

Representaciones de la soledad en el cine frente al “imperio” de las plataformas de *streaming*

*Representations of loneliness in cinema against
the “empire” of streaming platforms*

Carlos Navarro González

Representaciones de la soledad en el cine frente al “imperio” de las plataformas de *streaming*

Representations of loneliness in cinema against the “empire” of streaming platforms

Carlos Navarro González*

RECIBIDO: 19 de marzo del 2025 | APROBADO: 13 de mayo del 2025

DOI: <https://doi.org/10.22201/puedjs.29927099e.2025.4.1.3>

Resumen

El presente artículo propone un análisis de las representaciones de la soledad en el cine contemporáneo (como reflejo de la transformación de las relaciones sociales en la era digital, especialmente en el contexto de las plataformas de *streaming*). Este enfoque permitirá estudiar cómo las tecnologías de la información y las de dichas plataformas virtuales están reconfigurando la forma en que los individuos experimentan la soledad, en lo que destaca la dicotomía entre conexión tecnológica y aislamiento. Así, mediante la revisión de algunas producciones cinematográficas seleccionadas, se examina cómo representan diferentes dimensiones de la soledad, incluyendo la física, la emocional y la aprehendida desde lo cultural. A lo largo del artículo, también se incorpora una perspectiva decolonial para abordar las implicaciones sociales y políticas de dichas representaciones.

Palabras clave: Soledad, cine contemporáneo, plataformas de *streaming*, *network society*, *platform society*

Abstract

This article proposes an analysis of the representations of loneliness in contemporary cinema (as a reflection of the transformation of social relations in the digital age, especially in the context of *streaming* platforms). This approach will allow us to study how information technologies and those of these virtual platforms are reconfiguring the way individuals experience loneliness, highlighting the dichotomy between technological connection and isolation. Thus, by reviewing selected cinematographic productions, we examine how they represent different dimensions of loneliness, including physical, emotional, and culturally perceived loneliness. Throughout the article, a decolonial perspective is also incorporated to address the social and political implications of these representations.

Key words: Solitude, contemporary cinema, streaming platforms, *network society*, *platform society*.

* Historiador y docente especializado en historia cultural y social, con un enfoque particular en el estudio del cine y el pensamiento político. Obtuvo su Doctorado Internacional en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Leeds con la investigación sobre la *First New Left* Británica, que realizó a través de un análisis volumétrico, lexicométrico y comunicacional de sus principales publicaciones entre 1957 y 1962. Desde 2024, es maestro de lenguas y civilización por La Sorbona (Facultad de Letras), donde imparte docencia en el UFR de Lenguas Extranjeras Aplicadas y en el UFR de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos. Su formación académica incluye un Máster en Cultura Contemporánea y una Licenciatura en Historia Contemporánea, ambos por la Universidad Complutense de Madrid.

Introducción

¿De qué manera ha ido evolucionando el cine como medio de comunicación social en torno a la eclosión de Internet? ¿Cómo ha ido evolucionando el espectador? El cine puede suponer un consumo en “solitud” (donde el espectador hace uso voluntario de la soledad para dialogar únicamente con lo que está viendo durante el tiempo que dura el metraje); pero no necesariamente en solitario, pues se puede dar también en un momento de convivencia entre amigos y familiares, por ejemplo. No obstante, se puede considerar que las dinámicas de uso de Internet reducen las posibilidades de estrategias de aplicación colectiva, es decir, que impliquen compañía de más personas o una actitud de convivencia; su uso, por defecto, se ha estandarizado como un acto en solitario. ¿Cómo afecta esta progresiva transformación tecnológica al espectador y hace uso del mensaje connotado?

El principal objetivo de este artículo es analizar cómo el cine contemporáneo es un reflejo de las nuevas formas de soledad que surgen y se consolidan en la era digital. De la misma manera, se observará cómo las representaciones cinematográficas dan forma a los discursos sociales sobre el aislamiento en un contexto de hiperconexión. También se llevará a cabo un examen de contenido de algunas películas clave que muestran esta transformación. Mediante dicho análisis, no solo se revelarán los elementos narrativos y visuales, sino también las formas en que estos contenidos se integran en las ideologías predominantes, aludiendo así tanto a la globalización como a las complejidades culturales que han surgido en este nuevo contexto digital.

La eclosión de Internet abrió una nueva esfera en la que la cultura se expande interactivamente y se difunde en todo el globo, llegando sobre todo a dispositivos de uso personal. Con esta premisa, podemos considerar que se forma un individualismo que se relaciona con otros individualismos en red, basado principalmente en las decisiones que toma todo sujeto interconectado en plataformas y redes socio-digitales. De esta manera, el sujeto es el determinante último de cambio en su entorno simbólico de ideas y produce mensajes de una manera autogenerativa (Edraki y Ghazvini, 2021, p. 84). Tendremos lo anterior presente cuando abordemos la visión de Castells sobre la red y las conexiones entre los nodos, especialmente en su noción de la “Network Society”, en contraste con el concepto más reciente de “Platform Society”.

La filmografía que se va a utilizar como referencia para esta propuesta de reflexión es producto de una selección especial de producciones, basada en un primer proceso exploratorio del universo cinematográfico comercial con que se puede dar cuenta del fenómeno que aquí se tratará de abordar, y bajo dos criterios fundamentales: 1) haber sido producidas a partir del siglo XXI, y 2) plantear contrastes entre la modernidad tecnológica en comunicación digital y la modernidad arcaica donde esta no ha llegado (o bien, problemáticas sociales e individuales desarrolladas en torno, precisamente, al uso intensivo y compulsivo de dichas tecnologías). La lista de filmes a retomar en este trabajo se puede ver en la siguiente tabla:

Filmografía

Brechner, Á. (2018). *La noche de 12 años*. Tornasol Films.

