

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos
TITLE: *De jueves a domingo*, de Dominga Sotomayor Castillo, o “el viaje a ninguna parte” de un país llamado Chile

AUTHOR: Vilma Navarro-Daniels

E-MAIL: navarrorod@wsu.edu

AFFILIATION: Washington State University; Department of Foreign Languages and Cultures; P.O. Box 642610; Pullman, WA, USA 99164-2610

ABSTRACT: My essay analyzes Dominga Sotomayor Castillo's *De jueves a domingo* (2012) as a clear example of a film that, in spite of being deeply focused on private and intimate topics, is able to address the consequences of the imposition and implementation of both multinational capitalism and individualistic and compulsive consumerism in Chilean post-dictatorship society. By employing a postmodern aesthetic, the film deliberately eludes any historical reference and, by doing so, subscribes a recent trend in Chilean film, which avoids political and social issues. However, willy-nilly, the film cannot keep away from a critical reflection on an economic system that demands the loss of historical memory and the imposition of political oblivion.

KEYWORDS: Dominga Sotomayor Castillo, Chilean cinema, post-dictatorship, postmodernity, late capitalism, multinational, Fredric Jameson, transition, democracy

RESUMEN: Mi ensayo analiza la película *De jueves a domingo* (2012), de Dominga Sotomayor Castillo, como un claro ejemplo de una obra que, centrándose en el ámbito de lo privado y lo íntimo, refleja las consecuencias que la imposición e implementación del capitalismo multinacional y del consumo compulsivo e individualista ha tenido en la sociedad chilena posdictatorial. Con una opción estética por lo posmoderno, la película abandona deliberadamente las referencias a lo histórico, sumándose así a una reciente tendencia cinematográfica chilena que evita tocar temas relativos a lo político y social. Con todo, quiéralo o no, el filme no puede eludir una reflexión crítica sobre un modelo económico que exige la pérdida de la memoria histórica y la imposición del olvido político.

PALABRAS CLAVE: Dominga Sotomayor Castillo, cine chileno, posdictadura, posmodernidad, capitalismo tardío, multinacional, Fredric Jameson, transición, democracia

BIOGRAPHY: Vilma Navarro-Daniels es Associate Professor of Spanish en la Washington State University. Sus intereses en el ámbito de la investigación y de la enseñanza unen los campos de la literatura, el cine, las ciencias sociales y la filosofía. Sus trabajos de investigación se centran en las relaciones entre las transformaciones sociales y políticas y sus representaciones literarias y filmicas. Ha publicado sobre novela, cuento, cine y teatro.

De jueves a domingo, de Dominga Sotomayor Castillo, o “el viaje a ninguna parte” de un país llamado Chile

Vilma Navarro-Daniels, Washington State University

De jueves a domingo (2012) es el primer largometraje de la directora chilena Dominga Sotomayor Castillo (Santiago, 1985). En él, la cineasta registra el viaje en auto de una familia de clase media hacia el norte de Chile durante un fin de semana largo, lo cual queda expresado en el título del filme. Con claros tintes minimalistas e intimistas, la película es un híbrido entre una historia de crecimiento y una película de carretera. Sotomayor nos hace viajar con esta familia al posicionar la cámara en el interior del vehículo. Mientras los adultos de la familia—el matrimonio compuesto por Ana y Fernando—viajan en los asientos delanteros, sus hijos—Lucía (de unos 10 años de edad) y Manuel (de 7)—lo hacen en los asientos de atrás, produciéndose así una clara división etaria. Pese a que los padres de los menores intentan disimularlo, es evidente que su relación se halla atravesada por profundas tensiones. Los cónyuges discuten y es así que entendemos que Fernando está por abandonar la casa que la familia comparte. Aunque tratan de ser discretos, Lucía capta que algo no anda bien entre sus padres. Poco a poco, la niña se va enterando de su inminente separación, la que le es explícitamente confirmada hacia el final de la película. A lo largo del viaje, Lucía es indirectamente empujada a abandonar prematuramente su niñez. Como Mar Diestro-Dópido asevera, el viaje:

[...] will prove a life-changing holiday whose outcome affects all the members of the family, particularly ten-year-old

Lucía [...]; witnessing the disintegration of her parents' marriage becomes the trigger for her own rite of passage and loss of innocence. (46)

De este modo, el “rito de iniciación” de Lucía se muestra inseparable del periplo de tres días emprendido por su familia. Con todo, y aunque *De jueves a domingo* gravita indudablemente en torno a temas de la esfera doméstica, quisiera proponer que el filme tiene un subtexto que nos saca del ámbito privado para proyectarnos a una reflexión sobre la sociedad chilena de la posdictadura.

Dominga Sotomayor Castillo ha hecho referencia a una nueva generación de cineastas chilenos que están saliendo a la luz pública en medio de directores que ya han ganado cierto prestigio tanto dentro como fuera del país, entre los que se destacan Andrés Wood (*Machuca*, *Historias del fútbol*, *Violeta se fue a los cielos*) y Pablo Larraín (*Postmortem*, *Tony Manero*, *No*, *El club*). En efecto, como Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza explican, a partir del año 2004, ha surgido en Chile un grupo de cineastas que “muestra una extraordinaria diversidad con un mismo centro: defender su autonomía creativa” (14). Desde el punto de vista de estos críticos de cine, estos directores configuran un movimiento al que han llamado el Novísimo Cine Chileno, el que se caracteriza por contar con creadores que han tenido una educación formal en las artes cinematográficas y cuyos filmes raramente son presentados en las grandes cadenas de cine, quedando más bien

restringidos a los festivales (14). Sin embargo, el rasgo más sobresaliente de esta generación en relación al tema de este ensayo es que sus miembros “comparten una preocupación por el espacio íntimo como territorio de conflicto” (15). Entre otros, estos directores tocan “[l]os temas de la fragmentación familiar” y presentan “un retrato social diverso” que traspasa las distinciones de clases (15). De allí que Cavallo y Maza entiendan que la propuesta del Novísimo Cine Chileno:

