



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

UNA GRAMÁTICA DE LA MELANCOLÍA
CINEMATOGRAFÍA

Propuesta de lectura para cierto cine chileno
contemporáneo

Memoria para optar al grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte

Autor: **Gloria Antonella Estévez Baeza**

Profesor Guía: **Sr. Sergio Rojas**

Tesis financiada por



SANTIAGO

2014

INTRODUCCIÓN

Resistencia melancólica en el cine chileno contemporáneo

La primera década del siglo XXI es, hasta ahora, en términos cuantitativos la más productiva de nuestra historia cinematográfica. Más de 500 películas –entre largometrajes de ficción y documentales- fueron estrenadas entre el 2000 y el 2009, según registra la Enciclopedia del Cine Chileno en internet¹. En ese contexto hay un grupo de largometrajes de ficción que –en su momento- llamaron la atención por su rareza al interior del panorama cinematográfico chileno. 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 lograron buena acogida en el circuito de festivales de cine, siendo ampliamente reconocidas por la crítica.

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 Angel Vidaurre, 2008), “El cielo, la tierra y la lluvia” (José Luis Torres Leiva, 2008), “Rabia” (Oscar Cárdenas, 2007), “Manuel de Rivera” (Christopher Murray y Pablo Carrera, 2009) y “Huacho” (Alejandro Fernández, 2009) tienen más de una cosa en común. Por un lado, son todos largometrajes que se han atrevido a desafiar los estándares de la narración naturalista - que primó en la producción nacional de los veinte años anteriores- 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. Estas características los alejan de la generación

¹ www.cinechile.cl

anterior de cineastas (Ferrari, Wood, Justiniano, Galáz, etc.) que provienen del periodismo o de la publicidad y que tienen una experiencia de vida, política y de país bastante distinta a este nuevo grupo. Son estas mismas cualidades las que llamaron la atención de los críticos especializados Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, quienes reunieron 21 ensayos sobre películas estrenadas entre 2003 y 2010 y que, según ellos, además de lo anterior tienen en común que “A diferencia de movimientos anteriores estos directores son hijos de su historia y están conectados íntimamente con el nuevo Cine Chileno de los sesenta (...) No es que quieran imitar esas películas. La mayoría de los cineastas novísimos admiran mucho del Nuevo Cine Chileno, pero no cargan con mochilas ajenas”².

Ya instalados como una generación, uno podría suponer que existen ciertos elementos identificables en este grupo de obras y que estos elementos podrían dar cuenta de ciertas características del imaginario estético presente en el Chile contemporáneo. La pregunta queda entonces formulada: ¿Podría identificarse –o al menos caracterizarse- una estética común a este grupo de películas? De ser así, ¿Cuál sería el concepto que permite este tipo de **construcción formal**, al tiempo que es capaz de desarrollar **un contenido** en estos filmes?

Son varios los textos que han aparecido en los últimos años que han tomado como objeto de análisis a este grupo de películas y que han propuestos diversos acercamientos a ellas. Los mismos Maza y Cavallo señalan en la introducción del “Novísimo Cine Chileno” que una de las características de este grupo de películas es que “todos estos directores comparten una preocupación por el espacio íntimo como territorio de conflicto”³, esta observación ya nos da pistas de hacia a donde se dirige nuestro recorrido.

En su libro de 2013 Carolina Urrutia propone el concepto de Cine Centrífugo para leer un grupo de ficciones estrenadas en Chile entre 2005 y 2010. Según la autora: “Desde el año 2005 (con algunas anticipaciones) nos encontramos frente a un

² Cavallo, Ascanio y Maza, Gonzalo editores *El novísimo Cine Chileno*. Santiago: Uqbar, 2010 p. 14

³ Ibid. P.15

cine que parece no creer en nada y que se entrega al despliegue de una imágenes (movimiento, paisaje, cuerpo, luz) vaciadas de contenidos (en tanto discurso y alegoría), expresivamente ambiguas. Narraciones que se instalan en el marco de un espacio que se torna protagónico, donde lo que se fuga es la figura del pueblo, de la comunidad, de la masa (que sale de cuadro) y lo que queda es el paisaje. El paisaje y el espacio parecen volverse autónomos de la historia, narran ahí donde el personaje se torna pasivo, o simplemente contempla, mira a la vez que es mirado por ese mismo paisaje”⁴.