Fernández, N. (2020). *La amplitud modulada*. Producción independiente.

Frías, F. (2020). *Ya no estoy aquí*. Netflix.

Larraín, P. (2021). *Spencer*. Neon.

Larraín, P. (2021). *Maria*. Fremantle.

Martel, L. (2017). *Zama*. Rei Cine.

Beneri, A. (2017). *Alanis*. Golem.

Corbacho, J. (2005). *Tapas*. Tusitala Producciones Cinematográficas.

Taretto, G. (2011). *Medianeras*. Aeroplano Cine.

Court, T. (2019). *Blanco en blanco*. El viaje films.

Redes y cultura digital global

Para Castells, una red es la expresión de la interconexión de nodos (Castells, 2006, p. 28), donde cada uno es la conexión entre dos curvas de comunicación o, lo que es lo mismo: contactos humanos, ocasiones para generar

nuevas formas de interacción comunicativa. Podríamos imaginar a dos cuentacuentos nómadas cruzándose en el camino, intercambiando un saludo (quizás en la misma lengua, quizás no) para, después de este momento de interconexión, cada uno seguir su trayecto. La diferencia entre estos “cuentacuentos” y el modelo de sociedad propuesto por Castells radica en que, seguramente, los cuentacuentos llegarán a un pueblo o una ciudad, a lugares concretos en la realidad, mientras que el modelo de Castells carece de ellos y tan solo está conformado por nodos, por cruces de caminos. De acuerdo con este modelo, al que Castells denomina “Sociedad Red”¹, también conocida como *Network Society*, cualquier ser humano podría convertirse en copartícipe de la cultura digital global, pero esta hipótesis ha recibido muchas objeciones, como la marginación de comunidades sin acceso a Internet ni electricidad, o la tendencia a la aculturación y a la influencia de las ideologías dominantes. Dicho de otro modo, el enlace de unos nodos implica la marginación de otros.

Cabe destacar que, partiendo de la *Network Society* de Castells, académicos y periodistas están dedicando un creciente interés en lo que se está popularizando como *Platform Society*. Este modelo es una respuesta al de Castells: contrasta con la horizontalidad de

1 En esta, las formas tradicionales de trabajo, organización, planificación urbana, viajes, mercados, cultura, comunicación y hasta las de la subjetividad humana se transforman por la ‘red’, que se ha conformado en un sustituto metonímico de varios tipos de redes físicas y de información, que son paralelas al desarrollo de la globalización y el capitalismo tardío de finales del milenio. Según Castells, el “horizonte” ontológico de los tiempos modernos es cualitativamente diferente a los demás, en parte como resultado de las posibilidades cuantitativamente expansivas que ofrecen los efectos de red o las externalidades. Esto no resulta en una simple homogeneización de las diferencias culturales; más bien, haciéndose eco de la Escuela de Frankfurt y de Habermas, Castells afirma que la “red global de intercambios instrumentales [...] sigue una división fundamental entre el instrumentalismo abstracto y universal y las identidades particularistas históricamente arraigadas”. Nuestras sociedades están cada vez más estructuradas en torno a una oposición bipolar entre la Red y el Yo (Castells, citado por Wright, 2015).

la *Network Society*, la descentralización y la igualdad de las redes de nodos. *La Platform Society* vendría a abandonar esta horizontalidad y autogeneración de discursos culturales a través de nodos para centralizar la producción y distribución de discursos culturales a través de *marketplaces* (como Amazon Prime) o plataformas de distribución (Netflix); en otras palabras, la sociedad interconectada de hoy es bien distinta a la que Castells estudió para proponer una teoría interpretativa hace 25 años.

En suma, este artículo incorporará una perspectiva crítica decolonial en el análisis de las producciones cinematográficas contemporáneas y sus representaciones de la soledad, como parte del marco teórico y metodológico con que se pretende contribuir al análisis del fenómeno de estas plataformas. El trabajo pretende mostrar, asimismo, cómo es que tales representaciones reflejan la soledad individual en contextos tecnológicos y cómo se interrelacionan con los discursos de poder, colonización y dinámicas socioeconómicas del mundo actual.

La “soledad” como concepto: reflexión teórica y cultural

El concepto de “soledad” ha sido objeto de reflexión en diversas disciplinas: desde la sociología, pasando por la historia y la literatura, hasta la filosofía. A menudo, se entiende como una condición emocional del individuo; sin embargo, cabe estar de acuerdo en que la soledad debe ser vista también como una construcción social y política, profundamente vinculada a las

estructuras y dinámicas hegemónicas del poder. La soledad no puede ni debe ser reducida a la descripción de una “ausencia de compañía”; es una vivencia cargada de significados históricos, culturales y políticos. En *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed (2004) argumenta que la soledad, aunque considerada una experiencia universal, está condicionada por la sociedad en la que se experimenta, y es modulada por el género, la clase social, la raza y demás factores estructurales. Queda, por tanto, centrado el interés de observar la soledad, no ya como una experiencia personal, sino como un fenómeno social que refleja y perpetúa desigualdades entre individuos y clases.

