



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Estévez, Antonella

Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo

Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 15-32
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



A
©

D
F
C

F
N

A
U
a

R
q
c
y
c
S
o
d
la
s

P
d

A
c
a
r
c
r
o
th
p

K
N

Las relaciones entre cine y política, en el caso chileno, han tendido a estar definidas por lo narrado, más que por lo narrativo. Se habla del cine de la UP, del Nuevo Cine Chileno o, erróneamente, del cine de la transición como cine político poniendo el énfasis en el objeto del relato, más que en el relato mismo.

Partimos de la base –un poco obvia, pero a veces necesaria de explicitar– que todo cine es un ejercicio político. Toda obra de creación humana está desarrollada en un contexto social y cultural definido por lo político y proviene de creadores que –conscientes de ello o no– poseen una mirada política respecto a la realidad que retratan o a la ficción que crean. Comprender las relaciones entre el cine y la política desde lo representado es una manera de hacerlo, pero este escrito propone acercarse desde la formalidad de la representación cinematográfica, tomando el devenir del sujeto político –que representa y es representado– como la causa para el efecto que será la obra cinematográfica.

La década que termina es, en términos cuantitativos, la más productiva de nuestra historia. Más de 330 películas –entre largometrajes de ficción y documentales– fueron estrenadas entre el 2000 y el 2009, según registra el diccionario de cine chileno en Internet. En ese contexto hay un grupo de largometrajes de ficción que han llamado la atención por su rareza al interior del panorama cinematográfico de Chile. Son películas de bajo presupuesto, la mayoría de ellas óperas primas que, aunque no lograron masivo reconocimiento de parte del público (varias de ellas ni siquiera se estrenaron en salas comerciales), sí han logrado buena acogida en el circuito de festivales de cine, siendo ampliamente reconocidas por la crítica.

¿Qué tienen en común filmes como *Play* (Alicia Scherson, 2005), *La Sagrada Familia* (Sebastián Lelio, 2004), *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2003), *En la cama* (Matías Bize, 2005), *Oscuro/Iluminado* (Miguel Ángel Vidaurre, 2008), *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008) y *Rabia* (Óscar Cárdenas, 2007)? Por un lado, son todos largometrajes que se han atrevido a desafiar los estándares de la narración naturalista –que ha primado en la producción nacional de los últimos veinte años– poniendo en el centro de su narración la reflexión respecto al lenguaje cinematográfico. Por otro, sus autores pertenecen a una generación de realizadores que comparten un entrenamiento formal en lo cinematográfico, además de una amplia cultura audiovisual y que, al mismo tiempo, tienen en común –la mayoría de ellos– haber nacido durante la dictadura militar en Chile y comenzar su trabajo profesional durante la transición democrática. En este texto propongo que es ese contexto político, social y cultural el que devendrá en melancolía cinematográfica, en un uso particular de las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Por lo mismo, esta melancolía no se manifestaría tanto en los relatos escogidos, como en la manera en que estos toman forma cinematográficamente. No me referiré a películas que podrían considerarse melancólicas a nivel de argumento, como *Se arrienda* o *Fuga*, cintas que intentan –a mi parecer deficientemente– expresar el malestar existencial del sujeto a nivel del discurso verbal en los diálogos de los personajes, más que en la construcción visual de la película. Más bien, me enfocaré en cierto cine chileno que creo capaz de poner en obra un estado de ánimo que escapa a la representación directa, pero que es posible reconocer en la construcción formal de estas películas. Trabajamos entonces, bajo la premisa de que existiría en cierto cine chileno una tendencia a representar un estado de ánimo particular –la melancolía– utilizando un lenguaje cinematográfico que se aleja de los parámetros más clásicos de narración y que se acerca a la experimentación de las formas audiovisuales.

