LA METÁFORA VACÍA: GLOBALIZACIÓN Y CULTURA EN EL FILME "SE ARRIENDA" DE ALBERTO FUGUET

Rosana Díaz Zambrana
(Rollins College, EE.UU.)

Resumen

Este ensayo discute el filme "Se arrienda" (Chile, 2005) como una muestra paradigmática de las transformaciones sociales y culturales que se suscitan en el contexto del Chile contemporáneo. Como parte de la transición generacional e histórica, los personajes de filme exhiben las dicotomías de la posdictadura y de una sociedad globalizada: las tensiones entre individualismo y alienación, tradición y modernidad, progreso y neocapitalismo.

Palabras clave: Cine chileno - Globalización - "Se arrienda" - Posdictadura

Abstract

This essay discusses the film "Se arrienda" as a paradigmatic example of the social and cultural transformations of the contemporary Chilean reality. We examine to what extent the characters synthesize the dichotomies of a globalized and postdictatorial society: the tensions between individualism and social consciousness, tradition and modernity, progress and neocapitalism.

Keywords: Chilean cinema - Globalization - "For rent" - post-dictatorship

La primera película del director y escritor chileno Alberto Fuguet (Santiago, 1964), "Se arrienda" (2005), capta mediante la óptica y reformulación de un sujeto juvenil, los procesos y transformaciones que moldean los ámbitos socioculturales del Chile contemporáneo. La película problematiza un notable giro de la estética e ideología de los años ochenta al impacto de las nuevas exigencias del mercado y la cultura de masas que se agravan a finales de milenio y que, conjuntamente dan paso a una compleja alteración de la subjetividad y su interacción con la realidad circundante. Para articular esta reconfiguración de los esquemas y saberes a nivel sociopolítico en el contexto de un Santiago modernizado y en aparente integración a la economía internacional, Fuguet se vuelca sobre la inconstante figura del joven para evaluar las formas de inserción a las culturas emergentes a través de estrategias que son emblemáticas de un radical cambio de los tiempos.

A modo de trasfondo: el cine de antes y después de la transición

La restricción a la libertad de expresión cinematográfica a partir del golpe del 73, repercutió por un lado, en un cine del exilio y por otro, en una política de autocensura que persistirá a lo largo de los años de represión militar[1]. Es interesante notar que el cine de la posdictadura lejos de hurgar de forma exhaustiva en la experiencia colectiva del país, optó por "una mirada serena al pasado reciente", "sin estridencias" y "neutralizando el elemento discursivo-político"[2]. Así que en los 90 existe una limitación en las películas con referencias políticas o la presencia incontestable de discursos de resistencia frente a las fuerzas hegemónicas que imperaron en las décadas anteriores.

En la opinión de Arsenio Cavallo el hecho de que escaseen relatos sobre la historia inmediata, en especial, sobre la transición se debe a "la compleja trama de factores subjetivos y objetivos: la persistencia de ciertos tabúes, la evolución del juicio histórico, la censura internalizada y, sobre todo, la sensación de fragilidad en el tránsito de un ambiente a otro"[3]. Paradójicamente, cuando se recuperan las condiciones de libertad creativa y democracia, el cine chileno no retoma de forma explícita ni las temáticas ni los

---

[1] El Golpe de Estado de 1973 reforzó la censura artística que se oficializara con el Decreto de Ley N° 679 cuyo propósito consistía en restringir la libertad de expresión cinematográfica frente a todo lo que "foment[aba] o propag[aba] doctrinas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad," entiéndase con esto ideas de corte marxista, en detrimento del llamado "orden público" y las "buenas costumbres" (*Comisión Internacional de Derechos humanos*).

[2] MOUESCA, Jacqueline, *Cine chileno: veinte años, 1970-1990*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1992, pp. 122-123.

[3] CAVALLO, Ascanio, DOUZET, Pablo y RODRÍGUEZ, Cecilia, *Huérfanos y perdidos: El cine chileno de la transición*, Santiago, Grijalbo, 1999, p. 29.

registros mostrados por la cultura de oposición hasta entonces[4]. Está claro que esta supresión de un arte abiertamente comprometido cementa la falta de clausura con el pasado reciente y apunta hacia la dudosa pretensión de una conciliación democrática oficial y asentada.