Desde una perspectiva marxista, la soledad puede ser interpretada como un producto de la alienación en la sociedad capitalista. Incluso, Raymond Williams (1979) sugirió dicha dimensión del individuo y su vivencia en sociedad al hablar de la “hegemonía cultural”. En este contexto, la soledad no se analiza como una condición humana inevitable, sino, una vez más, como el resultado de las estructuras de poder que fragmentan las relaciones humanas y las reducen, en numerosas ocasiones, a transacciones de consumo (y reproducción de dicho consumo). La sociedad moderna promueve un aislamiento no solo físico, sino también existencial, donde las personas son vistas como meros clientes, puntos de intercambio entre consumo y producción algorítmica (Zafra, 2010).

El concepto de soledad, dentro de un plano más centrado en Internet, está estrechamente vinculado a la transformación de relaciones sociales mediadas por las Tecnologías de la

Información y las Comunicaciones (TIC). En la ya mencionada *Platform Society* de Castells, esta soledad se halla ligada a la interconexión, un fenómeno que no necesariamente conduce a una mayor cercanía, sino que puede enconar aún más el aislamiento emocional y social. Esta paradoja de la hiperconectividad destapa una realidad compleja: que el manejo constante de conexiones tecnológicas no impide el ensimismamiento de los usuarios. No obstante, ha sido discutida por Ahmed, entre otros, en cuanto a sus efectos sociales en la globalización digital (Ahmed, 2004).



Ahora bien, la arquitectura conceptual que proponemos sobre la soledad puede ser complementada con una perspectiva decolonial, donde el fenómeno sea analizado como resultado de la opresión estructural impuesta por el neocolonialismo y la globalización capitalista, según afirma Grosfoguel (2022). El autor puertorriqueño explica cómo las estructuras de poder planetarias han impuesto una universalización de las experiencias (a través

de las estructuras eurocéntricas y coloniales), silenciando las voces y las formas de vivir de los pueblos colonizados. En este sentido, la soledad no remitiría únicamente al aislamiento de un individuo dentro de la sociedad capitalista, sino también a la expresión última de la violencia histórica que ha marginado a ciertas culturas, lenguas y formas de vida.

La respuesta de producciones cinematográficas a la sobreproducción estadounidense

Desde la década de 1990, muchos autores han postulado que los flujos culturales no son unidireccionales (de Estados Unidos al mundo entero, por ejemplo) y que la circulación transnacional de bienes culturales ha dado lugar a culturas “híbridas” —e incluso “creolización”— (Renoir, 2024; Gilroy, 2010). Sin embargo, estas teorías no podrían ser más dudosas o, al menos, han tenido un envejecimiento poco elegante. Es cierto que el neoliberalismo no contó con la fuerza hegemónica cultural de la que gozó en la década anterior de 1980, y que nuevos flujos culturales se fueron creando, ajenos a la unidireccionalidad estadounidense, pero precisamente desde los cimientos ideológicos del neoliberalismo, eminentemente económicos, estos conatos de multidireccionalidad fueron capitalizados nuevamente por lógicas aculturadoras (privilegiando la narrativa estadounidense) con herramientas de competencia desleal en lo económico (como la disparidad de presupuestos).

De otro modo, no podríamos entender las medidas proteccionistas que las industrias cinematográficas nacionales han venido implantando a través del fomento de subvenciones, la protección en la distribución, el posicionamiento en las salas de cine (a su vez, también subvencionadas por los Estados), etc. Si estos flujos culturales fueran realmente un vehículo diversificador, el proteccionismo de las industrias nacionales no tendría sentido, en tanto que no se verían amenazadas por una ola aculturadora más potente, mejor financiada y con un respaldo tecnológico más actualizado y efectivo.

Lo cierto es que la industria cinematográfica estadounidense se ha caracterizado por una sobreproducción con la que busca proyectar al interior y al exterior del país (principalmente a las naciones que están en su órbita de influencia, como las de América Latina) un discurso que exalta los valores de la sociedad capitalista, despreocupada por la destrucción ambiental, las desigualdades sociales, el racismo y las violencias estructurales; que centra su atención en el esfuerzo individual, el éxito construido desde la competencia feroz que rendirá frutos mientras el sujeto aprenda a canalizar su potencial y utilizar en su favor las herramientas que este mundo le brinda. Pero todo en la lógica del individualismo promueve la soledad y el aislamiento.

Ante el boom de las plataformas *online* y una oferta de entretenimiento que está supliendo la otrora masiva asistencia a las salas de cine; con la oportunidad de elegir entre un mayor número de oferta cinematográfica y desde la

“comodidad del hogar”, la industria comprendió la importancia de un nuevo mercado, que se abría vendiendo en las pantallas la noción de libertad de elección y haciendo del sedentarismo un estilo de vida, mediante el cual queda suprimida, poco a poco, una mejor interacción de “cara a cara” entre los sujetos, imbuidos en las dinámicas monótonas del mundo y del trabajo modernos.

Hegemonía cultural, la soledad y el espectador-consumidor contemporáneo

Las plataformas de distribución de cine *on demand* no son nada sin el ejercicio de *marketing* (activo o pasivo) que les precede. Por algo son denominadas como *marketplaces*, o lugares de mercado. La agencia de estos lugares, a los que podríamos identificar con los centros que Castells ya había desechado en su teoría de la *Network Society*, no desarrolla una deriva ideológica sino más bien identificativa. Sin embargo, hemos dicho lo anterior porque todas estas lógicas operan dentro de la misma ideología de consumo, la hegemonía tal y como la definió Raymond Williams (1979): un proceso de integración social y cultural orientado sistemáticamente a perpetuar y mantener unidas las estructuras del sistema capitalista, que no se perturba, sino que se fortalece.