Este texto se detendrá primero en el proceso histórico que ha generado los dolores políticos de los que da cuenta su título y luego en como estos dolores se han expresado cinematográficamente mediante un ejercicio que podríamos denominar melancólico. Es

con esta
bien lim
cinemato
reflexió
sino que
ración d
Chile y c
el sujet

EL CHIL

Durante
chilenos
situarse
moderni
nos perci

En e
como u
conserva
externa
Latina y
que Chil

La po
grupos e
situar la
cívicas c

Pame
económ
chilena,
cuerpos:
revoluci

Lo q
en la s
en const
Desarro
transfor
ambival
prende c
hallarse
extraños
Mito, T
cantil ha
con sile
la sensa

Hace algunos años nos impactamos ante las impresionantes cifras de enfermedades mentales, especialmente depresión, presentes en Santiago según la OMS en 1996 alcanzaba el 56% de la población adulta. Según algunos especialistas esto debía asumirse como uno de los tantos “costos de la modernidad”. La precariedad del trabajo, la mala calidad de vida, la ausencia de tiempo de esparcimiento, y uno de los más importantes, la profunda sensación de aislamiento y vacío emocional, se presentan como los principales factores que causan cuadros de ansiedad severos (Ramos y Simonsen, 1999:16).

Nos encontramos entonces con esta especie de esquizofrenia social que Moulian describe como un evidente desfase entre el lenguaje glorificador y el subdesarrollo de los recursos y de la cultura. Nos decimos modernos pero vivimos la mezcla de una infraestructura pobre con un ingenuo provincialismo mental.

Frente a un panorama de constante inseguridad, en donde una experiencia real de felicidad se hace cada vez más esquiva, el individuo ve en el consumo –y en las múltiples promesas de satisfacción que éste ofrece– la única posibilidad no sólo de disfrute, sino de participación en el contexto social. Se valora el consumo como un espacio determinante en la definición identitaria del sujeto contemporáneo, con las numerosas consecuencias que esto significa: “Para que el consumo se instale masivamente de esta forma se hace necesaria la muerte de las motivaciones trascendentales, sean ellas la revolución, la emancipación humana o la fe religiosa que dicta códigos de vida” (Moulian, 1998: 25).

Así, el sujeto de la contemporaneidad se enfrenta a la necesidad de llenar un vacío que no puede ser llenado, pero –al mismo tiempo– es seducido frente a la invitación constante del consumo con la promesa de pertenencia al sistema neoliberal. Este acto consumista ofrece a nuestro sujeto ilimitadas posibilidades evasivas y hedonistas presentes en el contexto urbano. Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* nos habla de un sujeto que ya no se angustia por el sinsentido, pero que, sin embargo, convive con esta ingrata sensación de vacío que lo torna melancólico e indiferente. La siguiente cita pareciera estar describiendo a cualquiera de los personajes de las películas seleccionadas:

La indiferencia no se identifica con la falta de motivación, se identifica con la escasez de motivación, con la ‘anemia emocional’ (Riesman), con la desestabilización de los comportamientos y juicios convertidos en ‘flotantes’ como las fluctuaciones de la opinión pública. El hombre indiferente no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende, y sus opiniones son susceptibles de modificaciones rápidas [...] El narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él (44 y 52).

EL IMPOSIBLE DUELO SE VUELVE MELANCOLÍA

Postulamos en este escrito que el origen de esta melancolía chilena contemporánea se alimenta de dos fuentes. La primera tiene que ver con los elementos comunes al sujeto contemporáneo de cualquier gran ciudad en desarrollo. A este sinsentido se le suma el duelo no asumido por el trauma de la dictadura. Crecer y desarrollarse en un país que ha vivido una experiencia política y social extrema y que ha escogido relacionarse con esa memoria desde el consenso político y la no emotividad, podría producir en nuestro sujeto un sentido de “deuda no saldada”, de incomodidad frente a un pasado cuya violencia se niega, generando una angustia solapada que se manifestaría en melancolía.

