



POBREZA Y APOROFOBIA EN EL CINE CHILENO
Signos de la pobreza multidimensional dentro del cine contemporáneo dentro del
catálogo de Netflix y Amazon Prime

POR: VICENTE GABRIEL ROMERO LEAMAN

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del Desarrollo para
optar al grado académico de Licenciado en Artes Dramáticas Audiovisuales

PROFESOR GUÍA:
MARCELO RODRIGO MORALES CORTES

Agosto 2021

Índice

Agradecimientos	3
2. Introducción	4
2.1 Objetivos de la Investigación	8
3 Marco Teórico	9
3.1 La Pobreza	9
3.1.1. Antecedentes de la pobreza en los sesentas y los años previos a la dictadura	9
3.1.2. Dictadura	14
3.1.3 El Nuevo y Multidimensional Rostro de la Pobreza. La Vuelta a la Democracia	17
3.1.4. Pobreza en los últimos años, el desafío de lo invisible	24
3.2. La Aporofobia	27
3.2.1. La urgencia de un término	27
3.2.2. Aporofobia	28
3.2.3. Naturaleza del término	29
3.3. Cine Chileno	31
3.3.1. Nuevo Cine Chileno	31
3.3.2. Cine Chileno en Dictadura	34
3.3.3 Cine Chileno Post - Dictadura, o de transición	36
3.3.4. Cine Novísimo y Centrífugo	37
3.3.5 Cine Contemporáneo	42
4.1 Piola	46
4.1.1 Sinopsis	47
4.1.2 Luis Alejandro Pérez	47
4.1.3 Análisis: Lo urbano como aparato coercitivo	47
El cuerpo marginado y el espacio vacío	47
Pobreza moderna en la ciudad: Martín y Charly	50
Juntos, no revueltos: Sol	55
Relaciones familiares fragmentadas	58

La clase media al borde del abismo	60
4.2 Mala Junta	64
4.2.1 Sinopsis	65
4.2.2 Claudia Huaiquimilla	65
4.2.3 Análisis: Raíces históricas de la vulneración	66
El fuego insurrecto	67
La modernidad ha llegado, y está en todas partes	70
La familia se reduce	72
Entes represivos y la virtud en el individuo	74
4.3 El Club	77
4.3.1 Sinopsis	78
4.3.2 Pablo Larraín	78
4.3.3 Análisis: Una conceptualización hiperbólica muy realista de la aporofobia	80
Un espacio mitológico para las miserias humanas	80
Letanía de un no-hombre	83
Represión sexual	87
Falso lavado de imagen	89
5. Conclusiones	92
6 Bibliografía	95

1 Agradecimientos

A mis tías, a mi abuelo y a mis padres.

2. Introducción

Chile, al igual que todos los países de Latinoamérica, posee una tradición histórica que vincula fuertemente el arte con los sectores más vulnerables de la población. La pobreza ha sido tema recurrente dentro de nuestro imaginario artístico nacional, dentro del cual, a través de distintos formatos, autores o disciplinas, se ha tenido como *leitmotiv* a los marginados, a aquellos que han sido renegados, y que tienen que llevarse la peor parte de las deficiencias económicas de un país.

Caracterizados por ser países tercermundistas, o en vías de desarrollo, teniendo siempre como máximo parámetro las sociedades europeas, o Estados Unidos, los países de la región latinoamericana nos hemos caracterizado por tener problemas con la lucha contra la pobreza, existiendo países en donde aún, una cantidad considerable de sus habitantes, no han logrado cubrir sus necesidades básicas. Dentro de este panorama desalentador que es Latinoamérica comparado con el resto de los países que gozan de buena salud económica, Chile es un caso bastante particular, ya que aparentemente, ha sido el país que en los últimos años logró sortear el problema de la pobreza con inusitada destreza.

Es por esto que algunos ajenos a las dinámicas internas de la sociedad chilena, dígase extranjeros o incluso algunos despistados (o desinteresados) compatriotas, se sorprendían el 18 de octubre del año 2019 al ver la ciudad implosionar en una ola de manifestaciones, pacíficas y violentas, en las que masivamente se agrupó gente a protestar. Son diversas las lecturas que se generaron en torno al fortuito y magno inicio del fuego (literalmente) que

comenzó a propagarse por la ciudad de Santiago, y posteriormente a todo el territorio nacional. Varias han sido las especulaciones en torno a qué o quién fue la pieza que provocó la ignición de la ciudad de Santiago un viernes a media tarde, haciéndola parecer un irrealista set de Ciudad Gótica, pero la verdad, no es intención de esta investigación resolver tan intrincado misterio, sino más bien, nuestra mirada está puesta en todo ese material altamente inflamable que aquel 18 de octubre comenzó a arder.

Con el transcurso de los días, las calles siguieron siendo ocupadas por multitudinarias muchedumbres que protestaban con creativos y variados carteles que demandaban distintas necesidades, las que finalmente hacían alusión a una sola cosa: Dignidad. Muchos de los que protestaban en las calles exigían que los servicios básicos, como la salud, la educación o las pensiones estuvieran a la altura de lo que la población demanda y el ser humano moderno merece. Que de una vez por todas, las instituciones no vulneren ni pasen a llevar los derechos de quienes dependen de ellas.

De esta manera, en nuestro país quedó al descubierto lo que muchos intuían, y lo que muchos otros trataban de tapar. Y es que a pesar del creciente desarrollo económico y tecnológico de nuestro país, los sectores vulnerables seguían siendo un porcentaje alto: 4 de cada 10 familias en Chile, se encuentran en situación de vulnerabilidad¹. Pero esta noción de la pobreza se ha hecho algo ambigua, y es que las mediciones de la línea de la pobreza que considera la canasta básica familiar, y que termina clasificando a los chilenos

¹ Siles, Catalina.(2016). Los Invisibles: Por que la pobreza y la exclusión social dejaron de ser prioridad. Chile, Instituto de estudios de la sociedad (2016). Pág.21

en quintiles socioeconómicos, determina que tan solo un 8,6 % de la población vive bajo la línea de la pobreza².

Son estos contrastes entre las cifras, el crecimiento y el malestar generalizado, que hacen imperativo comenzar a escudriñar en este aspecto de la sociedad chilena, que finalmente, nos termina por incumbir a todos. La pobreza ha cambiado, y ya no es la misma que la que registraron en los años 60 los pioneros de una cinematografía nacional de alcance internacional. Chile cambió radicalmente, desde sus paradigmas ideológicos, hasta la forma en que nos relacionamos unos con otros, y eso hizo que, por lo tanto, necesitemos nuevas formas para conceptualizar la pobreza, formas más multidimensionales.

Lamentablemente en los últimos años antes del estallido, el tema social era algo que se venía dejando cada vez más de lado en la agenda política. Cada vez era menos recurrente que las noticias y propuestas por parte del ejecutivo apuntaran al combate en contra de la pobreza, y es que, de alguna manera, comenzamos a ignorar a cierto sector de la población vulnerable y con graves carencias sociales, estimando que los problemas económicos ya se habían superado, o por lo menos, ya no eran de nuestra incumbencia.

Esta invisibilidad con la que se trató la pobreza en nuestro país es lo que motiva a este trabajo a buscar cuál fue la postura de los autores y autoras del cine chileno respecto a la pobreza multidimensional, y si dentro de sus proyectos existe una conciencia en torno a los problemas y características con las que se vincula la pobreza en un contexto social

² Ministerio de desarrollo social. (2017). Casen 2017: situación de pobreza, síntesis de resultados. Versión agosto 2018. Recuperado el 01/10/2021 de http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/casen/2017/Resultados_pobreza_Casen_2017.pdf

contemporáneo. Dentro de este mismo contexto, resulta importante identificar las formas de invisibilización y rechazo de la pobreza que se manifiestan en los entornos y situaciones en que se ven envueltos los personajes de cada película a analizar.

Creemos que, dentro de la evasión y omisión de los sectores más vulnerables, la aporofobia podría estar presente, y ésta, a su vez, estar manifestándose tanto en forma como en fondo, en el cine chileno contemporáneo. Este concepto -la aporofobia- acuñado por la filósofa española Adela Cortina, nos abre las puertas a poder identificar una forma de actuar que hasta hace muy poco carecía de nombre, pero que como veremos, es casi tan antigua como el ser humano mismo: el rechazo al pobre.

Por último, las películas que serán revisadas en este trabajo están circunscritas al catálogo que se puede encontrar en Netflix o Prime Amazon, las dos plataformas de streaming más usadas en nuestro país, y que ambas tienen contenido de producciones chilenas. Esta decisión se fundamenta en la búsqueda de películas que hablen acerca del tema en discusión, pero que hayan tenido una buena acogida por parte de un público heterogéneo, y no solo el público cinéfilo que asiste a festivales de cine o se encuentra más vinculado al medio. Las plataformas de streaming son la nueva forma masivas que tenemos las personas de relacionarnos con el cine, y Chile es junto a Perú uno de los países de Latinoamérica con mayor suscripción a plataformas digitales, llegando a un 46% de su población, lo que hace del cine por streaming una forma interesante para poder rastrear producciones que no solo son de calidad, sino que también están en diálogo con el gran público.

Dicho esto, las películas que encontramos dentro de las plataformas que hacen referencia a la pobreza, y se enmarcan dentro de lo que es el cine contemporáneo chileno, son las siguientes: *El club* (2015), *Mala junta* (2016) y *Piola* (2019).

2.1 Objetivos de la Investigación

Objetivo General

- Reconocer si existe conciencia de la pobreza multidimensional y sus manifestaciones en el cine chileno contemporáneo presente en Netflix o Amazon Prime.

Objetivos Específicos

- Identificar actitudes aporofóbicas que se den dentro de la sociedad, y que se hagan manifiestas dentro de las películas escogidas.
- Establecer cómo se está abordando la pobreza en el cine chileno contemporáneo.
- Buscar elementos estéticos usados para escenificar la pobreza, y cómo estos influyen en las dinámicas relacionales.

3 Marco Teórico

La principal función de este marco teórico es poder establecer las características de lo que hoy en día podemos denominar como pobreza multidimensional. Para esto, se hará un breve recorrido histórico de la situación social de la pobreza en Chile, partiendo desde los años 60, hasta llegar a la actualidad, logrando reconocer las características de la pobreza en el siglo XXI. Junto a esto, estableceremos las características del neologismo propuesto por la académica Adela Cortina, la *aporofobia*, y las consecuencias empíricas del fenómeno.

Definido el marco social a analizar, se realizará una especie de línea temporal que iniciará con la primera etapa importante del cine chileno en la década de los 60 , pasando por el cine en dictadura, el periodo de transición a la democracia, el novísimo cine chileno, hasta llegar a lo que Carolina Urrutia define como cine contemporáneo. Dentro de esta cronología se busca llegar a establecer las principales características del cine chileno que se ha estado desarrollando en la actualidad, sus conexiones con su pasado, y lo más relevante para esta investigación: cómo se han acercado los cineastas nacionales al problema de la pobreza.

3.1 La Pobreza

3.1.1. Antecedentes de la pobreza en los sesentas y los años previos a la dictadura

Las condiciones sociales del país en la década de los sesenta eran bastante complicadas.

“Chile era un país pobre, atravesado por agudísimas desigualdades: en el campo, con la

propiedad de la tierra dominada por el latifundio, en un modelo de mano de obra barata y baja intensidad productiva; en la ciudad, con un proletariado obrero en pésimas condiciones de vida y el hacinamiento de los inmigrantes rurales en gigantescos cordones suburbanos.³ De esta manera, un porcentaje importante de la población chilena se encontraba bajo la línea de la pobreza, lo cual significaba que muchos de ellos carecían de servicios básicos.

Con la posterior migración campo ciudad, y la considerable concentración de población en la Región Metropolitana, las condiciones de vida de estos migrantes eran muy precarias. Los cités y conventillos seguían proliferando como opciones de viviendas (precarias) al igual que la formación de campamentos y tomas a los márgenes de la ciudad. Por otro lado, el problema de la concentración de tierras en zonas rurales en un grupo pequeño de habitantes era muy agresivo. Es así como “en Chile para el año 1964, el 9.7% de los propietarios de tierras poseían el 86% de las tierras agrícolas”⁴.

Es así como en estos años la propiedad privada comienza a posicionarse como uno de los temas más relevantes a nivel nacional. “El gran tema de la época es la propiedad. A nivel del poblador urbano, la propiedad de terreno e implementación para la vivienda, y en la ruralidad campesina, la necesidad de equidad en la distribución de los terrenos”, señala Rovira al respecto.⁵

³ Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 18

⁴ Rovira, Rayen. (2014). La pobreza en Chile y su superación como problema de estado: un análisis de los discursos presidenciales de la concertación. (Tesis doctoral). Pág. 110 Recuperado el 01/10/2021 de <https://www.tdx.cat/handle/10803/285126#page=1>

⁵ Rovira, Rayen. (2014). La pobreza en Chile y su superación como problema de estado: un análisis de los discursos presidenciales de la concertación. (Tesis doctoral). Pág. 108 Recuperado el 01/10/2021 de <https://www.tdx.cat/handle/10803/285126#page=1>

Por otra parte, los índices mostraban una profunda vulnerabilidad en distintas áreas de lo social. La educación en el país se mostraba como un panorama poco auspicioso, en donde “el 16% de los mayores de 15 años era analfabeto en (...) la educación universitaria alcanzaba a apenas un 1,8% de los estudiantes, y la enseñanza media se limitaba al 23,9%.”⁶ La tasa de desocupación llegaba a un promedio del 6,75% en los periodos que comprenden el año 1957 y 1967⁷, y como ya hemos dicho anteriormente, la propiedad pasa a convertirse en el tema principal.

Chile era un país desmesuradamente desigual. Con un índice de gini del 46.8⁸, mientras que, según Karen Lambrecht, “la mitad más pobre de la población absorbía un 17% de la riqueza de la economía mientras que la mitad más rica se apoderaba de un 83%”⁹.

Todo este escenario social estaba circunscrito en un escenario político álgido. En plena reconstrucción europea, y las grandes potencias disputándose no solo el poder, sino que también las formas ideológicas de gobernar, Latinoamérica, y Chile en particular, no eran ajenos a estas cuestiones. Rovira afirma que “a fines del gobierno de Ibáñez (1957), es posible distinguir que el sistema político chileno se dividió en tres tercios que, con algunas modificaciones, continuarán hasta el 1973 (Cruz y Whipple, 1996), constituyendo a la izquierda chilena los Partidos Socialista y Comunista, que formaron el Frente de Acción Popular, al que se sumó el Partido Radical; en el centro político, el partido Radical dio

⁶ Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág.18

⁷ Datos a partir de Osvaldo Larrañaga (2001) y Encuesta de Empleo U de Chile

⁸ Gangas, Pilar. (2003). Desigualdad y pobreza, América Latina y Europa desde 1950. Pág. 36. Recuperado el 01/10/2021 de: <https://www.redalyc.org/pdf/267/26702002.pdf>

⁹ Lambrecht, Karen. (2011). La distribución del ingreso en Chile: 1960-2000 Análisis del entorno. (Tesis pregrado) Recuperado el 01/10/2021 de http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ec-lambrecht_p/pdfAmont/ec-lambrecht_p.pdf

paso al Partido Demócrata Cristiano (1957); y en la Derecha, se agruparon los partidos Liberal y Conservador. (FOSUPO y UDP, 2011)”¹⁰.

Esta división ideológica, y la entrada al panorama político del comunismo como una potente fuerza política, hace que los sesentas en Chile se caractericen por tener gobiernos con una fuerte mirada social, en donde la pobreza y las situaciones vulnerables de una gran cantidad de chilenos comienzan a ser un tema relevante en la agenda política de aquellos años, y comienzan a ser atendidas con importantes iniciativas. De este modo, comienzan a llevarse a cabo profundos cambios en los periodos de Alessandri, Frei y Allende, con reformas que hasta entonces estaban en segundo plano, impulsada por demandas de los trabajadores. Así, se empezaron a trabajar asuntos como la reforma agraria, al igual que otras problemáticas de índole social.