En la “Sociedad de las Plataformas”, no es el espectador el que se autogobierna, autoproduce o autoselecciona, sino que es partícipe de un consumo de patrones guionizados en

forma y contenido. Es el trabajo pasivo de consumo del espectador, con su faceta de sujeto en esta plataforma, lo que alimenta el futuro de producción cinematográfica en términos de *marketing* a futuro (tal y como pasa con las Inteligencias Artificiales, se trata de autogenerar a partir del tesoro global de lo ya producido). Por eso, para la Sociedad de las Plataformas es prioridad volver a producir esa película, serie o lo que sea, en un lenguaje que sea mercantilizable. El propio consumidor produce, con sus interacciones e información volcada en esos nodos, el discurso hegemónico en el lenguaje cinematográfico. Ocupando la soledad del espectador se ocupa la atención del consumidor; irrumpiendo al consumidor se ocupa el mercado, y ocupando el mercado se perpetúa el relato hegemónico.

En la retórica política del siglo XXI, según Fay (2022, p. 230), la presunción de que la soledad es universal y transhistórica significa que es una condición humana y no un producto sociopolítico o de decisiones económicas, tomadas por los gobiernos que priorizan los intereses de las corporaciones del negocio *on demand* sobre la responsabilidad social. Empero, la soledad no es universal ni tampoco ajena a la historia; tampoco es una emoción única, sino que actúa más bien como paraguas de múltiples afectos que incluyen al miedo, la ira, el resentimiento, la pena o el dolor. Así que el autor no entiende la soledad de manera universal; afirma que depende de la circunstancia, la etnicidad, el género, la sexualidad, la edad, la clase, así como otros factores tales como la experiencia, la nacionalidad, la religión, etc. (Fay, 2022, p. 223).

La sociedad de consumo es capaz de asimilar y comercializar todas las referencias anteriores y regurgitarlas en forma de opresión: “la libertad sin vínculos que nos brinda el politeísmo de la sociedad de consumo es en realidad una forma inédita de esclavitud” (Recalcati, 2022). Nos hallamos en un tiempo que transforma a las personas, en sus funciones sociales, de súbditos a consumidores. Es natural, por tanto, que los individuos inmersos en las lógicas sociales y económicas de un nuevo régimen económico, marcado por la transformación de trabajadores en “esclavos del consumo”, desarrollen nuevas formas de comportamiento alienado, especialmente en las grandes ciudades, que resultan ser un escenario clave para interpretar la soledad contemporánea.

La soledad en comunidad y las nuevas dimensiones de soledad (online)

La implementación de nuevas tecnologías ha transformado la forma en que entendemos la noción de comunidad. Castells explica cómo las redes de conexión generadas entre los individuos han dado lugar a lo que podríamos llamar “comunidad en línea”. Esta comunidad sería un espacio que plantearía una nueva forma de pertenencia, basada en modos de comunicación que imitan la intimidad de la vida real. Así, con más frecuencia que la que pudiera suponerse, las personas involucradas en estas comunidades *online* nunca se han conocido en persona y solamente comparten aspectos seleccionados de sus vidas. Por eso recuerdan a la descripción del politólogo e historiador

Benedict Anderson (1983) en su análisis sobre el nacionalismo moderno: una “comunidad imaginada”, un proceso emocional y a la vez creativo mediante el que se construye un sentido de valores compartidos que supuestamente unirían a los integrantes de esta comunidad, a pesar de las diferencias geográficas y sociales.

Tal lejanía entre sujetos, disfrazada de cercanía, es visible en *Medianeras*, de Gustavo Taretto (2011), donde se presenta una sensación de cercanía entre sujetos que viven, trabajan, chocan y viajan en el tren subterráneo diariamente, sin llegar a conocerse. Podemos considerar que la comunidad *online* (o “digital”) puede ser más una simulación de dicha conexión, que una forma de compañía basada en la interacción física, a partir de la cual se establecen las relaciones intersubjetivas. El ejemplo más claro, y que seguro muchos de los que ya hemos cumplido 30 años en 2025 tenemos en mente, es el que retrata la película *Tapas*, de José Corbacho (2005), donde dos sujetos separados por el océano Atlántico se conocen a través de Messenger e intentan tener una historia de amor. Esta lucha por construir una simulación de relación está mediada por la tecnología, con horarios desfasados (entre España y Argentina) y un intercambio de información filtrado por sus propios miedos. Aquí, sus acciones son llevadas a los límites de su capacidad narrativa al escribir en el servicio de mensajería instantánea y enfrentarse a la dificultad de mostrar sus emociones a través de la pantalla.

En estos dos casos, se puede constatar el proceso socio-digital de una modernidad alienada por las dinámicas económicas y el reto de la subsis-

tencia en el mundo globalizado; por el uso de dispositivos móviles para la comunicación y la inmediatez establecida a partir de las redes digitales. Las comunidades *online* han llegado a reemplazar en muchos casos a las comunidades comunicativas tradicionales, impactando en diversas generaciones (más que nada, en las más jóvenes), generando escenarios donde, paradójicamente, el crecimiento de las ciudades y la hiperconectividad no se traducen en una mayor convivencia. Se puede señalar que, en este plano, las relaciones entre individuos no existen en sí mismas, sino que son una construcción discursiva (Neri, 2016).

Abundando en el concepto de las “comunidades imaginarias” de Anderson, resulta interesante abordarlo desde diversas posiciones, con el fin de aproximarnos al análisis de la soledad y de cómo esta puede generar un epicentro desde el que se van determinando dichas comunidades, es decir, la naturaleza de sus formas de interacción (virtual). En este caso, las comunidades aisladas en las producciones cinematográficas pueden ser observadas desde dos ejes principales: el tiempo y el espacio. En cuanto al tiempo, podemos decir que sería en un sentido cronológico, pero también histórico; respecto al espacio, hablamos en un sentido geográfico, pero también aludimos a cómo la separación entre el sujeto y el entorno configura nuevas dinámicas de soledad y aislamiento.

