

# El espectador psicótico: identificación y delirio en *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008)

MARÍA DEL PINO SANTANA QUINTANA

## Un televisor robado y un cuarto propio

*El Festival de la una* fue un programa de entretenimiento retransmitido por la Televisión Nacional de Chile entre los años 1979 y 1988 en horario de almuerzo. Conducido por Enrique Maluenda, estaba dirigido a las clases populares y contaba, entre las distintas secciones del *show*, con un concurso llamado «Yo soy», al que, como explica Sergio Durán, concurrían personas que creían ser los dobles de determinadas figuras del espectáculo (69). Partiendo de esta premisa, el director Pablo Larraín construye un retrato lúcido y descarnado de un personaje, Raúl Peralta (Alfredo Castro), obcecado con ser *Tony Manero*, el protagonista icónico de *Fiebre de sábado por la noche*<sup>4</sup> (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977), y erigirse en ganador del concurso televisivo. La cinta rescata el nombre del bailarín encarna-

---

<sup>4</sup> Por cuestiones de coherencia con la película objeto de análisis, emplearemos la traducción con que se comercializó *Saturday Night Fever* en Hispanoamérica.

do por John Travolta, epítome de la cultura disco de los años 1970<sup>5</sup>, mediante un título, *Tony Manero*, que remite sin ambages a un texto audiovisual precedente. La reflexividad fílmica comprendida en el título, sin embargo, nos conduce directamente a Manero, resaltando la singularidad del personaje y su trascendencia en la vida de Raúl Peralta, cuyo objetivo último, y fatal, es ser *Tony Manero*.

*Tony Manero* (2008) integra la primera cinta de la llamada trilogía de la dictadura chilena de Larraín, seguida de *Post Mortem* (2010) y la multipremiada *No* (2012). Mientras que *Post Mortem* «se detiene en los convulsos días inmediatamente anteriores y posteriores al golpe de Estado» y *No* ahonda en «el plebiscito de 1988 que a la postre permitió la restitución de la democracia», *Tony Manero* se sitúa en un estadio intermedio, retratando «la consolidación de la dictadura mediante una política del terror» (Oliver 176). El contexto autoritario del Régimen Militar opera en *Tony Manero* como un trasfondo poderoso subyugado por la opresión, el silencio y una marcada violencia. Y es en este contexto donde se ubica la realidad de Raúl Peralta, un anti-héroe de cincuenta y dos años, desempleado, que habita en un barrio marginal de Santiago. Pasa sus días en la sala de un viejo cine, deleitándose con la fantasía disco de *Fiebre*, y en una suerte de cantina venida a menos donde duerme y ensaya con su *troupe* el número de baile de la ficción proyectada. El universo de Raúl está habitado por el fantasma de Tony y, también, por un tríptico intergeneracional de tres mujeres: Wilma (Elsa Poblete), Cony (Amparo Noguera) y su hija Pauli (Pola Lattus), cuyo novio Goyo (Héctor Morales) vive en la misma cantina y forma parte del cuerpo de baile.

Larraín nos adentra en la subjetividad de su personaje situándolo, al comienzo de la película, en los estudios de televisión donde se rueda

---

<sup>5</sup> Jorge Rojas y Gonzalo Rojas comentan a este respecto que, pese a que el número de espectadores que acudía a las salas de cine chilenas disminuyó considerablemente en la década de 1970, algunas películas lograron éxito de ventas. Tal es el caso de los taquillazos internacionales surgidos de la mano de Steven Spielberg y George Lucas, *Tiburón (Jaws)*, 1975) y *La guerra de las galaxias (Star Wars)*, 1977), y de los musicales *Fiebre de sábado por la noche* y *Grease* (Randal Kleiser, 1978) (407).

*El Festival de la una*. Escuchamos fuera de campo la voz de Maluenda, quien se interpreta a sí mismo en una de las escenas finales de la cinta, mientras Raúl observa el ajetreo que caracteriza al *backstage* del plató. La atmósfera vibrante de los estudios desentona con el ambiente hostil que se respira en la calle, encuadrado en una realidad opacada por el desamparo y el fracaso. El mundo televisivo actúa en este contexto como generador «de deseos neoliberales y consumistas entre los espectadores» (Bongers 111); es un espacio mediático de evasión que, a su vez, expresa los designios del nuevo régimen. No en vano, el televisor está presente en distintas escenas de la película como eje vertebrador de la nueva conciencia impuesta por la dictadura, como máquina lobotómica que impulsa la mutación del país hacia una cultura neoliberal, y que parece surtir mayor efecto cuando transmite su mensaje en color. El televisor es testigo del primer acto delictivo cometido por Raúl, que golpea despiadadamente a una anciana hasta dejarla sin vida para llevarse el aparato. Después de agredirla, contempla el televisor en un estado letárgico y acaba por cargarlo al hombro hasta la cantina. En una escena posterior, el televisor deviene sistema de trueque cuando Raúl lo intercambia por unos bloques de vidrio. Coincidimos con Juan Pablo Farías en que la televisión, como medio y objeto, adquiere un papel primordial en la existencia del protagonista: «muchas de sus acciones reprochables están ligadas a la posible transformación que puede tener la televisión en él, además de configurar la figura de la televisión como un facilitador de ‘sueños’ para el personaje» (Farías). El aparato televisivo estimula al protagonista en su cerrazón de ganar un concurso y de ser, en definitiva, el *Tony Manero* de Chile.