El concepto de centrífugo es rico y útil para acercarse a esta producción, volveremos sobre él con mayor detalle más adelante, ya que resulta apropiado para definir ciertas características que se rozan con aquellas que propondremos acá.

Otro texto que nos será útil será el escrito por Carlos Saavedra “Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil” en donde también se acerca a este grupo de películas proponiendo el concepto de intimidad como clave para comprender la narrativa de estas obras. Saavedra adelanta en su introducción que en este grupo de películas guardan un parecido temático y conceptual. “En cada una de ellas la identidad individual es la protagónica y a la vez el único referente de la historia”.⁵

A lo largo de esta investigación coincidiremos con Urrutia y Saavedra en varios puntos, especialmente en la relevancia de la subjetividad como motor de este grupo de obras. Y específicamente con Saavedra en el diagnóstico respecto a la escena política, social e individual en que se genera esta visualidad, pero intentaremos ir más allá al proponer las fuentes de esta situación, reconocer ciertas estrategias comunes e incluso definir ciertas escrituras que están presentes al interior de algunas de estas películas. Esperamos que el aporte de esta investigación enriquezca la mirada que tenemos respecto a la relación entre contexto y producción en el caso del cine chileno.

⁴ Urrutia, Carolina *Cine Centrifugo. Ficciones chilenas 2005 – 2010*. Santiago: Cuarto Propio, 2013 p. 16

⁵ Saavedra, Carlos *Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica de los dos mil*. Santiago: Cuarto Propio 2013 p.16.

Pretendemos probar cómo, en muchos casos, la estética está definida no sólo por los intereses visuales de sus autores, sus influencias y el acceso a la tecnología – fundamental en este tipo de filmes- sino especialmente por las inquietudes personales y sociales que les definen. Las películas que me interesan no carecen de fondo, no son puramente ejercicios formales, sino que visten su contenido de una formalidad de comunica.

En este texto propongo que es el contexto político, económico y cultural de la transición el que devendrá en **melancolía cinematográfica**, en un uso particular de las posibilidades del lenguaje cinematográfico que encontraremos presente específicamente en cuatro películas de los años recientes: “Lucía” (2010) de Niles Atallah; “El Futuro” (2013) de Alicia Scherson; “Sentados frente al fuego”(2011) de Alejandro Fernández Almendra y “Las cosas como son” (2012) de Fernando Lavanderos. 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, es decir, en los diálogos de los personajes, más que en la construcción visual de la película. Más bien me enfocaré en cierto cine chileno realizado en los últimos años, que creo ha sido capaz de poner en obra un estado de ánimo que escapa a la representación directa, pero que es posible de 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. Me parece que muchas de las películas desarrolladas en la última década poseen recursos melancólicos en su construcción, pero que las cuatro escogidas dan buenos ejemplos de películas que están armadas a partir de motivos narrativos que reconoceremos como melancólicos.

Tomamos un concepto generado desde la subjetividad, coincidiendo con Danilo Martuccelli en las inquietudes presentes en su texto “¿Existen individuos en el sur?”

“¿Qué tipo de vida interior se forja en sociedades que han construido la representación de una cultura ficticia? ¿En sociedades que han hecho del comercio entre las palabras y las cosas una fuente estructural de opacidad? Insistamos: entre la construcción de la cultura como factor facticio de relación con el mundo y la vida interior ordinaria de los latinoamericanos no existe un vínculo de causalidad, sino un conjunto posible de resonancias analógicas. Lo que se observa de un lado, las modalidades culturales de la vida interior, es susceptible de entrar en resonancia con lo que la representación de la cultura facticia subraya”⁶ Seguimos al autor en dos puntos clave que definirán nuestra investigación. Por un lado que “la interioridad humana es en mucho un producto de las prácticas sociales” y que “la vida interior de los latinoamericanos, tanto en la narrativa como en la experiencia social, se organiza menos desde la profundidad subjetiva que a través del primado de las maneras de contar”. Acá no proponemos la adopción de formas melancólicas como una decisión categórica - desde la pertenencia a un movimiento o escuela definidos formalmente-, sino más bien como una estrategia de salida para aquello innombrable, aquello de lo que no se puede hablar, lo inasible, que es producto de la superficialidad de nuestras relaciones sociales y que busca representarse a través de estas maneras cinematográficas.