Es importante distinguir que la primera etapa del cine chileno del fin de milenio y principios del siglo XXI buscó hacer una referencia al pasado inmediato, aludiendo metafóricamente a los tiempos de la dictadura, al autoritarismo y a la contención mientras más tarde, se concentró más en retratar la modernización de un país desplazado entre un modelo de bienestar económico y la tradición, el olvido y la modernidad incompleta[5]. Por su parte, Víctor Cubillos diferencia el conjunto de películas más inspiradas por la dictadura que se dan entre 1990 y 1999 cuyos contenidos se centraban en una crisis de identidad, y las más recientes como "Se arrienda" que, por el contrario, giran en torno a la búsqueda de una nueva identidad emprendida por una generación que dejó atrás la postdictadura.

Así que las películas que emergen en los primeros años del 2000 trasladan la mirada del elusivo fenómeno social a escenas privadas con un enfoque más comercial y en instancias, cómico como ocurre en *Historias de sexo* (2000), *El chacotero sentimental* (1999), *En la cama* (2005), *Sexo con amor* (2003) y *Radio Corazón* (2007). Estos ejemplos se aproximan a temáticas que desestabilizan la falsa moral y el conservadurismo de los acuerdos sociales mediante una recuperación de la cultura popular por un lado, y por otro, un énfasis en el sexo y sus veleidades como epicentro de los conflictos individuales. Este abordaje, sin embargo, implicaría una desviación del tono sombrío que, según los autores de *Huérfanos y perdidos*, consagra al cine chileno en el que, visto en conjunto, predomina un panorama adusto donde incluso, el uso del humor producido a través de la parodia, el sarcasmo o la ironía no deja de ser un humor intelectual que resulta igualmente sombrío[6].

Un acercamiento a "Se arrienda"

"Se arrienda" podría leerse desde el paradigma del Chile actual que, en la clasificación de Jorge Larraín, se impone la idea de "nación ganadora" o "país emprendedor"; sin embargo, a pesar de la bonanza económica y el asentamiento de una

---

[4] LILLO, Gastón, "El cine chileno de la posdictadura", *Identidades*, 2004, p. 5, <http://www.editoraperu.com.pe/Identidades/72/pdf/03-05.pdf>.

[5] VILLARROEL, Mónica, *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Santiago, Cuarto Propio, 2005, p. 34.

[6] IBÍDEM, p. 27.

identidad nacional triunfalista, se gestan simultáneamente sentimientos de decepción, desazón o inquietud que varios autores han denominado el "malestar de la cultura"[7]. El filme de Fuguet despliega justamente estas vacilantes regiones de "mal-estar" en que la realidad global y la cultura mediatizada, inhiben el total despliegue de otras esferas sociales que fomenten la solidaridad, la conciencia política o la disidencia. Es decir, se hace evidente la erradicación del ímpetu revolucionario y la consolidación de un proceder acomodaticio que promueve la cultura de consumo y de confort personal.

Podemos argüir que "Se arrienda" expresa tanto en el discurso narrativo como en el audiovisual los niveles de vacío y orfandad, atribuidos por un lado, a los resabios de una posdictadura irresuelta y por otro, a las repercusiones del acelerado y desbordante crecimiento económico, que para muchos críticos constituye la verdadera raíz del descontento cultural. De manera que el sentido de pérdida como denominador común al lenguaje visual y musical del filme surge, en gran medida, de la nostalgia en relación a un pasado comprometido con una ética y estética cuya vigencia se encuentra en entredicho.