La película chilena *Blanco en Blanco*, de Theo Court (2019), desarrolla esta idea a través de la figura de un fotógrafo que, proveniente de una gran ciudad, llega a una comunidad aislada en Tierra del Fuego para retratar la futura boda de

uno de los terratenientes de la región: Mr. Porter, representante de un asentamiento chileno con pretensiones extractivistas y colonialistas. El extrañamiento tecnológico y cultural le impide al protagonista comprender las dinámicas sociales del entorno, lo que genera tensiones entre su visión, más modernizada que la realidad, la cual cree arcaica y salvaje (esto por el salvajismo genocida de los colonos hacia los habitantes rurales de dicha región). De esta forma, su aislamiento se desarrolla ante la incapacidad de adaptarse a condiciones diametralmente opuestas a su “ideal” de vida moderna.

El problema de la mirada occidental(izante)

La mirada occidental y los préstamos culturales que ha habido en la amplia difusión de las producciones filmicas que aquí se examinan son, justamente, los ejes desde los que se interpretan las representaciones de diversas sociedades, occidentales y no occidentales (latinoamericanas), con la consabida visión “exotizante” que les acompaña y que, en muchas ocasiones, crea significantes vacíos que terminan construyendo estereotipos o que pueden ser fácilmente llenados por las concepciones y el manejo “occidental” de la soledad (pensando que este fenómeno se desarrolla de igual forma en diferentes regiones culturales). Por eso, resulta preciso destacar que, lo que aquí llamamos “concepciones occidentales”, es entendido en clave fanoniana:

[Existe] el racismo epistémico, como jerarquía de dominación colonial donde prevalecen los conocimientos producidos

por sujetos occidentales (imperiales y oprimidos). La pretensión es que el conocimiento producido por los sujetos pertenecientes a la zona del ser [...] se consideren universalmente válidos para todos los contextos y situaciones del mundo. (Grosfoguel, 2022, p. 206)

En la producción filmica, estas miradas occidentales (desde las producciones del ser, siguiendo esta clave de Fanon) como las occidentalizadas (es decir, las que surgen desde el no-ser), reproducen lo que podemos denominar como una “universalidad occidental”, ajena a las regiones culturales y epistémicas diversas de los pueblos colonizados del mundo (Grosfoguel, 2022, p. 176) y, en este caso, de las sociedades latinoamericanas retratadas en algunos filmes. Por tanto, las problemáticas sociales relacionadas con las tecnologías socio-digitales y otros procesos de construcción del aislamiento (por ejemplo, en el contexto de la represión política) no siempre reciben un tratamiento adecuado. Aunque son casos destacados, propios de las dinámicas de los centros urbanos más enajenados por las dinámicas socioeconómicas y las tendencias en las comunicaciones de un mundo globalizado, es preciso matizar estas realidades, poniendo en el mapa los cinturones de miseria de las grandes urbes latinoamericanas, la precarización laboral permanente en el Sur Global o las formas de desintegración del tejido social que se dan en este hemisferio, en contraste con las que se desarrollan en el Norte Global.

La noche de 12 años, de Álvaro Brechner (2018), presenta al expresidente de Uruguay Pepe

Mujica como preso político, bajo un régimen de aislamiento excesivo. Otras películas retratan la reclusión de sujetos condenados por razones similares. *Carandirú*, de Héctor Babenco (2003), *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (1986), *La sombra del camino*, de Javier Olivera (2016), o *El hijo preferido*, de Rodrigo Furth (2004), presentan relatos de violencia, además del aislamiento, y en último término, la idea de una narrativa que apunta a la necesidad de gestionar una justicia reparatoria por las afectaciones causadas a los presos políticos de las dictaduras militares del siglo XX en la región. Aquí, la descripción de los distintos espacios carcelarios como centros de sufrimiento —condena añadida al aislamiento del preso—, y la posterior salida de los mismos, replican la epopeya clásica de caída a los infiernos y subida a los cielos (Si es que podemos verlos de ese modo).

Respecto a esta violencia estructural, causante de la muerte de activistas políticos e inocentes, Judith Butler (2005) argumentó que la distinción entre vidas que son “llorables” y aquellas que “no lo son” es fundamental para justificar un maniqueísmo redentor en situaciones extremas, como la guerra contra el terrorismo o, en términos más generales, contra el enemigo necesario para la narrativa política dominante de un cierto momento. Esta idea de Butler, citada también por Sara Ahmed (2014, p. 220), sugiere que la soledad, como condena que recae sobre determinados sujetos de distinta condición social y política, está íntimamente ligada con la mirada del espectador y con el juicio que este hace sobre el personaje. Frente a ello, cabe preguntarnos lo siguiente: ¿cómo juzgamos la

soledad si se presenta como condena de un sujeto que sabemos (porque lo hemos visto en la historia) que ha cometido un crimen? ¿Cómo juzgaremos a otro preso cuyo crimen no hemos visto? ¿Cómo juzgamos a un sujeto entre tantos otros, condenado por un régimen político del que sabemos por la historia general de tal o cual país?