Esta investigación se propondrá distintos acercamientos al concepto de melancolía, primero desde diversas definiciones médicas y psicoanalíticas, y luego desde su la visualidad. Al referirnos a un concepto escurridizo y que se ha definido desde muy diversos ángulos dedicaremos varios capítulos a desarrollar un marco teórico que nos permita definir que es lo que nosotros estaremos entendiendo por melancolía y luego otra serie de capítulos para ver su relación con el duelo en la historia reciente de nuestro país y posteriormente sus expresiones estéticas. Nos detendremos en lo que propongo como los orígenes de la melancolía chilena

⁶ Martuccelli, Danilo *¿Existen individuos en el sur?* Santiago: LOM Ediciones, 2010 pp.201, 212

contemporánea: el proceso histórico que ha generado los dolores políticos y sociales que definen a esta generación de cineastas y espectadores y, más tarde, en cómo estos dolores se han expresado cinematográficamente mediante un ejercicio cinematográfico que podríamos denominar melancólico y en donde la generación de empatía es clave. Es con esta propuesta formal – cámaras en constante movimiento, una escala de planos más bien limitada y un uso del montaje que da espacio a un tipo de experiencia “no clásico” del tiempo cinematográfico- que este grupo de cineastas conseguiría, no solamente, hacer práctica una reflexión acerca del propio lenguaje cinematográfico (haciendo evidente su construcción) sino dar cuenta de lo impresentable: un estado post traumático, propio de una generación de jóvenes a los que les tocó crecer durante la dictadura militar en Chile y que hoy se desenvuelven en un país enfocado en el desarrollo económico y en donde el sujeto y sus espacios de intimidad (pareja, familia, hogar) están en constante crisis.

Este tipo de sujeto sería producto del acontecimiento propio de su momento histórico – la transición- y este grupo de cintas permitirían poner en obra el estado anímico que esta circunstancia provoca en este sujeto. A través de aquello que si es posible representar –los logros exteriores de un país en acelerado proceso de modernización, por ejemplo- y a partir de las elecciones narrativas que estos autores hacen, nos muestran las crisis de este sujeto y su entorno. A través de su propuesta visual y temática, estas películas invitan a una reflexión respecto a aquello que es impresentable: la melancolía propia de nuestro tiempo.

Considero que la melancolía es un concepto irrepresentable directamente porque, como veremos más adelante, se trataría de un duelo sin objeto preciso, de un estado del alma de una nación que ha sido incapaz de enfrentar sus dolores. La melancolía es tan inasible como su objeto, es imposible de resolver, es una presencia que nos rodea y que define nuestra cotidianidad desde los márgenes. No podemos enfrentarnos a ella directamente porque se desvanece en las sombras, podemos reconocer sus huellas y tratar de seguir sus marcas mediante aquellas expresiones culturales en que se hace presente, para esta investigación proponemos el cine como

un lenguaje que ha podido dar forma, audiovisualmente, a aquello que no tiene cuerpo. De allí que el efecto en el espectador de estas obras sea fundamental para la emergencia de esta melancolía. Postulamos acá que el ejercicio melancólico es posible porque el espectador genera una empatía con lo que ve y que esa empatía viene dada por la construcción formal de la película que permite que el espectador reconozca en ella elementos melancólicos que le son propios a sí mismo, que es incapaz de nombrar, pero su de reconocer.

Es así que este texto tendría, entonces, como objetivo central desarrollar el concepto de melancolía y proponerla como un elemento común de cierto cine chileno contemporáneo y reconocer las estrategias en el uso del lenguaje cinematográfico para ponerla en obra. Y luego, secundariamente, pretendería dar cuenta de los elementos comunes a un grupo de películas chilenas producidas en la década reciente y relacionar esos elementos con la sociedad chilena contemporánea. Crear líneas de enlace entre el trauma de la dictadura, el acontecimiento de la transición y las búsquedas estéticas presentes en estas películas y demostrar cómo las elecciones formales de una película logran poner en obra contenidos que la literalidad de los guiones muchas veces no son capaces de exponer.