[...] nació a contracorriente de una generación inmediatamente anterior, la de los noventa [...], que llegó al cine en su vida adulta, con una fuerte vocación de conectar grandes audiencias, establecer narrativas clásicas y crear sistemas de producción industriales. Los cineastas novísimos, sin embargo, sin el ánimo declarado de dar la espalda al público, estaban más interesados en apostar por un lenguaje y preocupaciones propias. (15)

Sotomayor Castillo, por su parte, describe la que para ella es la principal diferencia entre los nuevos directores y aquellos que ya cuentan con un notorio nivel de reconocimiento internacional:

Chilean films are going to festivals and being very successful, but the main difference is that we, the newer generation, still in our twenties, are moving away from a cinema that traditionally dealt with poverty, politics or social issues [as best exemplified perhaps by the career of Patricio Guzmán]. The country has managed to attain some stability and we are back to more personal stories. (cit. en Diestro-Dópidó 48)

La visión sobre la realidad chilena expresada por Sotomayor Castillo coincide con la vertiente interpretativa más optimista sobre el estado alcanzado por la sociedad chilena. Después de haber recuperado la democracia tras los diecisiete años de la dictadura cívico-militar (1973-1990) liderada por Augusto

Pinochet Ugarte—régimen autoritario que se valió sistemáticamente del terrorismo de Estado para imponer el modelo económico neoliberal—Chile habría transitado exitosamente a la democracia durante el gobierno del Presidente Patricio Aylwin Azócar (1990-1994), para luego entrar decididamente en la etapa de la consolidación del sistema democrático. Según esta lectura, la situación política, social y económica de Chile habría logrado “cierta estabilidad,” lo cual haría innecesario que el cine chileno continúe anclado en la representación de los problemas generados por la dictadura, tales como la expansión de la pobreza, la represión política, los detenidos desaparecidos, la violación de los más elementales derechos humanos, entre otras materias. El “*regreso* a historias más personales” (énfasis agregado), como sostiene Sotomayor Castillo, parece sugerir que el cine chileno se distrajo en historias más políticas, sociales o económicas a causa de la fractura del sistema democrático, como si este tipo de preocupaciones hubiera sido un excursito en el derrotero que debió haber seguido el cine nacional. Retornada y, más aún, afianzada la democracia, se tiene la impresión de que pudiera prescindirse de asuntos que otrora fueron percibidos como ineludibles.

Con todo, esta perspectiva—que insinúa que hubo una sobreabundancia de obras cinematográficas dedicadas a los temas asociados a la dictadura—ignora el hecho de que en el Chile de la dictadura se produjo solamente un filme que decididamente abordó un asunto de marcada impronta política. En efecto, *Imagen latente* (1987), de Pablo Perelman, se aproxima al sensible tema de los detenidos desaparecidos. Sin embargo, la película no pudo ser exhibida en Chile hasta mediados de 1990, el año del retorno a la democracia. Por otra parte, cabría preguntarse por qué no es sino hasta el tercer gobierno democrático que Andrés Wood (Santiago, 1965) enfrenta con su cámara uno de los momentos más controvertidos de la historia reciente de Chile, esto es, los meses que antecedieron el golpe de Estado de 1973. Antes de *Machuca*

(2004), no hubo ningún esfuerzo en el cine de ficción por mirar cara a cara y por representar directamente y con toda su crudeza lo sucedido en Chile justo antes y durante el régimen dictatorial.

Como explica Gastón Lillo, la transición chilena a la democracia fue, más bien, “la transición de la modalidad autoritaria del capitalismo multinacional a la modalidad democrática, en realidad de ‘democracia vigilada’” (32). En otras palabras, el discurso hegemónico neoliberal se mantuvo intacto. Lo que sí, en cambio, se modificó fue el discurso político, que transformó “la noción de *política como antagonismo* en la de *política como transacción*” (33, énfasis original), que no es sino el ajuste y, más aún, la claudicación del quehacer político ante el discurso de la reconciliación tan fuertemente impulsado por el gobierno de Patricio Aylwin. Este discurso se vio materializado en la creación de una comisión que debió recopilar información sobre los casos de violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo desde el día del golpe de Estado (11 de septiembre de 1973) hasta el fin del régimen de Pinochet (11 de marzo de 1990).

Al pasar revista a los hechos en torno a la constitución de la Comisión de Verdad y Reconciliación, Ascanio Cavallo señala que el informe final de esta entidad no sólo omite los nombres de los culpables de las violaciones de los derechos humanos—aun cuando se contaba con información que identificaba a algunos de ellos (90)—sino que también debió incorporar a los agentes del Estado represor—ya fueran miembros de las Fuerzas Armadas o civiles—“caídos en actos de servicio” (90), lo cual, de alguna manera, iguala a las víctimas de la dictadura y a los victimarios. El día 4 de marzo de 1991, la televisión chilena transmitió el esperado discurso del Presidente Aylwin luego de haber recibido el reporte escrito por la comisión. A pesar de haber reconocido que sí hubo una responsabilidad del Estado en lo sucedido y de haber pedido perdón a los familiares de las víctimas—en su calidad de Presidente de la República y con la voz quebrada

por la emoción—Aylwin también fue claro al convocar a la sociedad chilena en su totalidad para que se hiciera parte de la búsqueda de la reconciliación, lo cual suponía que los militares y civiles involucrados en las violaciones de los derechos humanos debían hacer “gestos de reconocimiento del dolor causado” (Cavallo 92) y que los familiares de las víctimas debían aceptar una verdad a medias y el ofrecimiento de una “justicia en la medida de lo posible,” formulación que Aylwin no perdía ocasión de reforzar. Para usar una expresión de Cavallo, “la brevedad del perdón” se hizo intolerable frente a los excesivos miramientos con que se acogieron las reacciones de las Fuerzas Armadas y de Orden ante el informe en contraste con lo poco o nada que se ponderaron los reparos de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. El discurso reconciliatorio consagró la política de los acuerdos o de los consensos y, por extensión, vio con malos ojos cualquier demanda de la ciudadanía que pudiera desencadenar un conflicto. Se les pedía a los familiares de quienes sufrieron prisión, tortura y muerte a manos de los agentes del Estado pinochetista que depusieran su exigencia de verdad y justicia, y que, por lo mismo, suscribieran una reconciliación basada en la impunidad. “La brevedad” convirtió el perdón en un mero trámite, *conditio sine qua non* para dar rápidamente vuelta la página y así supuestamente avanzar hacia un futuro de progreso.