"Se arrienda" da comienzo con un grupo de amigos que en su cándido idealismo comparten gustos, inquietudes y sueños. Entre ellos se encuentran el protagonista y talentoso músico, Gastón, su novia Cordelia y el también músico Julián Balbo, quienes al reencontrarse quince años después descubren que ya no son los mismos y desde ese momento, el discurso narrativo se enfoca en el imperativo ajuste al que Gastón debe someterse al regresar de Estados Unidos a un Chile ganador y vanguardista. La bohemia permisiva y solidaria que los convocara en otra época es ahora suplantada por un mundo de comida fusión y tercera edad, donde el cliente tiene la razón, el trato se personaliza, la ambición se compensa, la forma supera al contenido, dando paso así a la preponderancia de los medios masivos y la centralización en las apetencias y caprichos concernientes al yo.

La primera parte del filme presenta a estos mismos jóvenes asistiendo a una reunión de Amnistía International y favoreciendo el No en el Plebiscito Nacional de 1988 el que decidiría si Augusto Pinochet continuaría como presidente del país hasta el 97[8]. Este telón de fondo facilita una lectura que no puede apartarse de la especificidad de la historia chilena, volviéndose la coyuntura desde donde polemizar el conflictivo e incómodo reencuentro de los amigos en pleno apogeo de la transición democrática y la

[7] LARRAÍN, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p. 253.

[8] Fue justamente el triunfo del No lo que facilitó las disposiciones para llevar a cabo unas elecciones democráticas que marcarían el fin de la dictadura y el inicio de lo que se conoce como la transición a la democracia.

efervescencia económica del país. Durante la película se intercalan escenas de un cortometraje en blanco y negro, que fuera la opera prima de Gastón, "Las hormigas asesinas," el cual reproduce un Santiago asolado por las hormigas que han devorado a todos aquéllos que no han sabido amar. Este contrapunteo temporal y discursivo contrasta la opaca realidad tal cual la experimenta Gastón en el presente, su pasado idealizado de cuando "era más normal […] tenía amigos, tenía novia, tenía plata" ("Se arrienda") y la ficción sórdida de un Santiago post-catástrofe plasmada en el cortometraje.

A la vuelta de sus estudios de música, Gastón se halla no sólo desempleado sino supeditado a la subvención familiar, incapaz de reconectarse con su antiguo círculo de amistades al que juzga de "vendidos" al sistema capitalista tras la ávida búsqueda de realización personal. Eventualmente, se resigna a trabajar en la compañía de bienes raíces del padre, trabajo que acepta con reticencia pero al que, poco a poco, se va habituando. Esto a pesar de que inicialmente había afirmado: "no porque algún día me pillaron con la moral baja o con poca plata voy a trabajar con el enemigo. Eso es tranzar. Nunca voy a trabajar en algo en lo que no creo" ("Se arrienda"). Este diálogo de espacios y tiempos en "Se arrienda" comprueba que la crisis del protagonista más que un problema intrínsecamente existencial o incluso producto de la orfandad familiar, es consecuencia directa de una mudanza epocal en la que es preciso recapitular los valores que forjan las sustituciones culturales, y los giros en el quehacer y la vida cotidiana de la posdictadura.

A través de los circuitos físicos y emocionales por el desencanto de una ciudad que se descubre en la mayoría de las escenas enrarecida o deshabitada, Gastón persiste como un personaje antisocial cuya inadecuación se extiende a todas las categorías relacionales de su vida: el amor, la familia, el trabajo. Este arquetipo de seres y conflictos dramáticos son representativos de las novelas de Fuguet en las que los personajes ocupan un espacio limitado dado que la topografía de su mapa urbano la conforman lugares de comunicación, de entretenimiento y del consumo como discotecas, malls, videotecas, etc[9]. Tal universo que se repliega ante el espectador se distingue por la prominencia de McDonald's, corredoras de propiedades, espacios de intercambios de capital e individuos en una búsqueda sostenida de identidad no sólo individual sino colectiva y social que se manifiesta como un proyecto elusivo.