El patrón de conducta de Raúl Peralta se caracteriza por la desobediencia, la hostilidad y la rabieta; alentado por las tres mujeres que conforman su mísero reino, se comporta como un hombre caprichoso y malcriado que rompe los tablones de madera del escenario con la ira de un tirano; que roba caramelos en la entrada del cine y se los mete con ansia en el bolsillo. Es un sujeto al margen, asocial, que no sabe expresarse verbalmente. Proporciona respuestas escuetas y atolondradas; prefiere explicar, y explicarse a sí mismo, recurriendo a

soportes visuales que den respuesta a su propósito. Así, en dos escenas concretas del largometraje, Raúl enseña un recorte en blanco y negro del cartel de *Fiebre de sábado por la noche* con el fin de clarificar el tipo de cristal que necesita para la reconstrucción de la pista de baile. De igual forma, en uno de los ensayos con su grupo de baile, expresa, con toda la pasión posible que puede albergar un hombre como Raúl, que el espectáculo solo puede ser profesional si van al cine «a ver al Tony. Ese sabe». Es *Tony Manero* quien dicta la coreografía; el ritmo, el tempo, los pasos de Raúl parten de la observación empecinada de la escena de baile, sin admitir variaciones. Es una coreografía fija que no debe ser alterada, porque es Tony el que «sabe» y este saber solo puede expresarse a través del medio audiovisual. En este sentido, el filme presenta una caracterización del protagonista que no está sustentada principalmente en el diálogo, sino en las acciones que, precisamente por no ser articuladas mediante la palabra o los gestos, confieren a su modo de proceder un carácter oscuro e impredecible. A propósito de esta contención emocional del personaje, el actor y coguionista de la cinta Alfredo Castro, cuya interpretación de Raúl Peralta es uno de los mayores aciertos de la película, comenta en una entrevista que las claves indicadas por Larraín sugerían una actuación hierática que evitase, en consecuencia, la más mínima gesticulación, el arqueo de una ceja, elevar el volumen de la voz o fruncir el ceño (214-215).

La contención verbal y la torpeza expresiva están asimismo ligadas al aislamiento del protagonista. Son frecuentes en la cinta escenas en las que Raúl está solo, recorriendo escenarios urbanos vacíos o llevando a cabo acciones físicas que se muestran mediante primeros planos borrosos o sin profundidad de campo. Tanto la ciudad sitiada de Santiago como el entorno doméstico de la cantina son espacios hostiles en los que el protagonista no se desenvuelve con soltura. Es en la soledad de su habitación, sin embargo, donde Raúl se siente libre para poner en práctica los mecanismos de mimesis que satisfacen su fantasía. Protegida por un candado, la habitación de Raúl apenas se revela en su totalidad al espectador o espectadora; predomina una fotografía oscura que destila una atmósfera inquietante donde el poco mobiliario que

ocupa la estancia tiene un aspecto viejo y descuidado. El tratamiento fotográfico se concentra en una estética del abandono que contrasta de forma abismal con las aspiraciones de Raúl, devorado por una realidad alegóricamente desenfocada que es subrayada por una cámara cercana y difusa que capta las acciones cotidianas del personaje, como bailar, teñirse el pelo o fumar en ropa interior. Christian Ramírez sostiene que la interpretación de Alfredo Castro acentúa el universo solipsista del personaje, que sigue la estela de otros perdedores del cine estadounidense de los años setenta, y se refiere a Raúl Peralta como «una suerte de equivalente latino del Travis Bickle de *Taxi Driver* [1976, Martin Scorsese]» (51, 54). La analogía entre el antihéroe chileno y el taxista perturbado y excombatiente de Vietnam de la cinta norteamericana llama la atención en escenas en las que ambos personajes se muestran alienados y en soledad. El espacio doméstico —el apartamento, en el caso de Travis— contiene y alimenta la fantasía; es el lugar donde moldean su carácter obsesivo, a espaldas del mundo, pero queriendo formar parte de él. Travis y Raúl, socialmente desubicados e instalados en un limbo histórico-político, se aferran a un ideal: ser un héroe que limpia las calles de vicio y maldad, en el caso de la obra de referencia de Scorsese, y ser *Tony Manero*, rey de la pista de baile, en el caso de la cinta chilena. El espejo deviene en ambos personajes un objeto de ensayo donde se proyectan los mecanismos de imitación del sujeto al que aspiran a convertirse. Ante el espejo, ejecutan una puesta en escena que transgrede la propia identidad para reconocerse en el otro. Raúl, sin embargo, reconstruye su nueva imagen a partir de un personaje que ya ha sido construido en la ficción cinematográfica.

## **Delirio en la sala**

La soledad de Raúl adquiere otros matices en la sala de cine, donde la experiencia del visionado lo sumerge en un espacio filmico que no guarda relación con la realidad. Son numerosos los estudios que abordan la experiencia cinematográfica y la conexión de quien

observa desde la perspectiva del psicoanálisis, estableciendo semejanzas entre la percepción fílmica y la práctica psicoanalítica. Siguiendo esta línea de pensamiento, Jacques Derrida señala que el uso de la hipnosis, la fascinación por la imagen proyectada y la identificación son expresiones y procedimientos compartidos por el cine y el psicoanálisis (97). Asimismo, pese a que el visionado de un filme en una sala de proyección puede pensarse como una experiencia colectiva, existe, al mismo tiempo, «una desconexión fundamental: en la sala, cada espectador se encuentra solo» (Derrida 99). La primera vez que vemos a Raúl en la sala de cine, *Fiebre* ya ha comenzado. Al descorrer los cortinones rojos de la entrada, el protagonista se siente confiado, en su mundo, y avanza por el pasillo moviendo las caderas. La escena que se proyecta es una de las más icónicas del filme norteamericano, donde Travolta despliega su talento en la pista al ritmo de «You Should Be Dancing». La sala está totalmente vacía y Raúl disfruta desde su butaca realizando movimientos sincronizados con los de *Tony Manero*. El tiempo se detiene. La vida afuera no existe: está suspendida. Derrida, que atribuye a la proyección cinematográfica una naturaleza fantasmagórica, apunta que «[e]n la pantalla, con o sin voz, nos las vemos con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra» (98). El visionado de determinadas escenas de *Fiebre* a través de los ojos de Raúl nos introduce en la fascinación que el personaje siente por el sujeto imitado, en su idolatría. Cuando Tony habla, cuando contonea las caderas, la realidad de Raúl desaparece, se esfuma como el humo de la pista mientras observa de manera obsesiva cada gesto, cada movimiento, cada plano de reacción en la pantalla. En la soledad de la sala de cine, la ficción encarnada por Travolta conforma el delirio y la fantasía de Raúl. *Tony Manero* es el reflejo de sus sueños. Su emulación del personaje, sin embargo, es, a nuestros ojos, patética e irrisoria. Hay, en consecuencia, una falta de empatía entre Raúl y la audiencia. Mientras él es absorbido por la diégesis que habita *Tony Manero*, el público no alcanza a entender la identificación de Raúl con el personaje. Es precisamente esta ausencia de correspondencia