En tanto espectadores, no miramos de la misma manera a Luiz Carlos Vasconcelos, el actor que interpreta al preso político protagonista de *Carandirú*, que al protagonista de *Medianeras*, quien sufre por amor. ¿Qué sujetos son legítimamente receptores de este duelo? La respuesta está mediada por un proceso previo de compasión hacia aquellos que (determinamos) merecen ser amados, pero ese proceso tiene una raíz marcadamente conservadora (Ahmed, 2014, p. 221). La mirada compasiva tiene límites culturales; un documental o película estadounidense sobre la historia de un terrorista o un asesino en serie no tiene como fin la compasión del espectador; aquí, el morbo tiene más peso que el relato.

En los últimos años, se han estrenado coproducciones entre Chile y diversos países europeos bajo la dirección de Pablo Larraín, en los que se narra la soledad de personajes icónicos femeninos para el siglo XX occidental. Hablamos de *Spencer* (2021) y *Maria* (2024). Estas películas abordan la soledad de personajes femeninos privilegiados económica y socialmente, así como icónicos para la cultura occidental: Lady Di y Maria Callas. En *Spencer*, la soledad de la princesa de Gales se presenta como un continuo ataque de ansiedad de la protagonista, mientras

que la jaula de oro en la que se ha metido vuelca todo su peso sobre ella. Escenarios fríos, oscuros, que contrastan con los tonos siempre rojos y amarillos de los vestidos de Kirsten Stewart, generan una imagen de estrés sobre el aislamiento de la princesa dentro de la familia real británica.

Por otro lado, en *Maria*, Larraín presenta a Maria Callas en su última semana de vida, lejos de su máximo esplendor, sin voz y con el peso de su pasado sobre ella. Como en el caso de Spencer y la monarquía británica, es el peso de su propia fama y la incapacidad de sostenerla en el presente lo que acaba (junto a la drogadicción) con la vida de la cantante. Ambas películas estetizan la soledad y tienen como pilar fundamental una visión burguesa de la misma. Si bien son personajes que conectan perfectamente con la narrativa *mainstream* actual (ansiedad y nostalgia) no dejan de ser relatos sobre clases privilegiadas sufriendo por la sublimación de sus espíritus solitarios en *slow motion*.

La materialidad del estar solo

Como ya hemos visto, Grosfoguel (2022) nos recuerda la teoría fanoniana del ser y el no-ser, que podemos aplicar a situaciones de explotación laboral y sexual como la que sufre en su llegada a la capital la adolescente argentina de *Alanis*, de Anahí Bermeri (2017). El cuerpo extranjero o foráneo sufre la suspensión de su vida por el "trabajo"; es deshumanizado y reducido a elemento productivo, además de padecer la soledad inherente a la que se ve

enfrentada por el desplazamiento de la localidad natal, situación que se ve agravada por una sociedad tendente a la individualización de los sujetos, al egoísmo y a la falta total de empatía hacia un "otro" en condiciones de desventaja social y marginación.



En este punto, resulta legítimo hacerse preguntas en torno a la soledad y a quién la detenta en las sociedades occidental(izadas) contemporáneas; pero, sobre todo, preguntarse de qué manera se representa en las producciones cinematográficas tendientes a abordar problemáticas sociales. ¿Hay sujetos humanos que, según su representación, tienen más "derecho" a la soledad que otros? ¿De qué depende este "derecho" o valoración? ¿Qué relación tienen estas preguntas con la capacidad productiva de estos sujetos? Según la representación que se hace de ellos en las producciones cinematográficas aquí enunciadas, hay unos que presentan la soledad como una situación que es fruto de decisiones tomadas y otros que se ven invadidos por ella sin desearlo. Las connotaciones de una y otra

condición, por supuesto, desembocan en tramas y representaciones totalmente dispares referentes a problemáticas sociales diversas, relacionadas con el sistema de explotación capitalista, la violencia estructural prevaleciente en el Estado moderno, las condiciones materiales, políticas y socioculturales generadas por el proceso de globalización, y la acción de nuevos actores económicos (como las empresas transnacionales) que mantienen una disputa constante por los recursos naturales y la fuerza de trabajo humana.

Es aquí donde cobra sentido diferenciar entre soledad, solitud y otras acepciones que operan directamente en la socialización del sujeto, y de qué manera se articulan como categorías observables en la conformación de la realidad y la complejidad de la sociedad moderna. En algunos de los ejemplos filmicos señalados, la soledad como castigo en regímenes autoritarios pasó de ser una imposición coercitiva, a convertirse en un estilo de vida que exige adaptación total a diversos escenarios que constriñen al sujeto, tales como empleos precarizados, tejidos sociales desgarrados con la ruptura de valores y redes sociales, y la necesidad de emprender la migración en búsqueda de las oportunidades de subsistencia negadas en sus lugares de origen (si son migrantes). Estos escenarios conducen a estados de soledad obligada, o inducen a la búsqueda de la soledad enmascarada en una interacción digital que socaba todo el potencial estructural de socialización “cara a cara”, la que construye identidades, solidaridades y comunidades.

Ahondemos más en la figura del migrante. En ocasiones, apenas habla la lengua de la comunidad receptora y tiene dificultades para integrarse a ella, principalmente frente a los recientes fenómenos de ultranacionalismo surgidos en EE. UU. y diversos países de la Unión Europea. Sus sentimientos son deshumanizados frente a la comunidad a la que llega. Esta realidad se plasma, de manera más actual, en *Ya no estoy aquí*, de Fernando Frías (2020), donde Ulises, un joven de Monterrey, y sus amigos, miembros de la clica de “los terkos”, son fanáticos de la cumbia rebajada y tienen sus propias lógicas estéticas, de vida y de rutina, muy cercanas a las presentadas por un movimiento subcultural. Ulises se ve envuelto en problemas y tiene que migrar a Estados Unidos. Aquí es donde comienza a presentarse su “deshumanización”, en tanto que sus amigos ya no están, su lengua ya no se habla e incluso su corte de pelo tan distintivo desaparece, pues se lo corta ante las críticas de que es objeto en Estados Unidos.