Carlo
la exper
humano
impuesta
mocracia
verdad y
poco pro
estos crí

La in
chilenos
secuenci
doliente
del yo q
imposible
manera
cadáver
personal
país con
que rode

Para
tual” co
particula
de cierre
básicos
es en rea
pasar la
verdad”

El
ci
ci
de
ex
ga
in

A pa
que cuan
de duelo
hace aúñ
de Martí
cuerpos e
la sobreve

Al no
quieren
habitar.
Freud ap

El terror no llega a ser terrible hasta que su incommensurabilidad sale a la superficie. Este aspecto de la tesis sobre el terror asume un rostro importante en el contexto de la “transición” chilena, especialmente al situarlo al lado de la meditación freudiana sobre la melancolía. Freud argumenta que el duelo, el cual “entierra” al muerto y coloca el pasado en el pasado –permitiendo transición y salud– transcurre cuando la pérdida del objeto amado es de alguna manera rememorada, representada y medida. La representación como “re-presencia” o sustitución, atestigua la ausencia, el “ser-pasado” de la misma “cosa muerta”. A la inversa, la melancolía se posiciona cuando la no-equivalencia o no-representación del objeto muerto nunca se materializa. El objeto muerto toma la forma del horror porque sale a la superficie como el muerto-viviente que rehúsa escabullirse, o llegar a ser historia; el ser amado mantiene su presencia en un presente al que ya no pertenece. Para Freud, pues, el pasado disminuye “firmemente”, encabezando la transición, no cuando éste es olvidado sino cuando es recordado y valorado (2001: 48).

A esta imposibilidad de cierre respecto al momento más doloroso de nuestra historia contemporánea se suma, entonces, el proceso de modernización chilena. La presión por el desarrollo económico es un factor común y muy real para la generación de profesionales jóvenes de la primera década del siglo XXI, grupo del que provienen los autores de las cintas que analizaremos. Los gobiernos de la Concertación han puesto en su discurso un especial énfasis respecto a la macroeconomía del país, sin considerar que la realidad del trabajo en Chile –profesional o no– posee altos índices de precariedad, lo que determina las expectativas de futuro y el presente de muchos chilenos. A estos dos factores, que este ensayo sitúa como fuente de la melancolía chilena contemporánea, se podrían agregar también ciertas características propias de la idiosincrasia nacional¹, en las que no nos detendremos por escaparse a las limitaciones de este escrito.

Roger Bartra plantea que la sobrevivencia del canon melancólico está garantizada por la función social, política y cultural de la melancolía en contextos históricos precisos. Para el autor, la estructura del mito melancólico es similar, pero son sus funciones las que son adoptadas y adaptadas según la sociedad del momento lo requiere para cumplir determinadas tareas que son funcionales del desarrollo de esa sociedad:

Lo que vuelve fascinante el caso de la melancolía es su doble condición: además de contener la estructura simbólica de un mito, se refiere también a las consecuencias trágicas de la soledad, la incomunicación y la angustia, ocasionadas por la siempre renovada diversificación de las experiencias humanas. La melancolía se convierte en una red mediadora que comunica entre sí a seres que sufren o intentan comprender la soledad y el aislamiento, la incomprendición y la dislocación, la transición y la separación. Así podemos suponer que quienes participan del canon de la melancolía se entienden y se desentienden, se comunican en la soledad y codifican el misterio de la separación (2001: 229).

¹ A esta situación histórica podríamos sumar, en el caso chileno, ciertas características idiosincrásicas que han definido la identidad nacional. Hay ciertos autores y artistas que han referido a la melancolía como parte central de la personalidad chilena. Algunos lo relacionan con el temperamento característico del pueblo mapuche, que se vio agudizado por el duelo a partir de la pérdida de sus tierras y la violencia de la “colonización”. Se añadiría a este elemento el aporte español que, específicamente durante la época imperialista, significó una mayor presencia de las enfermedades del alma en las expresiones sociales y artísticas. Un nuevo elemento podemos encontrar en los textos donde Benjamín Subercaseaux relacionaba el clima y la geografía chilena con la psicología local, señalando que corresponde a un tipo psicológico depresivo producto de su relación con su contexto físico (1939. p. 72).

