguarda, Paula Inés. “El cine como fuente y escritura de la historia”. *Anuario Nueva Época*, vol. 8, no. 8, 2006, pp. 109-119, <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/4815>.
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa Sotomayor. “El fenómeno de las series de televisión chilena en el siglo XXI: nuevas narrativas al servicio de la historia reciente”. *Nuevos escenarios de la comunicación: retos y*

- convergencias, editor Marco López Paredes, Centro de Publicaciones PUCE, 2018, pp. 117-143.
- Montaño, Eugenia Allier. "Balance de la historia del tiempo presente. Creación y consolidación de un campo historiográfico". *Revista de Estudios Sociales*, no. 65, 2018, pp. 100-112. DOI: <https://doi.org/10.7440/res65.2018.09>.
- Mujica, Constanza. "La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma". *Cuadernos.info*, no. 21, 2007, pp. 20-33. DOI: <https://doi.org/10.7764/cdi.21.102>.
- Pinto, Iván y Carolina Urrutia Neno. *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020*. Metales pesados, 2022.
- Ramírez Soto, Elizabeth. *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Legenda, 2019. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv16kmo3h>.
- Rancière, Jacques. "Política de la ficción". *Revista de la Academia*, no. 18, 2014, pp. 25-36.
- . *Los bordes de la ficción*. Edhasa, 2019.
- Rivera García, Antonio. *La crueldad de las imágenes*. Escolar y Mayo, 2022.
- Rojas, Sergio. "Lo contemporáneo: el pasado que (aún) no pasa". ¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente, editor Miguel Valderrama, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011, pp. 51-104.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel, 1997.
- . *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2014.
- Salinas, Claudio y Hans Stange, editores. *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Editorial Universitaria, 2017.
- Salinas, Claudio, et al. "Apuntes para la discusión de la relación cine-historia en la cinematografía chilena de ficción". *Revista Austral de Ciencias Sociales*, no. 25, 2013, pp. 115-127. DOI: <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2013.n25-06>.



- Sánchez Sepúlveda, Juan Pablo. *Contexto e inmunización: La representación de la violencia estructural en la ficción televisiva Los archivos del Cardenal (2011-2014)*. Tesis de Magíster, Universidad de Chile, 2018. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/153425>.
- Santa Cruz, Eduardo. "La producción mediática de la Guerra del Pacífico (del folletín a las series televisivas)". *Revista Mapocho*, no. 83, 2018, pp. 178-211.
- Santa Cruz, Eduardo y Claudia Lagos Lira. "La producción mediática de "Los pobres de la ciudad": el caso de la serie televisiva Ramona". *Revista De Historia Social Y De Las Mentalidades*, vol. 25, no. 2, 2021, pp. 43-66. DOI: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v25i2.4904>.
- Silva Moreno, Rocío. "Ficción y transformaciones de la memoria histórica en NO de Pablo Larraín". *Comunicación y Medios*, vol. 28, no. 39, 2019, pp. 174-185. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52879>.
- Stange-Marcus, Hans, et al. "¿Géneros o estrategias? Discursos históricos y cinematográficos en el cine chileno de ficción". *Aisthesis*, no. 63, 2018, pp. 9-25. DOI: <https://doi.org/10.7764/aisth.63.1>.
- Taccetta, N. "Historiofotía y cine posmoderno. Aproximaciones al modernismo de Berlín Alexanderplatz". *Escritura e imagen*, vol. 11, 2015, pp. 9-31. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50963.
- Thayer, Willy. "Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo". ¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente, editor Miguel Valderrama, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011, pp. 13-24.
- Traversa, Óscar. *Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940. Semiótica de una construcción discursiva*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 1991. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1524>.
- Urrutia Neno, Carolina y Ana Fernández. *Bordes de lo real en la ficción: cine chileno contemporáneo*. Metales pesados, 2020. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1c5xbz>.
- White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo Libros, 2010.