Somos conscientes que no todas las películas producidas en este periodo se pueden considerar como parte de este grupo. Una de las mayores riquezas de la producción audiovisual chilena en la última década es su diversidad, en temas, enfoques y narrativas. Aunque varias de las películas nombradas al inicio comparten lo que llamaremos recursos melancólicos en su construcción, que iremos subrayando a lo largo de esta investigación, propondremos finalmente el desarrollo de una posible gramática de la melancolía cinematográfica, desde la cual pondremos a prueba este grupo de películas para finalmente hacer un análisis formal y de contenido más detallado de cuatro de ellas que particularmente grafican nuestro concepto central: “Lucía” (2010) de Niles Atallah; “El Futuro” (2013) de Alicia Scherson; “Sentados frente al fuego”(2011) de Alejandro Fernández Almendra y “Las cosas como son” (2012) de Fernando Lavanderos.

CAPITULO I

¿Cuál melancolía?:

Hacia una definición de la Melancolía Contemporánea

Tratándose de un concepto de antigua data y de variados significados posibles, iniciaremos nuestro trabajo acercándonos a diversas definiciones teóricas respecto de la melancolía, el decir de diversos autores que hablan de ésta nos permitirá ir creando una idea sobre la cual trabajar. En busca de una definición inicial de melancolía nos encontramos con la siguiente:

“En el lenguaje actual, la palabra ‘melancolía’ se emplea para denotar varias cosas un tanto diversas. Puede significar una enfermedad mental caracterizada principalmente por ataques de ansiedad, depresión profunda y fatiga, si bien es cierto que en los últimos tiempos el concepto clínico se ha desintegrado bastante. Puede significar un tipo de carácter –generalmente asociado a un cierto tipo de constitución corporal- que, junto con el sanguíneo, colérico y el flemático, constituyen el sistema de los ‘cuatro humores’, o, según la expresión antigua, de las ‘cuatro complexiones’. Puede significar un estado de animo transitorio, a veces doloroso y deprimente, a veces sólo ligeramente meditabundo y nostálgico”⁷

Podemos agregar que según el etnólogo Roger Bartra: “La melancolía se caracteriza por ansiedad, abatimiento, silencio, sospechas, lloros sin razón alterados con jovialidad, y deseo de vivir combinado con tendencias suicidas”⁸

Estas definiciones contemporáneas nos serán útiles a la hora trazar un camino entre el concepto de melancolía y una propuesta estética de este concepto. Pero estas definiciones también son hijas de una larga tradición que se ha encontrado una y otra vez con la melancolía, ha reflexionado respecto a ella y ha intentado asirla desde

⁷ Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxo, Fritz *Saturno y Melancolía* Madrid: Alianza Forma 1991. p. 27

⁸ Bartra, Roger *Cultura y Melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001. p. 209

distintos puntos de vista y con diversos objetivos. Desde la antigüedad clásica, pasando por la edad media y el renacimiento, hasta la época contemporánea, diversos autores han planteado su propia definición de melancolía, algunas de estas definiciones irán acompañando nuestro recorrido. Tradicionalmente ligada a la patología depresiva, en este trabajo desarrollaremos el traslado desde el concepto de melancolía como enfermedad hacia una poética y estética de la melancolía, rescatando, eso sí, ciertas características que ha lo largo del tiempo han acompañado los distintos acercamientos a este concepto.

La palabra melancolía nació como término médico, a partir de la doctrina "humorista", de la que ya daba cuenta Hipócrates, que explicaba la salud y la enfermedad por la acción equilibrada o desequilibrada de los humores en el cuerpo. A partir de la creencia de que ciertos estado de ánimo se derivaba de existencia de ciertos "humores" que viajaban por el flujo sanguíneo, en la antigua Grecia se creó la palabra *melagcolia* (melanjolía): por *mélan* (negro) y *colh* (jolé), que significa bilis, hiel. La palabra melancolía quedo entonces relacionada con cierto humor negro, una secreción glandular negra. Bajo esta definición la melancolía no se ubicaría ni en la mente, ni en el corazón, sino en el vientre, y más específicamente en el hígado.