De allí que la “cierta estabilidad alcanzada” por el país enarbolada por Dominga Sotomayor Castillo como justificación de por qué los nuevos cineastas han hecho un giro hacia historias centradas en el ámbito de lo privado deba ser cuestionada. La estabilidad, más bien, fue la imposición de una—solamente una—lógica que canceló la posibilidad de un debate ciudadano acerca del pasado reciente de Chile. El consenso pretendía hermanar a todos—golpistas y derrocados, torturadores y torturados, victimarios y víctimas—como si todos se hubieran causado algún daño mutuo y hubieran sufrido pérdidas equiparables, y, a la vez, hacía un llamado para que, deponiendo actitudes

hostiles, lograran llegar a un entendimiento. La estabilidad lograda en el país fue una componenda que impuso el olvido por decreto.

Gastón Lillo fustiga el cine de la transición por haberse acomodado a la ideología de la reconciliación: “Proponer la neutralización de lo discursivo político en el contexto de la posdictadura equivale a reforzar una perspectiva que instaura la reconciliación en base al olvido” (35), lo cual no es sino avalar la impunidad y la injusticia. A pesar de que películas como *La frontera* (1992), del recientemente fallecido Ricardo Larraín, y *Amnesia* (1993), de Gonzalo Justiniano, critican las violaciones de los derechos humanos y los crímenes cometidos por funcionarios del gobierno dictatorial, en ambos largometrajes, “la conflictividad tiende a disolverse y el espacio del filme deviene así lugar de reconciliación” (Lillo 37). Si bien es cierto que tanto Larraín como Justiniano condenan las prácticas coercitivas, autoritarias y violentas por parte de los agentes del régimen, estos últimos son ofrecidos a la mirada del espectador a través de un lente que mitiga las atrocidades cometidas ya sea porque se recurre al humor para retratar este tipo de personajes—como es el caso de los agentes de seguridad, el delegado y su secretario en *La frontera*—o porque se los presenta como no responsables de los crímenes cometidos—como sucede con el personaje del Sargento Zúñiga en *Amnesia* (36-39). Sobre todo, Gastón Lillo cuestiona la tendencia del cine de la posdictadura a esquivar un lenguaje cinematográfico referencial, lo cual hace que las películas “desrealicen” los eventos a los que supuestamente aluden. En este cine, “la representación evita la explicitación de los anclajes espaciales e históricos y opta por un tratamiento no realista de los personajes y de las imágenes” (38). El efecto de irrealidad sumado a la opción por retratar a los miembros de las fuerzas represoras de un modo que busca suscitar un sentimiento empático en el espectador son características que insinúan la adscripción por parte del cine de la década de los noventa al discurso de la reconciliación propugnado por los primeros gobiernos posdictatoriales.

No resulta arbitrario, entonces, sostener que la “cierta estabilidad alcanzada” en el país—y a la que hace referencia Sotomayor Castillo—más que ser algo logrado por la ciudadanía luego de enfrentar los traumas de su pasado reciente, fue impuesta por la autoridad política y, en esa tarea, contó con el apoyo, consciente o inconsciente, de una parte importante de la producción cultural de la época que se adecuó al discurso de la reconciliación. En este cine que quiere ser crítico de la dictadura, pero que se traiciona al optar por un efecto de irrealidad y una pérdida de referentes históricos, es posible encontrar rasgos que se acentuarán en las producciones de los cineastas más recientes, esto es, los de la generación de Dominga Sotomayor Castillo.

Tal como la directora lo señala, *De jueves a domingo* evita hacer cualquier alusión a lo político, a lo social o a los problemas heredados de la dictadura. La película comienza con la cámara dentro del cuarto a oscuras de los niños, quienes son despertados y levantados por sus padres para iniciar un viaje fuera de Santiago. La escasa luz le impide al espectador hacerse una idea de la habitación y de la casa de la familia. En breves instantes, Lucía y los suyos se hallan en el interior del automóvil rumbo al norte de Chile. A las prácticamente inexistentes referencias espaciales se debe sumar la vaguedad en torno a las referencias temporales: a pesar de que sabemos que este viaje se realiza de jueves a domingo, desconocemos cuál es la festividad que le permite a esta familia disfrutar de un jueves feriado. Inferimos que se trata del Día de Todos los Santos—celebración católica que se conmemora cada 1 de noviembre—por la escena en que los niños se disfrazan y los adultos conversan de cómo el día de Halloween ha entrado en la cultura chilena.