---

[9] HOPFE, Karin. "Talkin'bout my generation" McOndo y las novelas de Alberto Fuguet", en *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*, ed. de Roland Spiller, et.al, Frankfurt, Vervuert, 2004, p. 120

La transición de los jóvenes: la muerte de los ideales

Como comentamos anteriormente, el nudo de la acción en "Se arrienda" parte de un sujeto juvenil, en este caso Gastón quien, con la edad adulta se vuelve un extraño para sí mismo, viendo abandonada la promesa de éxito que irónicamente, se cumple para otros y a él lo deja rezagado. Ahora bien, este aparente fracaso puede razonarse a partir del análisis de Rossana Reguillo sobre el rol social de los jóvenes. Reguillo destaca que mientras para la familia y otras instituciones, la juventud es una categoría de tránsito o una etapa de preparación para lo que será; para los jóvenes el mundo está anclado en el presente[10]. En este filme, la presencia y metamorfosis de los jóvenes sugiere una nostalgia generacional donde se sustituye el sentido invencible de "nosotros" por el individualismo rampante con el que se suple la noción de felicidad, éxito profesional y consecuentemente, la total agregación al *mainstream* y a las expectativas de los diferentes dominios sociales. En pocas palabras, una vez se agota el plazo de esa categoría joven, se asume una incorporación natural al orden social pautado por la condición adulta. Este inevitable cambio permite que se consolide lo que llama Gilles Lipovetsky, el "Narciso", ese hombre absorto en sí mismo quien abandona las grandes ortodoxias y sus adhesiones son fluctuantes y siguen la moda[11]. Precisamente en el prólogo de la compilación de cuentos McOndo, Alberto Fuguet y Sergio Gómez detallan que las nuevas bases que reorientan el surgimiento de una identidad posmoderna exterioriza la fijación y el protagonismo del yo: "El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quienes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)"[12].

En el caso de Gastón y más aún, en el ejemplo extremo de la Chenrnovsky, una chica del grupo que termina físicamente mutilada, sin dinero o poder social, se materializa la marginación y la eventual exclusión de los procesos sociales que sufren aquéllos que van contracorriente. Para el grupo de amigos "acondicionados" al neocapitalismo, los fracasos de Chenrnovsky radican en la descontextualización de sus ideales izquierdistas y en la inhabilidad para amoldarse satisfactoriamente a los tiempos o a lo que ellos llaman "la realidad". Mientras Gastón está convencido que se debe sentir respeto por las calamidades que azotaron a su beligerante amiga, el Balbo implacable sentencia: "cada

[10] REGUILLO CRUZ, Rossana, *Emergencia de culturas juveniles*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 28.
[11] LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de Joan Vinyoli y Michele Pendanx, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 67.
[12] FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio, *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996, p. 15.

uno se cava su propia tumba [...] en todo caso, ella siempre fue un poco loser" ("Se arrienda").

En esta conversación descarnada que entablan los tres amigos (Gastón, Balbo y Cancino) sobre el proceso de modernización, se sintetiza la visión oportunista y sesgada en que han quedado atrapados los que entonces concebían un futuro igualitario y que más bien, ahora priorizan el mercado y su potestad para redirigir los intereses económicos al mismo tiempo, que segregan a los aún creen en la movilización colectiva y el compromiso social. Balbo, especie de contraparte de Gastón, será el que mejor sabrá maniobrar, explotar a su favor y en gran medida, asumir con desenfado las tretas del marketing y la cultura de consumo. Su filosofía es cínica y se reduce a maximizar la ventana de oportunidad que provee la lógica del mercado de "el que quiere puede". Es por ello que concluirá aleccionando al resto: "El mercado es cruel...es mejor ser parte del mercado y usarlo pues, huevón, que quedarte afuera y que te aplaste" ("Se arrienda"). De su propia carrera artística admitirá la orquestación publicitaria que la encubre: "Un Grammy no es nada, da lo mismo, no es arte, es burocracia, es puro lobby, es muy fácil" ("Se arrienda").