Esa deshumanización culmina cuando conoce a Lin, la sobrina del Sr. Loh, un hombre chino que tampoco conoce el idioma inglés, y también es discriminado. Los caminos de esta deshumanización (en tanto que inmigrante) de Loh, de su nieta Lin y de Ulises, se cruzan. Pero la comunicación de los individuos se siente ahogada, pues ningún mensaje se puede transmitir correctamente. Los protagonistas experimentan la soledad de la incomunicación, la extrañeza por las costumbres culturales y la precariedad económica al no poder encajar en ningún trabajo. Precisamente, estos factores

sitúan al migrante mexicano en la coyuntura de elegir entre el peligro (los problemas en Monterrey) o la soledad del otro lado del muro.

Cabe destacar que, en el caso particular de los migrantes, aun cuando llegan a conformar parte de redes de solidaridad internacional entre su país de origen y el de destino, se ven enfrentados a una deshumanización alimentada por la xenofobia, que ha recobrado importantes ímpetus políticos en el mundo, lo cual provoca el aislamiento de los sujetos a partir del rechazo, incluso cuando ya han iniciado un proceso de adaptación al nuevo entorno cultural. La deshumanización del “otro”, hecha culturalmente desde la xenofobia, hace de la soledad una nueva forma de “castigo” aplicada por la sociedad dominante hacia los desposeídos, los vulnerables, los “ilegales”.

La problemática de lo no humano

El entorno natural que ha rodeado desde tiempos ancestrales a los seres humanos ha sido reemplazado en las grandes ciudades por el modelo civilizatorio de la sociedad de consumo moderna. Su lógica económica revela esos paradigmas deshumanizadores que ilustrara Charlie Chaplin en *Tiempos Modernos*. El ser humano, que estaba expuesto a grandes peligros si se hallaba solo en la naturaleza, ahora lo está en un mundo que le es ajeno. Un caso de esto es el del filme *Zama*, de Lucrecia Martel (2017), película basada en una novela de Antonio di Benedetto en la que un funcionario de la Corona española, en el actual territorio de

Paraguay, espera, sin mucho éxito, un despacho que le destine a Buenos Aires y le permita, en último término, abandonar lo que él considera un páramo sin vida donde no ocurre nada nunca. Diego de Zama, el funcionario, pierde todo cuanto tiene durante su espera (haciendo una lectura metatextual) al enterarse de que no le van a enviar a Buenos Aires, por lo que decide emprender por sí mismo la búsqueda de Vicuña Porto, un criminal. Podemos identificar dos partes en la película: la primera, en la que la falta de aventuras le resulta insoportable, y la segunda, en la que el exceso de vida natural le supera totalmente.

A Diego de Zama, la naturaleza (o la ausencia de otros seres humanos) se le aproxima primero como tedio y después como peligro. Al inicio, la sombra alargada del despacho que no llega, y después, la sombra amenazante de Vicuña Porto, le perseguirán durante la película. Es muy interesante ver cómo esa relación con la naturaleza (entendida como falta de personas) gira en la última escena de la película, cuando Diego, con las manos cortadas como resultado de sus altercados con los criminales y seminconsciente, despierta en una canoa junto a un indígena y su hijo, en un suave mecer del río. La vida de Zama se presenta al final de la película radicalmente opuesta a como comenzó, desahuciado, sin nombre ni manos y alejado de lo que él (podríamos pensar) entiende como “civilización”.

Su soledad, primero como tedio y después como amenaza, le desesperó y le llevó a tomar decisiones drásticas en las que lo no humano

se presentaba como escondite de criminales, ambiente que ponía en riesgo la supervivencia y, por último, como salvación redentora. Cabría preguntarnos si para Diego de Zama las dinámicas sociales de la “civilización” le llevarían a una soledad menos amenazante para su ser. El humano en *Zama* se relaciona de manera forzosa con la soledad (o la percepción de soledad) como resultado de la ausencia. El personaje escapa en el medio natural y *del* medio natural. Lo no humano se muestra como peligro y, por tanto, sus caminos se dirigen hacia el retorno de lo humano para cumplir un destino.

En el extremo contrario, tenemos *La amplitud modulada*, de Nicolás Fernández (2020), donde el protagonista busca cumplir con su objetivo a través de un viaje catártico de retorno personal, a través de la soledad y un medio “no humano”. La única pieza que nos sugiere la presencia de un mundo tecnologizado, ajeno al motivo principal de la película, es la radio (y su frecuencia modulada) que, en visiones místicas, torturan al protagonista. La soledad expresada en ese medio no consiste únicamente en resaltar la aversión del ser humano a la amenaza ancestral de la naturaleza, en tanto que él se percibe a sí mismo como eslabón en la cadena alimenticia, sino en subrayar el rol del ambiente como elemento no civilizado, ajeno, de otredad, en una narrativa profundamente antropocéntrica. Lo no humano, sin voz propia, actúa solo como cómplice de una soledad que sobrepasa las razones intrínsecas de la historia de cada personaje.