Esta suerte de abandono de los referentes espacio-temporales se asimila a la renuncia a representar la historia que Fredric Jameson considera como uno de los rasgos más característicos de la estética posmoderna (41-66). *De jueves a domingo*, en efecto, instala al espectador dentro del reducido mundo de Lucía y su familia no solamente en los largos

minutos en que nos hallamos dentro del coche, sino también en las paradas que los personajes hacen ya sea para usar los servicios higiénicos de una estación de gasolina, para comprar comida, para recuperar parte del equipaje que se desprende del portamaletas del techo del vehículo, para bañarse en un río o para intentar desatascar el automóvil cuando éste se queda empantanado. Incluso cuando la familia pasa una noche acampando en compañía de algunos amigos, vemos que las conversaciones y preocupaciones de los personajes giran siempre y exclusivamente en torno a lo íntimo y privado. A pesar de que Ana se reencuentra casualmente con Juan, un amigo de su época de estudiante universitaria, con quien—conjeturamos—estuvo unida sentimentalmente y quien se marchó a vivir a Francia, el único evento que la mujer relata a los demás sobre el pasado compartido—la ocasión en que Juan accidentalmente le rompió su guitarra—no pasa de ser una anécdota narrada con total prescindencia de cualquier referente temporal. Tampoco se nos informa por qué Juan se fue del país. Por lo tanto, como espectadores, nos sentimos inclinados a elucidar que su alejamiento de Chile pudo haberse debido a causas tan dispares que abarquen un abanico de posibilidades desde el exilio forzoso impuesto por la dictadura hasta la opción voluntariamente asumida de irse al extranjero a fin de encontrar mejores oportunidades laborales. Sólo sabemos que Juan se encuentra temporalmente en Chile con su hijo José, quien tiene una edad similar a la de Lucía.

A través de estos elementos, podemos apreciar que Sotomayor Castillo separa intencionalmente a los personajes y, más importante aún, la obra en su totalidad de su “mundo vital originario” (Jameson 28). De esta manera, el filme representa lo que Fredric Jameson considera “una sociedad despojada de toda historicidad, y cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculo en ruinas” (46). Para Jameson, prescindir de los referentes históricos no es meramente dejar de citar explícitamente un determinado momento como si se estuviera describiendo un dato que, en lo fundamental, no nos toca en absoluto. Muy por el contrario,

eliminar la historicidad implica “la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (52). La historia, el pasado reciente de los personajes, no parece tener una resonancia en ellos. No se ve que el pasado se les haga presente ni que sea revivido como experiencia indispensable para intentar comprender el “aquí y ahora” en el que se encuentran inmersos. Por el contrario, se aprecia una profunda desvinculación del entorno.

Es interesante destacar que las únicas alusiones a algo que acontece fuera del automóvil—que alegóricamente podría ser comparado a una burbuja o a una nave intergaláctica que se mueve a través de un espacio sin cualidades—son las referencias a las “animitas” y a un hombre que, se dice, vive a un costado de la carretera desde que su esposa e hijo murieron en ese lugar a causa de un accidente automovilístico. Las “animitas” en Chile son verdaderos monumentos a la memoria, erigidos espontáneamente por la gente, y que tienen la función de recordar y rendir un homenaje a personas que han encontrado una muerte trágica, a menudo causada por un accidente de tráfico vehicular o, en menor proporción, por asesinato. Las “animitas” pueden ser simplemente placas en las que se ha grabado el nombre de la persona fallecida o pueden ser mucho más elaboradas en su forma así como diversas en su tamaño. En la cultura popular chilena, la gente considera que las “animitas” son lugares de veneración, para detenerse a rezar y pedir favores, ya que, dadas las desgraciadas circunstancias del deceso, se le confiere al muerto un poder milagroso equivalente al que se les atribuye a quienes han sido oficialmente canonizados por la Iglesia Católica. A pesar de ser un signo físico y visible de la memoria, la fuerza de la materialidad de las “animitas” tiende a opacar el hecho histórico que se halla en su origen. Deja de importar la precisión sobre el nombre de la víctima y sobre las circunstancias exactas en que murió. Esta información es sustituida por una narración más cercana a la leyenda que a la crónica de corte histórico. Por otra parte, y aunque Lucía y Manuel se

bajan del coche para dejarle al hombre que vive a la vera de la autopista algo para comer, no logran verlo, permaneciendo—al igual que las “animitas”—en un nivel “fantasmal” de significado. Son referencias sin concreción histórica. Existen más afinadas en el imaginario popular y en el repertorio de leyendas de la cultura chilena que en la historia.

No es casualidad que una película que suscribe una estética posmoderna proponga la negación de la memoria histórica. Para Fredric Jameson, la posmodernidad es más que una estética: es una manera de hacer arte que encarna la lógica cultural del capitalismo tardío, esto es, la fase del capitalismo en la que nos encontramos sumergidos y que se caracteriza por ser multinacional y por promover un exacerbado consumismo (80). Según Jameson, el capitalismo de nuestros días es la forma más pura del capitalismo ya que implica expandir el modelo a rincones del planeta que no se hallaban mercantilizados y que habían podido resistir y mantener una organización precapitalista, tales como los modos de producción agrícola en países tercermundistas (81). En el caso específico de Chile, la implantación del capitalismo en su fase global halla su condición de posibilidad en la dictadura liderada por Augusto Pinochet Ugarte. Como Federico Galende arguye, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 se fraguó para que la burguesía pudiera deshacerse de las limitaciones que la institucionalidad democrática le imponía a la “lógica de acumulación” (112), la cual ve como un obstáculo el rol activo del Estado en una redistribución cada vez más equitativa de la riqueza. El acto sedicioso, no obstante, debía ser presentado a la ciudadanía como necesario dada la situación de caos generalizado que imperaba en Chile. Sin restarle responsabilidad al gobierno de la Unidad Popular liderado por el Presidente Salvador Allende Gossens, sabemos que mucho del desorden que dominaba la vida del país así como el desabastecimiento de artículos de primera necesidad fueron causados a propósito con el fin de generar una sensación de ingobernabilidad que hiciera inevitable la

intervención de las Fuerzas Armadas. Como Galende sentencia, “quedamos ante un nuevo orden que obtiene su credibilidad a cambio de borrar la huella parcial de su constitución” (113). Pero hay más. Como la implementación del “nuevo orden” económico suscitara rechazo en la población que se resistiría a retroceder en materia de redistribución de la riqueza, se decidió asegurar su implementación a través de la legitimización de un gobierno dictatorial. El discurso surgido en el Chile de la posdictadura y que pretendía explicar los atropellos a los derechos humanos como meros excesos cometidos por algunos funcionarios del régimen autoritario buscaba conscientemente echar tierra al hecho de que el terrorismo de Estado que imperó en Chile por diecisiete años:

no es un accidente inherente al reordenamiento de la sociedad, sino la función a través de la cual la burguesía destraba la ‘lógica de acumulación’ de los obstáculos impuestos por el debate político de la sociedad. (Galende 115)

Este afán por querer “borrar” el origen del orden capitalista global vigente en Chile y blanquear el modo brutal en que fue impuesto se traduce en el discurso de la reconciliación, la impunidad y el olvido, el cual, a su vez, encuentra su correlato cultural en la ahistoricidad tan prevalente en mucho del arte producido en el país en los últimos veinticinco años.