entre el Manero interpretado por Travolta y Raúl Peralta lo que logra que la apuesta de Larraín, pese a estar imbuida en una atmósfera de sordidez incuestionable y presentar una trama perturbadora, no esté exenta de humor. A medida que testimoniamos su perseverancia en el esfuerzo continuo de ser Tony, la posibilidad de cualquier parecido se torna más improbable. En palabras de Pablo Marín: «[L]a cinta no llama a la identificación ni podría, pero desafía a ponerse en los zapatos de Raúl Peralta, un tipo sin redención posible» (53).

En la sala de cine se nos presenta otra escena de *Fiebre*, esta vez más íntima, en la que el personaje de Manero mantiene una conversación con su hermano (Martin Shakar), un sacerdote que acaba de colgar los hábitos, acerca de los valores de la familia y la religión. Llevado por el influjo de la pantalla, absorto en el universo del filme norteamericano, el protagonista chileno repite el diálogo en voz alta, un discurso aprendido que pronuncia en un inglés tosco. Este diálogo será reproducido por Raúl en uno de los ensayos con su cuerpo de baile. Remeda las frases de la película, con claros errores de sintaxis, en un estado psicológico cercano al trance. La contención verbal que define al personaje se transforma en una imitación torpe en la que Raúl parece estar poseído por su ídolo: recorre el perímetro del espacio de baile repitiendo partes del diálogo; continúa su mimesis ante el micrófono y la concluye, agotado, sentado sobre las tablas del escenario, rodeado de su *troupe* y ante unos pocos clientes que almuerzan en la sala y comparten su estupor con el público extradiegético. Asistimos a un delirio violento, desconcertante, porque va más allá de la implicación emocional de Raúl con *Tony Manero*. En efecto, como sostiene Jonathan Cohen, el proceso identificatorio del espectador con un personaje ficticio requiere que el sujeto olvide su propia identidad y se transforme en el otro (247). A diferencia de la interacción parasocial, la identificación en sí misma no tiene un componente interaccional porque la autoconciencia del espectador o espectadora se desvanece y, en consecuencia, la diferencia entre la propia identidad y el otro no existe (Cohen 253). Cohen sugiere, no obstante, que esta suspensión de la autoconciencia tiene lugar

durante la exposición a una narrativa de ficción. Sin embargo, los diálogos de *Fiebre* repetidos por Raúl dentro y fuera de la sala de proyección manifiestan que su pérdida de autoconciencia no es temporal. Está hechizado con Manero, lo lleva consigo como un sujeto real en el que cree y en quien desea convertirse. La cualidad de hipnosis que Derrida atribuye al cine (95) adquiere su máxima expresión y sobrepasa el soporte de la pantalla.

Esta idea queda reforzada por el hecho de que Raúl no distingue entre el personaje de ficción y el actor que lo encarna. No hay ningún momento en el filme en el que el protagonista manifieste admiración por Travolta. El actor no existe; quien existe es *Tony Manero*. Cuando Raúl, ejecutando su ritual de ir al cine, advierte que la programación ha cambiado y *Fiebre* ha sido remplazada por *Grease* (Randal Kleiser, 1978), su reacción es desconcertante. Compra la entrada y se introduce en la oscuridad de la sala con una actitud que parece oscilar entre el estupor y la desconfianza. Pese a tratarse también de un musical protagonizado por Travolta, no llega a acomodarse y observa al actor desde la entrada. La cámara alterna primeros planos de su rostro con la escena proyectada, capturando esta vez la totalidad de la pantalla con una distancia significativa porque no hay posibilidad de conexión: Raúl contempla a un extraño. Su ritual ha sido vulnerado y se siente engañado. Larraín lleva a su personaje al paroxismo cuando, tras abandonar la sala, se dirige al cuarto del proyccionista y lo mata. Envuelve esta escena el sonido seco del motor, que no se interrumpe pese a los golpes salvajes que Raúl le inflige a su enemigo contra el hierro del proyector, ese artefacto mágico que arrojaba las imágenes de su obsesión. En otro cuarto del cine, el protagonista encuentra la bovina de *Fiebre* y se la lleva consigo para estudiar con la minuciosidad de un cinéfilo los fotogramas de la película. Ha preferido robar la bovina y manipularla frente a la posibilidad de que pudiera proyectarse una vez más en la sala de cine. Es la pulsión de destrucción la que domina su furia, encuadrando el perfil psicológico del personaje en el de un psicópata.