La adscripción a la identidad de grupo que viabilizaba el marco temporal de la juventud, se descalabra cuando se pasa ese umbral que Reguillo define como un "universo social cambiante y discontinuo, cuyas características son resultado de una negociación-tensión entre la categoría sociocultural asignada por la sociedad particular" (50). De hecho, el mismo Balbo percibe la edad y por ende, la juventud como estados liminales, que por necesidad, imponen una mirada revisionista de las prácticas identitarias y conductuales que las constituían y que, deben en su momento, ser superadas. Mientras Gastón le reprocha a Balbo su actitud acomodaticia, éste último le responde: "Todos tenemos un precio, chaval, el problema es que a vos no te han ofrecido nunca nada […] tienes que cambiar […] ¿Qué edad tenís?" ("Se arrienda"). Lo que Gastón juzga como falta de coherencia consigo mismo, Balbo lo razona como parte de una gestión socializadora que precisa del cambio para culminar la efectiva inclusión en la vida social adulta. Por su lado, Cordelia, la ex novia de Gastón y su amante esporádica, también percibe la juventud como un período de inconsecuencia y discontinuidad que está desvinculado del adulto:

> Desde el ahora, desde el hoy, no me parece que sea para tanto. A ver, pedirle consecuencia a un huevón joven es como pedirle vocabulario a un analfabeto. A esa edad uno no sabe ni quién es, ¿cómo vas a saber lo que querís? Yo no sabía nada. No sé. Si tú

no eres guerrillero o alternativo de pendejo no es necesariamente porque seas así sino porque no puedes ser otra cosa ("Se arrienda").

En síntesis, el conflicto medular de las divisiones que antagoniza el filme (antes/ ahora; juventud/adultez; dictadura/posdictadura), reside en que Gastón permenece anclado, hasta de un modo pueril en un pasado obsoleto, sin lograr reestructurar su vida en función de códigos erigidos durante su exilio voluntario.

La escena cultural posmoderna

"Se arrienda" retrata un Santiago de *day after*, regido por secuencias nocturnas, esencialmente tristes, de autobuses, supermercados, autovías, estaciones de metro y gente embebida en su propia faena diaria y mecánica, enfatizando los espacios anónimos que contribuyen a marcar la actitud y el tono melancólicos que sellan el patético recorrido del protagonista. Inclusive, en las escenas de socialización en discotecas o bares de moda, la soledad y el aturdimiento del protagonista se hacen aún más contundentes. Gastón, deformado en el continuo "aguafiestas" se halla desfasado, al margen de un humor y una jerga que le resultan ajenos y frívolos. Le reclamará a Balbo: "Andás con un OVNI colgando de la oreja, ¿qué pasó?" ("Se arrienda"), dando a entender su enajenación ante un quiebre de lo conocido y familiar.

En cierta medida, la falta de conexión con el medio y consigo mismo responde al repentino viraje cultural donde triunfan la productividad y la ganancia a la vez que otras facetas de la autoimagen se ven abatidas por exigencias antes insospechadas: "[c]uanto más se difunde la cultura de la eficiencia […] más se agudiza la necesidad de ser valorado por el otro y más se propagan los trastornos relacionados con la falta de reconocimiento"[13]. Por ejemplo, la presencia del padre de Gastón fundamentalmente sirve para constatar la disfunción no sólo afectiva sino económica del hijo quien, en su calidad de ciudadano precario necesita armar una identidad alternativa que le permita ser reconocido y más aún, valorado por los demás. Si al poseer o adquirir cosas materiales los seres humanos proyectan en ellas sus propias cualidades[14], la identidad se negociará en base a lo que el sujeto consume o posee. De forma que el Gastón adulto y sin cuenta bancaria, confronta la fractura de su sentido de sí, al ver su capacidad de consumo y expectativas anuladas.

---

[13] LIPOVETSKY, Gilles, *La felicidad paradójica,* Barcelona, Anagrama, 2007, p. 260.
[14] LARRAÍN, Jorge, *Identidad chilena*, *op. cit.*, p. 247.