Llama la atención que la única alusión directa a la sociedad chilena en *De jueves a domingo* sea la breve descripción de Chile que la madre de Lucía le ofrece a su amigo Juan, quien ha estado ausente del país por, al menos, diez u once años. Ana sostiene que en Chile ahora se celebra Halloween y que hay muchos supermercados, ya que “entró toda la onda gringa.” Esta imagen del país gravita absolutamente alrededor del capitalismo multinacional y de consumo. La referencia a la multiplicación de los supermercados es crucial para entender que el ciudadano chileno ha devenido consumidor y que el espacio público ya no es el ámbito para el debate social

y político sino el lugar de las transacciones. En ciudades como Santiago de Chile, los supermercados suelen estar dentro de grandes centros comerciales, sitios que, de acuerdo a la terminología elaborada por Marc Augé, podríamos catalogar entre los “no lugares,” es decir, espacios que “crean la contractualidad solitaria [...]” (98), donde, a pesar de las multitudes, los sujetos se esquivan unos a otros: “Solo, pero semejante a los otros, el usuario del no lugar está con ellos (o con los poderes que lo gobiernan) en una relación contractual” (105). Beatriz Sarlo, por su parte, sostiene que todos y cada uno de los grandes centros comerciales han sido planeados en oposición al paisaje del centro de las ciudades, ya que en ellos impera la estética del mercado. De allí que todos los centros comerciales, en cualquier lugar del mundo, sean básicamente lo mismo:

La constancia de las marcas internacionales y de las mercancías se suman a la uniformidad de un espacio sin cualidades: un vuelo interplanetario a Cacharel, Stephanel, Fiorucci, Kenzo, Guess y McDonalds, en una nave fle-tada bajo la insignia de los colores unidos de las etiquetas del mundo. (15)

Todo en ellos está controlado: el aire, la temperatura, la luminosidad que evita la amenaza de cualquier conflicto entre luz y sombra, y siempre bajo la vigilancia de circuitos cerrados de televisión.

Como en una nave espacial, es posible realizar todas las actividades reproductivas de la vida: se come, se bebe, se descansa, se consumen símbolos y mercancías según instrucciones no escritas pero absolutamente claras. (15-16)

En un centro comercial, el sentido de orientación se pierde fácilmente, pues todo luce similar. En todo caso, en estos sitios deja de ser importante saber dónde se está:

El shopping, si es un buen shopping, responde a un ordenamiento total pero, al mismo tiempo, debe dar una idea de libre recorrido: se trata de la ordenada deriva del mercado [...]. Como una nave espacial, el shopping tiene una relación *indiferente* con la ciudad que lo rodea: esa ciudad siempre es el espacio exterior, bajo la forma de autopista con villa miseria al lado, gran avenida, barrio suburbano o peatonal [...]. En el shopping no sólo se anula el sentido de orientación interna sino que desaparece por completo la geografía urbana. A diferencia de las cápsulas espaciales, los shoppings cierran sus muros a las perspectivas exteriores [...] el día y la noche no se diferencian: el tiempo no pasa o el tiempo que pasa es también un tiempo sin cualidades. (16-17)

Este cierre ante el mundo exterior encuentra su máxima expresión, según Sarlo, en el hecho de que el centro comercial se propone a sí mismo como una ciudad alternativa, una “ciudad de servicios miniaturizada, que se independiza soberanamente de las tradiciones y de su entorno,” una ciudad que se alza en oposición a las verdaderas ciudades buscando reemplazarlas. La ciudad en miniatura tiene como característica fundamental la ahistoricidad, en el sentido de que ha sido construida tan a prisa que “no ha conocido vacilaciones, marchas y contramarchas, correcciones, destrucciones, influencias de proyectos más amplios.” La única presencia histórica es meramente decorativa, como el “preservacionismo fetichista de algunos muros como cáscaras.” Si se deja la historia de lado, entonces la memoria también desaparece; de allí que Sarlo sentencie: “Evacuada la historia como ‘detalle,’ el shopping sufre una amnesia necesaria a la buena marcha de sus negocios” (18-19).

Además de los problemas de orden afectivo que parecen marcar a los personajes adultos de la película, también es apreciable en ellos una fuerte indiferencia social. Como

se desprende de las citas de Augé y Sarlo, el centro comercial es el sitio del individualismo y la evasión por excelencia, puesto que allí parecen haberse anulado todas las contradicciones sociales y donde toda posibilidad de disenso queda excluida. Aunque mucha gente entienda la creación de supermercados y de centros comerciales como signos de modernización, hay voces que cuestionan fuertemente la proliferación de estas construcciones. En términos ético-sociales, este tipo de edificios simboliza lo que José Carlos Mainer—aun cuando se refiere a España—califica como:

una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición del dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud, que encandilan a amplios sectores del país y que asientan, como ninguna otra cosa, un horizonte moral de insolidaridad e individualismo que da de bofetadas con cualquier voluntad de Estado. (17-18)

La falta de cuestionamiento y de conflicto que Sarlo advierte en el centro comercial permite homologar este sitio con los personajes adultos de *De jueves a domingo*, ya que en ambos—centro comercial y personajes—podemos apreciar una ausencia de pensamiento crítico. Ana, por ejemplo, nada le comenta a Juan sobre los mendigos que típicamente podemos ver a la entrada de cualquier centro comercial capitalino y que son un llamado de atención sobre las fuertes desigualdades sociales. Lo que ciertamente allí ha visto no la mueve a una reflexión de corte social ni a preguntarse por las causas que hacen que en un mismo espacio haya unos que pueden disfrutar de los beneficios del modelo económico neoliberal mientras otros permanecen al margen del celebrado progreso económico. Ana representa una nueva forma de hacer ciudadanía: la que “se constituye en el mercado” (Sarlo 18). Los centros comerciales, por su parte, “pueden ser vistos como los monumentos de un nuevo civismo” y como la “realización más plena” del capitalismo (Sarlo 18).