Tomando en consideraciones la precaria situación en la que se encontraba el sistema educacional, según Cavallo y Díaz, “el gobierno de Frei comenzó a lanzar, en cuanto se instaló en La Moneda, una extensa reforma educacional, asociada a un aporte extraordinario de recursos del Estado. A fines de la década, la cobertura de educación primaria había llegado a 95%, desde el modesto 55% que tenía en 1960”¹¹. Por otro lado, uno de los proyectos con mayor repercusión (y polémica) fue el de la reforma agraria. “La reforma agraria chilena comienza a partir de 1962, y es el resultado de un proceso de transformación gradual, tanto a nivel de las instituciones políticas, como de aquellas

¹⁰ Rovira, Rayen. (2014). La pobreza en Chile y su superación como problema de estado: un análisis de los discursos presidenciales de la concertación. (Tesis doctoral). Pág. 108 Recuperado el 01/10/2021 de <https://www.tdx.cat/handle/10803/285126#page=1>

¹¹ Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chilenos de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 18

encargadas de la distribución de la tierra y la organización campesina”¹², señala Avendaño, pero no es hasta 1967, con el presidente Eduardo Frei Montalva, que la reforma agraria comienza a establecerse como un cambio radical en el panorama político social del país. Así, agrega Avendaño, “en estricto rigor, con la aprobación de la Ley 16.640 se hace efectiva la reforma agraria centrada en la expropiación de grandes predios, mal trabajados y explotados, para ser distribuidos entre la población campesina y los trabajadores agrícolas en general. (...) Junto con las expropiaciones y la formación de los asentamientos, la Ley 16.640 definió a las aguas como bien de uso público”¹³.

Tal como señala Avendaño, tras el término del gobierno de Frei, y la llegada del Partido Socialista al gobierno, de la mano de Salvador Allende, las políticas asociadas a la reforma agraria llegan a su punto más álgido, “y es así como en 1972, el latifundio prácticamente había desaparecido de las zonas de riego de los valles central y sur”¹⁴.

De esta manera, podemos ver que los problemas que más aquejaban a los chilenos en este periodo, y que movilizaron algunos de los cambios estructurales más severos, son la educación y por sobre todo la vivienda. Un lugar donde habitar, la necesidad de poder tener un terreno propio, se erige como una necesidad superlativa, que encabeza las demandas sociales de la época. A pesar de todos estos esfuerzos, “un inmenso sector del

¹² Avendaño, Octavio. (2017). Reforma agraria y movilización campesina en Chile (1967-1973) y Perú (1969-1976). Recuperado el 01/10/2021 de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682017000200015

¹³ Avendaño, Octavio. (2017). Reforma agraria y movilización campesina en Chile (1967-1973) y Perú (1969-1976). Recuperado el 01/10/2021 de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682017000200015

¹⁴ Avendaño, Octavio. (2017). Reforma agraria y movilización campesina en Chile (1967-1973) y Perú (1969-1976). Recuperado el 01/10/2021 de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682017000200015

país vivía en condiciones de agudas carencias; aun en 1970, el 21% de los chilenos estaba sumido en la extrema pobreza, sin acceso al mínimo de bienes necesario para subsistir”¹⁵.

3.1.2. Dictadura

El 11 de septiembre de 1973 todo da un drástico vuelco cuando la democracia se ve interrumpida por un golpe militar, siendo la máxima figura a cargo el dictador Augusto Pinochet. “Entre 1973 y 1978, el general Pinochet consolida su poder por sobre los demás miembros de la Junta Militar, asumiendo de manera consecutiva los cargos de ‘Jefe Supremo de la Nación’, ‘Presidente de la República’ y ‘Capitán General’, al tiempo que conserva el cargo de Comandante en Jefe del Ejército”¹⁶. De esta manera, el Congreso es invalidado y reemplazado por una Junta Militar a cargo de todo el aparato legislativo del país.

Durante este periodo se hace relevante un aparato represivo implacable (la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA), que corrompió y abusó de los Derechos Humanos de miles de chilenos. Las políticas económicas se debatían entre un mercado enfocado en la producción nacional, o una estructura neoliberal “con énfasis en el protagonismo del sector privado y en el desarrollo de una estrategia de apertura del comercio exterior, la rebaja de los aranceles a la importación y la reducción del Estado con la venta o

¹⁵ Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 18

¹⁶ Biblioteca nacional del congreso. Periodo 1973-1990 Régimen militar. Recuperado el 01/10/2021 de https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990

privatización de sus empresas, dejando a éste en un rol subsidiario”¹⁷. Finalmente, a finales del año 1975, el neoliberalismo termina por establecerse con autoridad y sin ninguna fuerza opositora.

Adoptado este modelo económico se logra comenzar a reducir la inflación, al mismo tiempo que los tratados de comercio internacionales se flexibilizan, favoreciendo la exportación de materias primas hacia el exterior. En contraposición, la industria nacional se ve gravemente afectada, sufriendo una profunda crisis a mediados de la década de los setenta.

Este nuevo modelo político social se termina por robustecer cuando el 11 de marzo de 1981 comienza a regir una nueva Constitución Política. Tras esta nueva carta magna comienzan a desarrollarse ciertos cambios sustanciales en la economía nacional que serían incidentes en el plano de la salud, la educación y la previsión estatal.

Dentro de los cambios más radicales que se realizaron al respecto, se encuentra la desvinculación de la fiscalía nacional en su rol de financiadora de la educación pública, traspasándole esta tarea a las municipalidades donde se alberga cada establecimiento educacional. Por otro lado, se sustituye el fondo de pensiones común por un sistema privado, basado en la capitalización individual, denominado Administrador de Fondo de Pensiones (AFP), una lógica de privatización que también se impone en el área de la salud, cuando en “1981 se promulga la ley que faculta a las personas a depositar sus cotizaciones de salud en entes privados, las denominadas Instituciones de Salud Previsional

¹⁷Biblioteca nacional del congreso. Periodo 1973-1990 Régimen militar. Recuperado el 01/10/2021 de https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990

(ISAPRES)”¹⁸. De esta manera se iría dando forma a un sistema que persiste hasta nuestros días, el cual se caracteriza principalmente, por una desintegración del colectivo, con débiles políticas públicas, que deciden delegar varios de los temas más relevantes de la agenda pública a los privados.

A pesar de que estas nuevas reformas hicieron que los primeros dos años de la década de los ochentas tuvieran cierta bonanza económica, ésta termina en el año 1982. “El aumento del precio del petróleo, la caída en las exportaciones y la quiebra masiva de bancos e industrias sumen al país en una severa recesión. El explosivo aumento del desempleo y del endeudamiento provoca una ola de malestar que se traduce en las primeras protestas nacionales en contra de la dictadura”¹⁹.

En conclusión, el desarrollo económico en el fin de la dictadura, y por ende las capacidades de crecimiento social enmarcadas en ese periodo, fue negativo. En promedio, y en contraste con el PIB estadounidense, Chile retrocedió tres puntos porcentuales, bajando de un 28% a un 25%, el salario mínimo real en 1989 era menor respecto al año 1981 y al año 1974²⁰, y las brechas salariales aumentaron de manera crítica. Como expone Moulian, para el año 1987, la distribución de los ingresos del primer quintil (el quintil más pobre) había disminuido alrededor de 0,7 puntos porcentuales respecto al año 1987,

¹⁸ Biblioteca nacional del congreso. Periodo 1973-1990 Régimen militar. Recuperado el 01/10/2021 de https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990

¹⁹ Biblioteca nacional del congreso. Periodo 1973-1990 Régimen militar. Recuperado el 01/10/2021 de https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990

²⁰ Biblioteca nacional del congreso. Periodo 1973-1990 Régimen militar. Recuperado el 01/10/2021 de https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990

mientras que el quintil más rico, había crecido 6,1 puntos porcentuales en el mismo periodo de tiempo²¹.

De esta manera, podemos ver como el desafío social de cara a la pobreza para la vuelta a la democracia en 1989, es un problema más que relevante. Chile es uno de los pocos países que se ven peor posicionados si se compara su situación a principios de la década de los 90 y el final de la década de los 60²². Por otro lado, una de los legados más profundos que deja la dictadura es el modelo de mercado y la ideología que hay detrás de éste, en donde el neoliberalismo es uno de los principales factores que terminarán por ser característicos en la modernidad chilena posterior a la dictadura, y que influye directamente en lo social, y la pobreza.

3.1.3 El Nuevo y Multidimensional Rostro de la Pobreza. La Vuelta a la Democracia

Una de las principales metas que se propone en este marco teórico es tratar de establecer las fronteras de un término amplio, con límites irregulares, poco definidos y por sobretodo, variable dependiendo de sus contextos temporales: la pobreza. Una de las primeras definiciones con la que nos podemos encontrar al tener un primer acercamiento al término, es una de las definiciones que propone el Banco Mundial, la cual hoy en día, define a una persona pobre como aquella que al día vive con menos de 1, 90 dólares²³, algo así como menos de 1.500 pesos chilenos por día.

²¹ Moulían, Tomás. (1997). Chile actual, anatomía de un mito. Chile. Lom - Arcis. Pág. 95

²² Moulían, Tomás. (1997). Chile actual, anatomía de un mito. Chile. Lom - Arcis. Pág. 94

²³ Banco mundial. LAC equity lab: pobreza. Recuperado el 01/10/2021 de <https://www.bancomundial.org/es/topic/poverty/lac-equity-lab1/poverty>

Esta definición del Banco Mundial tiene un carácter bastante contenido, ya que al establecer un límite claro a través del cual podemos definir quién es pobre, y quién no, daría muchas facilidades a las autoridades encargadas de administrar y ayudar a los sectores más vulnerables de una sociedad, ya que el mayor desafío terminaría siendo el lograr que la mayor parte de los ciudadanos puedan adquirir una cifra mayor a los dos dólares, y así, la pobreza desaparecería. Pero lamentablemente, nuevos estudios realizados por economistas y sociólogos han establecido la pobreza como un problema mucho más complejo que un tema que involucra solo el dinero, y a éste, comienzan a sumarse otros factores igual de importantes.

Para el año 1996, considerando el desafío que Chile tenía a cuestas frente a la pobreza iniciado el periodo de transición a la democracia, y con la intención de poder hacer un catastro de cómo se han llevado las políticas públicas respecto a la pobreza, se lleva a cabo el *Consejo Nacional para la Superación de la Pobreza*. Esta iniciativa incentivada por el presidente Eduardo Frei Ruíz-Tagle, hace que un grupo de expertos realice una intensa investigación de campo, en la cual terminan por concluir los siguiente

“Entre 1987 y 1994, el porcentaje de población nacional en situación de pobreza se redujo desde un 45% a un 29%. Entre 1990 y 1994, la población bajo la línea de pobreza disminuyó en casi doce puntos porcentuales y el número de personas pobres bajó de 5,2 millones a 3,9 millones, una reducción significativa para una población total cercana a los trece millones de habitantes. No menos significativa fue la reducción de los índices de extrema pobreza o indigencia, cayó de 17% a 8%, desde mediados de los años ochenta hasta mediados los noventa. Sin duda, estos son logros notables si se atiende al breve período en que se consiguieron, más aún si se los coteja con lo acontecido en los demás países latinoamericanos.

Sin embargo, estos logros se perciben como insuficientes y la insatisfacción es relativamente generalizada”²⁴

Bajo la mirada de esta investigación, se da cuenta de que las cifras estadísticas que muestran los estudios producen cierta disonancia al enfrentarse a la realidad. Debido a estos resultados poco satisfactorios por parte de los estadísticos, es que en este nuevo contexto se empiezan a establecer nuevas nociones de lo que es la pobreza. En esta línea, el sociólogo chileno Eugenio Tironi expone, que dentro del panorama social, ha surgido lo que se puede denominar como la *Nueva Pobreza*. Una pobreza de segundo orden, que está estrechamente ligada a la economía moderna, y en las reestructuraciones y relocalizaciones de los barrios bajos y medios, en pos del crecimiento de los servicios, los cuales han reemplazado a la lógica de la manufactura y a la configuración industrial que ésta implica. Esta *Nueva Pobreza*, por lo tanto, no está tan asociada a las deficiencias materiales que puedan tener los habitantes de estos sectores, sino que a “patologías sociales de más difícil solución”²⁵, dentro de las cuales están la delincuencia juvenil, la deserción escolar, la desintegración familiar o la apatía, entre otros.

Dentro de su libro, Tironi expresa cinco puntos que él considera fundamentales a la hora de hablar de una Nueva Pobreza. Serán estos puntos cruciales para el posterior análisis que se llevará a cabo en esta tesina.

²⁴ Consejo nacional para la superación de la pobreza. (Agosto de 1996). La pobreza en Chile, un desafío de equidad e integración social. Recuperado el 01/10/2021 de http://www2.superacionpobreza.cl/wp-content/uploads/2019/06/la_pobreza_en_chile_1996.pdf

²⁵ Tironi, Manuel. (2003). Nueva pobreza urbana: vivienda y capital social en Santiago de Chile, 1985-2001. Chile. Predes (2003). Pág. 30

La primera característica que podemos ver dentro de esta pobreza de segundo orden, y como mencionamos anteriormente, es que se desmarca de una pobreza monetaria. La nueva pobreza a la que se refiere el sociólogo está más ligada a la calidad de vida de las personas que a la cantidad de recursos que estas tengan. Este nuevo paradigma nace a partir del desarrollo que han tenido los países, y con este desarrollo, “el aumento en la calidad de vida no traería consigo una disminución en la precariedad y la desigualdad, sino que una resignificación de éstas en el plano social”²⁶.

El segundo punto que atiende el sociólogo, está relacionado con el estado benefactor. Aquí se propone que las dificultades sociales no se encuentran precisamente en la falta de apoyo de parte de los gobiernos hacia los sectores vulnerables, sino que más bien, en cómo esta ayuda es concebida, y los nuevos problemas que se generan en torno a la ayuda que el estado benefactor ha proveído. Es así como, cubiertas las necesidades primarias de determinado grupo vulnerable de la sociedad, comienzan a generarse nuevas dinámicas que van en desmedro del crecimiento pleno de los habitantes, y que vienen a sustituir las malas prácticas que se generaban cuando los servicios primarios no estaban cubiertos. De esta manera “la asistencia social crea nuevas formas de exclusión, la escolarización masiva crea nuevos mecanismos de discriminación, y la urbanización, genera nuevas formas de segregación”²⁷.

²⁶ Tironi, Manuel. (2003). Nueva pobreza urbana: vivienda y capital social en Santiago de Chile, 1985-2001. Chile. Predes (2003). Pág. 32

²⁷ Tironi, Manuel. (2003). Nueva pobreza urbana: vivienda y capital social en Santiago de Chile, 1985-2001. Chile. Predes (2003). Pág. 33

La siguiente forma en que podemos ver caracterizada la nueva pobreza se ve en el desempleo. Las dinámicas modernas de la sociedad, junto a las nuevas formas que ha adoptado el empleo, ha dejado a un gran porcentaje de la población adulta subcalificada para las labores que se requieren. Esto no genera solamente desempleo y las dificultades económicas adjuntas, sino que también la apatía social por parte de los desempleados que nace desde “el debilitamiento moral que trae la inactividad”²⁸

El cuarto punto clave en torno a esta nueva pobreza se encuentra en lo que Tironi define como “la inusual concentración geográfica y social de la población pobre”. Estos guetos urbanos muestran gran porcentaje de aislamiento, y son principalmente habitados por los desempleados de los cuales se habló en el punto anterior, a quienes ellos y sus hijos se ven envueltos en un círculo vicioso en el cual solo pueden desarrollarse en trabajos de baja calificación. La precaria naturaleza de estas zonas urbanas se caracterizan por ser “polos urbanos de decrecimiento, altamente deteriorados y de baja renta, lo que a su vez se traduce en delincuencia, estigmatización y exclusión”²⁹.

Por último, los pobres de la modernización se ven caracterizados por la prácticamente nula participación comunitaria. Este rasgo funciona como una forma de efecto de las causales anteriormente mencionadas, y se presenta como uno de los desafíos más complicados de vencer.

²⁸ Tironi, Manuel. (2003). Nueva pobreza urbana: vivienda y capital social en Santiago de Chile, 1985-2001. Chile. Predes (2003). Pág. 35

²⁹ Tironi, Manuel. (2003). Nueva pobreza urbana: vivienda y capital social en Santiago de Chile, 1985-2001. Chile. Predes (2003). Pág. 36

Bajo este último punto, y en torno a la falta de redes de solidaridad en los barrios marginales, la especialista Ana Sugranyes y el sociólogo Alfredo Rodríguez, reflexionan en torno al quiebre de la solidaridad histórica del sector popular (y vulnerable) de un Chile de otrora que hoy se encuentra desunido, con una vida comunitaria deteriorada. Ambos agregan que esta característica no solo se puede ver en los sectores de más bajos ingresos, sino que también en los sectores medios, en “los llamados condominios de vivienda social”³⁰.

Rodríguez y Sugranyes detectan tres situaciones que han cambiado dentro de las dinámicas del barrio, y que son preocupantes para la evolución y progreso social dentro de la comunidad. Estas se resumen en la escasa participación de individuos por las “iniciativas de tipo social y colectivas”³¹. Esta escasa participación de las instancias políticas de barrio, y como vimos anteriormente, la apatía que se ha ido generando en los individuos de los guetos, ha hecho que se vaya legitimando, progresivamente, la violencia. Este ambiente beligerante y poco amigable que se comienza a gestar en los márgenes de la ciudad producen una creciente inseguridad por parte de los habitantes del lugar, y genera como consecuencia una disminución de la calidad de sus vidas.