En entrevista sobre "Se arrienda", Alberto Fuguet confiesa que su intención consistía en: "explorar el tema de una sociedad que está como "winner", qué lugar tienen aquellos que no ganan siempre o qué significa ganar. El cambiar o el arrendarse o de venderse" (Mirosevic). Este polarizado sistema de valores y posturas que plantea Fuguet en su película es para Lipovetsky el resultado de una transición ideológica-cultural propiciada por la posmodernidad: "Las antiguas utopías están muertas, lo que "inflama" a la época es un estilo de existencia dominado por "ganar", el éxito, la competencia, el yo eficaz. Ser el mejor, sobresalir, superarse […]"[15]. Incluso, Lipovetsky señala cómo el individuo precisa declararse satisfecho con su vida, lo contrario sería un síntoma del fracaso que no puede darse el lujo de exhibir por la necesidad de salvaguardar su autoestima y confianza: "Decir […] "soy feliz o bastante feliz" es una forma de convencerme de que, en conjunto, mi vida, a pesar de todo, tiene cosas buenas"[16]. Los personajes del filme registran y cementan esta urgencia de autoafirmarse como entes victoriosos cuya insistente convicción de haber "llegado" también implica asumir una actitud condescendiente en relación a aquéllos que no lo lograron.

Sin duda alguna, los personajes de Fuguet emblematizan una generación emergente que es el epítome de una reorientación de la cultura, que visto con una mirada crítica, posee un lastre de nostalgia y desolación insuperables. Este enfoque de Fuguet, continuaría la línea que según Gastón Lillo caracteriza a las producciones artísticas de los noventa en las que se concretan expresiones más disfóricas que eufóricas, más melancólicas que felices y más nostálgicas que programáticas[17]. No es casualidad que al final de la película, luego de una suerte de revelación por vía de la siniestra historia familiar narrada por un cliente y la presencia optimista de una chica quien funciona de musa salvadora, Gastón consiga reactivar su inspiración atrofiada con una composición a la que titula "Departamentos vacíos". Este título representaría el complejo juego de identidades entre ausencias simbólicas y presencias materiales que se confrontan o superponen a lo largo del filme. El protagonista aparenta haber dado un significado a la vacuidad de la cultura, redefiniendo su ambivalente relación con una realidad que ha dejado de ser hostil para convertirse en el catalizador de su fuente creativa.

Es más, este final detonado por la aparición de personajes accidentales es percibido como una confirmación del lastre conservador que estampa al filme, en lo que

---

[15] LIPOVETSKY, Gilles*, La felicidad paradójica, op. cit.*, p. 254.
[16] IBÍDEM, p. 307.
[17] LILLO, Gastón, "El cine chileno de la posdictadura", *op. cit.*, p. 3.

Iván Pinto cataloga como la imposibilidad del sujeto santiaguino de dar vuelta al sistema y de decidir su destino afectivo por sí mismo. La vuelta al mundo social (nueva novia) y familiar (reconciliación con el padre) sólo tiene lugar gracias a una restitución de la normalidad basada en las certezas que conforman el mundo pequeño burgués de Gastón. Esto ratificaría otro de los rasgos de la sociedad posmoderna: el proceso de personalización donde se encumbra el nuevo estado de individualismo narcisista[18]. Mientras el sujeto pueda recomponer los aspectos de su existencia que le afectan e impiden ser "feliz", más probable será la consecución de un estado de complacencia individual que no deja de ser alienante y problemático.

El acercamiento pseudo optimista con que concluye "Se arrienda", otorga una suerte de esperanza solapada, incluso para los seres anómalos e inadaptados que, por otro lado, explicitan la naturaleza hedonista y el carácter egocéntrico que encubren las angustias del protagonista. Del mismo modo, "Se arrienda" hace eco de un trazado nacional transformado por la expansión de corrientes y políticas neoliberales que igualmente alteran el ejercicio y funcionamiento de la cultura. Así que las motivaciones e inquietudes que compendia la película surgen tanto de un drástico cambio generacional como de un reajuste de lo sociocultural que lucha por alcanzar la exorbitante velocidad con que se desarrolla y avanza el mercado. Por último, se puede argumentar que la cartografía urbana y las nuevas formas de interacción humana en "Se arrienda" funcionan como un módulo idóneo para cuestionar los tráficos dicotómicos entre modernidad y posmodernidad, cultura y mercado, rebelión y negociación no sólo en un Chile cada vez más progresista sino como fenómeno que se extiende y repercute en diversos grados en el resto de Latinoamérica.

[18] LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Trad. Joan Vinyoli y Michele Pendanx, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 12.