A pesar de que *De jueves a domingo* se inserta en la corriente estética posmoderna del capitalismo global, me parece que la película no puede evitar ofrecernos una reflexión sobre la sociedad chilena y su acrílica adopción de un modelo económico basado en la minimización del rol del Estado y en el incentivo programado del consumismo compulsivo e individualista, consideración que se escapa de la intención declarada de Dominga Sotomayor Castillo, esto es, el querer hacer un filme que explore el universo de lo personal, exento de carga política y social. Son los mismos recursos artísticos posmodernos los que, mordiéndose la cola, sirven de vehículo para un comentario sobre los efectos negativos de los profundos cambios impuestos por la implementación del capitalismo multinacional y de consumo. En efecto, la exclusión deliberada de referencias espacio-temporales no sólo tiene un efecto desorientador en el espectador, sino también en los personajes, quienes son presa del tedio, de la confusión y, en definitiva, de una profunda frustración. A medida que la familia de Lucía se desplaza hacia el norte, el paisaje se vuelve más inhóspito y desértico, lo cual insta a pensar en un viaje en y hacia el vacío, hacia “ninguna parte,” para remedar el título de la película dirigida por Fernando Fernán Gómez (*El viaje a ninguna parte*, 1986). Los niños intentan matar el aburrimiento del viaje recurriendo a juegos que se caracterizan por ser tan monótonos como el paisaje progresivamente más seco y desolado que se aprecia a través de las ventanas. Los adultos alternan sus disputas con recuerdos de un pasado idealizado. El padre persiste en hablar de su infancia y de un lugar en el norte que no logra ubicar en el mapa, pero que ansiosamente desea hallar para mostrárselo a sus hijos. La madre, por su parte, logra salir del hastío al reencontrarse con Juan, pero es sólo algo momentáneo. En mi interpretación del filme, la crisis que apreciamos en Ana y Fernando bien puede alegrizar lo que Jameson denomina “crisis de la historicidad,” la que consiste justamente en la pérdida, por parte del sujeto,

de “su capacidad activa para extender sus proyecciones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente” (61). Ni Ana ni Fernando parecen capaces de conectar su momento presente con una historia personal ni, menos aún, de proyectarlo hacia un futuro. El que el espectador desconozca por completo las causas de la inminente separación de los esposos pareciera extenderse también a los mismísimos cónyuges, quienes parecen sumergidos en lo que Jameson llama “presente mundano,” es decir un presente temporal que, por una ruptura con el pasado, queda desvinculado “de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis” (66). El creciente aislamiento que visualmente se nos ofrece a través de los paisajes cada vez más desérticos, refleja un presente temporal que agobia, abate, oprime y angustia a los personajes al carecer de un horizonte de sentido que posibilite una comprensión de ese presente. Los personajes se ven arrojados a “‘colecciones de fragmentos’ y [a] la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio [...] [a] una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos,” ya que hay una ruptura de “la cadena de sentido,” una reducción “a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación con el tiempo” (Jameson 61, 64).

Lo dicho se ve reforzado si consideramos que, desde el interior del automóvil en movimiento, todo lo que vemos en el exterior se encuentra constantemente pasando. Las breves paradas confirman, una vez reanudada la marcha, la ausencia de continuidad. Esta fragmentación de la experiencia y del sentido tan característica de la posmodernidad es, a mi modo de ver, en sí misma una crítica al vacío al que es arrojado el individuo a quien se le ha escatimado la memoria histórica. El sujeto se mueve en lo deshabitado, en lo despojado de sentido, en el desierto—lo que es visualmente ofrecido al espectador—donde en vano trata de aferrarse a unas coordenadas

que, en el caso de Fernando, parecen hallarse en su temprana infancia, tan enterradas en su memoria y tan poco “visitadas” por él que, en el presente del filme, no responden a sus desesperados intentos por revivirlas. Fernando le cuenta a Lucía de una parcela que tenía su padre, le ofrece esa tierra a su hija si es que a ella le gusta y le propone la idea de plantar paltas. Más adelante, Fernando hace referencia a otro sitio, la Playa de la Virgen, y añade haber estado allí cuando nadie había ido. Una vez que la familia de Lucía y algunos amigos se reúnen para acampar juntos, la niña le pide a su padre que le refiera historias de su infancia, como queriendo recolectar pistas que le permitan construir un hilo narrativo que le ha sido negado. Es entonces cuando Fernando relata su anécdota en la Playa Verde Vértigo, donde asegura haber muerto ya que se hundió en el mar y se vio a sí mismo flotando boca abajo. Cada lugar evocado por Fernando es percibido por Lucía con visos de irrealidad, tanto así que la menor le pregunta directamente a su padre si es mentira lo del sitio que con tanto ahínco desea visitar. Las sospechas de Lucía se basan no sólo en el hecho de que el lugar descrito por su padre parece escabullirse y querer jugar a las escondidas, sino también en el halo utópico que traspasa la narración paterna. Así como Lucía expresa sus dudas sobre la existencia de la elusiva parcela en el norte de Chile, el espectador también tiene sus sospechas sobre el modelo narrativo elegido por Fernando y que motiva el cuestionamiento por parte de la niña. Pienso que en la película hay evidencia suficiente para postular que, habiéndose descartado el discurso histórico, Fernando se vuelve hacia una narración de corte mítico para, desde allí, poder elaborar un relato que se constituya en su horizonte de sentido.