Expuesta
arte en e
costos h
capacida
una serie
Com
Nelly Ri
bratorio
afectos-e
miento h
con esp
desesper
solemne
rente rel

Es
cc
y
se
le
la
ci
irr
no
ra

En la
lítica” d
escapar
distancia

² Richard
Richard
texto u
ponerl
anti-p
melanc
que re
el cará
negánc
lo’. Si
suprem
esta re
los cu
más la

tación de lo social jamás logra constituirse, sólo insinúa, desmiente y cela el tacto de un espesor cansado, de una historia irregular y de poderes que manipulan discursos para esconder el deterioro del signo que gobierna”(159).

Como se señalaba anteriormente, el silencio frente a los crímenes cometidos en dictadura era condición tanto para el retorno de un sistema democrático como para la implementación del sistema de libre mercado, lo interesante es que, siendo la existencia de la pérdida real, ésta sigue apareciendo aunque se niegue a nombrarla. Aparece entonces sin nombre, deslizándose entre las construcciones discursivas que artificialmente se han levantado para ocultarla.

En su texto “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo”, Idelber Avelar señala que a pesar de que el mercado exige el reemplazo de lo viejo por lo nuevo, y la relegación del pasado al pasado, existe un resto que permanece y que impide que el duelo se integre también a la lógica de mercado. Este resto es de lo que se hace cargo el arte –en el análisis de Avelar, la literatura; en el nuestro, el cine– trayendo de vuelta aquello a lo que se le quiere dar la espalda:

En el mismo mercado que somete el pasado a la inmediatez del presente, la literatura doliente buscará esos fragmentos y ruinas –rastros de la operación sustitutiva del mercado– que pueden activar la irrupción intempestiva del pasado en el presente: irrupción que recuerda a la actualidad su fundamento, su anclaje en lo inactual (286).

Lo llamativo de este proceso es que al negarse –desde la política– la posibilidad de desarrollar un duelo, de enfrentarse al pasado, de nombrar el horror con el propósito de que el pasado no interfiera en el presente, se consigue exactamente lo contrario. Lo concreto de la violencia se transforma en un espacio fantasmal, móvil, al que es imposible aplacar. Se cuela por los ranuras de las paredes que la transición construyó para dejarlo atrás y se hace presente, silenciosa, pero poderosamente en los espacios de la representación que siguen sin poder darle nombre, pero que ya dan cuenta de él.

Siguiendo con Avelar, nos enfrentamos ahora a la cuestión de cómo se narra aquello que no se puede nombrar. El problema, en este caso no está dado por las limitaciones impuestas por la censura o la lógica de mercado, sino por las dimensiones incommensurables del horror, el dolor y la pérdida: “se trata de la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, que vacían de antemano el poder didáctico del relato y lo sitúan en una aguda crisis epocal, derivada precisamente de ese divorcio entre la narrativa y la experiencia”(282). Sin embargo, también complica la posibilidad de enfrentarse al dolor de la pérdida la resistencia que tiene el propio duelo a concluir. Avelar señala que el duelo siempre y necesariamente se plantea a sí mismo como una tarea irrealizable.

Así serían –al mismo tiempo– el sujeto y su escritura los que han incorporado la pérdida. Han integrado la ausencia, volviéndose ellos mismos en parte ausentes, por lo que la posibilidad de narrar se vuelve también imposible y entonces volvemos, una vez más, a la melancolía:

La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto. Esta percepción tiene lugar en ese espacio gris en que el duelo bordea con la melancolía. La melancolía emerge así de una variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de pérdida (316).

