

## Reseña

**Vania Barraza y Carl Fischer, editoras.**  
***Chilean Cinema in the Twenty-First Century World.* Wayne State University Press: Detroit, Michigan, 2020, 376 pp.**

María Julia Rossi<sup>1</sup>

El primer párrafo de la introducción a *Chilean Cinema in the Twenty-First Century World*, escrito a cuatro manos por sus editoras, Vania Barraza y Carl Fischer, es impactante y prometedor. En una especie de fractal de lo que será el libro en términos de rigor, complejidad y tersura narrativa, acometen todo esto: a través de una película chilena reconocida en la escena internacional, presentan el impacto global de su fama y sus nominaciones, la tensión entre la recepción crítica local y la extranjera, la relación del argumento con la historia nacional y el formato narrativo de la película a la luz de los matices omitidos, las posibles audiencias imaginadas en las salas dentro y fuera de las fronteras nacionales, sin soslayar comentarios sobre aspectos técnicos y estéticos de la película así como las intenciones declaradas de su director. Puede parecer abrumador, así enumerado, pero en el libro no lo es. Por el contrario, con esta imagen tan compleja como comprensible a primera vista, las editoras conectan con maestría un inmenso haz de variables desde donde mirar el cine chileno de los últimos veinte años, usando como excusa una película cuyo análisis el libro no incorpora (NO, de

---

<sup>1</sup> **María Julia Rossi** es autora de *Ficciones de emancipación. Los sirvientes literarios de Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector* (Beatriz Viterbo, 2020). Trabaja en City University of New York, John Jay College. Ha publicado artículos en *Revista Iberoamericana*, *Hispanamérica* y *Nueva Revista de Filología Hispánica*, entre otras revistas. Su proyecto de investigación actual se concentra en las traducciones literarias de tema *queer* a mediados del siglo XX en Argentina y América Latina. Contacto: mrossi@jjay.cuny.edu.

Pablo Larraín, 2012). Esta entrada al libro invita, desde el primer momento, a pensar en más de una dirección.

La introducción continúa con una breve historia del cine en Chile que, sin repetir las fuentes que cita sino complementándolas, recorre sus grandes momentos y los presenta a la luz de las políticas sociales y económicas del país, del impacto de la globalización, con el cual está intrínsecamente ligada desde su origen (3), y del neoliberalismo. Llegan así al cine del siglo XXI, objeto del libro, donde identifican cuatro tendencias principales: las películas de género (en general sin alusiones políticas); las películas del grupo llamado *Novísimos* o Generación 2000 o 2005, y su renovación estética de la industria cinematográfica; una corriente más inclinada al comentario político o histórico; y una serie de documentales de tema abiertamente político. Al formular la pregunta por la relevancia del recorte nacional como variable definitoria, acometen un ejercicio crítico que cuestiona su propia pertinencia: la respuesta implica un rastreo bibliográfico, tanto en inglés como en español, que las lleva a concluir que la mentada internacionalización del objeto de estudio debe ir acompañada por una internacionalización de su crítica. Este libro se propone como la puesta en práctica de esa necesidad, organizado en cinco partes con ejes temáticos y metodológicos que se complementan. Aunque las autoras usan la imagen del puente para situar simbólicamente la contribución que el volumen ofrece al campo de estudios, entiendo que se trata de una apuesta más ambiciosa: reproduce, en cierto modo, el gesto geográfico expansivo de la industria que toma como objeto, acompañando el despliegue estético y ético con un componente crítico fundamental. Audiencias y público lector crecen, de este modo, de manera acompasada.

En la sección “Mapping Theories of Chilean Cinema in the World”, María Paz Peirano analiza la participación de cineastas chilenos en festivales de cine internacionales en su artículo “Learning to Be ‘Global’”. Cannes, Berlín, Ámsterdam y San Sebastián conforman su horizonte y se vale de entrevistas etnográficas con los cineastas y observaciones de primera mano para comentar lo que llama “esta especie de cine amateur con vocación