Esto produce, dicen Rodríguez y Sugranyes, un círculo vicioso en el cual las familias “aspiran a cambiarse de barrio en búsqueda de mayor seguridad y tranquilidad. Como

³⁰ Rodríguez, Alfredo. Sugranyes, Ana. (2005). Los con techo: un desafío para la política de vivienda social. Chile. Ediciones sur (2005). Pág. 191

³¹ Rodríguez, Alfredo. Sugranyes, Ana. (2005). Los con techo: un desafío para la política de vivienda social. Chile. Ediciones sur (2005). Pág. 191

consecuencia, no se interesan por mejorar su barrio y se restan a la organización para el adelanto y mejoramiento de sus viviendas y entorno”³².

Todas estas características de la pobreza multidimensional van haciendo que estos sectores sean muy vulnerables relacionamente, vulnerabilidad entendida por la socióloga Siles como aquella que para explicarla en torno a un individuo “es necesario hacer referencia a otros individuos”³³, lo que contrasta con la vulnerabilidad absoluta donde sólo se tiene en cuenta al individuo en cuestión.

Estas características de vulnerabilidad y quiebres sociales en los barrios pobres terminan por hacer evidente las distintas formas de la violencia. Respecto a este último concepto el pensador esloveno Slavoj Zizek hace la diferencia entre lo que él llama violencia subjetiva y la violencia objetiva. La primera, la violencia subjetiva, “se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia”³⁴, es decir, es la violencia manifiesta, aquella que es resultado de una violencia arraigada en la normalidad, y en torno a la cual pocos toman conciencia y piden tomar en cuenta, esta violencia sistemática, es lo que Zizek llama violencia objetiva.

Teniendo en consideración todos estos conceptos ya expuestos, la pobreza tiene que tomarse como “un círculo resistente, multifacético, que no puede reducirse a una sola dimensión o carencia”³⁵. Por lo tanto, en esta investigación el concepto de *pobreza* será

³² Rodríguez, Alfredo. Sugranyes, Ana. (2005). Los con techo: un desafío para la política de vivienda social. Chile. Ediciones sur (2005). Pág. 191

³³ Siles, Catalina.(2016). Los Invisibles: Por que la pobreza y la exclusión social dejaron de ser prioridad. Chile, Instituto de estudios de la sociedad (2016). Pág. 39

³⁴ Zizek, Slavoj (2008). Sobre la violencia: seis reflexiones marginales. Argentina. Paidós. (2009). Pág. 10

³⁵ Consejo nacional para la superación de la pobreza. (Agosto de 1996). La pobreza en Chile, un desafío de equidad e integración social. Recuperado el 01/10/2021 de http://www2.superacionpobreza.cl/wp-content/uploads/2019/06/la_pobreza_en_chile_1996.pdf

considerado en su naturaleza amplia y diversa, en donde uno o más de los factores aquí expuestos, se manifiestan en el objeto de estudio.

3.1.4. Pobreza en los últimos años, el desafío de lo invisible

A pesar de que ya a principios del siglo algunos sociólogos y estudiosos del tema avisaban cambios y mutaciones en lo que al concepto de la pobreza se refiere, no es sino hasta el año 2009 que la CASEN (Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional) comienza a considerar un perfil multidimensional para evaluar la situación socioeconómica de los chilenos, considerando cuatro factores de vulnerabilidad, a los que el año 2015 se le suma un quinto. Finalmente, los factores a considerar son: educación; salud, trabajo y seguridad social; vivienda y entorno; redes y cohesión social.

De esta manera, los conceptos hablados por los teóricos con anterioridad son puestos en práctica, y considerando un carácter cualitativo de las condiciones sociales de los chilenos, comienza a estructurarse una forma más compleja de determinar la pobreza. Estas mediciones hacen un duro contraste con las formas más tradicionales de medición (a través de las cuales se mide la pobreza considerando el valor de la canasta familiar, y los habitantes que pertenecen al primer quintil socioeconómico), obteniendo en la CASEN del 2017 un porcentaje de pobreza del 8,6%, mientras que la pobreza multidimensional asciende al 20,7% del total de la población³⁶.

³⁶ Ministerio de desarrollo social. (2017). Casen 2017: situación de pobreza, síntesis de resultados. Versión agosto 2018. Recuperado el 01/10/2021 de http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/casen/2017/Resultados_pobreza_Casen_2017.pdf

En este escenario, la socióloga Catalina Siles, un año antes de los resultados de esta encuesta, hace manifiesto uno de los puntos más críticos de la pobreza, y parafraseando a la filósofa Hannah Arendt, plantea que la invisibilidad respecto al tema de la pobreza, es más peligrosa, incluso, que la carencia material. Y hablando específicamente del caso chileno, propone que “el establecimiento de una sociedad de mercado sería una potencial fuente de marginación”³⁷.

Dentro de la misma lógica de Tironi, Siles o Rodríguez y Sungrayes, emerge un nuevo concepto que viene a complementar el factor de invisibilidad en la pobreza, planteado precisamente por la Fundación Superación de la Pobreza, una institución privada sin fines de lucro, quienes hablan de la pobreza equipada. Este término hace referencia a las posibilidades que tienen hoy gran cantidad de sectores sociales, de acceder a créditos de consumo, y de esta manera, camuflar sus condición social a base del endeudamiento. “Este rostro moderno y aparentemente abastecido que adquieren los hogares, sumado a la necesidad de dignificación personal (limpieza y adecuada presentación) generan un perfil de personas o familias en vulnerabilidad social que sienten no ser reconocidos como tales por quienes tienen por función prestar apoyo y focalizar la acción del Estado”³⁸.

Este nuevo rostro de la pobreza trae consigo múltiples problemas, ya que lo material no termina por solucionar sus problemas, sino que, el sistema del crédito y endeudamiento,

³⁷ Siles, Catalina.(2016). Los Invisibles: Por que la pobreza y la exclusión social dejaron de ser prioridad. Chile, Instituto de estudios de la sociedad (2016). Pág.17

³⁸ Fundación Superación de la Pobreza. (2014). Voces de la pobreza: significados, representaciones y sentir de personas en situación de pobreza a lo largo de Chile. Recuperado el 01/10/2021 de <http://www2.superacionpobreza.cl/voces-de-la-pobreza-significados-representaciones-y-sentir-de-personas-en-situacion-de-pobreza-a-lo-largo-de-chile/>

“se vuelve un arma de doble filo, que aumenta la precariedad e inseguridad cotidiana, al ‘verse atrapados’ en el sobreendeudamiento”³⁹. Para estos sectores, el invisibilizar las carencias a través del crédito, hace que las obligaciones sociales y estatales que debería tener el gobierno para poder abarcar el problema de fondo también se invisibilicen, y se crea una situación muy frágil en la economía de las familias afectadas, ya que intentando suplir las necesidades básicas (no sólo necesidades vitales, sino que también, y como dice el informe, necesidades que dignifiquen al individuo) se termina por caer en el círculo vicioso del aparato crediticio chileno, terminando con problemas de endeudamiento.

De esta manera, se suma un nuevo y determinante punto para el posterior análisis de la pobreza contemporánea en Chile: el sobreendeudamiento crediticio. En conjunto a este concepto, definimos la cuestión habitacional, la educación, la apatía, la violencia, la desintegración familiar y el escaso interés por iniciativas sociales, como los puntos cruciales para llevar a cabo el análisis de las películas presentadas con anterioridad, al cual sumamos la aporofobia.

³⁹ Fundación Superación de la Pobreza. (2014). Voces de la pobreza: significados, representaciones y sentir de personas en situación de pobreza a lo largo de Chile. Recuperado el 01/10/2021 de <http://www2.superacionpobreza.cl/voces-de-la-pobreza-significados-representaciones-y-sentir-de-personas-en-situacion-de-pobreza-a-lo-largo-de-chile/>

3.2. La Aporofobia

3.2.1. La urgencia de un término

Elegida como palabra del año 2017 por el Fundéu (Fundación del Español Urgente), su director general, Joaquín Muller, declara al respecto:

“No es una palabra creada este año, ni tan siquiera conocida por el gran público, pero es una voz que recomendamos hace tiempo en Fundéu BBVA y que ahora la Academia ha decidido incorporar a su diccionario. (...) Aporofobia pone nombre a una realidad, a un sentimiento que, a diferencia de otros, como la xenofobia o la homofobia, y aun estando muy presente en nuestra sociedad, nadie había bautizado. (...) Conviene recordar la importancia de poner nombre a las cosas para hacerlas visibles. Si no lo tienen, esas realidades no existen o quedan difuminadas. No se pueden defender o denunciar. En esta ocasión, la filósofa valenciana ha hecho una gran aportación a la sociedad y al idioma, y Fundéu ha considerado que es merecedora de ser elegida palabra del año”⁴⁰.

La filósofa a la que hace mención Muller, se llama Adela Cortina, una destacada filósofa española que en el mismo año 2017 publicó un libro titulado *Aporofobia, El Rechazo al Pobre*. En este, hace manifiesto de forma contundente un término que vino trabajando

⁴⁰ Fundéu rae. (2017). Aporofobia palabra del año 2017. Recuperado el 01/10/2021 de <https://www.fundeu.es/recomendacion/aporofobia-palabra-del-ano-para-la-fundeu-bbva/>

hace años, la Aporofobia, y determina que: “lo indudable es que resulta urgente poner nombre al rechazo al pobre, al desamparado, porque esa actitud tiene una fuerza en la vida social que es aún mayor precisamente porque actúa desde el anonimato. Justamente porque su realidad incontestable no tiene una existencia reconocida, no se la puede desactivar”⁴¹

Es así como este nuevo neologismo viene a complementar todo el trabajo que se ha expuesto hasta el momento, en donde la aporofobia se suma y le da otra perspectiva a la invisibilidad que en los últimos años se le ha dado a la pobreza en nuestro país. Pues la aporofobia no solo funciona como un rechazo a través de la violencia explícita o subjetiva, sino también en toda una actitud sistemática de evadir el problema de otros, del cual nosotros también somos responsables.

3.2.2. Aporofobia

Convencida de que no se rechaza al extranjero tanto como por su raza o etnia, sino que más bien por su condición socioeconómica, Cortina construye el término a partir del griego, y nos dice: “busqué en mi diccionario de griego de los tiempos del bachillerato un término para designar al pobre, al sin recursos, y encontré el vocablo *áporos*. Contando con él me permití crear el término `aporofobia`, en analogía con xenofobia y homofobia”⁴². De esta Manera Adela Cortina da vida a un concepto que se complementa al espectro de fobias a un grupo de personas determinado (minorías en su mayoría) que, por una u otra razón, son

⁴¹ Cortina, Adela. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia. España. Paidós (2017). Pág. 24

⁴² Cortina, Adela. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia. España. Paidós (2017). Pág. 23

despreciadas por otro grupo de personas. La conceptualización del odio al pobre es sumamente relevante, ya que como se decía anteriormente, se puede dar forma a una situación que estaba mermando la vida de muchas personas, y que por no estar concretizada en nuestro lenguaje, pasaba por alto, y no son tomadas en cuenta.

Y es que no necesariamente se estaba pasando por alto la violencia hacia las personas, pero sí se estaba utilizando un lenguaje incorrecto al calificar estas acciones, y como resultado, se hacía imposible tratar un mal que no era reconocido, y finalmente, terminaba siendo mal diagnosticado. “Es la fobia hacia el pobre lo que lleva a rechazar a las personas, a las razas y a aquellas etnias que habitualmente no tienen recursos y, por lo tanto, no pueden ofrecer nada, o parece que no pueden hacerlo”⁴³.

3.2.3. Naturaleza del término

Pero ¿por qué tenemos esta pulsión de rechazar al pobre? Por lo general, pareciese que miramos al pobre con cierta lástima, nos compadecemos de él o ella, pero a la hora de enfrentarnos cara cara al problema de la pobreza pareciera que es común decantarse por la opción del rechazo. Frente a esto, Cortina propone que “en el mundo del intercambio, los pobres provocan un sentimiento de rechazo porque sólo plantean problemas a quienes en realidad lo que desean es ayudar para prosperar, suscitan desprecio cuando se les

⁴³ Cortina, Adela. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia. España. Paidós (2017). Pág. 21

contempla desde una posición de superioridad, miedo cuando generan inseguridad y, en el mejor de los casos, impaciencia por librarse de ellos, impaciencia en el corazón ”⁴⁴.

Siguiendo con la reflexión, la filósofa plantea que

“Cabe pensar entonces que el autointerés nos lleva a rechazar la información que nos perturba, se trate de acontecimientos o de personas. Que rechazamos naturalmente al que nos molesta y no los integramos en las informaciones que aceptamos. Y cabe pensar, en consecuencia, que el mundo de las fobias empieza a encontrar aquí su raíz: rechazo de los extraños, rechazo de los que no parecen aportar nada positivo, rechazo de los que perturban la vida y pueden traer problemas. A mi juicio, la aporofobia tiene aquí su raíz biológica, en esa tendencia a poner entre paréntesis lo que percibimos como perturbador ”⁴⁵.

Lamentablemente esta actitud humana hace que los pobres sean invisibilizados, y esta es una de las consecuencias más terribles en lo que respecta a la condición de ser pobre. “Más allá del vestido de mala calidad, la mesa modesta o el techo precario, el problema del pobre es la oscuridad, el hecho trágico de que nadie repara en él”⁴⁶.

⁴⁴ Cortina, Adela. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia. España. Paidós (2017). Pág. 125

⁴⁵ Cortina, Adela. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia. España. Paidós (2017). Pág. 73

⁴⁶ Siles, Catalina. (2016). Los Invisibles: Por que la pobreza y la exclusión social dejaron de ser prioridad. Chile, Instituto de estudios de la sociedad (2016). Pág.13

Finalmente, es esencial recordar que “el rechazo al pobre degrada a quien lo practica y es un atentado cotidiano contra la dignidad de personas concretas con nombres y apellidos. No contra la dignidad humana, que es una abstracción, sino contra la dignidad y el bienestar de las personas de carne y hueso que sufren el rechazo”⁴⁷. El rechazo al pobre, el mirar hacia el lado, el ignorar todo lo que pasa a nuestro alrededor y la vulnerabilidad de otros, es un acto concreto, y del cual el arte (del cine en este caso), debe hacerse cargo.

3. 3. Cine Chileno

3.3.1. Nuevo Cine Chileno

Es necesario comenzar con una pequeña introducción a lo que fue la primera etapa cinematográfica relevante a nivel internacional en nuestro país, ya que no solo es de donde salen muchos de los referentes que cimentaron las bases del cine de hoy en día, sino que también el cine de los sesenta tiene una fuerte crítica social y compromiso con los sectores más vulnerables del país. Dentro de esta línea, los investigadores Cavallo y Díaz declaran: “El realismo y la crítica social han sido componentes históricos de la literatura, el teatro y las artes visuales chilenas prácticamente desde sus orígenes”⁴⁸.

A principios de los 60 la producción cinematográfica se planteaba como un verdadero desafío, ya que solo 14 largometrajes se realizaron a lo largo de toda la década de los 50,

⁴⁷ Cortina, Adela. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia. España. Paidós (2017). Pág. 25

⁴⁸ Cavallo, Ascario. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 209

lo que “representan el número más bajo registrado hasta entonces en cualquier decenio”⁴⁹. Frente a este panorama la década de los 60 empezó a crear nuevas oportunidades para el cine nacional, y es donde, como dijimos anteriormente, se comienza a gestar el primer periodo más importante, cinematográficamente, de su historia.

Uno de los principales factores que llevaron a esta primera década dorada del cine chileno fueron las iniciativas de las universidades de potenciar la industria de televisión, y con ello “la creación de los primeros tres canales universitarios permitió que numerosos jóvenes se formaran en las técnicas y prácticas audiovisuales en los 60”⁵⁰.

Por otro lado, otra de las iniciativas que fomentó la producción cinematográfica nacional fue la ley Kaulen, que gracias a las gestiones de Diprocine y Patricio Kaulen, lograron incrementar los ingresos para los productores de los films de la época. “Aun con su limitado alcance y con las críticas que suscitó entre los propios cineastas, la ley (Kaulen) significó una activación rápida de la producción. En los seis años que estuvo vigente (hasta que el régimen militar la derogó en 1974) se rodó en Chile algo más de treinta largometrajes, un alza considerable si se torna como base los siete largometrajes filmados en la primera mitad de la década del 60”⁵¹.