Desde el principio también la melancolía ha estado ligada al arte y particularmente a la figura del artista. Desde la pregunta aristotélica "¿Porqué los hombres que se han distinguido en filosofía, en la vida pública, en la poesía y en las artes son melancólicos, y algunos hasta el punto de sufrir de los morbos que vienen de la bilis negra?". Para Giorgio Agamben la respuesta a esta pregunta es el punto de partida para una tradición que enlaza la doctrina del genio con la del humor melancólico, que revive a partir de los poetas amorosos del siglo XIII, que continúa en el humanismo, luego en la Inglaterra Isabelina para llegar con gran potencia hasta los artistas –especialmente escritores- del siglo XIX y XX⁹

⁹ Agamben, Giorgio *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid: Pretextos, 2001. p.39

Según Klibansky, Panofsky, Saxl la transición del concepto de melancolía desde una patología producida por elementos fisiológicos hacia un “estado transitorio del alma”, sinónimo de “tristeza sin causa”, sentimiento independiente de cualquier circunstancia patológica, fue desarrollado primeramente por lo literatos tardomedievales:

“Así se podría decir que tal persona estaba “melancólica hoy”, algo impensable en la Edad Media; además, el predicado “melancólico” pudo transferirse de la persona al objeto que daba origen a su talante, de suerte que pudo hablarse de espacios melancólicos, luz melancólica, notas melancólicas o paisajes melancólicos. Naturalmente donde se operó esta transformación no fue en los escritos médicos o científicos, sino en el tipo de literatura que tendía esencialmente a observar y representar la sensibilidad del hombre como cosa dotada de valor en sí: es decir en la poesía lírica y narrativa, y también en los romances en prosa (...) Al hacerlo fueron alterando y transfiriendo poco a poco el significado originalmente patológico de la idea, de tal suerte que vino a ser descriptiva de un “estado de animo” mas o menos temporal”¹⁰.

Según enfatizan los autores, esta nueva utilización de la palabra melancolía permitió su uso paralelo en dos sentidos: uno como estricta acepción científica y médica y otro sentido que podríamos definir de “poético”, lo que para nuestro estudio pronto derivará en un alcance estético de la palabra melancolía. En su estudio acerca de la Melancolía en el arte de Alemania e Italia de entreguerras, Jean Clair señala: “Desde el magistral análisis llevado a cabo por Panofsky, sabemos el nuevo sentido



que Durero, en su célebre grabado, debía dar a la alegoría de la melancolía. Mezcla en él la personificación tradicional de cierto estado anímico, una inclinación particular de la sensibilidad, y la encarnación en forma de alegoría de una facultad creadora del ingenio, el poder de pensar el mundo *more geométrico*”¹¹ Más adelante en ese mismo texto Clair propone que el origen de esta melancolía tendría que ver con que al estar ligado al mundo de las matemáticas, de la cantidad, de lo mensurable, el melancólico tiene la sospecha de que existe un universo

¹⁰ Klibansky; Panofsky. p. 217

¹¹ Clair, Jean *Malinconia* Madrid: Visor, 1999. p.80

que se le escapa al estar más allá de lo cuantificable, de lo mensurable, de lo localizable o de lo nombrable. Es esta imposibilidad de alcanzar esta esfera metafísica inaccesible lo que produciría entonces la melancolía que se expresaría en un “estado de estupor en que la realidad parece de repente como extraña, en el que parece que el pensamiento no tiene ninguna influencia sobre las cosas, el mundo visible ha perdido todo sentido, y más exactamente en el que parece que el mundo físico, el mundo de los fenómenos encierra un sentido indescifrable, metafísico, cuya inaccesibilidad nos deja inconsolables.”¹² Más adelante veremos como esta caracterización del furor melancólico se repite en el mundo contemporáneo.