Jean
de “com
otra ma
la pérdid
dola des
este trab
transitor
que se d
ciese ten
muy bie
ve agudi
se han d
crecen e

ANATO

Rindiend
instalado
rísticas c
capaz de
escrito s
cineasta
estos au
la repres
que estan
experienc

El cinc
al espec
pesar de
conscien
las organ
estructur

A trave
diante la
superficie
de acercar
cuenta de
realizada
la obra,
bólicame
de aquell
las posibil
espectad
más que
imprecis

el elemento primero de la película su nivel elemental de comprensión (2002: 470). Es en esta experiencia cinematográfica en que nosotros como espectadores podemos acceder a la melancolía, siendo alentados por la construcción de lo que vemos en pantalla: “El cine como documento puede ‘recuperar la imagen’ y procurarnos experiencias (y con ellas traer y levantar la memoria) en el seno de lo histórico de vuelta así de sus devaneos mortuorios” (Fernández, 2005: 141).



Felipe Braun. *Oscuro/lluminado*.

Como señalaba más arriba, la melancolía es un objeto escurridizo, difícil de asir en lo evidente y en donde las estrategias barrocas de representación parecen resultar eficaces. Regresamos entonces a la idea de la superficie, de la forma. Enfrentados al desafío –consciente o no– de instalar en pantalla un estado del alma que es confuso y de difícil acceso, es en la forma en donde se arma la historia, la forma como única manera de comunicar al espectador este estado que comparten. Recordemos que según Mitry: “para el espectador es la forma la que llama a la idea, dado que la forma es la única manifestación sensible de ésta” (455). Entonces, ¿Cómo debería ser esta forma para expresar la melancolía? Propongo algunas características de una traducibles en la otra para ir armando esta gramática cinematográfica de la melancolía.

Si coincidimos con Adrian Martin, en la atmósfera como aquello que junta se definen, se ponen en circulación y se transforman todos los elementos de la película: sus personajes, eventos, gestos, lugares, espacios, imágenes y sonidos (2008: 33). Diríamos, entonces, que lo primero sería reconocer la existencia de una “atmósfera melancólica”. Ésta estaría definida –y definiría– tanto en la forma como en el fondo de la película. Señalaba en la introducción que las películas de mi interés no son aquellas que argumentalmente tienen la melancolía como centro de su problemática consciente, en donde los personajes se preguntan a viva voz por el sentido de su existencia y la búsqueda de significación, sino aquellas en que la melancolía se expresa en la construcción formal de su propuesta narrativa, se

construye, se lograda, ciertas otras? A Secuestro y otras, y una últimas j de la real comercia hay, en e cinemat como *La* (como el pretendi este grup su guión su mayo la del cines han quiebres las palab referente

Er se m y, di A

Son del clásico sustentan estas pelíquitar de absoluta labra y que pueden 2002: 2 del discu no es la encontr por la di la cosa que se le forma, p el conte

contenido" (2002: 460). No hablamos entonces de pura forma, no caen estas películas en la performance o en el video arte no narrativo, aquí definitivamente hay historia, pero esas historias no son las que comúnmente han definido a los "héroes" de la gran pantalla, sino que están fuera de la gran épica, de la aventura externa, y adquieren su trascendencia mediante la forma, no a pesar de ella, por eso son fundamentalmente cinematográficas.

EL TIEMPO

Como señalaba más arriba, el uso del tiempo es una característica común y evidente de este grupo de películas. Hablamos de largos planos secuencias, de tomas extensas –en donde pareciera que no sucede mucho- de una construcción en donde el montaje parece perder dinamismo y en la que la duración de los actos de los personajes tiene más relación con "la experiencia de la vida misma" que con el ritmo cinematográfico clásico. Un elemento que me parece esencial de la descripción que hace Kristeva de la melancolía tiene que ver con la relación entre el melancólico y su tiempo. La autora parte de la idea, apoyada por muchos especialistas, de que la pérdida de la velocidad motriz, afectiva e ideatoria es característica del conjunto melancólico-depresivo. La lentitud verbal sería una expresión de lo anterior: "el inicio de la enunciación es despacio, los silencios son largos y frecuentes, los ritmos disminuyen, las enunciaciones se hacen monótonas y las estructuras sintácticas se caracterizan repetidamente por supresiones no recuperables" (1991:34). Me parece muy interesante que esta descripción del uso del lenguaje del melancólico sea absolutamente adecuada también para dar cuenta del uso del lenguaje cinematográfico que caracteriza las películas propuestas.