Con un ambiente latinoamericano que invitaba a sacarse el polvo de encima, pidiendo a gritos que los jóvenes cineastas comenzaran a revolucionar la historia del cine del

⁴⁹ Cavallo,Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 19

⁵⁰ Cavallo,Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 20

⁵¹ Cavallo,Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 23

territorio, hay principalmente dos corrientes las que dan el impulso necesario a lo que se terminaría por convertir en el Nuevo Cine Chileno. Una de estas corrientes es la influencia del documentalista Joris Ivens y su trabajo con Sergio Bravo. “Cuando Ivens rodó *A Valparaíso*, en noviembre de 1962, Bravo había dirigido otros cinco documentales, se había incorporado a las Juventudes Comunistas y tenía por referente principal a ese energético agitador, a un poco conocido: Birri”⁵².

La segunda corriente que impulsa el cine chileno de los sesenta es el trabajo del cineasta Aldo Francia. A diferencia con los que pronto serían sus colegas de oficio, “Aldo Francia, recién titulado médico pediatra, había descubierto en un viaje a París, en 1949, la película *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948). Impactado por esa visión, Francia compró una cámara doméstica y durante los trece años siguientes rodó entre 13 y 17 cortometrajes”⁵³

La motivación de Francia no solo quedó en el ejercicio del cortometraje, sino que sus deseos con el cine eran mayores. “En 1962, a través del diario, (Aldo Francia) convocó a la creación de un Cine Club, que al año siguiente generaría el Primer Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar, con el apoyo entusiasta de la comunidad local y la aprobación, aún distante, del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica.”⁵⁴

⁵² Cavallo,Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chilenos de los 60*. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 27

⁵³ Cavallo,Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chilenos de los 60*. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 29

⁵⁴ Cavallo,Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chilenos de los 60*. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 29

Finalmente, estas dos corrientes que venían surgiendo en el panorama nacional logran converger en el año 1969, en el segundo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar. Ahí se mostraron alrededor de 110 películas, y dentro del amplio catálogo destacan tres films chilenos que marcaron un hito en la historia del cine nacional: *Valparaíso mi Amor*, de Aldo Francia; *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin; y por último, *Tres Tristes Tigres*, de Raúl Ruíz.

A partir de este movimiento, Cavallo y Maza declaran: “el Nuevo Cine Chileno tuvo sus ambigüedades y sus fronteras líquidas, pero no hay duda de que identificó un cambio en los modos de producción que, arrancando de un juicio negativo sobre todo lo que había existido, terminaba en un luminoso lado afirmativo: la proclamación de la independencia del acto creativo, la afirmación de una conciencia política y la defensa de su conexión cultural con su propio pueblo”⁵⁵.

Es este el cimiento del cine chileno. Un cine heterogéneo en su estructura y su concepción cinematográfica, pero con una intención que tiene a la cuestión social en primer plano.

3.3.2. Cine Chileno en Dictadura

Parece redundante decir que las condiciones represivas y coercitivas de la Junta Militar en el poder, y comandadas por Augusto Pinochet, hicieron que la producción audiovisual en el país tuviera que detenerse, que los canales de televisión se tuvieran que reformular, y

⁵⁵ Cavallo, Ascanio. Maza, Gonzalo. (2010). El novísimo cine chileno. Chile. Uqbar editores. (2010). Pág. 13

las escuelas de cine tuvieron que cerrar. A pesar de este panorama, algunos colectivos de realizadores comenzaron a trabajar y a funcionar como fuentes importantes “de contrainformación, promoción cultural, indagación social y educación popular.”⁵⁶

A pesar de que la producción audiovisual y de autor dentro del país se hacía casi imposible por el contexto dentro del cual se vivía, es en el exilio que varios cineastas chilenos comienzan a dar vida a sus producciones, logrando números más que positivos. “Según datos de la Cinemateca Chilena (en el exilio), los cineastas produjeron en 17 países, un total de 56 largometrajes documentales y argumentales, 34 medimetrajes y 86 cortometrajes, una cifra que duplica todo lo producido en la década de los 50 y 60”⁵⁷.

Las películas producidas en el exterior en este periodo de tiempo se caracterizan principalmente por tener un contenido crítico frente a la dictadura militar y al facismo inherente, mientras que la escasa producción hecha en nuestro país tiene que referirse al tema de la dictadura a partir de historias que entablan situaciones o estados de ánimo que hacen referencia a la represión o el atosigamiento, pero nunca hablando de forma directa de la situación país.

Dentro de este contexto, el periodista Nicolás Cuevas destaca el espíritu independiente de los cineastas de la época, espíritu “que a veinticinco años de la vuelta de la Democracia

⁵⁶ Getino, Octavio. Velleggia, Susana.(2002). El cine de "las historias de la revolución": aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977). Argentina. Grupo editor Altamira. (2002) Pág. 72

⁵⁷ Getino, Octavio. Velleggia, Susana.(2002). El cine de "las historias de la revolución": aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977). Argentina. Grupo editor Altamira. (2002) Pág. 72

ha podido posicionar una pseudoindustria que se mantiene, a pesar que el diálogo entre el público y el cine chileno sigue siendo una odisea.”⁵⁸

3.3.3 Cine Chileno Post - Dictadura, o de transición

En “Huérfanos y Perdidos”, el crítico de cine nacional Ascanio Cavallo escribe que su texto “asume que la restauración de la democracia significó un cambio cualitativo en las condiciones de desarrollo del cine chileno, aun entendiendo que su expansión fue progresiva y no fulminante, como por lo demás lo fueron las que vivieron otras instituciones, disciplinas y expresiones artísticas. Tal cambio hace posible hablar de un cine post-autoritario, un cine “de la transición”⁵⁹. Junto a la publicación del libro, Cavallo declara en un diario de la época que “el cine de los 90 es poco político. Si uno se pone en los cambios históricos de los últimos veinte años, son muy pocas las películas de esta década que de verdad se ocupan de ellos: *Cicatriz*, *Los Náufragos*, *Caluga o Menta* o *Gringuito*, hasta cierto punto. La gente se ha quedado con la idea de que se trata de un cine más comprometido, cuando los enfoques han sido mucho más ambiguos”⁶⁰.

Por otro lado, Carolina Urrutia propone en su libro *Un cine centrífugo* “las principales películas de la década de los noventa tienen en común la representación del “otro”: del lumpen, el drogadicto, el marginal como es el caso de *Caluga* o *Menta*, Gonzalo Justiniano

⁵⁸ Cuevas, Nicolas. Reportaje: La pantalla amenazada. El cine chileno en dictadura. Recuperado el 01/10/2021 de <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/3965/TPERIO%20143.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁵⁹ Ramírez, Christian. (1999). Ascanio Cavallo: el cine de los '90 es poco político. Recuperado el 01/10/2021 de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-56916.html>

⁶⁰ Ramírez, Christian. (1999). Ascanio Cavallo: el cine de los '90 es poco político. Recuperado el 01/10/2021 de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-56916.html>

(1990); del delincuente Johnny Cien Pesos, de Gustavo Graef-Marino (1994); y Taxi Para Tres, de Orlando Lübbert (2001), o poniendo en tensión a protagonistas colectivos, en tanto sujetos dramáticos entrampados en estas instituciones, como es el caso de La Frontera, de Ricardo Larraín (1991)”⁶¹

3.3.4. Cine Novísimo y Centrífugo

El concepto de cine novísimo nació a través de Cavallo y Maza, quienes comienzan a distinguir un quiebre en la cinematografía chilena que se había generado en la etapa de transición en los 90. Con la apertura de nuevas escuelas de cine (principalmente escuelas privadas), y por lo tanto, nuevas generaciones de autores que vienen formados en el oficio, y no autodidactas provenientes de otras áreas. Este cine viene a hacer un contraste con “una fuerte vocación de conectar con grandes audiencias, establecer narrativas clásicas y crear sistemas de producción industriales”⁶² que proponían cineastas como Boris Quercia, Andres Wood o Marcelo Ferrari.

Los cineastas novísimos, jóvenes y con una amplia cinefilia a cuestas, empiezan a desarrollar una cinematografía que se comienza a alejar de las aspiraciones comerciales de sus antecesores, y sin renegar completamente del público comienzan a establecer un

⁶¹ Urrutia, Carolina. (2013). Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010. Chile. Editorial cuarto propio (2013). Pág .37

⁶² Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chilenos de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 15

cine mucho más personal, “apostando por un lenguaje y preocupaciones propias”⁶³. Para Cavallo y Maza el gran evento que establece al cine novísimo de manera robusta es en el Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2005, en donde se presentaron películas de Alicia Scherson, Alberto Fuguet, Sebastián Lelio y Matías Bize.

Dentro de esta nueva etapa cinematográfica que identifican a los autores ya citados, nace una contrapropuesta por parte de la filósofa Carolina Urrutia (de quien sus conceptos serán relevantes para poder establecer el marco al cual pertenece el cine que analizaremos en este trabajo) quien propone el concepto de lo centrífugo para definir las propuestas de narrativas de las películas del cine novísimo

Urrutia nos habla de lo centrífugo para definir un cine que se aleja de una narración enfocada en el conflicto central clásico, y se comienza a estructurar a partir de cánones modernos. Dentro de esta dinámica narrativa, las películas que se comienzan a generar en esta nueva etapa del cine chileno comienzan a narrarse a través de personajes pasivos, que son espectadores de los eventos que les van ocurriendo, y de esta manera, “el paisaje y el espacio parecen volverse autónomos de la historia”⁶⁴.

Es así como el contexto por el que transitan los personajes ya no es solo un telón de fondo, sino que se transforma en un personaje más, y un personaje sumamente relevante para la trama. Es debido a este cambio de paradigma cinematográfico que estos lugares por los

⁶³ Cavallo, Ascanio. Díaz, Carolina. (2007). Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chilenos de los 60. Chile. Uqbar, (2007). Pág. 15

⁶⁴ Urrutia, Carolina. (2013). Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010. Chile. Editorial cuarto propio (2013). Pág. 16

que se van desarrollando las distintas tramas comienzan a ser filmados de una forma distinta a la que hasta el momento se habían ido capturando los paisajes, pero también, los cuerpos. Los ritmos con los que se da cuenta para capturar el espacio tiempo, son modificados en torno a la idea de cartografiar, o realizar un inventario del espacio, y de esa manera, que de ahí comience a surgir un discurso.

Por otro lado, y hablando del personaje principal (humano), las características y acciones con las que se desenvuelven están ligadas a “los acontecimientos débiles, relaciones azarosas, situaciones dispersas, tránsitos y vagabundeos”⁶⁵. Frente a la importancia del espacio representado, e igualmente significativa para el sujeto personaje, como para el sujeto espectador, el silencio suele ser una función recurrente para esta nueva corriente cinematográfica. Los largos diálogos son reemplazados por puntos de vista silenciosos de los personajes principales involucrados, lo que deviene finalmente, en películas con discursos ideológicos ambiguos.

Dentro de este nuevo panorama que se presenta auspicioso para el cine chileno, las representaciones de las problemáticas sociales, y de la pobreza propiamente tal, no son evadidas por este nuevo grupo de cineastas jóvenes, y son varias las propuestas que se hacen al respecto. Autores como Alejandro Fernandez Almendra (*Huacho*, 2009), o la dupla conformada por José Luís Sepúlveda y Carolina Adriaola (*El Pejesapo*, 2007), llevan a cabo planteamientos escénicos muy distintos entre ellos, pero comulgan con esta

⁶⁵ Urrutia, Carolina. (2013). Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010. Chile. Editorial cuarto propio (2013). Pág .19

idea de lo centrífugo, y que por cierto, los conflictos internos de los personajes se desarrollen bajo una situación socioeconómica del país defectuosa.

Respecto a este grupo de películas que hablan de estratos sociales marginales, Urrutia propone que se establece una lógica que dialoga con el concepto de lo real, pero que ya no está enmarcada con el paradigma individual (poniendo a actores naturales y que representan su propia realidad delante de cámara), sino que en la lógica de una propuesta centrífuga hay un “volcamiento hacia la calle, hacia los trayectos urbanos, los desplazamientos de los personajes, hacia el despliegue y observación de la naturaleza, del paso del tiempo”⁶⁶.

Pero dentro de este volcamiento hacia lo callejero hay un quiebre con la lógica más ligada a las corrientes del nuevo cine de los 60. El seguimiento y registro a modo documental ya no es la principal obsesión de los cineastas jóvenes, sino que más bien, se pone énfasis en el punto que une la percepción del sujeto y el contexto en el cual se desenvuelve. De ahí se logra crear una atmósfera y una latencia que reflexiona en torno a la realidad ya no solo como aquello material, sino que también como esa forma intangible e inmanente que se crea en el cruce entre el ser y la sociedad.

El diálogo que se genera entre la realidad y lo social es sumamente importante, ya que en palabras de Siboney Obscura, hay una importancia del cine a la hora de considerar la

⁶⁶ Urrutia, Carolina. (2013). Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010. Chile. Editorial cuarto propio (2013). Pág .41

realidad , debido a “su capacidad para movilizar elementos del imaginario socio-cultural y condensarlos en determinadas esquematizaciones de la realidad social”⁶⁷.

A esta concepción de la forma en que la realidad se ve reflejada en el cine, la teórica mexicana habla de que las representaciones de la realidad en el cine no son ideas encapsuladas provenientes de un solo individuo (el autor en este caso), sino que más bien, estos imaginarios dependen del “imaginario vigente en la sociedad a la que ese cine expresa, el cual resulta de la interacción entre las condiciones de posibilidad creadas por el campo del cine a nivel local e internacional, y el contexto sociocultural y político de la sociedad a la que ese cine de expresión.”⁶⁸

Es por esto que se convierte en un acto sumamente válido y relevante comenzar a escudriñar en los imaginarios cinematográficos que dan vida los autores chilenos, para poder comenzar a encontrar rasgos de cómo está funcionando la sociedad, y más en concreto, cómo es que la pobreza está siendo pensada y habitada en nuestro país.

⁶⁷ Obscura, Siboney. (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. Recuperado el 01/10/2021 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102011000200007

⁶⁸ Obscura, Siboney. (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. Recuperado el 01/10/2021 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102011000200007

3.3.5 Cine Contemporáneo

El cine chileno en los últimos años ha ido tomando una relevancia mundial inusitada. Muchos han sido los reconocimientos que se le han otorgado a la cinematografía nacional dentro de los circuitos festivaleros más importantes a nivel internacional, inclusive, sumando nominaciones y galardones en los premios de la academia estadounidense. Han sido años sin precedentes en la historia del cine chileno, y son también estos últimos años (2015 a 2020), los cuales tomaremos como referencia en esta investigación.

Y es que no solo es por la relevancia internacional que ha adquirido el cine nacional que se ha determinado este periodo de tiempo, sino porque también se ha identificado un fenómeno característico que se ha ido sumando a las características antes dadas de cómo ha ido evolucionando el trabajo cinematográfico en el país. Es la misma investigadora Carolina Urrutia que define que en los últimos años se ha observado una tendencia de los autores nacionales por poner sus miradas en acontecimientos de la crónica roja. Al más puro estilo de *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969), los cineastas chilenos han comenzado a inspirar sus historias en acontecimientos reales, que en gran medida provienen de la contingencia, y que se han divulgado por los medios de comunicación, pero a estos hechos, los cineastas les dan un vuelco.

Es así como en el cine chileno contemporáneo nos vamos encontrando con que se va reflexionando sobre grandes temas, dentro de ellos la pobreza, y son esos temas no resueltos, los que “van produciendo películas muy sintomáticas de un malestar que se va

incubando, y va acrecentándose desde los años 70, desde la dictadura militar, hasta la actualidad”⁶⁹. Son estas películas las que en los últimos años han estado en sintonía con las problemáticas de la sociedad chilena, y por lo tanto, se hace relevante analizar cuáles son sus vínculos con la pobreza multidimensional.

⁶⁹ Arte y Cultura UC. (9 de Julio 2020). Charla Artifica tu Casa: Carolina Urrutia habla sobre el cine chileno. Recuperado el 01/10/2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=T28gt9BR52s>

4. Desarrollo

Habiendo comprendido los desafíos sociales que enfrentamos ante la pobreza los últimos años, es importante volver a recalcar que en el siguiente análisis cinematográfico que llevaremos a cabo, nuestro principal objetivo es poder reconocer cuál es la dialéctica que el cine chileno contemporáneo ha establecido con la pobreza, y principalmente con su arista multidimensional.

Bajo esta premisa, nuestro enfoque al estudiar las películas *El club* (2015), *Mala junta* (2016) y *Piola* (2019) estará puesto principalmente en poder identificar los puntos que la encuesta CASEN considera para poder identificar las condiciones sociales en nuestro país. Como ya vimos, estas son: educación; salud, trabajo y seguridad social; vivienda y entorno; redes y cohesión social.