Para acercarnos al uso de la palabra melancolía en el renacimiento –momento en que nos encontramos por primera vez con un sujeto que podríamos considerar moderno, y que es nuestra primera aproximación al concepto más contemporáneo de melancolía- nos es de utilidad el pensamiento de Roger Bartra, quien propone la melancolía como un sistema altamente complejo de signos y símbolos capaz de articular muy diversos problemas, según el contexto en que se la sitúe. Según el autor durante el renacimiento y a partir de la crisis que significó para el sujeto la entrada a la modernidad:

“La melancolía fue ciertamente un sistema coherente capaz de dar sentido al sufrimiento y al desorden mental; proporcionó un medio de comunicar los sentimientos de soledad y una manera de expresar la incomunicación (...) En suma, el código de la melancolía fue capaz de albergar e impulsar las nuevas expresiones del individualismo moderno que acompañaban el aislamiento personal ante las condiciones aleatorias tantas veces impuestas por el desorden social. La melancolía fue un modelo general y abstracto que explicaba el sufrimiento mental; empero, paradójicamente, abrió paso a las formas personales e individuales de padecimiento. La tristeza y la desolación se sentían en forma individual e íntima, aunque eran transferencias de un sistema global de interpretación que daba sentido al sufrimiento y conectaba el mal tanto con el microcosmos como con el macrocosmos. Así, una manera antigua de insertar al individuo en la sociedad se convirtió en una forma moderna: en esa singularidad irreductible de la experiencia personal”.¹³

¹² Clair. p.87

¹³ Bartra p. 214

Esta valoración de la experiencia personal tendrá uno de sus más potentes episodios estéticos en el romanticismo de principios del siglo XIX, originada a partir de un extraño dualismo de una tradición enraizada y la efusión espontánea e intensamente personal de un profundo dolor individual¹⁴ Guillermo Solana explica que el término “romántico” se difundió, a comienzos del siglo XIX, como otro modo de designar lo “moderno”. “Pero “moderno” carecía del sentido sustantivo que cobraría más tarde; podía aludir a dos sentidos sólo en parte coincidentes: (1) lo opuesto a la antigüedad, como el cristianismo se opone al paganismo; (2) el presente, la actualidad...romántico será lo que satisfaga las exigencias del presente, de cada presente”¹⁵

Es en este punto donde vemos transformarse el romanticismo original para adquirir el carácter que lo definirá durante el siglo XIX. Arnold Hauser explica esta transición a partir de los elementos propios presentes en cada momento, señalando que mientras el siglo XVIII es eminentemente dogmático, el siglo XIX es escéptico y agnóstico. Mientras los hombres del siglo XVIII son sistemáticos, filósofos, reformadores; los intelectuales del siglo XIX han perdido su fe en los sistemas y los programas no quieren ni reglamentar, ni superar la realidad; quieren vivirla y reflejar su experiencia de forma tan directa, fiel y completa como sea posible. El arte se convierte para ellos en una persecución del “tiempo perdido”, de la vida inabarcable y siempre fluyente.¹⁶

Durante el siglo XX, con la expansión de la modernización y con la expresión visible de todos sus males en la cotidianeidad de gran parte de la población mundial, el sujeto contemporáneo ha aprendido a convivir con su angustia y con su miedo. El confort de la tecnología y el acceso al mercado tiene costos que han transformado a este individuo en un ser al límite de sus posibilidades, sometido a los vaivenes de un mundo que ya no se maneja por códigos humanos, sino por los del mercado.

¹⁴ Klibansky; Panofsky. p. 235

¹⁵ Solana, Guillermo “El romanticismo francés. El monólogo absoluto” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I* Visor. Madrid, 2002 p.304-305

¹⁶ Hauser, Arnold *Historia Social de la Literatura y el arte* Editorial Debate. Buenos Aires, 2002 p.236

Acercamientos desde el psicoanálisis: “Duelo y Melancolía” y “Sol Negro. Depresión y Melancolía”.

A principios del siglo XX el psicoanálisis retornó a la asociación de la melancolía con patologías depresivas, de allí que la mayoría de los escritos psicoanalíticos que encontramos para adentrarnos en el concepto de melancolía estén enfocados en describir la enfermedad y su tratamiento. Aún así en “Duelo y melancolía”, escrito fundamental para el acercamiento psicoanalítico a la melancolía de Sigmund Freud, encontramos una caracterización que nos servirá más adelante para identificar ciertos elementos de la estética y de la poética melancólica:

“La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del autoaprecio (...)Nos veríamos impulsados a relacionar la melancolía con una pérdida de objeto sustraída a la conciencia, diferenciándose del duelo, en el cual nada de lo que respecta a la pérdida es inconsciente”¹⁷