## ***Fiebre es mi obsesión***

Raúl es un espectador psicótico, y un psicópata *per se*. Como adelantábamos al comienzo de este estudio, *Tony Manero* es la primera película de la trilogía de la dictadura. Larraín sostiene los noventa y ocho minutos de su obra en un personaje marcado por una obsesión, que va tratando de sortear obstáculos para conseguir un objetivo bien definido, todo ello desarrollado en un contexto histórico determinado. Como ya ha sido observado en varios estudios críticos sobre el filme (Urrutia 2010; Tzvi 2012; Galindo 2017), el momento político en el que se enmarca la cinta, pese a que no forme parte de la trama principal, opera en un segundo nivel inmensamente revelador. El propio director, en una entrevista concedida a María José Bello (2015), afirma que la historia de la película es una «interpretación que hicimos un grupo de artistas a partir de una serie de hechos de la historia reciente de Chile» (5). El filme exuda sordidez y agresividad tanto en lo que concierne al espacio escénico (verjas echadas, furgones militares al acecho, carteles arrancados de los muros), como al espacio sonoro (perros ladrando en la distancia, noticieros del régimen, insultos expresados con vehemencia). A ojos de Raúl, en un entorno subyugado por la violencia, perseguir, robar, golpear hasta la expiración o asesinar a sangre fría son manifestaciones del horror justificadas por el paisaje político. Tal Tzvi afirma, en este sentido, que «la ética impuesta por el régimen empuja a actos inmorales y criminales», una idea en la que coinciden Carolina Urrutia (42), Nike Jung (122) y Gloria J. Galindo (163) cuando advierten que la psicopatía del protagonista es el reflejo del régimen dictatorial al que el país está sometido. Urrutia, además, plantea que la caracterización psicótica de Raúl es el vehículo narrativo mediante el cual Larraín trata de «representar lo irrepresentable», el horror de la dictadura:

Si Raúl Peralta es un personaje psicópata, es porque vive en una sociedad y en un momento político igualmente sicótico y para Pablo Larraín, el director, pareciera ser que la única forma de representar lo irrepresentable —la época de la dictadura— es a partir de la crisis de

un sujeto enfocado sobre sí mismo, cuya subjetividad hace invisible el espacio público y recrea un entorno de calles vacías y opacas, sin salida, oscuras y húmedas, de ventanas con cortinas cerradas, de susurros (42).

Esta cuestión en torno a la plasmación audiovisual del trauma y el terror padecidos queda expresada formalmente mediante la invisibilización de la violencia infligida a las víctimas. En todos los asesinatos cometidos por Raúl, la cámara opta por centrarse en el agresor, negando al público la posibilidad de contemplar el acto en sí mismo. Cuando el protagonista arremete contra la anciana, la cámara omite su rostro golpeado; cuando mata al proyccionista, no se observan planos frontales de la víctima, pero sí se nos muestra la mirada aterrada de la señora que trabaja en la taquilla, que no grita, que no lo persigue. Este plano de reacción es un reflejo de la actitud del pueblo chileno ante el régimen, testigo de actos inmorales de los que ya no puede demandar ninguna explicación.

No cabe duda de que Raúl es un sujeto amoral, un «antihéroe con trastorno grave de la personalidad, que funciona mata, baila sin conflicto interior» (Marín 53). Desconocemos su pasado, las motivaciones que empujan sus acciones en el presente, pese a que este presente esté bien delineado.<sup>6</sup> Cuando la productora del programa televisivo (Antonia Zegers) toma nota de sus datos, Raúl le indica su edad, pero no su domicilio. Al interrogarle sobre su profesión, el protagonista, retraído y atolondrado, responde que se dedica al «espectáculo». Esta escena, que se ubica en los primeros minutos de la cinta, presenta al personaje de forma fría y distante, como si de un interrogatorio policial se tratara. De alguna forma nos advierte de que no va a resul-

---

<sup>6</sup> Esta indefinición del pasado del personaje es reconocida por el propio Larraín cuando confiesa en una entrevista (2009) no tener claro si Raúl Peralta ha matado antes: «Ocurre que nosotros como espectadores estamos maleducados por un cierto tipo de cine en donde se ve el proceso de cambio de los personajes; te lo narran, te lo explican. Eso aquí no lo vemos. Ocultar eso produce una incompletud en el relato que me parece atractivo. Hay un enigma, hay algo que está bloqueado» («Bailando por una pesadilla»).

tar fácil codificar al personaje, aunque constituya el epicentro de la trama. Si bien es cierto que la cámara se detiene en las escuetas respuestas de Raúl, estos planos son intercalados con los de la productora, cuyas preguntas lo incomodan, tal vez porque ella sí se dedica al mundo ansiado por Raúl; porque forma parte, en definitiva, de la quimera que brinda el espectáculo televisivo. La atmósfera opresiva del interrogatorio, registrada con planos cerrados, contrasta drásticamente con la siguiente escena, donde la cámara sigue a Raúl mientras corre apresuradamente por la calle; se detiene ante el ruido de unas sirenas; reanuda el paso, más calmado, y lo interrumpe cuando escucha un silbido. Estos sonidos reproducidos fuera de campo dan cuenta del entorno hostil que habita el personaje y del que, como hemos indicado, en ocasiones saca provecho para perpetrar actos de horror.<sup>7</sup> La acción de Raúl corriendo por la calle se repite en varias ocasiones durante el metraje como un gesto de urgencia que, a su vez, simboliza la represión a la que está sometida el protagonista. Raúl huye hacia la sinrazón, atravesando puentes bajo aguas turbias, recorriendo muros que bien pueden representar sus propias frustraciones y sus obstáculos.

## **El gallo del corral**

Mientras la calle se perfila como un medio hostil, la cantina se erige como el espacio de dominio del personaje, el reino de un tirano. La actitud despótica de Raúl está especialmente dirigida hacia las mujeres que habitan su mundo. Wilma, Cony y su hija Pauli son tres sujetos sometidos al mandato del amo, atentas a sus gestos, a su quehacer diario, por si pudieran ayudarlo. Raúl es el maestro de baile cuyos movimientos admiran, pese a ser toscos y artificiales; es

---

<sup>7</sup> Véase al respecto el artículo de Mariana Johnson «Political Trauma, Intimacy, and Offscreen Space in Pablo Larraín's *Tony Manero*» (2016), donde la autora lleva a cabo un estudio de la función del espacio y el sonido fuera de campo en el filme.