Con estos 5 pilares para clasificar la pobreza multidimensional en nuestro país, también sumaremos algunos otros que nos parecen interesantes y que algunos sociólogos e investigadores que estudiamos en el marco teórico nos entregan para complementar y complejizar nuestro análisis. Estos son: sobreendeudamiento, apatía, desintegración social, aislamiento y violencia.

Considerando todos estos conceptos como factores que afectan a la población y que en suma van apartando a determinado sector y aumentando su vulnerabilidad social, terminamos por agregar el último criterio, el cuál es complementario a la nueva pobreza, pero que por su reciente conceptualización no ha sido del todo integrado a los estudios. Hablamos de la aporofobia.

De esta manera, todos estos criterios mencionados estarán considerados en el análisis principalmente cuando los cineastas los relacionen como un problema que surge desde una situación social, más que de una situación particular del individuo.

Por último, y para ya ir de lleno con nuestro principal propósito de esta investigación, establecer que el análisis comenzará con *Piola*, película que nos parece pertinente para establecer varias cuestiones que nos son relevantes y que desde nuestro punto de vista, posee la mayor cantidad de elementos. Seguiremos con *Mala junta*, a través de la cual estableceremos varios puntos en común con la primera película, para cerrar con *El club*, la cual nos dará un punto de inflexión respecto a las películas anteriormente mencionadas, y que tiene un interesante punto de vista a la aporofobia. De esta manera, esperamos encontrar las distintas claves con las que el cine chileno contemporáneo se está planteando la pobreza multidimensional.

4.1 Piola

Nombre: Piola

Dirección: Luis Alejandro Pérez

Guion: Luis Alejandro Pérez

Año: 2019

País: Chile

Elenco: Max Salgado

Pascal Balart

Steven Benjamin

René Miranda

Alejandro Trejo

Dirección de Arte: Antonia Mujica, Camila

Mosquera

Dirección de Fotografía: Simón Kaulen

Producción: Cecilia Otero Rivas

Rolando Santana

Sylvana Squiciarini

Sonido: Christian Cosgrove

Pablo Pinochet

Casa Productora: Otrofoco films



4.1.1 Sinopsis

Martin y Charly pasan el tiempo haciendo música rap. Una noche encuentran un arma cargada en las orillas de un cerro, mientras Sol, pierde a su perra. Aunque aparentemente inconexas, estas historias están íntimamente ligadas, formando el retrato de jóvenes chilenos en su difícil paso a la adultez⁷⁰.

4.1.2 Luis Alejandro Pérez

Luis Alejandro Pérez es un director y guionista egresado de la Carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. *Piola* es su ópera prima, y antes de esta, había escrito dos cortometrajes, llamados *Mi Vida Secreta* (2011) y *Siempre Tarde* (2013). Vinculado al hip hop desde joven, ha seguido involucrado en algunas producciones audiovisuales locales de rap.

4.1.3 Análisis: Lo urbano como aparato coercitivo

El cuerpo marginado y el espacio vacío

Una de las emociones centrales a través de la cual se desarrolla la película *Piola* es el agotamiento. Algo que a primera vista podría verse como algo contradictorio, ya que es una película que habla de la juventud, un *coming of age* de jóvenes prontos a salir del colegio y empezar sus vidas adultas, pero esto no ocurre. El agotamiento es una sensación que se nos implanta desde el primer minuto de la película, en donde vemos

⁷⁰ Cinechile. Recuperado el 01/10/2021 de: <https://cinechile.cl/pelicula/piola/>

al personaje principal, Martín (Max Salgado), sentado al final de la sala junto a su amigo Charly (René Miranda), mientras la profesora los invita a pasar a delante para presentar una especie de talento.



Este plano de presentación de dos de los personajes principales de la película no los tiene como centro de atención, sino que los captura con cierta indiferencia. El plano se compone de dos filas de asientos, donde Martín y Charly se encuentran al final de estas. Ambos están con una actitud de desgano, principalmente Martín. Sus manos las tiene abajo del banco, se encuentra con una disposición corporal apocada, y por sobre todo, incómoda. Responde con la mirada siempre abajo, y se muestra reacio a participar.

Esta forma distante con que la cámara decide presentar a dos de los personajes principales de la trama, genera también una sensación sofocante por la manera en que los cuerpos de los alumnos que hay en la sala obstruyen a Martín y Charly. De este modo vemos cómo los personajes que llevarán el hilo de la historia no son especiales en la composición, y por lo tanto, no lo son para el colectivo de personas dentro del cual se encuentran inscritos, sino todo lo contrario. Son los últimos, y sus cuerpos se pierden en esa pequeña muchedumbre de seres humanos amontonados.

Siguiendo con el mismo plano en donde se presenta a los personajes, es interesante como la idea de marginación del cuerpo humano también se ve representada en la composición poco convencional del cuadro. El director decide dejar el centro del plano vacío, dejando las hileras de estudiantes separadas por el pasillo del salón. Este punto de fuga que genera el espacio vacío entre los estudiantes persiste con la idea de desconexión entre los integrantes del colectivo. Esta falta de cohesión en torno a un punto central, también nos sitúa inmediatamente en la idea de lo centrífugo. En este plano inicial incómodo por su falta de armonía (funcionamiento estético recurrente dentro de la película como veremos más adelante), termina por establecer cierta autonomía y relevancia del espacio en la narración, y se termina por generar una intención infructuosa de los cuerpos por abarcarlo. Es este uno de los dos recursos estéticos principales que ocupa la película *Piola* para articular su discurso. Planos que ponen en cuestionamiento lo antropocéntrico, evitando poner al centro del cuadro a los personajes, cómo lo haría una película con una propuesta más clásica, sino que el realizador decide planificar los encuadres dejando una parte importante de estos con una vista al espacio que habitan los personajes. Dentro de esta misma lógica, Pérez utiliza constantemente el recurso del viaje en auto, a través del cual, vuelve a poner en práctica el relato estético centrífugo que plantea al principio. La falta de cohesión entre las partes que componen el grupo (grupos sociales representados a veces solo por dos personas, como vemos en los fotogramas a continuación) y la obstrucción del

cuerpo como modo de representación marginada y aprisionada de los individuos dentro de la puesta en escena.

De esta misma forma en que los personajes son planteados en el encuadre, vemos como la figura humana no es la única preponderante dentro del plano, sino que también los espacios que la rodean. Las calles de la comuna de Quilicura por los que circulan y vagabundean los personajes son espacios que van construyendo un relato propio que no solo va complementando el discurso ideológico que subyace en *Piola* y la relación entre los personajes, sino que también va articulando un discurso propio en paralelo. Un discurso de múltiples lecturas y de compleja comprensión, el cual termina por abrumar y dejar perplejos a los personajes.



Pobreza moderna en la ciudad: Martín y Charly

Pero el contexto espacial dentro del que se desenvuelven los personajes difiere dependiendo del punto de vista a través del cual se esté contando la historia. Por la naturaleza coral del relato, hay una clara diferencia entre los momentos en que estamos con Martín y sus amigos, o cuando la historia se traslada al personaje de Sol (Ignacia

Uribe). Lo primero, y más explícito que se puede evidenciar en el contraste entre los dos paisajes es el nivel socioeconómico que reflejan las casas del sector por el que se movilizan. Quilicura es una comuna diversa que no solo se compone de sectores pobres (poseyendo un índice de pobreza multidimensional del 17, 9⁷¹), sino que hay muchas familias de clase media, con menos factores de vulnerabilidad, pero no por ello, exentas de problemas generados por el contexto social dentro del cual habitan, y en la película esto se hace notar.

Como dijimos anteriormente, una de las principales diferencias que podemos encontrar en los espacios urbanos son las estructuras de las casas. A través de los pasajes por los cuales se van moviendo Martín y sus amigos, podemos ver un paisaje sumamente irregular. Las casas son bajas, de un solo piso, de estructuras que se alejan de la uniformidad y lo armónico. El cielo es ensuciado por un montón de cables del tendido eléctrico dispuestos de manera desordenada y caótica. En este paisaje de estructuras poco sofisticadas y propias de sectores socioeconómicos vulnerables, como lo son los blocks de departamentos, nos encontramos con que el espacio se ve complejizado de distintas maneras, tanto en su rarefacción como en su saturación, incluso, en ocasiones teniendo una naturaleza dual en la que el espacio abierto se ve superpuesto por puntos densos de información visual.

⁷¹ 24 horas data. (13 de Mayo de 2020). Las 38 comunas de la RM en cuarentena: Contagios, población afectada, mayores de 60 años y pobreza. Recuperado el 01/10/2021 de <https://www.24horas.cl/data/las-38-comunas-de-la-rm-en-cuarentena-contagios-poblacion-afectada-mayores-de-60-anos-y-pobreza-4172562>

Dentro del mismo territorio que recorren Martín y Charly, y como contrapunto a la saturación visual de las áreas urbanas, nos encontramos con descampados que delimitan el final de la ciudad. Terrenos baldíos, o las plazas secas. Lugares inhóspitos, carentes de vida, que agonizan en torno a personajes acomplexados y vulnerables, con padecimientos propios de la adolescencia, pero también, y principalmente, aquejados por una vulnerabilidad que se genera en el colectivo (en este caso la sociedad chilena), que no puede ser explicada sin hacer referencia a factores externos a los afectados, y que se decanta principalmente en los sectores marginados.

Esta condición de vulnerabilidad con el entorno se ve bien reflejada cuando Martín, Charly y dos amigos más, vuelven de un carrete que sale mal. Luego de una noche llena de infortunios, sin ánimos de llegar a sus casas y dentro de la misma idea del vagar, deciden comenzar a subir un cerro seco y lleno de basura. Los amigos trepan hasta un lugar alto desde el cual se puede observar gran parte de la ciudad de Santiago. Ahí reflexionan en torno a las vidas que les esperan. De escenario tienen una ciudad gris, repleta de fábricas, edificios, colosales estructuras y smog.



En las alturas se plantean el problema de la precariedad laboral. Martín les dice a sus amigos que le gustaría ser rapero y vivir de eso, a lo que sus amigos le responden que de esa manera no podría vivir, que ni los raperos van a las tocatas, dice Gigio (Javier Castillo). La única opción que les va quedando, tarde o temprano, es unirse a esas fábricas. Trabajar en algo que no les guste y que les paguen poco. Ninguno se plantea la opción de estudiar, por que ninguno de ellos tiene las posibilidades económicas para hacerlo, y peor aún, lo vulnerables que los ha dejado el sistema, hace que este tema ni se lo planteen, ya que tienen cosas más prioritarias y vitales que resolver.

Un hijo aún siendo adolescente (Charly), o la carencia de una vivienda digna (Martín y el problema del embargo que aqueja a su familia) son situaciones que imposibilitan a los personajes pensar más allá de su angustiante presente. Sus perspectivas están delimitadas por la supervivencia diaria, mientras el entorno, ajeno a las necesidades de sus habitantes, no está interesado en ayudar a aquellos que no sean capaces de seguirle el ritmo. Un ritmo implacable para el que no se acostumbró a este, y por supuesto, para aquellos que partieron la carrera en desventaja.

El mismo estado de ánimo en la presencia del espacio se traslada a la pieza de Martín, pero aquí la presión del espacio externo se condensa. La pieza está saturada visualmente por tags y grafitis, lenguaje propio de la calle y sus murallas. Una manifestación de rabia y descontento propia de sectores marginados y de voces que no son escuchadas. La pieza se termina por componer de posters de películas de acción antiguas y raperos muertos, además del desorden de las cosas personales de Martín. Todo es caótico, y se puede sentir

ese olor a cigarro impregnado a las paredes del lugar. Es un lugar que causa rechazo, “un chiquero”, en palabras del propio padre de Martín (Alejandro Trejo).



La situación del espacio propio y privado empeora cuando el papá de Martín le va a mostrar el nuevo departamento en donde vivirán, y al cual se tiene que mudar obligatoriamente debido a una orden de embargo. Padre e hijo viajan al lugar que será su nueva casa. Un lugar poco amigable, un edificio repleto de pequeñas ventanas, unos al lado de otros, los cuales cada uno representa la presencia de una familia distinta. Lugares que a simple vista se puede notar el problema de hacinamiento, y con ello, las dificultades con las que se podría encontrar una familia constituida por más de dos personas. En un plano que no logra llegar a estar compuesto simétricamente, se muestran las fachadas de esas viviendas, en donde los problemas de espacio se logran evidenciar por la necesidad

de sus habitantes de tener que colgar la ropa mojada en las barandas de sus pequeños balcones, teniendo que exponer su intimidad obligatoriamente.

Ya dentro del departamento al cual se van a mudar, el padre de Martín le comunica a su hijo que su privacidad se verá afectada ya que tendrá que compartir pieza con su hermana más chica. Esta situación no solo pone en jaque la intimidad de Martín y la de su hermana, sino que también se genera el problema de que Martín no tendrá en donde poner sus equipos de música y grabación, truncando así sus aspiraciones como artista. La nueva vivienda funciona más allá que como una limitante de movilidad, y se plantea como otro factor de vulnerabilidad en donde la dinámica familiar se ve afectada y mermada por la falta de espacio (se pueden auspiciar los problemas a futuro que puede causar las estrecheces del lugar), propiciando así factores que contribuyen a la desintegración familiar.

Juntos, no revueltos: Sol

Toda esta estética caótica de la ciudad cambia con Sol (Ignacia Uribe). Sol vive sola con su madre, que al igual que Martín, también son de Quilicura (inclusive comparten el mismo colegio). Tiene una situación socioeconómica evidentemente mejor, lo cual se ve reflejado inmediatamente en su entorno. Las calles que recorre en auto junto a su madre



para poder llegar a su colegio son radicalmente distintas a las que recorren sus compañeros Martín y Charly. Las casas ya no son irregulares con fachadas poco armónicas. Ahora se erigen casas más grandes, de estructuras similares y uniformes entre ellas y donde hay una preocupación estética más sofisticada que en el barrio en donde viven Martín y sus amigos. El cielo está limpio de tendido eléctrico lo que hace que, a pesar de que estas casas sean más grandes y más altas debido a los segundos pisos, exista una sensación de libertad más presente.

He aquí una dicotomía de espacios bastante problemática y que genera una distancia entre ambos espacios urbanos. Sol y Martín no viven muy distanciados en tanto a la proximidad entre ellos, pero si están alejados en las oportunidades que les brinda la ciudad.

En uno de los planos de transición en que vemos a Charly llegando a su casa, nos encontramos con un encuadre aún más irregular que los que hemos analizado hasta el momento. No es particularmente un evento relevante dentro de la narración, pero sí nos da una perspectiva de la sensación sofocante del espacio. Ya no tiene que ver con la saturación visual del lugar (en tanto a la cantidad de elementos que lo componen), o la falta de tonalidades de colores que podrían abrumar o desanimar a nuestros personajes, sino que esta falta de libertad se complejiza.

Como vemos en la comparación de planos más abajo, ambos encuadres se componen de una forma bastante similar, y es solo a través de la angulación con la que se decide abordar a los personajes, lo que desenmascara una desoladora realidad en el paisaje. Charly es tomado en una especie de plano medio corto hacia el primer tercio del cuadro. El espacio que no abarca la figura humana es bastante, y todo este es ocupado por una cantidad

ingente de materiales, estructuras e información visual errática (los rayados principalmente) que brindan una sensación de incomodidad muy potente. Es cierto que es una forma poco ortodoxa de encuadrar al personaje, pero tampoco es una sensación dada únicamente debido a la forma particular de encuadrar.



Es particularmente llamativo lo que se produce en esta comparación de escenas en la película *Piola*. Ambas tan irrelevantes para la narrativa de la trama, pero que vuelven a acentuar la naturaleza centrífuga del film. El espacio posee un discurso tan potente que se termina sobreponiendo, por momentos, a lo que los personajes podrían narrar con sus acciones. De esta manera, se hace evidente las dificultades que propone el espacio urbano y lo vulnerable que hace a los individuos que lo habitan. La contaminación visual del barrio de Charly, al igual que el de Martín, ponen en manifiesto todas las dificultades que los personajes pueden llegar a tener de antemano. La construcción habitacional pensada desde la indiferencia, con la única finalidad de aminorar porcentajes de pobreza formal, y no tomando en cuenta la naturaleza de una pobreza multidimensional que abarque el contexto de crecimiento y modernización social del país, terminan dando como resultado un ambiente violento desde su concepción. Una “violencia objetiva”, como diría Zizek,

que se termina desencadenando y manifestando en las interacciones sociales entre los personajes, siendo uno de los incitadores de la fractura entre la comunidad.