En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade explica que las sociedades arcaicas se rebelaban en contra del tiempo histórico ya que tenían “nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes” (12). Los arcaicos rechazaban la noción de una historia autónoma, es decir, “sin regulación arquetípica”

(12). A diferencia de la negación de la historia que encontramos en la posmodernidad, los arcaicos no quedaban flotando perdidos en una colección de fragmentos inconexos. Para ellos, aunque las acciones y las cosas no tenían un valor autónomo intrínseco, eran capaces de adquirirlo porque participaban en una realidad que los trascendía. Es así como las cosas llegaban a ser reales (16). A la inversa de la experiencia de los personajes de *De jueves a domingo* que se ven sometidos a una vorágine de eventos cuya característica fundamental es ser pasajeros, efímeros y desconectados de un antes y un después, los arcaicos veían la vida como “la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros,” lo cual los remitía a una ontología original (17). Y es precisamente esto a lo que Fernando desea regresar, a un origen de naturaleza mítica, y ese deseo impregna el relato que le ofrece a su hija. Habiendo sido dejado sin historia, Fernando recurre a otro tipo de narración que lo rescate del “presente mundano” (Jameson 66). Su insistencia acerca del terreno en algún lugar en el norte que no aparece en el mapa refuerza la idea de que ese sitio se asemeja más al espacio mítico donde acontece lo sagrado que a una franja de tierra con una existencia geográficamente verificable. De acuerdo con Mircea Eliade, los arcaicos sostenían que había regiones salvajes que había que “cosmizar” y luego habitar; de allí la importancia de los ceremoniales de toma de posesión (22). La ocupación de esa tierra llevaba a cabo la transformación de caos—entendido como lo indiferenciado e informe, es decir, como algo muy similar a la colección de fragmentos inconexos postulada por la estética posmoderna—a cosmos, es decir, se le daba una forma al lugar que lo convertía en real, en significativo, en dador de sentido. Sólo entonces podía ser habitado y usado como “espacio vital” (24). A partir de lo dicho, puede argüirse que el periplo de Fernando en *De jueves a domingo* cumple precisamente con la función del viaje hacia esa región que puede ser transformada de caos a cosmos para así llegar a ser un espacio vital y habitable. La propuesta de plantar paltas así

como la de construir allí una casa pequeña dan cuenta de querer llevar a cabo unos ritos o gestos de apropiación en los que se adivina la profunda necesidad de salirse de la carretera, esto es, de alejarse de lo pasajero, de lo efímero, de la carencia de significado y de raíces. De allí que sea tan decepcionante cuando, al llegar finalmente al lugar soñado, los personajes encuentran que allí no hay nada, constatando así que, una vez expulsados del “paraíso” de la infancia, éste se ha perdido irremediablemente. El “viaje a los orígenes” de Fernando termina en un fracaso. La familia sube al coche y reanuda el viaje interminable. No llegan a ninguna parte porque no hay donde llegar. Y no es apelando a un universo mítico arcaico que los personajes lograrán darle un sentido a la fragmentación cada vez más intolerable en la que parece diluirse su vida. La propuesta—deliberada o no—de Dominga Sotomayor Castillo sugiere que mientras se persista en la negación de la historia—abrazando modos de aprehensión del mundo que la excluyan y rechacen, como, de hecho, lo hacen el discurso de la posmodernidad y el mítico arcaico—el ciudadano común no logrará apartarse del perpetuo rodar sin rumbo de un carro que cree conducir pero que, en realidad, vaga sin dirección alguna.

Tres elementos que podrían considerarse secundarios y que colaboran, sin embargo, en la creación del sentido, quizás, no deliberadamente buscado del filme son la representación del desierto, las “animitas” (ya discutidas parcialmente en este ensayo) y la canción “Quiero dormir cansado.” Hacia el final de la película, la familia se encuentra bastante desorientada en medio del paisaje desolado y seco. Fernando declara que la parcela de su infancia “no sale” en el mapa. Las discusiones entre los esposos continúan y es entonces que a Ana le resulta evidente que su marido ya ha decidido marcharse de la casa y que las conversaciones previas han ocultado una resolución ya tomada. Ana y Fernando caminan por el árido lugar. La noticia sobre un motociclista muerto en un accidente los sobrecoge, pues creen que se trata de un muchacho

con quien coincidieron en una de sus paradas. Ana comenta: “Andaba como perdí’ ese cabro,” y probablemente se da cuenta de que todos ellos, en realidad, se encuentran extraviados más allá del sentido literal-geográfico de la expresión. La mujer recoge unas plantas y Fernando se apresura a sentenciar “se te van a morir.” Es en ese momento que ella le pregunta a su marido—y a sí misma—“¿A qué vinimos?” Es tal la decepción de Ana que ésta comienza a caminar y a alejarse del automóvil hasta que, repentinamente, ya no la vemos. Sobre esta escena, Dominga Sotomayor Castillo ha dicho que está en el filme para “represent the childhood trauma and frustration of being left alone. For Lucía, being alone in the desert for five minutes feels like being abandoned forever” (ct. en Diestro-Dópido 48). Ana, en realidad, se ausenta por mucho tiempo. Literalmente, *desaparece* por varias horas, y creo que esta *desaparición* debe ser tomada muy seriamente. Su familia la busca infructuosamente, pero es como si se la hubiese tragado la tierra. Fernando y el pequeño Manuel rastrean en una dirección. Lucía, en cambio, explora sola. Como espectadores, permanecemos con la niña y somos testigos de su miedo, soledad y desamparo mientras camina por el desierto sin fin. A mi modo de ver, esta escena recrea—consciente o inconscientemente—la búsqueda infatigable de las mujeres y familiares de los detenidos desaparecidos que fueron ejecutados y enterrados en el desierto, temática que Patricio Guzmán aborda en *Nostalgia de la luz*, documental que vio la luz pública solamente dos años antes que *De jueves a domingo*. Un paisaje que se ofrecía a la mirada como indistinto, de pronto adquiere relevancia en tanto que allí, en algún lugar, se encuentra alguien a quien buscamos y no podemos encontrar.