Las p
y tambié
experiem
cinemat
Volvemo

El
ni
ta
fu
¿e
y,

Este t
este tipo
deviene
de los sa
del deve
de las po
de otro
conviert
inagotab
muestren
presente
abrir mu

DETENCIÓN



Sagrada Familia.

Una de l
sente es a
es que la
melancó
trataría
sino más
hoy, lo q

Com
el objec
perdido,
esté allí

La
ca
se
na
nu
ha

Cinematográficamente uno de los recursos más utilizados para asir los objetos es el primer plano. Pezella nos lo explica, “Considerado superficialmente el primer plano se acerca bastante a un fragmento de realidad pura: pero cuanto más microscópicamente observemos un objeto o un rostro, más encontraremos materia descompuesta e indescifrable” (2004:57). Quizá por esto las películas melancólicas están llenas de planos fijos sobre objetos de lo más comunes. El lento derretir de una mantequilla en *Play*, una delicada toma en nadir de las hojas de los árboles en *Navidad*, las micros de *Y las vacas vuelan*, y así, innumerables tomas de objetos insignificantes, cotidianos que no están puestas allí para hacer avanzar la acción, no por lo menos en términos externos, sino para movilizar un razonamiento interior del sentido de los personajes, en la reflexión del espectador. Todo esto gracias al trabajo del fotógrafo, del realizador, que al detenerse en estos objetos propone una nueva valoración de las formas y de los contenidos. Según Jean Mitry este tipo de acercamiento visual saca a la luz las cualidades intrínsecas del objeto, lo traduce y permite revelar valores plásticos que el objeto tenía desde el principio, pero que son sólo develadas a través de este tipo de atención (2002: 460).



Mantequilla. *Play.*

En su ensayo “Memoria y melancolía”, el académico Domingo Hernández Sánchez propone acercarnos a la melancolía a partir de la relación de ésta con la memoria. Para él, la causa fundamental de la melancolía es el tiempo. El melancólico buscaría en el pasado la certidumbre de la que carece en el presente, particularmente en un presente –como el nuestro– que se define por la inseguridad y el cambio constante. Bajo esta mirada la relación del melancólico con el pasado se da a través de las cosas. Este encuentro cósmico con el pasado traería, al mismo tiempo, alegría y angustia, ya que el pasado es irrecuperable, y las cosas rescatadas desde él, ya no son las mismas que conocimos antaño (2002: 134). En el nuevo contexto, estos elementos podrían ser llamados “antiguas cosas nuevas”. Objetos extrañados, que podríamos relacionar hoy con la obsesión con el vintage. Una obsesión que no es nostálgica –ya que no se trata de volver al pasado–, sino melancólica, ya que el objetivo es traer la seguridad del pasado hacia nosotros a través de los objetos.

Hernández, pero es muy lento el proceso de perdida de objetos que en ellas se pierden es donde se acercan

La m
señalába
sus circu
el melan

Jean
que tiene
más segu

Lam
em
m
in
a

Esta
consumo
permite
descansa
incertidu

Benja-
tuación
trata de
Benjamí-
siempre
que reve-
los mela-
crutinio
e ingenio
explicac-
sus palab-
objetos p-