Relaciones familiares fragmentadas

Al comienzo de este análisis empezamos hablando de la persistencia del agotamiento en los personajes, principalmente de parte de Martín y Charly, quienes son con quienes la película comienza su primera escena, pero esta sensación es bastante transversal dentro del film. Las relaciones entre los personajes son bastante frágiles, y es también pertinente comenzar este apartado diciendo que el factor adolescencia tiene un grado de injerencia relevante en la vulnerabilidad de las relaciones que establecen los personajes entre ellos y sus familias. Dicho esto, creemos que existe una condescendencia entre esta fragilidad antes mencionada y factores de la pobreza multidimensional que hacen que se fomente y se creen nuevas formas de fragmentación comunitarias y familiares, debido a la vulnerabilidad relacional que existe en estas interacciones sociales en donde el sistema neoliberal tiene bastante injerencia, creando situaciones que escapan a una etapa etaria caracterizada por la confusión y el padecer, y que se enmarcan, con toda propiedad, como un problema de marginalidad.

Una de las relaciones más distanciadas y de difícil comprensión entre las partes que podemos identificar, es la relación entre Martín y Sol, con su padre y madre respectivamente. Tempranamente en el film podemos ver el choque que existe entre Martín y su padre (interpretado por Alejandro Trejo), quien irrumpe en su pieza para pedirle que lo acompañe a dejar unas cajas al nuevo departamento al cual tendrán que

cambiarse. La relación es conflictiva. Se nota un cansancio por parte del padre por la actitud de desidia de su hijo. El trato no es amable, sino todo lo contrario, existe un ánimo constante de reproche, mientras que Martín, en su permanente desinterés lo evade. La relación entre ambos no cambia a lo largo de casi toda la película, en excepción a una escena que es reveladora.

Padre e hijo están en el nuevo departamento. Martín, es la primera vez que va a conocerlo, y comienza a observar el lugar. Es un departamento que es sustancialmente más pequeño que su actual hogar, y empieza a darse cuenta de que por lo pequeño del espacio sólo existen dos piezas, lo que significa que el tendrá que compartir una de ellas con su hermana pequeña. En esta exploración del territorio la cámara decide no acompañar al personaje en su recorrido. No hay mucho que conocer del pequeño departamento. Podemos intuir las pequeñas habitaciones, por lo que la cámara se queda en un plano chueco y tembloroso con la figura del padre.



Trejo se queda observando a su hijo, intuyendo lo que piensa. Se nota desgastado por la situación. Luego le habla, y por primera vez (y última), tiene una actitud de empatía con

Martín. Le explica que esa es la situación actual, y que no tienen de otra. El personaje baja la guardia, y se siente mal, pero no precisamente porque la situación le de pena, o por la imposibilidad material de no tener una casa más grande, sino que por la frustración de esforzarse y aún así, no poder cubrir las necesidades básicas. De alguna manera, Martín enjuicia a su padre lo que viene a aumentar el sentimiento de humillación por el cual ya viene atravesando el personaje. Se intuye que el padre debe haber estado pasando por problemas económicos hace un tiempo prolongado, hasta llegar a la situación extrema en la que no le queda más remedio que tomar sus cosas y arrancar del embargo. La frustración de no poder solventar los gastos que le permiten una situación digna, y que su hijo se lo refriega en la cara, termina denigrando al padre como persona.

Esta deficiencia en el mercado laboral aumenta la brecha existente entre padre e hijo. Por parte de Martín, la frustración de perder el espacio personal y tener que cambiarse obligadamente a un lugar que no quiere; mientras que por parte del padre, la humillación que le produce que su hijo lo juzgue y evidencie su fracaso económico, intensifica los factores que generan una relación conflictiva entre ellos. La vulnerabilidad socioeconómica hace que la crisis por la que atraviesa la familia se intensifique hasta el punto en que Martín termina excluyéndose del grupo familiar.

La clase media al borde del abismo

En el caso de Sol, a pesar de que también se vuelve a repetir la situación de problemas entre, esta vez, madre e hija, la situación es distinta y más compleja. La relación entre Sol y su madre, al contrario de lo que pasaba con Martín, es presentada en la película como

una buena relación. La madre se preocupa de ir a dejar a su hija al colegio y juntas en el auto van conversando en torno a la música que van escuchando. Ambas parecieran llevar una buena relación, con un diálogo considerablemente más abierto que el caso que analizamos con anterioridad y en donde madre e hija no solo comparten información práctica (como sucede en el caso de Martín y sus padres), sino que desde el primer momento vemos como ambas tienen una relación más íntima.

El detonante del problema entre ellas dos sucede cuando la mascota de la casa, Canela, una perra boxer, se pierde. Es aquí cuando todo el mundo frágil de la adolescente entra en crisis por esta shockeante perdida y hace que los problemas internos de la familia comiencen a surgir. La familia de Sol es acotada: su madre y Canela. Dentro de esta familia pequeña y monoparental, podemos deducir por la cara de la madre y sus ojeras, el cansancio que le provoca llevar a cabo todas sus responsabilidades, y a pesar de que en esta familia no se hacen manifiestos problemas económicos, sí vemos que el sistema merma la salud relacional de la familia a través de la poca ayuda y el desamparo en el que se puede ver a la madre de Sol.



Una de las escenas más notables de la película se desarrolla en el canil de perro, en donde Sol y su madre buscan a Canela. El lugar es oscuro, sucio, y las rejas de los perros, amontonadas unas sobre otras, son agobiantes (parecido al lugar en donde viven Martín, Charly y sus amigos). El dueño del canil se les acerca y le pregunta si es que han encontrado a su perra. Les dice que sean cuidadosas ya que todos esos perros son iguales, le advierte. Un juego interesante que hace el director, homologando la vida de los perros con la de los chicos raperos, pero siguiendo con el análisis de la relación entre Sol y su madre, lo interesante viene en la escena que le sigue.

Impactada con la realidad en el canil, y perdiendo el control por toda la situación que está atravesando, Sol comienza a culpar a su madre por la pérdida de Canela y, posteriormente, la insulta. La madre reacciona y se estaciona para descargar todo el cansancio reprimido con su hija.

La madre pierde el control, y sale del modo desanimado con el que actúa gran parte de la película, y comienza a gritar y soltar sus emociones con su hija. Hace manifiesto lo cansada que se encuentra, y le espeta el odio a su trabajo, lo torpe y frustrada que se encuentra ante el sistema, e incluso la soledad en la que ambas se encuentran.



Es una situación bastante parecida a la que se encuentra el padre de Martín. Ella aún conserva su trabajo, y todavía puede mantener el confort de la vida que lleva junto a su hija. Pero está sola, y lo sabe. Está consciente de la frágil situación en la que se encuentra frente al sistema y que solo depende de ella no caer en la pobreza. Una pobreza que se encuentra a tan solo cuadras de su hogar, que ronda en la misma comuna, las mismas calles y pasillos por los que transita ella y su hija, y que el miedo a caer, es lo único que la alienta a seguir adelante.

4.2 Mala Junta

Nombre: Piola

Dirección: Claudia Huaiquimilla

Guión: Pablo Greene - Claudia Huaiquimilla

Año: 2016

País: Chile

Elenco: Andrew Bargsted

Eliseo Fernández

Francisco Pérez-Bannen

Francisca Gavilán

Ariel Mateluna

Sebastián Ayala

Ignacia Uribe

Dirección de Arte: Camilo Solís

Dirección de Fotografía: Matías Illanes

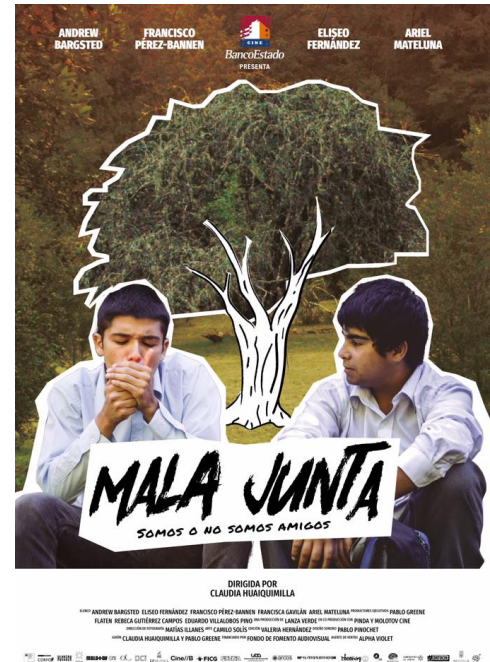
Producción: Pablo Greene

Rebeca Gutiérrez

Eduardo Villalobos

Sonido: Pablo Pinochet

Casa Productora: Lanza Verde, Pinda y Molotov Cine



4.2.1 Sinopsis

Cuando Tano (16) vuelve a cometer un delito es enviado a vivir con su padre al campo, donde se hace amigo de un tímido joven mapuche llamado Cheo (15). Un conflicto político en el sector y las malas relaciones con sus padres, los desafían a enfrentar juntos los prejuicios con que cargan en su ya complicada adolescencia.⁷²

4.2.2 Claudia Huaiquimilla

Claudia Huaiquimilla, joven de origen mapuche nacida en Chile el año 1987. Egresada de Dirección Audiovisual en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se desempeña actualmente como ayudante del Taller de Ficción. El rescate de sus raíces indígenas y los traumas infantiles son temas que le ha interesado abordar, tanto en el guion como en la dirección de su primer cortometraje titulado San Juan, la noche más larga (2012), ganador del Premio Pedro Sienna 2013, Mención Especial del Jurado en el 35° Festival de Cortometrajes de Clermont Ferrand, Mejor Cortometraje en 19° Festival Internacional de Cine de Valdivia y parte de la selección oficial del 53° Festival Internacional de Cine Cartagena de Indias, 40° Festival Internacional de Cine de Huesca y el 24° Festival Internacional de Cine de Los Ángeles, USA. Actualmente, escribe junto a Pablo Greene su primer largometraje titulado Mala Junta, el cual será producido y rodado en su comunidad mapuche, al igual que su primer cortometraje⁷³.

⁷² Cinechile. Extraído el 01/10/2021 de: <https://cinechile.cl/pelicula/mala-junta/>

⁷³ Cinechile. Recuperado el 01/10/2021 de: <https://cinechile.cl/persona/claudia-huaiquimilla/>

4.2.3 Análisis: Raíces históricas de la vulneración

Mala junta se desarrolla en un terreno conflictivo. Bien sabido son los problemas históricos que se han llevado a cabo en la zona, los cuales, por más de 500 años, han enfrentado a habitantes ancestrales de aquellas tierras, los mapuches, contra las fuerzas policiales que representan al estado chileno. Un conflicto que ha durado siglos, y que por parte de las autoridades que han estado a cargo del país, no ha habido una respuesta concreta en pos de la reivindicación del pueblo mapuche.

Aún en 2021 los conflictos armados siguen marcando la tónica en el territorio, lo cual ha hecho que más de uno terminara pagando con su vida. Lamentablemente, cuando nos referimos a que *Mala junta* se desarrolla en una zona conflictiva, aquello no solo abarca esta disputa histórica, pues en la región de la Araucanía es también donde se registra el porcentaje más alto de pobreza multidimensional a nivel país, registrando cifras por sobre el 30%⁷⁴.

De esta manera, considerando lo anteriormente mencionado, el espacio físico que representa la región de la Araucanía conlleva una carga social sustantiva que se establece como un monumental paisaje investido de una carga simbólica vigorosa, y es dentro de este espacio que Huaiquimilla desarrolla una obra que de manera centrífuga, comienza a tomar en cuenta ambos parámetros de conflictos, el de la lucha histórica reivindicatoria y

⁷⁴ Ministerio de desarrollo social. (2017). Casen 2017: situación de pobreza, síntesis de resultados. Versión agosto 2018. Recuperado el 01/10/2021 de http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/storage/docs/casen/2017/Resultados_pobreza_Casen_2017.pdf

el de la pobreza de los habitantes de la región, para construir un relato en el cual se articulan algunos aspectos esenciales para escudriñar en las grietas sociales nacionales.

El fuego insurrecto

Una de las figuras simbólicas que se reitera con persistencia en *Mala junta* y que ronda a través de todo el relato es el fuego. Un símbolo de disrupción, de rebelión y que de alguna forma suele tener un diálogo con una libertad rebelde. Huaiquimilla lo ocupa para crear un discurso en donde las lecturas son diferentes, pero que va construyendo una dialéctica en donde las lecturas más clásicas frente a este elemento son llevadas a un extremo para representar las desgracias de un par de personajes miserables y reprimidos.

La primera aparición del fuego dentro del relato sucede cuando Tano (Andrew Bargsted) y su padre (Francisco Pérez-Bannen) viajan en bus alejándose de la capital. Es de noche, y dentro del bus hay una luz roja mortecina y débil que alumbra el rostro del personaje principal que no puede dormir en ese espacio que genera una sensación sofocante. El personaje ya se nos ha presentado como un joven conflictivo en la primera escena, en la cual junto a un amigo han entrado a saquear a una bomba de bencina, por lo tanto, la realizadora nos empuja rápidamente a entablar una relación compleja con el personaje de Tano.

Los prejuicios que el espectador genera en torno a la figura del protagonista son contradictorios. Con las escasas escenas previas al viaje ya nos hemos podido hacer una idea de las dificultades que ha tenido Tano con sus padres, y la distancia y soledad que se ha generado entre ellos, pero por otro lado, la figura delictiva del personaje nos genera

rechazo. Este conflicto está presente dentro de toda la película. Las acciones violentas, principalmente de una naturaleza subjetiva que devienen de una violencia objetiva, y por lo tanto, de un contexto complejo de múltiples lecturas, pero por sobre todo, agreste, componen una situación en donde es difícil esclarecer las aguas.

De este fenómeno de naturaleza compleja es consciente Huaiquimilla, y desde un comienzo traza el paralelismo entre la situación de Tano y el conflicto mapuche en la región. Es en la escena del bus, con todo este ambiente oscuro descrito con anterioridad, Huaiquimilla al más puro estilo Kulechov, construye una yuxtaposición de imágenes en la cual nos damos cuenta que Tano tiene en mente robarle el celular a una pasajera del bus. Pero sus intenciones son parcialmente truncadas por un grupo de manifestantes que tienen una barricada al medio de la carretera lo que hace que el tránsito se interrumpa.

Es en este momento en donde aparece por primera vez el fuego. Rebelde e irruptivo, las llamas se logran hacer visibles entre las cortinas del bus, mientras varios pasajeros miran el espectáculo desde el interior del bus. Afuera, en la intemperie, un pequeño grupo de manifestantes, anónimos, se erigen tenaces entre la oscuridad. Desde adentro del bus podemos sentir el ambiente beligerante del exterior, pero existe también una sensación de extraña indiferencia al conflicto, ya que tanto los pasajeros en el bus, como nosotros los espectadores en la comodidad de nuestras casas, estamos aparentemente ajenos y a salvo del conflicto.

El recurso sonoro es clave para establecer la situación ideológica que nos está transmitiendo Huaiquimilla. La construcción sonora está compuesta principalmente por la voz del chofer del bus, el cual intenta calmar a los tripulantes diciéndoles que todo esto

va a pasar rápido, que cierran las cortinas y que omitan lo que está pasando afuera, mientras se escucha como uno que otro pedrazo le llega al bus. Finalmente, la escena termina con el sonido de una tetera hirviendo, como si la presión de los conflictos que allí están sucediendo, tanto los internos como los externos al bus, ya no pudiera sostenerse más.



De esta manera, la directora nos pone a ambas partes principales de la película (Tano y la Situación en la Araucanía) como rebeldes e invisibilizados, los cuales han sido vulnerados sistemáticamente, y esta constante vulneración se termina manifestando de una manera explícitamente agresiva. La violencia se manifiesta a partir de un estado injusto, que ante los mapuches perpetúa la lógica colonialista impuesta desde la conquista de América, mientras que ante la situación de Tano, figura con una actitud aporofóbica. El estado evade las responsabilidades con cierto sector social, y esto termina por generar jóvenes llenos de rabia con el sistema, esto genera el inmediato rechazo a este sector de la población, por lo que se decide rápidamente reprimirlos e invisibilizados lo antes posible. En ambos casos, el problema real no se atiende, y se termina fomentando la desintegración social y la marginación.

La modernidad ha llegado, y está en todas partes

De esta manera se inserta el personaje al lugar en donde está llamado a “curarse”. Su mal es la desidia, la rabia y su soledad. Todo esto ha derivado en violencia, y esa violencia lo ha convertido en un paria. Así llega al lugar en donde el Estado chileno le brinda su última oportunidad de acatar las órdenes antes de proceder a acallarlo por completo. Si no cumple con las reglas, está destinado a ser enviado al Sename (Servicio Nacional de Menores), y posteriormente, al sistema carcelario.