Reflexiones finales

Las representaciones de la soledad en el cine contemporáneo vienen reflejando un proceso de hipertecnologización necesaria para la nueva construcción del ser. Este proceso viene acompañado por una profunda transformación de las dinámicas sociales, donde la densidad poblacional y la hiperconectividad han generado estilos de vida individualizados y menos comunitarios. En este contexto, las interacciones humanas han transitado desde lo presencial hasta lo virtual, modificando sustancialmente la naturaleza de los vínculos y las relaciones interpersonales. Dado lo anterior, tal cual hemos dicho más arriba, el cine ha funcionado como un indicador de estos cambios, proporcionando una visión simbólica de las transformaciones sociológicas en la época de la expansión global de Internet.

Con sociedades cada vez más urbanizadas y menos vinculadas al ámbito rural, a la conformación de comunidades bajo lógicas solidarias que priorizan el bien común, la representación cinematográfica de la soledad ha evolucionado paralelamente a la progresiva “digitalización” de la vida cotidiana, sobre todo en lo referente a las comunicaciones. Y es precisamente al calor de esta progresiva digitalización donde nos encontramos con una hiperconectividad paradójica, desde la que cabe preguntarse ahora esto: ¿la facilidad para comunicarse de manera instantánea coexiste con (¿e incentiva?) el aislamiento? En tal escenario, los ordenadores, los algoritmos, sistemas automatizados, etc., ocuparían espacios tradicionales de interacción humana, determinando sus nuevas formas, por decir lo menos.

En consecuencia, podemos concluir que se observa una especie de “resignación tecnológica”: la interacción con dispositivos electrónicos, plataformas digitales e iteraciones algorítmicas se han integrado en la rutina diaria hasta convertirse en un elemento inseparable de la cotidianeidad, pues tendemos a crear una dependencia clara y hasta necesaria en dicha interacción (en el caso de muchos tipos de trabajo que requieren de estas tecnologías). Pero la resignación es también una adaptación a la soledad hiperconectada, y caracteriza estas nuevas condiciones de soledad, aislamiento, reclusión y clausura con que opera la sociedad moderna. Para problematizarlas y presentarlas por medio del desarrollo de “casos”, el cine contemporáneo nos ha brindado algunos ejemplos donde se puede naturalizar esta condición o reflexionar sobre sus impactos y consecuencias para el devenir de la humanidad.

Parece obvio que todas las producciones cinematográficas aludidas (y aquellas que no se han mencionado también) están sujetas a lógicas específicas de producción, representación y distribución. En lo que Manuel Castells señalaba sobre la fase inicial de Internet, se observa una reversión de estas lógicas en el contexto actual. Ahora, las producciones cinematográficas no dependen del espectador, sino de un sistema de distribución jerarquizado y estructurado en plataformas globales que se han hecho dueñas del discurso hegemónico. Dependen de derechos de distribución ligados a la oligarquía empresarial, de circuitos de festivales, y de productoras cinematográficas estandarizadas (reproductoras de dicha hegemonía). Forman, pues, parte del relato cultural que da forma a lo que entendemos por opresión laboral, política, económica. Y este relato estandarizado también

define lo que entendemos por “ciudad”, “tecnología”, “avance”, “progreso” y, por supuesto, “soledad”.

Cabría pensar que ostentar la tribuna desde la que se da forma a estos conceptos es útil para modelarlos en función de intereses políticos o económicos para intentar capitalizar, en nuestro caso, la soledad; para intentar sacar una visión romántica de cuál es la situación actual, seguramente precaria, de todos aquellos espectadores que disponen de los botones físicos de acceso directo a Netflix, Amazon Prime o Disney+ en el control remoto de su televisor; pero también para observar de mejor manera esa cartelera uniforme, perfectamente modelada y siempre presente que deposita contenidos audiovisuales coherentes entre sí y que son producto de la época del boom del Internet, donde se ajustan unos parámetros muy marcados de lo que es y qué papel juega la soledad en esta complejidad.

En suma, la soledad se ha proyectado desde estas producciones (atendiendo a las lógicas e intereses por los cuales fueron producidas y comercializadas) como la condición inevitable de la adaptación del sujeto a un mundo globalizado, que exige el máximo rendimiento productivo en aras de una idea de competitividad, productividad y enajenación necesaria bajo los dispositivos y las plataformas de comunicación. Se ha alimentado una lógica del aislamiento social, que debe ser percibida como algo natural, necesario y deseado, mientras se encubre con el espejismo de las redes socio-digitales, en las que cada vez más se afianzan las formas de interacción que están terminando con las habilidades sociales del ser humano.

Bibliografía y fuentes consultadas

Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Routledge.

Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.

Butler, J. (2005). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.

Castells, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Alianza Editorial.

Edraki, M. y Ghazvini, P. (2021). Reading the multiple discourses of the eighth biennial of Iranian national painting based on Manuel Castells’ theory of culture. *Bagh-e Nazar*, 18(99), 83–96.

Grosfoguel, R. (2022). *De la sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial*. Akal.

Recalcati, M. (2022). *Los tabúes del mundo: Figuras y mitos del sentido del límite y de su violación*. Anagrama.

Renoir, S. (2024). Cinéma et production audiovisuelle: La France dans la mondialisation culturelle. *Géoconfluences*. <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/geographie-du-politique/articles/cinema-france-mondialisation#:~:text=A-vec%20une%20mondialisation%20culturelle%20devenue,%C2%AB%20%C3%A2ge%20d%27or%20%C2%BB>.

Williams, R. (1979). You’re a Marxist, aren’t you? En B. Parekh (Ed.), *Routledge Revivals: The Concept of Socialism* (pp. 192-204). Routledge.

Wright, J (Ed.) (2015). *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Elsevier.

Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola Ediciones.