el hombre sexi a quien ofrecen su cuerpo de forma apasionada; es el proxeneta que usa a estas tres mujeres a su antojo y siempre en busca de un objetivo que contribuya a su obsesión con *Fiebre*. Wilma, sin ir más lejos, es quien le ha dado el dinero para comprarse el traje de Manero, mientras que Cony es quien trata de negociar el precio del cristal para la pista de baile. De acuerdo con Tzvi, si estas mujeres no advierten la psicopatía de Raúl, sus actos delictivos y su violencia verbal, es porque poseen un carácter análogo al del protagonista:

La senda de Peralta hacia la fama fugaz que el triunfo televisivo podría otorgarle está regada por el robo, el delito, la fornicación, la traición y el asesinato, pero casi nadie en el mundo ficticio del filme percibe el lado oculto criminal de su persona, pues todos los miembros de la comuna teatral comparten, en menor grado, rasgos de carácter similares. Tony no es una excepción, sino el caso más extrovertido de la perversidad que la dictadura impone a todas y cada una de los personajes, víctimas de un sistema represivo cuya breve aparición sugiere cierta condescendencia ambivalente del filme con el pasado dictatorial.

Esta perversidad que sugiere Tzvi se manifiesta en el recelo, la traición y la mala conducta que marcan la dinámica entre los personajes femeninos. Lejos de hermanarse ante las circunstancias de marginalidad que determinan sus vidas, la relación entre Wilma y Cony está definida por una competitividad feroz. La primera, por ser mayor y dueña del local, marca una distancia con Cony y su hija, a las que se refiere como «perras calientes» incapacitadas para brindar la clase de amor que ella sí puede ofrecerle a Raúl. En un intento por escapar de la marginalidad y el hastío que conforman su vida, le propone huir juntos con el hijo mestizo de Wilma, empezar de cero. Cony, por su parte, utiliza su cuerpo como herramienta de seducción, como deja constancia la cinta desde su primera aparición, irrumpiendo en mitad de un ensayo y susurrando al oído de su amante que su cuerpo está limpio para él: «Estoy fresquecita, limpiecita». Aunque en menor medida, Cony comparte el delirio de Raúl y apuesta por el espectáculo de *Fiebre*; se acopla a su ritmo, lo sigue en su locura, pero

también es presa de su propia fantasía y anhela una vida de pareja en el marco de la normatividad.

Cony también posee un lado oscuro, especialmente cuando manifiesta unos celos patológicos que la conducen a cubrir el cuerpo desnudo de su hija Pauli ante los ojos de Raúl. Esta acción del personaje, repetida en dos ocasiones, tiene una indudable función dramática que no solo acentúa su inseguridad, sino que, al mismo tiempo, prefigura un conflicto materno filial en la trama. Tras el estreno del espectáculo en la cantina, Raúl y su cuerpo de baile descansan en las mesas, satisfechos del resultado, mientras los últimos asistentes comienzan a retirarse ante el toque de queda. Cony y Pauli, un tanto ebrias, cantan sobre el escenario «Cállate (Ya no me mientas)» (1978), del chileno trío pop femenino Frecuencia Mod.<sup>8</sup> La escena desprende un sentido de comunidad y ternura inusuales; por una vez, parece reinar la concordia en la cantina. La armonía, sin embargo, no tarda en resquebrajarse cuando Raúl despliega su virilidad y saca a bailar a Pauli. La cámara no pierde de vista a Cony, clavada en el escenario como una muñeca rota, mirando con un profundo desengaño la sensualidad que expresan los movimientos y las miradas de la pareja de baile. Raúl, contrario al hermetismo que lo caracteriza, se ha transformado: sonríe, muestra una personalidad seductora y reproduce algunos pasos de *Fiebre*, mientras Pauli lo acompaña en el movimiento. Aún poseído por la adrenalina del *show*, el protagonista sigue abducido por la personalidad de Manero: la cámara nos muestra un hombre seguro de sí mismo, un *gigolo* que elige a su antojo entre tres mujeres. Su erótica del poder genera una tensión dramática de carácter incestuoso. Mientras Pauli, en un acto que refleja la bajeza que está por venir, vomita en el baño de la cantina, Raúl manosea su cuerpo y la conduce a su habitación ante el estupor de las otras

---

<sup>8</sup> Vania Barraza relaciona las primeras frases de la canción, «Es muy tarde ya para soñar / muchas veces te lo repetí», con la realidad desoladora de la dictadura; el comienzo de «Cállate (Ya no me mientas)» «sintetiza el mundo desesperanzado en que habita el protagonista y alude, al mismo tiempo, a la situación de un país en estado de sitio [ . . . ]» (61).

dos mujeres. Nadie lo detiene; ni siquiera Goyo, el novio de Pauli, que también está sometido a su autoridad. A la mañana siguiente, Cony recrimina con violencia a su hija y ambas abandonan la habitación de Raúl. A solas, el personaje permanece en la estancia en un plano largo notoriamente desenfocado. Su identidad ha ganado turbiedad. Cony no le recrimina nada a Raúl; al contrario, lava su cuerpo en la bañera, frota con esmero su entrepierna y no duda en delatar a su hija a la policía por colaborar con Goyo en la distribución clandestina de panfletos antipinochistas: «a fin de conservar al amante, la madre sacrifica a la hija, pues la percibe como un obstáculo entre ella y Raúl» (Oliver 180).

La psicopatía de Raúl Peralta y su actitud autoritaria ha sido comparada por Wesley Costa de Moraes (128) y Robert Wells (7) con la figura de Pinochet. Costa de Moraes subraya, en este sentido, la estética de lo masculino que presenta el filme como un rasgo inherente a las dinámicas de poder ejercidas en el panorama político impuesto por el dictador:

le]n una época de turbulencia política, la reparación del orden nacional pasaba también por restablecer el poder de la figura masculina de forma incontestable, restaurando la hombría que supuestamente había sido afectada por las ambivalencias y anormalidades que las masculinidades de otros modelos (como el de izquierda representado por Allende) aportaban al tejido social (128).