Presentado el fuego, la ficción se establece en el lugar en donde se desarrollarán los posteriores eventos de la película. Al sur de Chile, en una comunidad mapuche inserta en el territorio de la Araucanía, donde Javier, el padre de Tano, ha decidido retirarse. En medio de un lugar boscoso y de dinámicas aparentemente muy lejanas a lo que la modernidad de la ciudad de Santiago ofrece, Javier es obligado a enfrentar sus obligaciones como padre, y a la fuerza, debe entablar una relación con su hijo para salvarlo de la situación en que se encuentra.

Este territorio en donde está Javier es mostrado por la realizadora como un lugar en donde la naturaleza toma un papel importante. Varios planos generales de la vastedad de los bosques de árboles gigantescos y milenarios, hacen que la naturaleza haga ver a la figura humana de un tamaño intrascendente. A través de estos planos se establece la ancestralidad del escenario, que de pronto es contrastada por la una invasión inminente de la modernidad. Ambas comienzan a fundirse en una dialéctica poco amistosa. La modernidad trae consigo una invasión profunda del territorio. Los cambios no solo son en la geografía del territorio, sino también en la cosmogonía de sus habitantes.

Es esta invasión de la modernidad la cual marca la pauta a la hora de desentrañar las distintas problemáticas que se generan en torno a la película. El conflicto mapuche contra el estado chileno antecede con creces la identidad moderna contemporánea con la que hoy en día nos relacionamos al igual que el problema de la pobreza, pero a pesar de esto, es la modernidad la que viene a establecer los nuevos parámetros con los cuales debe ser analizados ambos conflictos en la actualidad, y sin la consideración de esta, las reflexiones en torno a estas materias serían intrascendentes.



La represión contemporánea al pueblo mapuche no puede ser comprendida sin involucrar la existencia de Forestal Arauco y su presencia mastodónica entre la vegetación. Sus madereras respiran incesantemente botando los desechos humeantes de su destrucción al medio ambiente. Al igual que la pobreza y vulnerabilidad de los individuos en este film está estrechamente ligada al quiebre de las comunidades, a la desintegración familiar (al igual que en el caso de *Piola*) y a la apatía social.

En este sentido, la unión que comparten con el fuego tanto Tano y el personaje de Cheo (Eliseo Fernández), es una imagen de resistencia, pero en la derrota. Ambos personajes representan aquella última llama de la persistencia que resiste en torno a un ambiente hostil y abrumador, en el cual las tradiciones de un paisaje bucólico se van fundiendo ante

la inminente llegada de lo moderno. La timidez de Cheo y la agresividad de Tano terminan siendo caras de una misma moneda. Ambos adolescentes han sufrido los embates de un estado que no se ha hecho cargo, y por lo tanto, ha desarmado sus núcleos de pertenencias más cercanos; sus familias.



La familia se reduce

En el caso de Cheo es más claro. Su padre se ha ido para perseguir sus ideales en la causa mapuche. Las irresolutas acciones de las autoridades movilizan al padre a tener que luchar por su ideología e identidad, y es en esa lucha que su familia se ve afectada. Por el lado de Tano el panorama está más ensombrecido. Sus padres son presentados como dos figuras indolentes ante sus necesidades, individuos nihilistas que no pueden y no quieren tener la responsabilidad de criar a su hijo.

Pero existen dos claves que terminan siendo cruciales para entender que las actitudes de los padres, o por lo menos la actitud de Javier, no solamente se presenta como la de un padre negligente y apático que no le interesa su hijo, sino que también se puede encontrar

un componente social, atribuible a terceros, que contribuye a que las actitudes del padre frente a su hijo se manifiesten.

Una de los signos que nos muestra una fisura en la forma de ser de Javier es cuando este entabla una conversación en la entrada de su casa con la mamá de Cheo. Una cámara alejada, distante de sus gestos y emociones, nos muestra a ambos personajes desde sus espaldas, en un entorno oscuro, en donde ambos fuman relajados y en un tono amigable y de coqueteo hablan de su pasado. Dentro de esta conversación entendemos algo del pasado de este personaje hermético y tosco. Pareciera que el hijo no está tan alejado de lo que es su padre, quien no tuvo el apoyo necesario para salir adelante, al igual que la carencia de apoyo que tiene su hijo.

Condiciones de vulnerabilidad en la ciudad y relaciones tormentosas hacen que Javier escape y que deje a su hijo a la merced de los vicios de la capital. Esto hace que ambos personajes terminen funcionando como reflejo uno del otro. Javier se salva, Tano no, pero ambos terminan por ser lo mismo. Las debilidades de una cadena solidaria inexistente decantan en esta lucha por la subsistencia en donde el Estado no tiene interés en apoyar, y todo lo que hace es reprimir.

La idea de esta relación que existe entre el padre y su hijo, una conexión intergeneracional que construye huaiquimilla, en donde ambos en momentos se funden y son uno solo, se desarrolla dentro de esta misma escena. Y es que al presentar el plano de las espaldas de Javier y Andrea (Andrea Gavilán), ambos alejados y ajenos para nosotros, pero que en la distancia logran crear un pequeño vínculo, la imagen yuxtapuesta que viene a continuación es de Tano y Francisca (Ignacia Uribe), dispuestos de maneras similares,

como simbolizando el presente y a la vez la continuidad de la generación anterior. Una que hereda las carencias y es desafiada por las nuevas propuestas de la modernidad.

Entes represivos y la virtud en el individuo

Tano es el producto de una vida dura, la cual en la película se grafica con la crianza (o falta de ella) que le dieron sus padres. El protagonista de este film viene de una familia fragmentada, disfuncional por decirlo menos, que decidió en algún momento, y en la misma lógica del Estado, soltar y dejar solo a su hijo. La madre de Tano no aparece en toda la película, mientras que Javier, su padre, también comienza un recorrido pedregoso por el cual intenta reconciliarse con su hijo, cómo consigo mismo. Es esta estructura familiar frágil y fragmentada de Tano en la que se ve reflejado el primer ente represivo en la película.



Al igual que los padres de Tano, podemos encontrar en carabineros la representación visual del estado. Quienes están para proteger, terminan por perpetuar las distancias históricas que subyacen de la situación social. Esto hace que la brecha entre los que gozan de los beneficios de la modernidad versus los que padecen sus consecuencias, se hacen

cada vez más grandes. Esta idea se remarca de manera explícita cuando carabineros entra a reprimir a la comunidad mapuche



En estas escenas de represión, vemos como la violencia no es una postura ante la cual el estado democrático se opone completamente, sino que más bien lo hace de manera parcial. Ellos deciden cuál es la forma correcta de administrar la violencia, y muchas veces esta no es la más justa. Finalmente, como ellos tienen la hegemonía del poder, a los habitantes de este sector no les queda más remedio que verse subyugados ante la fuerza superior del estado, y todo intento de rebeldía y subversión, terminan siendo ligeras escaramuzas.

Pero volviendo a la dinámica del fuego que mencionamos en un principio, la última escena en donde este se hace presente viene a marcar el futuro de los personajes, al igual que a determinar la postura final de la realizadora.

Todo comienza con una prenda del colegio quemándose sobre un aro de básquetbol en el patio. Todos culpan a Cheo, le recriminan que él y su cultura tienen la culpa de los conflictos e incendios del sector, y es Diego (Sebastián Ayala), quien lo comienza a increpar y a golpear. Esto detona en Tano la disyuntiva de ayudar o no a su amigo. De

hacer justicia, y perder su libertad, o al igual como lo han hecho con él, evadir el conflicto, mirar hacia otro lado, y hacer como si nada estuviera pasando.



Es aquí donde la posición de Huaiquimilla es clara y concisa: la violencia se genera por una mala gestión social, y no por una maldad intrínseca del individuo. Esta postura la podemos visualizar en puntos claves de la película, como en el inicio, cuando Tano le dice a su compañero de robo que corra y que no se preocupe por él; en el clímax, cuando Javier se queda con una actitud de resignación y empatía luego de que su hijo borracho lo increpa por lo mal padre que ha sido; y finalmente en esta ocasión, cuando a pesar de que sabe que el resultado de ayudar a su amigo Cheo es terminar en el Sename, Tano decide involucrarse en la pelea. En estas decisiones que se toman en momentos importantes para el desarrollo de la trama podemos descifrar una constante de la autora quien termina por brindarles un carácter benevolente a personajes que en un principio se muestran como antagonistas, pero que finalmente entendemos que no son más que víctimas.

4.3 El Club

Nombre: El Club

Dirección: Pablo Larraín

Guión: Pablo Larraín

Guillermo Calderón

Daniel Villalobos

Año: 2015

País: Chile

Elenco: Alfredo Castro

Roberto Farías

Antonia Zegers

Marcelo Alonso

Jaime Vadell

Dirección de Arte: Estefanía Larrain

Dirección de Fotografía: Sergio Armstrong

Producción: Enrique Lerman

Rocío Jadue

Sonido: Miguel Hormazábal

Mauricio Molina

Casa Productora: Fábula



4.3.1 Sinopsis

Cuatro hombres viven aislados en una pequeña casa de un pueblo costero. Cada uno de ellos cometió un pecado que lo ha convertido en fugitivo. Ahora deben vivir de acuerdo a un estricto régimen, bajo la atenta mirada de una mujer que los cuida. La frágil estabilidad de su rutina se verá interrumpida por la llegada de un quinto hombre, un nuevo compañero de desgracias, quien traerá consigo el pasado del cual todos creen haber escapado⁷⁵.

4.3.2 Pablo Larraín

Estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Uniacc. Es socio fundador de la productora Fábula, empresa dedicada al desarrollo de cine y publicidad. Bajo el alero de esta marca dirigió su primera película Fuga, el año 2005. Dos años después estrenó su segundo trabajo, Tony Manero, que recibió enormes premios en el extranjero. Su siguiente película es Post Mortem, segundo filme ambientado en la dictadura militar, esta vez a pocos días del golpe de Estado. La trilogía de cintas ambientadas en ese período se cierra con No, estrenada en 2012 en el Festival de Cine de Cannes. El largometraje, basado en la obra teatral El Plebiscito, de Antonio Skármeta, retrata la campaña publicitaria para el plebiscito de 1988 que puso fin a la dictadura, desde la figura del publicista René Saavedra, interpretado por el actor mexicano Gael García Bernal. La cinta obtuvo el Premio Art Cinema Award, Quincena de Realizadores de Cannes y fue nominada a los Premios Oscar como Mejor Película Extranjera. En 2015 estrena en el Festival

⁷⁵ Cinechile. Recuperado el 01/10/2021 de: <https://cinechile.cl/pelicula/el-club/>

Internacional de Cine de Berlín, *El club*, cinta en la que aborda los abusos a menores de la Iglesia Católica en Chile, un tema muy contingente entonces en el país. En colaboración con el escritor Daniel Villalobos y el dramaturgo Guillermo Calderón escriben el guion de la cinta, que está centrada en una casa de retiro donde viven cuatro sacerdotes que han sido sancionados por la iglesia. Viven bajo un estricto régimen que es custodiado por una mujer que los cuida. La película recibe numerosos reconocimientos, entre los que destaca el Oso de Plata Premio especial del jurado en Festival Internacional de Berlín, 2015. Tras *El club*, Larraín comienza a trabajar también en Estados Unidos. Ahí filma *Jackie*, largometraje centrado en la ex primera dama norteamericana, Jackie Kennedy, luego del público asesinato de su esposo. Protagonizada por la actriz Natalie Portman, la película se estrenó en 2016 en el Festival de Cine de Venecia. Ese mismo año el cineasta estrenó también *Neruda*, centrada en los días de clandestinidad del vate chileno luego de que el Partido Comunista fuese proscrito por el presidente Gabriel González Videla en 1948. La película es nominada por el gobierno chileno a los Premios Oscar, pero no consigue quedar entre las cinco finalistas. Con su hermano Juan de Dios son parte de la producción de la película *Una mujer fantástica*, ganadora del Oscar a Mejor Película Extranjera en 2018⁷⁶.

⁷⁶ Cinechile. Recuperado el 01/10/2021 de: <https://cinechile.cl/persona/pablo-larrain/>

4.3.3 Análisis: Una conceptualización hiperbólica muy realista de la aporofobia

Hasta ahora las dos películas analizadas compartían varios puntos ideológicos comunes que formaban un diálogo de la representación de la pobreza multidimensional que era bastante homogéneo. Personajes jóvenes viviendo en los márgenes, víctimas de un sistema portentoso que es visible a través de sus estructuras modernas, y que se manifiesta de distintas formas, pero que confluyen con los criterios establecidos para poder identificar la pobreza multidimensional. Dos películas hechas por cineastas parecidos generacionalmente, y que identifican síntomas parecidos al reflexionar en torno a la sociedad y sus desafíos.

El laureado cineasta chileno no solo pertenece a una generación diferente a la de Huaiquimilla y Pérez, contando con una filmografía más numerosa que la de sus colegas, sino que también nos muestra un punto de vista radicalmente distinto al planteado por esta nueva generación de cineastas. Dentro de su mirada hay una ideología mucho más ambigua. Sus personajes tienen una naturaleza críptica, con una concepción de lo real distinta a la puesta en escena más cristalina de *Mala junta* o *Piola*.

Un espacio mitológico para las miserias humanas

La atmósfera que podemos ver en *El club* es una de las más distintivas de las películas que forman parte de esta investigación. En este sentido, no hablamos de la relación emocional y sensorial que se genera entre los eventos y los personajes, sino que en *El club* hay una atmósfera particular en lo visual, en la elección técnica de los lentes y la cámara,

que se usan para registrar el espacio tiempo, que hacen que los elementos de la escena, los paisajes y las personas, tengan un color y una forma particularmente extraña.

Este formato que distorsiona los sentidos por parte de las decisiones formales del film, dan cuenta de manera temprana de que Larraín nos presenta un relato centrífugo complejo, a través del cual ya no solo se genera un discurso a través del paisaje por el que transitan los individuos, sino este se mismo se ve drásticamente modificado por el lente de la cámara, alterando incisivamente los colores, formas y texturas de campo visual del film. A estas decisiones formales que afectan la materia tanto del territorio como de los personajes que lo habitan, se suma la utilización de una construcción sonora que desde un principio pone en tensión la imagen.



Ya en los primeros minutos del film, Larraín es bastante claro en establecer su forma estilística. El comienzo con el padre Vidal (Alfredo Castro) entrenando al perro galgo en medio de la playa, haciéndolo correr en círculos una y otra vez, marca un tono, una cadencia dentro del relato que junto a una imagen de colores deslavados, una exacerbación de las tonalidades azules, una elección de lentes que dan una perspectiva algo borrosa de los personaje, hacen del resultado visual, una imagen plana, brumosa y estéticamente

incómoda. Esto sumado a la ominosa música de Arvo Part, marcan inmediatamente una sensación emocional poco amigable y ambigua, la cual reforzará el discurso ideológico que se desarrollará a lo largo de la narración, y se encargará de hacer un juicio de los personajes y las situaciones que se generan.

En este sentido, la playa en donde se desarrollan las acciones en *El club*, deja de tener un correlato tan apegado a la realidad como sí lo eran Quilicura y la zona de la Araucanía en *Mala junta* y *Piola* respectivamente. En las películas analizadas en las páginas anteriores, se podía sentir ese diálogo existente entre las condiciones sociales de lo que significan esos territorios en diálogo con la narración, pero Larraín tiene una dialéctica con el espacio en la que desliga al territorio de su carga social, y construye en torno a él un espacio mitológico, que pareciera estar entre la tierra y el infierno.

Es en este lugar, que funciona como un territorio intermedio entre la realidad y la fantasía, que vamos conociendo a personajes igual de extraños. El grupo de curas excomulgados a este territorio es bastante heterogéneo, cada uno de ellos, casi como si fueran un concepto, representan algunos de los males más perturbadores que pueden cometerse en la sociedad, siendo uno de ellos, los atentados a la dignidad de los sectores pobres y marginados. El padre Ortega (Alejandro Goic) es uno de los culpables de robar bebés de los barrios pobres y darlos en adopción a familias adineradas. Se excusa bajo la figura de la institución eclesiástica y el poder religioso que esta representa. No se siente culpable, ya que de alguna manera siente que los pobres no tienen poder de discernimiento para reconocer qué es lo mejor para sus hijos.

Pero de todas maneras este no es el personaje en el que más nos interesa ahondar en este análisis, sino más bien, nuestro foco estará puesto principalmente en Sandokan (Roberto Farías), quien viene a romper con la paz interna dentro de aquel sórdido grupo de religiosos, y representa de forma grotesca los vejámenes y la aporofobia cometida en contra de la dignidad humana.