Las “animitas,” por su parte, tienen un rasgo muy peculiar que las conecta con las víctimas de la represión de la dictadura de Pinochet Ugarte y que refuerza la interpretación propuesta sobre el significado del desierto como un lugar que cobra su sentido en la medida en que en su seno guarda-oculta a los

desaparecidos. Con esto no me refiero exclusivamente a que, en efecto, hay “animitas” que recuerdan a algunas personas que fueron abatidas por los agentes del Estado, sino sobretudo al hecho de que una “animita” es una especie de monumento para honrar la memoria de un muerto que no se encuentra enterrado allí. Las “animitas” son, estrictamente hablando, cenotafios, vale decir “sepulcros vacíos” o, como lo define el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, un “monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica” (I, 497). En Chile, el cenotafio más importante—tomando en cuenta su contenido y proporción—se encuentra en el Cementerio General de Santiago, y es el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político. Fue inaugurado en 1994 y consiste en un gran muro hecho en mármol donde se ha esculpido la lista de los detenidos desaparecidos y de los ejecutados políticos. En su parte superior, se lee la frase “Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas.” Así como el hombre del cual se dice que vive a la vera de la carretera desde que allí murieran su esposa y su hijo, los familiares de los *desaparecidos* también parecieran tener una vida que transcurre “al lado” del camino por el que transitan quienes no pasaron por el trauma de haber visto secuestrado a un ser querido sin nunca más saber de él. Los familiares de las víctimas no cesan de escudriñar el desierto ni dejan de aguardar ante tumbas vacías. Irónicamente, éstos, los perseverantes centinelas de un incierto retorno, han sido capaces de crear y crearse un horizonte de sentido: desde la oquedad del desierto y el cenotafio, han colmado su historia de significado.

Finalmente, quisiera detenerme en la canción “Quiero dormir cansado,” la que escuchamos parcialmente—cuando los personajes acampan con algunos amigos y, por la noche, cantan juntos acompañados por una guitarra—y completa—al final, en la versión del intérprete y compositor chileno Diego Fontecilla. Compuesta por Manuel Alejandro para el cantante mexicano Emmanuel,

la canción fue un rotundo éxito en la década de los ochenta. La inclusión de este tema y de otros también de antigua data—me refiero a segmentos de canciones interpretadas por Jannette, particularmente “Soy rebelde” y “Frente a frente”—es más que una opción artística enmarcada dentro de la estética posmoderna empleada por Sotomayor Castillo. Traer canciones que gozaron de amplia popularidad hace tres décadas no sólo sintoniza con la pseudo apelación posmoderna al pasado a través del reciclaje de productos culturales que alguna vez estuvieron vigentes. El texto de la canción que Emmanuel hiciera famosa nos dice directamente, con todas sus letras, acerca del adormecimiento de la conciencia. El hablante declara abiertamente que quiere vivir durmiendo para así evitar el sufrimiento. Aunque en la canción es obvio que la tristeza se debe a una experiencia amorosa fallida—y no a dolores que pudieran deberse a experiencias políticas o sociales traumáticas—es evidente también que el hablante desea vivir en una especie de eterno anestesiamiento. No quiere sentir ni sufrir ni saber. Quizás sea allí donde encuentra su raíz profunda la imposibilidad de crear un horizonte de sentido por parte de Ana y Fernando.

Efectivamente, ninguno de los padres de los niños logra redescubrir algo que parece haber perdido no ya en la ruta hacia el norte de Chile, sino en la ruta de su propia vida, la que ciertamente se halla enlazada con la de la sociedad chilena y su haber extraviado el rumbo al lanzarse en picada a una modernización basada en la asunción acrítica del capitalismo en su fase multinacional y de consumismo compulsivo, sistema que ha mermado los lazos sociales y la memoria histórica a través de un profundo cambio de la cultura política de la sociedad civil. Lucía, que comienza a abrirse a una etapa de mayor madurez, no logra entender el quiebre de su propia familia. Intenta captar las conversaciones de sus padres y conocer aunque sea algo del pasado de

ambos, una historia que le ha sido negada, lo cual refleja el olvido o la “amnesia” promovida desde el Estado y por los gobiernos de la posdictadura. El paisaje indiferenciado insinúa la pérdida de la identidad de la sociedad chilena. Así, el viaje de esta familia y el sentirse perdido en medio del desierto se ofrece como una alegoría de Chile, un país que, como dice la canción interpretada por Fontecilla, prefiere vivir durmiendo y soñando, sin despertar jamás.

Obras citadas

- Augé, Marc. *Los «no lugares»: Espacios del anónimo*. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.
- Cavallo, Ascanio. *La historia oculta de la transición. Chile 1990-1998*. Santiago, Chile: Editorial Grijalbo, 1999. Impreso.
- Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza (eds.). *El novísimo cine chileno*. Santiago, Chile: Uqbar Editores, 2010. Impreso.
- Diestro-Dópido, Mar. “Are We Nearly Yet?” *Sight & Sound* 23.4 (2013): 46-48. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso.
- Galende, Federico. “La izquierda entre el duelo, la melancolía y el trauma.” *Debates Críticos en América Latina: 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)*. Ed. Nelly Richard. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, Editorial ARCIS, 2008. 109-16. Impreso.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Ed. Paidós, 1995. Impreso.
- Lillo, Gastón. “El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.1 (1995): 31-42. Impreso.
- Mainer, José Carlos. “1985-1990: Cinco años más.” *España frente al siglo XXI: cultura y literatura*. Ed. Samuel Amell. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1992. 15-49. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Impreso.