La forma despótica en la que Raúl ejerce la autoridad en la cantina responde al discurso hegemónico del macho, mientras que la sumisión de las mujeres perpetúa su masculinidad. Sus cualidades viriles, sin embargo, flaquean en el ámbito sexual. Como señala Marta Nochimson en su reseña para la revista *Cinéaste* (2009), pese al halo de erotismo que desprende en torno a las tres mujeres con las que convive, Raúl es un hombre sexualmente impotente (46). Esta paradoja es inicialmente puesta en evidencia en un momento íntimo compartido por Raúl y Cony. Lejos de aportar continuidad al acto sexual, Larraín arma la escena recurriendo a una sucesión de planos que dan cuenta de la disfunción orgásmica del personaje. Pese a la

estimulación sexual que le proporciona su compañera y a la práctica onanística, la cámara nos muestra con cierta distancia un pene flácido e inoperante que alterna con primeros planos de su rostro, perseverando en el empeño. Costa de Moraes califica el erotismo en *Tony Manero* de abyecto por mostrar escenas «repulsivas e intencionalmente perturbadoras, una vez que el cuerpo condensa psicósomáticamente la opresión del sistema» (123). No obstante, la sordidez que encierran esta y otras escenas sexuales forma parte de la apuesta formal de la película, ausente de todo erotismo, y de la configuración psicológica del protagonista. El sexo no sirve como antídoto para aliviar su psicopatía y su obsesión con *Tony Manero*; tampoco el afecto, que Raúl es incapaz de expresar. Su ineptitud sexual es sintomática de la fantasía que habita: la impotencia de no poder ser Tony.

La escena íntima con Pauli transmite una sensación similar de inoperancia enriquecida por la estética decadente que permea la cinta. Cuando Raúl se dispone a penetrarla, su compañera se aparta y culmina el acto con la autoestimulación. Una vez más, la cámara se detiene en el rostro humillado de Raúl, recostado en la cama, escuchando los gemidos de Pauli, cuya presencia se desvanece en su ardor masturbatorio. Moisés Park señala a este respecto que el carácter obsceno y repugnante de las secuencias genera una incomodidad en el espectador que «desafía cualquier noción de placer visual» (331); añade, asimismo, que «en todas las escenas de posible coito, el efecto que se produce en el público es de absoluta desconexión emocional. Esto contradice las fórmulas cinematográficas de Hollywood que optan por explotar la sensualidad para incitar el voyerismo del espectador» (323). Las escenas sexuales de *Tony Manero* se desmarcan de las fórmulas visuales del cine convencional, apostando por una imagen aberrante que, lejos de generar placer en quien observa, provoca incomodidad. La mirada escopofílica de la audiencia que asume el texto hegemónico es desplazada a la mirada del personaje, que sí observa con los ojos del *voyeur* al bailarín de la ficción norteamericana. El placer visual que siente Raúl cuando contempla a Manero en la pantalla queda plasmado en un momento del filme en el que está visio-

nando la célebre escena de *Fiebre* en la que Manero se está vistiendo. Ante el espejo, el personaje de Travolta observa su cuerpo en ropa interior, cuadra el pecho e inicia su ritual de belleza colgándose las cadenas de oro. Esta escena es alternada con planos de Raúl observando la imagen proyectada. Uno de ellos muestra la mirada de Raúl posicionada bajo los genitales de Manero, cuyo cuerpo se exhibe en un plano contrapicado, dotando al bailarín norteamericano de pleno dominio de su físico. Otro plano con el mismo ángulo nos muestra nuevamente la mirada de Raúl situada a la altura del pecho velludo de Tony. En ambos casos, el protagonista de *Fiebre* es contemplado como un sujeto erótico.

### ***El más grande bailarín dancer***

Apuntábamos anteriormente que la identificación perturbadora del protagonista con el personaje encarnado por Travolta sobrepasa los límites de la pantalla. Cabe preguntarse a qué se debe la fascinación de Raúl por *Tony Manero*, un joven de Brooklyn, de familia emigrante, que trabaja en una ferretería, pero anhela convertirse en bailarín profesional. La figura de Manero, la forma en que camina, su vestimenta y, especialmente, el modo seductor en que se conduce por la pista, poseen para Raúl un enorme atractivo. Stelios Christodoulou ha analizado en detalle la representación de la masculinidad en *Fiebre*, centrando su atención en las dos acciones predilectas de Manero: bailar música disco y el cuidado personal. Sostiene, a este respecto, que ambas aficiones se acomodan al modelo de masculinidad heterosexual de la Norteamérica de finales de la década de los 70. En sus palabras:

It is hard to imagine a more phallogentric dance or a more overt performance of heterosexuality than *Tony Manero's* experience of disco in *Fever*. [...] His dance combines the flashiest disco moves with imitations of easily recognizable acts, such as combing his hair and wiping sweat off his forehead, which suggest a conscious prepara-

tion to put his body on display. Tony never misses a chance to strike a pose, flirt with girls, and nod in affirmation of his own skill. With lips slightly pursed and minimal facial expressions, he constantly keeps his cool and never compromises the performance (4).

En la particular cosmogonía de *Fiebre*, Tony es un *sex symbol* que derrocha erotismo ante las mujeres. Cuando advierten su presencia en la discoteca, caen rendidas a sus pies, subliman su presencia en la pista, la erótica de sus movimientos y su forma de vestir, a la que el personaje dedica el poco dinero que tiene y parte de su tiempo. Es precisamente este modelo de masculinidad el que fascina a Raúl Peralta y en el que se basa, por tanto, su mimesis.