Letanía de un no-hombre

La primera aparición de Sandokán es disruptiva. Como si fuera la sombra del pecador, un demonio en el hombro de aquel que ha obrado de forma incorrecta y que le recuerda constantemente su crimen, el personaje de Farías sigue con persistencia al padre Matías Lazcano (José Soza) por donde quiera que él vaya. El final del camino para el cura pedófilo es en la casa de retiro, como sus mismos habitantes la llaman. Ahí el silencio, la lejanía del espacio real contrastado con esa estancia en donde pareciera que el tiempo se ha estancado, hacen que la voz de Sandokan retumbe más fuerte en su cabeza, y termine siendo insoportable.

Esta sensación es transmitida no solo para nosotros los espectadores, sino que los compañeros religiosos del lugar también se ven enfrentados y damnificados por los terrores que ha cometido Lazcano, y es que ellos no andan muy lejos de la moral del cura recién llegado. Es en pleno desayuno en un ambiente quieto, que la voz de Sandokan irrumpe. Una letanía que enumera los vejámenes pederastas que Lazcano le infringió. Su voz es monótona. El discurso se hace interminable, y cada vez que avanza, la sordidez de los hechos hace que los curas empiecen a desesperarse. Comienzan a gritarse entre ellos. Lazcano intenta negar las acusaciones, pero todo es tan evidente. La aflicción se comienza a apoderar de ellos y esa angustia los lleva a resolver las cosas con la fuerza. El padre Silva (Jaime Vadell) le da una pistola al cura recién llegado y le ordena que le dé un buen susto. Lazcano sale de la casa y se da un disparo en la cabeza.

Esta perturbadora escena introduce al ya mencionado Sandokan. Un hombre que pareciera que ha perdido su condición de dignidad, y por lo tanto, ya no es considerado como un ser humano. Lleno de problemas psicológicos, Sandokan va vagando erráticamente por el pueblo luego de que Lazcano ya ha muerto, y sigue rondando la morada de los curas. En ese recorrido sin rumbo, Sandokan es una figura tangible de todo aquello que ha vulnerado el sistema, y que se niega a no ser escuchado. Larraín, al contrario de Pérez y Huaiquimilla, tiene una postura más negativa respecto a la naturaleza humana, ideología que ha mostrado a través de todas sus películas y esta no es la excepción.

Bajo esta mirada pesimista del director, nos enfrentamos a un personaje que a pesar de las dificultades de su vida y la pobreza que le ha tocado sortear, nos cuesta empatizar con él y tiende a causarnos un inminente rechazo. Bajo ningún punto de vista se toma una

decisión facilista para que nosotros como público empaticemos con Sandokan, sino que el autor decide hacer una hipérbole de todos los traumas que le ha generado el sistema y que se han engendrado en el personaje de Farías, y esos traumas no tienen nada de amigable.

Es por tanto un desafío la inclusión de alguien como Sandokan. Al contrario, por ejemplo, con el personaje de Tano en mala junta, aquí no hay momentos en que el personaje nos muestre un lado tierno o débil. Sandokan habla constantemente de la penetración anal y es una amenaza constante para los curas no solo por lo que dice, sino que en palabras del mismo Silva, por que también busca abusar sexualmente de ellos. Y es aquí donde nos vemos retados como sociedad a reconocer que la pobreza tiene un rostro indecoroso y a veces aberrante. Que no es posible esperar que los vulnerados se comporten bajo las mismas normas sociales bajo las que nosotros nos regulamos, si es que finalmente, la sociedad los ha excluido del colectivo con privilegios. El personaje de Larraín nos muestra que todo intento de ayuda superficial; un plato de comida, dinero, los restos de lo que en nuestras casas nos sobra, termina siendo completamente fútil, y un paliativo que ayuda a calmar nuestra impaciencia ante la pobreza, más que adentrarse en el problema de fondo. Y es que el verdadero desafío es poder romper las barreras de la aporofobia, y comenzar a sanar las heridas de un sector que agoniza.

Por su puesto, Larraín no está interesado en mostrarnos una realidad esperanzadora y fantasiosa en donde finalmente alguien se apiada de Sandokan. A pesar de que algunos de

los curas hacen el intento de acercarse a él, de conversar y aparentar que lo quieren ayudar, rápidamente salen a la luz sus intenciones arteras.



Tanto el padre Vidal como el padre García, quien ha llegado desde Santiago con la intención de cerrar esa casa y mandar a sus inquilinos presos, intentan indagar en la mente de Sandokan. Ambos le hablan y le ofrecen ayudas burlescas (una bolsa con pan, una cama para él solo), y rápidamente, esas actitudes aparentemente benevolentes develan las dobles intenciones por las cuales los religiosos se le han acercado. Ambos parecieran buscar información para chantajearlo. Encontrar qué es lo que quiere para poder dárselo y así acallararlo. Pero Sandokan ya no tiene apego a nada material. Las dificultades extremas por las que ha tenido que atravesar por ser pobre han corrompido su ser y lo han vulnerado hasta el hartazgo. Y desde ahí, sus únicas obsesiones, terminan siendo el sexo y el poder estar junto a los curas.

Represión sexual

Una de las escenas más perturbadoras de la película es cuando después de haber hablado el padre Vidal con Sandokan, hay un corte abrupto al interior de la casa de la vendedora de pescados (Paola Lattus), en donde ella y Sandokan están sentados a la mesa. Entre esta escena y la anterior hay muy poca correlación narrativa. Ambas funcionan en la lógica del relato fragmentado, en donde hay un estado de ánimo, un hilo conductor ideológico más que la sucesión acumulativa y lógica de acontecimientos. El personaje de la vendedora se estructura en función de esta misma naturaleza.

Con una música sacra *in crescendo* vemos, quizás, el momento más lúcido de Sandokan. El más sincero. Comienza diciendo que por él nadie se va a preocupar. A pesar del ensimismamiento de su locura a partir del dolor surgido del desprecio y el rechazo, sigue siendo completamente consciente de esto último. Nadie lo quiere cerca. La vendedora de pescados lo escucha y lo observa impávida. En este universo mitológico paralelo que es la playa, el personaje de Lattus no funciona como una compañía o apoyo para Sandokan, sino más bien está más cercana a la figura de las sirenas de la mitología griega.



Este personaje enigmático de la vendedora de pescados, carente de nombre al igual que Sandokan, cambia su postura cuando él le declara sus intenciones sexuales. Ella por vez primera cambia su actitud. Se muestra lascivia y dispuesta a tener sexo. Al igual que las sirenas, con su encanto quisiera arrastrarlo al infierno que existe en esa playa, hacerlo parte del pecado que todos ahí comparten. Pero Sandokan proviene de un infierno aún más grande.

La relación sexual que comienzan a mantener ambos es descarnada y poco ortodoxa. Ella es la que en un principio tiene la iniciativa de ser la figura activa, la que controla la situación. Pero esto cambia rápidamente. El acto es corto pero intenso. Sobre la mesa, Sandokan se inclina para ser sodomizado (figura históricamente repudiada por la iglesia). El plano los margina dejando mucho espacio vacío y oscuro. La música de los violines se ha incrementado, y de pronto, Sandokan siente la necesidad de introducirse comida por el ano. Ella instintivamente accede pero repentinamente deja de penetrarlo. Como si hubiese entrado en conciencia del infierno en el que vive Sandokan, del demonio en que las circunstancias lo han convertido. Descolocada y enfurecida, la vendedora de pescados termina todo abruptamente y lo echa de su casa.



A través de esta escena que pareciese estar sacada de una película de terror, vemos como el cuerpo y la intimidad del personaje marginado ha sido turbada al extremo de que su sexualidad ya no puede ser vivida dentro de los márgenes socialmente aceptables. El atentado a la dignidad del pobre llega a sus más profundas implicancias, y es el terreno de lo más íntimo (ya no solo hablamos de la vivienda o la familia, sino que el cuerpo, la psiquis y lo sexual) el que ahora se ve profundamente afectado.

Falso lavado de imagen

Finalmente, luego de un tórrido e infructuoso plan para deshacerse de Sandokan, la trama da un giro inesperado. Por orden del padre García, y en contra de la voluntad de todos los curas que habitan la casa de retiro, Sandokan pasa a ser un nuevo integrante en ese especial grupo. La escena se inicia de manera mordaz. El cura que ha venido a hacer justicia, le lava los pies al marginado. Se los besa y se aferra a ellos en una posición de suma humildad, la cual no hace más que ocultar el fracaso de sus intenciones de cerrar ese centro de pecado.



Desde los pies sucios del marginado siendo lavados por Garcia, se establece la posición política final del autor, en donde de manera irónica, muestra cómo la permanencia e inercia del poder es lo que prevalece. Los intereses personales están por sobre la ética de cualquier institución, y como el cerrar la casa implica todo un enredo mediático en el cual la iglesia y él (principalmente él) pueden salir perjudicados, decide seguir encapsulando el problema en ese lugar ajeno a la realidad.

También se termina por establecer que la imagen es lo que prevalece en última instancia. No importa la ironía con que se actúe o la falta de profundidad con la que el problema de fondo sea tratado, lo importante es la imagen. García le besa los pies a Sandokan. Expía su alma a través de la representación melodramática y chabacana, que es muchísimo más sencillo que hacer un cambio profundo. Luego toma su auto, y se aleja cómodamente del problema.



De esta manera, Larraín diagnostica uno de los problemas más graves al cual nos vemos enfrentados a la hora de dar la pelea en contra de la pobreza. El ser humano tiende a ser oportunista. El valor y respeto al prójimo está dado por los beneficios que a posteriori podemos conseguir de un tercero, y no por nuestra ética o moral. Esta postura entra en diálogo con lo que propone Cortina, y es que finalmente, el pobre es rechazado porque aparentemente no tiene nada provechoso que entregar a la sociedad. A esto, se le podría sumar como contraparte la postura que termina estableciendo Larraín; quien tiene más

poder, es quien tomará la última decisión por sobre todos, y su principal parámetro será el beneficio propio.

5. Conclusiones

Tomando en cuenta los objetivos que nos hemos planteado en un principio, hemos visto que dentro de las películas chilenas que tratan la pobreza dentro de un contexto contemporáneo, los realizadores de estas han estado conscientes de la pobreza de una manera de representación multidimensional que abarca una forma mucho más compleja de vulneración que solo los problemas que podría atraer la simple falta material. En este sentido, hay cierto cine chileno que ha ido forjando una manera responsable y comprometida con cierto sector social que carece de visibilidad, y es sumamente importante que se visibilice para avanzar como colectivo hacia el respeto y dignidad humana de cada individuo que compone esta cadena.

Las películas que hemos presentado en esta investigación, han seguido estando en constante diálogo con la tradición latinoamericana de un cine social, pero que también es consciente de los cambios que la modernidad ha realizado, y también de los aspectos que se han debilitado en pos de un desarrollo económico e ideológico evidentes.

En el ámbito de la aporofobia, es un concepto que en el caso de la película de Larraín pudimos ver y analizar de forma más directa, pero que en los otros dos films existió un diálogo más centrífugo en torno a esta problemática. En las películas de Perez y Huaiquimilla, la aporofobia estuvo dada más en un segundo plano, pero en todos los casos esta siempre estuvo manifiesta en el entorno geográfico y las situaciones sociopolíticas que marcan un rechazo sistemático a cierto sector del país.

Respecto a *Piola* y *Mala junta*, dos óperas primas hechas por una generación joven, podríamos decir que uno de las problemáticas que más se tratan, es el diálogo que se crea

entre las situaciones de vulnerabilidad generada por la pobreza multidimensional, y la desintegración familiar. Pareciera verse como una preocupación constante de las nuevas generaciones el conflicto y la crisis que se está generando en las familias contemporáneas, y es en este apartado que la pobreza multidimensional está jugando un rol que va en detrimento de esta situación.

De lo anteriormente dicho, podemos identificar un problema que está surgiendo en la cohesión social que existe entre los habitantes, y la desconfianza que hoy en día generan las instituciones, las cuales, en las películas que analizamos, no se muestran como una ayuda para la sociedad. El colegio, carabineros o la iglesia, se establecen a través de las miradas de los realizadores que estudiamos, no solamente como instituciones que han perdido su trascendencia, sino que también como entes que están causando un daño para la sociedad.

Otro punto que pudimos ver, y que también se hace transversal a lo largo de los tres film, es que en todos ellos existió una manifestación explícita y física de la violencia. El arma de fuego y la matanza de gatos en *Piola*; las manifestaciones y la represión de carabineros en *Mala junta*; o el suicidio y la posterior matanza de perros en *El club*, muestran como la pobreza, un mal que superficialmente pareciera afectar a solo unos pocos, se termina manifestando inevitablemente en violencia.

Finalmente, creemos que la actitud que ha tenido el cine chileno de seguir comprometido con las situaciones sociales vinculadas a la pobreza, deja un sabor agrisado. Es bueno ver que el compromiso social sigue siendo uno de los motivos de inspiración para los artistas chilenos, pero a la vez, es frustrante ver todos los desafíos que se tienen auestas para

concretar estos proyectos, no tan solo a nivel gubernamental, sino que también a nivel personal.

Teniendo en consideración aquello, creemos que el cine es un arma importante de educación emocional. Los vínculos empáticos que se pueden establecer con los otros, y en este caso, con esa parte de la población más vulnerable, pueden seguir creando puentes entre los privilegiados y los que no lo son. La integración de películas como *Piola*, *Mala junta* y *El club* a plataformas tan populares como lo son Amazon Prime y Netflix, es también un punto alentador no solo para el cine chileno, sino que también para nuestro compromiso artístico para con las personas. Esperamos que siempre exista una parte del cine que siga poniendo la mirada en los olvidados. Que las plataformas de *streaming* continúen dando visibilidad a ese cine que tiene algo que decir de aquellos que no son escuchados. Y que nosotros, todos nosotros, logremos entender que el desafío contra la pobreza es de todos, y lo tenemos día a día.

6 Bibliografía

Avendaño, O. (2017). *Reforma agraria y movilización campesina en Chile (1967-1973) y Perú (1969-1976)*. Chile: Polis

Biblioteca nacional del congreso. *Periodo 1973-1990 Régimen militar*. Recuperado el (05/10/2021) de:

https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990

Cavallo, A. Díaz, C. (2007). *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Chile: Uqbar editores

Cavallo, A. Maza, G. (2010). *El novísimo cine chileno*. Chile: Uqbar editores

Cepal. (2018). *Medición de los ingresos y la pobreza en Chile, encuesta Casen 2017*.

Recuperado de: <http://observatorio.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/encuesta-casen-2017>

Consejo nacional para la superación de la pobreza. (1996). *La pobreza en Chile, un desafío de equidad e integración social*. Recuperado el (05/10/2021) de:

http://www2.superacionpobreza.cl/wpcontent/uploads/2019/06/la_pobreza_en_chile_1996.pdf

Cortina, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia*. España: Paidós

Fundación Superación de la Pobreza. (2014). *Voces de la pobreza: significados, representaciones y sentir de personas en situación de pobreza a lo largo de Chile*.

Recuperado el (05/10/2021) de: <http://www.superacionpobreza.cl/voces-de-la-pobreza->

significados-representaciones-y-sentir-de-personas-en-situacion-de-pobreza-a-lo-largo-de-chile/

Getino, O. Velleggia, S. (2002). *El cine de "las historias de la revolución": aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Argentina: Grupo editor Altamira

Lambrecht, K. (2011). *La distribución del ingreso en Chile: 1960-2000 Análisis del entorno. (Tesis pregrado)*. Recuperado el (05/10/2021) de:

<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108054>

Moulian, T. (1997). *Chile actual, anatomía de un mito*. Chile: Lom - Arcis.

Obscura, S. (2011). *La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano*. Cultura y representaciones sociales Ciudad de México, 2007-8110

Ramírez, C. (1999, 31 de octubre). *Ascanio Cavallo: el cine de los '90 es poco político*.

El metropolitano. Recuperado el (05/10/2021) de:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-56916.html>

Rodríguez, A. Sugranyes, A. (2005). *Los con techo: un desafío para la política de vivienda social*. Chile: Ediciones sur

Siles, C. (2016). *Los Invisibles: Por que la pobreza y la exclusión social dejaron de ser prioridad*. Chile: Instituto de estudios de la sociedad

Tironi, M. (2003). *Nueva pobreza urbana: vivienda y capital social en Santiago de Chile, 1985-2001*. Chile: Predes (2003).

Urrutia, C. (2013). *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Chile: Editorial cuarto propio (2013).

Zizek, S. (2008). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Argentina: Paidós