LA EXT

Como d deteners

a partir de su propio mundo interno. Se trata de volcar en esos cuerpos inertes, inmóviles, fotografiados el sentido que en el espectador provoca esta imagen. Con relación a esto, un fenómeno interesante que ocurre de manera constante en las “películas melancólicas” es la sensación de extrañeza que la detención en un lugar u objeto común puede provocar. En palabras de Jean Clair: “no obstante, ahí donde más familiar aparece el objeto, más corriente, más objetivo, es donde el efecto de extrañeza es más agudo [...] la extrañeza nace del alejamiento de la realidad que supone tal presentación” (66). Esta sensación se multiplica en los espacios en los que se mueven los personajes, esta extrañeza se expande también en los lugares en donde los personajes habitan, pero a los que saben que no pertenecen. Según Domenec esta relación ajena con los territorios, antes considerados propiamente humanos, es uno de los elementos constituyentes de la modernidad: “ya nada está en su sitio, ya no es posible rehacer la casa, los lugares, tradicionalmente de hábito, son también lugares de tránsito” (2002: 306).



Rabia.

Al inicio señalaba como este joven cine chileno huía de la tradición que ha caracterizado parte importante de nuestro cine para ponerse bajo la influencia de otras corrientes. Volvemos al manejo del tiempo, pero ahora pensando en la lógica espacio temporal con la que se “ordenan” estas narraciones para ver cómo aquí también es desafiado el espectador y entregado a una sensación de desorientación frente a la historia que se le cuenta. En muchos casos no hay explicaciones de si las escenas están en orden cronológico o no, de si ocurren en un mismo espacio, de cuanto tiempo ha pasado entre una y otra. Todo para producir también en el espectador la confusión que invade a los personajes. Domenec Font nos da ciertas claves: “Lo que aparece en primera instancia en este eje de la descripción filmica, es la condición del plano, su indecisión y con él un descentramiento de todo el relato. Por un lado es la duración y el ritmo perceptivo del plano que cambian produciendo fracciones

sostenid
y movim

El c
el vértig
entonces
mos com
que le so
la trascen
consider
requiere
En este s
edición—
que pue
en que se
posibilid
se atreve
cinemato

REFERE

- Agambe
Mad
Avelar, I
duelo
Bartra, F
Siglo
Clair, Je
Del Sarto
la po
edito
Déotte, M
y Est
Fernánde
visibi
de la
Figueroa
moda
en H
Font, D
Pai
Hernánde
derne
Kristeva
—. (199
Levinson

- chard y Alberto Moreiras (Ed.) *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio.
- Lipovestky, Gilles. (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Martin, Adrian. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar.
- Metz, Cristian. (2002). *El cine moderno y la narratividad en “Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Vol. 1” Barcelona: Paidós.
- Mitry, Jean. (2002). *Estética y psicología del cine. Vol. 2 Las Formas*. Madrid: Siglo XXI.
- Moulian, Tomás. (1997). *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Universidad Arcis/LOM.
- . (1998) *El consumo me consume*. Santiago: LOM.
- Pasolini, Pier Paolo. (1971). Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad. En Della Volpe y otros. *Problemas del Nuevo Cine*. Madrid: Alianza.
- Pezella, Mario. (2004). *Estética del cine*. Madrid: A. Machado Libros.
- Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD (2002) *Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*. Santiago.
- Ossa, Carlos. (2005). Inmediatz y Frontera. En P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar (Ed.) *Arte y Política* Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Universidad Arcis, Universidad de Chile.
- Ramos, Carmen Gloria y Simonsen, Elizabeth. (1999). “Santiago, la ciudad de la angustia”: Santiago. *Revista Qué Pasa* 1470: 16.
- Richard, Nelly. (2001). “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”. En Nelly Richard y Alberto Moreiras (Ed.) *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio.
- . (1981). *Residuos y Metáforas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ruiz, Carlos. (2006). Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena. En Nelly Richard (Ed.) *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago: Cuarto Propio.
- Sontag, Susan. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo
- Subercaseux, Benjamín. (1939). *Apuntes para una psicología del chileno*. Santiago: Zig-Zag.

Recepción: lunes 7 de septiembre de 2009
Aceptación: martes 5 de enero de 2010