Además de los ensayos obstinados con su grupo de baile, el protagonista chileno persigue la idea de ser *Tony Manero* mediante una serie de elementos asociados a la estética discotequera, esencialmente el traje blanco de tres piezas, la bola de espejos y la pista de baile. El traje icónico que luce Travolta en la competición anual de baile es el primero de estos elementos que figura en la cinta chilena. Protegido por una funda, Raúl lo lleva consigo al *show* televisivo mientras la cámara lo sigue de espaldas en un plano secuencia. Avanza por un pasillo sosteniendo en el hombro el traje enfundado, que cubre prácticamente la totalidad de su espalda. El vestuario de Manero funciona como la capa del superhéroe de ficción que, una vez instalada sobre el cuerpo, produce la transformación total. Compuesto de una chaqueta de solapas anchas, chaleco y pantalón estrecho de pierna acampanada, el traje consigna a Raúl un sello de identidad que no tiene que ver con su realidad y le confiere la ilusión de un estatus social distinto al que pertenece. Lo lleva en dos ocasiones a la sala de cine y lo acomoda en la butaca contigua, como si de un compañero inseparable se tratase. El traje alcanza también una cualidad de fetiche que Wells asocia a la devoción religiosa que Raúl concede a la película norteamericana: «[h]e carries around his own white suit as a fetishized, totemic object which, for him, and for others, appears to possess and confer mystical powers» (7). Cuando la productora del programa televisivo advierte que al pantalón le falta un botón, Raúl

se queda desarmado ante semejante error; ha profanado el traje y enmienda su error cosiéndole el botón en la oscuridad de su cuarto. Casi al final del filme, el protagonista descubre que Goyo se va a presentar al mismo concurso televisivo y que ha conseguido por sus propios medios hacerse con la indumentaria de Manero. Larraín nos sorprende con una escena grotesca en la que Raúl no recurre a la pulsión de violencia que suele determinar sus acciones; el personaje, en un plano fijo de un silencio sobrecogedor, defeca sobre el traje de su rival y extiende las heces sobre la tela en un acto de venganza, pero, también, de desacralización de un atuendo que solo puede pertenecer a *un Tony Manero*.

La parafernalia disco que da forma a la fantasía de Raúl se completa con la bola de espejos y la pista de baile con vidrios luminosos. Ambos son referentes que ha tomado de la 2001 Odyssey, la discoteca a la que Manero acude cada fin de semana cuyo nombre insinúa la odisea personal del protagonista chileno para hacerse con ambos elementos. Resulta significativo que los dos objetos se compongan de cristales espejos y sean construidos manualmente por Raúl. Para crear la bola de disco, el protagonista se sirve de un balón al que va adhiriendo con pegamento los fragmentos irregulares de un espejo que ha roto para tal fin.<sup>9</sup> El personaje trata de forjarse una nueva identidad y rompe con su pasado destruyendo un espejo que le devolvía una imagen alejada de sus aspiraciones; y esa imagen, ahora fragmentada y compuesta de restos de vidrio, se recompone en un elemento que complementa esa nueva identidad, la del *Tony Manero* chileno. El santuario disco de Raúl, como decíamos, se completa con la pista de baile, cuyos cristales han de ser *high density* para que soporten el peso de su ensoñación sin resquebrajarse. Cuando finalmente consigue el tipo de vidrios deseado para armar el nuevo

---

<sup>9</sup> En su estudio «Metáforas del trauma: La bola de disco en *Tony* (2008) de Chile» (2015), Moisés Park examina detalladamente este artefacto discotequero desde tres puntos de vista: la bola de disco, «primero, como la fragmentación de la memoria histórica de Chile; segundo, como la 'desocialización' del pueblo chileno; y, por último, como la ilusión del espectáculo que resiste la memoria» (314).

escenario, se reserva algunas piezas para disponerlas en el suelo de su habitación, a modo de tarima. Envuelto por el aura alucinada de la luz intermitente, la escena que nos muestra a Raúl bailando a solas en su cuarto expone la cristalización de un deseo. Larraín fragmenta la secuencia en diversos planos que nos muestran al protagonista tumbado sobre la pista, sentado o recreando los pasos de Manero. Para Christian Ramírez, Raúl «nunca está tan cerca del objeto de su obsesión, nunca se siente tan Tony como en estos breves momentos de encierro y autosatisfacción» (50). En términos narrativos, se trata de una escena climática en la que Raúl, un hombre maduro, marginado y fuera de la realidad de su tiempo, culmina su anhelo de ser otro. Pero la escena también posee connotaciones eróticas; la «autosatisfacción» a la que alude Ramírez se muestra con distintos planos de un Raúl extasiado, bailando en ropa interior, tumbado boca arriba o frotando su pecho contra los bloques de vidrio. Como hemos apuntado anteriormente, este estado de exaltación emocional y física, en el caso de Raúl, no presenta analogía posible con la interacción sexual que mantiene con el trío de mujeres con las que cohabita, acaso porque forman parte de una realidad en blanco y negro que nada tiene que ver con la fantasía disco de *Tony Manero*.

La existencia de Raúl, sin embargo, permanecerá en la tonalidad gris que rige su existencia, sin neones que puedan dar luz a la miseria que lo rodea. La narración del filme se acoge a una estructura cíclica y Raúl, una semana después, regresa a los estudios de televisión con su traje impecable. Se enfrenta al momento decisivo ante cinco rivales que emulan la coreografía de *Tony Manero*. Su fragilidad se observa en la mirada de asombro que dirige al entramado del set, en la ojeada nerviosa con la que examina a los otros Manero, la forma en que se atusa el pelo con saliva, y el acto mismo de persignarse tres veces antes de la actuación, un gesto que, sin embargo, lo condena al segundo puesto. Los delirios de bailarín, la «fiebre» de Raúl Peralta son inalcanzables. Larraín nos despide del personaje en un plano fijo que captura su rostro de mirada impenetrable, pero donde se adivina el fracaso. Sentado en el autobús, no pierde de vista al ganador del

primer premio. Así perfila el largometraje su final. El gesto que sucede a Raúl no existe. Es un corte a negro, abrupto y sin esperanza.