cosmopolita” (34) y su cómo negocian el sabor local sudamericano con las expectativas políticas y estéticas del circuito internacional en el mundo del cine alternativo. Carolina Urrutia Neno, en “Centrifugal Cinema”, parte de un festival internacional en Chile (Valdivia, 2005), para explorar la metamorfosis de la producción cinematográfica nacional hacia lo que denomina “un cine centrífugo” (51 y ss.), en términos argumentales y estéticos, en relación con la sociedad chilena y las demandas políticas de sus ciudadanos. La revisión bibliográfica de Urrutia Neno que precede sus análisis fílmicos es ejemplar y está entramada profundamente en su desarrollo. Paola Lagos Labbé, en “Political and Affective Shifts in the Contemporary Chilean Documentary”, aborda el documental y delinea “el potencial de la subjetividad y los elementos narrativos afectivos [...] para cambiar la representación de lo político” (73). Uno de los más claros aportes de su contribución es una serie de categorías para organizar los documentales, nutridas de haces de análisis interconectados a múltiples niveles, que invitan a pensar en otros documentales y sus impactos políticos y estéticos.

La sección “On the Margins of Hollywood: Chilean Genre Flicks” se ocupa de los géneros de terror y de las artes marciales. En “The Reach of Genre”, Jonathan Risner parte de la reciente entrada de Chile en los comentarios especializados sobre cine de terror alrededor del mundo para analizar cómo el consumo y la producción construyen lo que llama una comunidad del cine de este género “amorfa” y por momentos “fracturada” (108). Traza similitudes y diferencias con otras expresiones del género a partir de las especificidades de las películas chilenas y ubica así estas producciones en el mapa internacional. Moisés Park, en “The Latin Dragon Going Global”, comienza con epígrafes de personajes interpretados por Bruce Lee, cuyo impacto en el cine de este género es determinante, y de Marko Zaror, el actor de artes marciales en Chile. A través de una lectura concentrada en las masculinidades y sus construcciones, Park aborda las películas de Zaror entre 2004 y 2018 para comentar la “maleabilidad racial” del actor y problematizar su lugar de estrella “chilena”, para lo cual se vale del concepto de “estrellato subalterno” (“*subaltern stardom*”).

Tres artículos componen la sección “Other Texts and Other Lands: Intermediality and Adaptation beyond Chile (an Cinema)” y cada uno tiene por objeto una película. En “*Il Futuro* by Alicia Scherson”, María Angélica Franken toma la tercera película de Scherson –una adaptación de *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño– para analizar en profundidad el viaje intermedial entre el lenguaje de la literatura y el del cine. Esto lleva a Franken a concentrarse en la noción de transmedialidad como recurso epistemológico clave para navegar “la interacción entre imaginarios nacional y global heterogéneo” (161). Arturo Márquez Gómez, en “Video Built the Cinema Star”, título de ecos musicales, se aboca al comentario de una serie de videos musicales de Alex Anwandter para indagar el nuevo lenguaje que construye valiéndose de imágenes inéditas de la comunidad LGBTQ chilena. Resultado de su transición de músico a director de cine, estos videos son centrales en *Nunca vas a estar solo*, la película de Anwandter central en este capítulo: Márquez Gómez aborda el poder de la representación del crimen homofóbico de Daniel Zamudio en esta película y cómo lo que el crítico llama “el archivo Zamudio” (178) alcanza inteligibilidad para audiencias internacionales por medios estéticos. Barraza retoma uno de los ejes que estructuran el libro –la tensión entre intimidad y globalización– en “Intimacies and Global Aesthetics in *Vida de familia* by A. Scherson and Cristián Jiménez”. Basada en un cuento de Alejandro Zambra, esta película permite a Barraza transitar desde un comentario sobre la disociación del cine actual de las producciones políticamente comprometidas de generaciones anteriores hasta una lectura más sensible que permite identificar maneras menos maniqueas de incluir temas sociales y políticos a través de la representación de la intimidad que a su vez apelan a públicos locales y globales.