## Referencias bibliográficas

- BADHAM, John, director (1977). *Saturday Night Fever*. Interpretada por John Travolta, Karen Lynn Gorney *et al.*, Robert Stigwood Organization.
- BARRAZA, Vania (2018). *El cine en Chile (2005-2015): Políticas y poéticas del nuevo siglo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- BELLO, María José (2009). Nuevos autores para el cine chileno. *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 17, pp. 4-11. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1499>. Recuperado el 15 octubre 2023.
- BONGERS, Wolfgang (2016). *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford: Peter Lang.
- CHRISTODOULOU, Stelios (2011). 'A straight heterosexual film': Masculinity, Sexuality, and Ethnicity in *Saturday Night Fever*. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, n. 4 (1). <https://doi.org/10.31165/nk.2011.41.60>. Recuperado el 30 octubre 2023.
- COHEN, Jonathan (2001). Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters. *Mass Communication*, n. 4 (3), pp. 245-264. DOI: [https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403\\_01](https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0403_01). Recuperado el 13 octubre 2023.
- COSTA DE MORAES, Wesley (2015). *Tony Manero, Post Mortem y No*; la estética de lo masculino en la trilogía de Pablo Larraín. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, n. 11(1), pp. 119-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6550843>. Recuperado el 15 octubre 2023.
- DERRIDA, Jacques, *et al.* (2002). El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida. *Desobra. Pensamiento, Arte, Política*, n. 1, pp. 93-106. <http://hdl.handle.net/10481/34315>. Recuperado el 11 octubre 2023.
- DURÁN ESCOBAR, Sergio (2012). *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

- FARÍAS, Juan Pablo. La representación de la televisión en el cine chileno. *Campo contra campo: ficción y política en el cine chileno*. <https://campo-contracampo.cl/textos/16>. Recuperado el 28 octubre 2023.
- GALINDO, Gloria J. (2017). Featuring Acts of Genocide in Chilean Film. *The History of Genocide in Cinema. Atrocities on Screen*, editado por Jonathan C. Friedman y William L. Hewitt. London/New York: I. B. Tauris, pp. 157-169.
- JOHNSON, Mariana (2016). Political Trauma, Intimacy, and Off-Screen Space in Pablo Larraín's *Tony Manero*. *Letras Hispánicas*, n. 12, pp. 200-207.
- JUNG, Nike (2015). History, Fiction and the Politics of Corporeality in Pablo Larraín's Dictatorship Trilogy. *Film, History and Memory*, editado por Jennie M. Carlsten y Fearghal McCarry. New York: Palgrave Macmillan, pp. 118-133.
- KLEISER, Randal, director (1978). *Grease*. Interpretada por John Travolta, Olivia Newton-John *et al.*, Robert RSO Records/Paramount Pictures.
- KOZA, Roger Alan (2009). Bailando por una pesadilla: Pablo Larraín habla sobre *Tony Manero*. *Con los ojos abiertos*, 2 abril. <http://www.conlosojosabiertos.com/bafici-2009-en-entrevistas-2/>. Recuperado el 20 octubre 2023.
- LARRAÍN, Pablo, director (2008). *Tony Manero*. Interpretada por Alfredo Castro, Amparo Noguera *et al.*, Fábula Producciones/Prodigital.
- director (2010). *Post Mortem*. Interpretada por Alfredo Castro, Antonia Zegers *et al.*, Fábula Producciones/Canana/Autentika Films.
- director (2012). *No*. Interpretada por Gael García Bernal, Alfredo Castro *et al.*, Fábula Producciones/Participant Media.
- MARÍN, Pablo (2016). *El cine chileno en democracia: 2000-2015*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- MÁRQUEZ GÓMEZ, Arturo (2020). 'When on Stage, I am Not That One'. An Interview with Alfredo Castro. *ReFocus: The Films of Pablo Larraín*, editado por Laura Hatry. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020, pp. 213-224.
- NOCHIMSON, Martha P. *Tony Manero* (2009). *Cinéaste*, n. 34 (4), pp. 46-48. <https://www.jstor.org/stable/41690824>. Recuperado el 26 octubre 2023.
- OLIVER, Felipe (2019). Cine chileno y políticas de la memoria. La trilogía de Pablo Larraín. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa*

- Central*, n. 10, pp. 173-184. <https://colindancias.uvt.ro/index.php/dj/article/view/68/22>. Recuperado el 18 octubre 2023.
- PARK, Moisés (2015). Metáforas del trauma: la bola de disco en *Tony* (2008) de Chile. *Agentes de cambio: perspectivas cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI*, editado por Fátima Serra de Renobales y Helena Talaya Manso. Madrid: Pliegos, pp. 313-333.
- RAMÍREZ, Christian (2010). Pablo Larraín, una habitación cerrada. *El novísimo cine chileno*, editado por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza. Santiago de Chile: Uqbar, pp. 50-60.
- ROJAS, Jorge y ROJAS, Gonzalo (2008). Auditores, lectores, televidentes y espectadores. Chile mediatizado, 1973-1990. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile contemporáneo. De 1925 a nuestros días*, compilado por Rafael Sagredi y Cristián Gazmuri. Santiago de Chile: Taurus, pp. 381-425.
- SCORESE, Martin, director (1976). *Taxi Driver*. Interpretada por Robert De Niro, Jodie Foster *et al.*, Bill/Philips Production/Italo-Judeo Productions.
- TZVI, Tal. Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 29 marzo 2012. <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/62884>. Recuperado el 15 octubre 2023.
- URRUTIA, Carolina (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010). *Aisthesis*, n. 47, pp. 33-44. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100003>. Recuperado el 10 octubre 2023.
- WELLS, Robert (2017). Trauma, Male Fantasies, and Cultural Capital in the Films of Pablo Larraín. *Journal of Latin American Studies*, n. 26 (4), pp. 503-522. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2017.1343182>. Recuperado el 13 octubre 2023.