La sección “Migrations of Gender y Genre” incluye “A House Without Limits”, donde Mónica Ramón Ríos analiza *Casa Roshell* de Camila José Donoso, una película sobre un club nocturno donde hombres que viven como tales fuera de sus puertas, una vez dentro “pueden disfrazarse y volverse mujeres” (221). Si bien resuenan los sonoros ecos de *El lugar sin límites*, las

diferencias afectivas entre ambas representaciones acaso sean el núcleo más productivo desde el punto de vista crítico. A través de una serie de contrastes (con la obra literaria pero también con películas contemporáneas sobre temas similares), Ramón Ríos indaga en la fluidez identitaria central y cómo el impacto del lenguaje cinematográfico modifica su representación. Cierra esta sección “The International (Un)Intelligibility of Chilean Trans\* Film” de Fischer, con un concienzudo contraste entre la internacionalmente popular *Una mujer fantástica* de Sebastián Lelio y la menos conocida *Naomi Campbell* de Camila José Donoso y Nicolás Videla, ambas con personajes protagónicos trans\*. Fischer, tras un panorama de los espacios extremos que Chile ocupa en el imaginario global al respecto tanto de su conservadurismo como de su resistencia cultural, explora la visibilidad e invisibilidad (el ver y el ser visto) de estas identidades, además de proponer una conexión directa entre las maneras de representarlas y el impacto global que las películas tienen en la escena internacional.

Por último, los cuatro capítulos de la sección “Politicized Intimacies, Transnational Affects: Debating (Post)memory and History” exploran las intersecciones posibles entre lo personal y lo político. El objeto de Claudia Bossay en “Filmmakers to the rescue of Chilean Memory” son los documentales contemporáneos sobre la transición democrática. Parte de los aspectos afectivos que la crítica ha utilizado para comentarlos y analiza seis películas concentrándose en “formas comunitarias de resistencia y la internacionalización del trauma” (270). En “The Life of Things”, María Constanza Vergara Reyes conecta materialidad y afectividad en la película documental *Atrapados en Japón*, que combina animación con eventos y escenas de la vida real, de la directora Vivienne Barry, exiliada durante la dictadura de Pinochet. El análisis de esta película, donde Barry imagina y reconstruye la historia de su padre (294), invita a conectarla con otras películas que, según Vergara Reyes, también “se concentran en temas personales relacionados con la interculturalidad”, valiéndose de la materialidad de los objetos y del sentido del tacto (295). Camilo Trumper, en “Displacement, Emplacement, and the Politics of Exilic Childhood in Sergio

Castilla's *Gringuito*", parte de su propia historia personal para analizar "la política de la infancia, íntima y mundana, en el contexto del exilio y el retorno a Chile" (314) en la película de Castilla, entendiendo la infancia como categoría política. Cierra la sección "Films on Loss and Mourning", de María Helena Rueda, donde la pérdida y el duelo son centrales en las producciones culturales de la postdictadura. En un diálogo entre documentales y películas de ficción, el capítulo se detiene en los aspectos colectivos y personales como inextricables y la manera en que las películas tienden un puente entre lo nacional y lo transnacional.

Las autoras del volumen tienen trayectorias consolidadas en los estudios de género (tanto del feminismo como de LGBTQ+) y estas perspectivas resuenan en las páginas a nivel de las lecturas y del corpus de películas analizado en los sucesivos capítulos (el primer libro de Barraza fue *(In)subordinadas: raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas* de 2010 y el de Fischer, *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence 1965-2015* de 2016), por solo mencionar a las editoras). Esto es algo que también se anuncia desde la provocadora imagen de la tapa: el momento en que Marina Vidal (Daniela Vega), la protagonista trans\* de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), mira su rostro en un espejo de mano ubicado en su pelvis y las espectadoras ocupamos el lugar de su mirada, como si nos miráramos, al verla, a nosotras mismas entre sus piernas.

En la distribución geográfica así como en los orígenes de las autoras del volumen hay una especie de eco del tema y la historia de su objeto: las hay locales trabajando desde Chile, las hay chilenas en los Estados Unidos y en programas europeos, las hay estadounidenses con trayectorias académicas afiliadas con Chile desde hace años. El logro de las editoras al mantener el rigor y la calidad de las investigaciones es tan ejemplar como su esfuerzo por incorporar voces y perspectivas genuinamente plurales –que a su vez se potencia por la diversidad de posiciones de las autoras dentro del mundo académico, desde candidatas al doctorado hasta profesoras bien establecidas en sus carreras–. Todos estos aspectos enriquecen de manera

notable el aporte que *Chilean Cinema* supone para los estudios cinematográficos en particular y para los estudios culturales en un sentido amplio.