Freud señala que en el caso de la melancolía la pérdida no necesariamente se refiere a un objeto amado, sino que puede ser la pérdida de un ideal, agregando que hay situaciones en donde no es posible para el psicoanalista distinguir claramente lo que el sujeto a perdido, ni para el sujeto concebir el objeto de su pérdida conscientemente. Según el autor las manifestaciones de esta pérdida se manifiestan en el trato que desarrolla el sujeto hacia su propia persona “En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía, el yo es el que ofrece estos rasgos a la consideración del paciente.”¹⁸

En su análisis del Barroco hispano, Fernando de la Flor profundiza en la propuesta freudiana y expone una diferenciación entre los conceptos de duelo y melancolía que nos puede resultar útil. Él diferencia las representaciones del concepto

¹⁷ Freud, Sigmund “Duelo y Melancolía” en *Psicoanálisis de la Melancolía* Buenos Aires: Angel Garma, editor. Asociación Psicoanalítica Argentina, 1948. pp. 132-133

¹⁸ Ibid. p.135

de duelo -como una posición desde la que se lanza una mirada ante el mundo que comparece como empobrecido y desierto- de las de melancolía, en donde es el sujeto propio el que se ve a sí mismo bajo la clave de una desolada devastación.¹⁹

Otro texto central respecto a este tema es *Sol Negro. Depresión y Melancolía* de Julia Kristeva que señala que el duelo no procesado suele generar el síntoma melancólico-depresivo que inmoviliza al sujeto en la tristeza de una contemplación ensimismada de lo perdido, sin la energía suficiente para construir salidas transformadoras a este drama sin sentido. Comentando este texto Nelly Richard señala: “Según J. Kristeva, el efecto melancólico-depresivo proviene no sólo de la tristeza dejada por la irrecuperabilidad de lo perdido sino de una alteración destructiva de los nexos significantes que bloquea la capacidad de representar, es decir, de generar equivalencias simbólicas que transformen el síntoma de la pérdida en palabras o imágenes creadoras de sentido.”²⁰ Frente a este mismo texto Ana Del Sarto comenta que “La melancolía es una combinación de dolor y de odio, un desencanto que experimentamos aquí y ahora, aunque necesariamente despierte ecos de viejos traumas a los cuales el yo nunca ha renunciado. Este desencanto nos lleva a un estado en el cual predomina la falta de significado. Es decir, para el discurso melancólico el significado parece arbitrario, uno habla sin creer en lo que está hablando; sin embargo, el significado siempre es arbitrario, ya que se funda en el olvido de la primera pérdida”²¹

Julia Kristeva expone con precisión la diferencia entre depresión y melancolía cuando señala que en el caso de la melancolía el sujeto no está de duelo por un Objeto, sino por *la Cosa*. Esta cosa se rebela a la significación. En ese sentido “el depresivo posee la impresión de haber sido desheredado de un bien supremo innombrable, de algo

¹⁹ De la Flor, Fernando R. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco* Barcelona: Ediciones UIB, 2007 p.119

²⁰ Richard, Nelly “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural” en *Pensar en /la postdictadura*” Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001. p.104

²¹ Del Sarto, Ana “Fuga melancólica. Aporías del “pensamiento crítico” chileno sobre la postdictadura” en *Pensar en /la postdictadura* Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001. p.126

irrepresentable, que sólo un devoramiento podría representar, una invocación podría indicar pero que ninguna palabra es capaz de significar"²²

En la misma línea Idelber Avelar – en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*, texto muy útil para nuestro trabajo- señala que en la clásica distinción freudiana entre el duelo y la melancolía el duelo designa el proceso de superación de la pérdida en la cual la separación del yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo, mientras que en la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida. Avelar visita la revisión que proponen Abraham y Torok respecto a la diferenciación entre duelo y melancolía a partir de los conceptos de introyección e incorporación. La primera designaría un horizonte de cumplimiento exitoso del trabajo de duelo, a través del cual el objeto perdido sería dialécticamente absorbido y expulsado, internalizado de tal manera que la libido podría descargarse en un objeto sustitutorio:

“La introyección aseguraría, entonces, una relación con lo perdido a la vez que compensaría la pérdida. En la incorporación, por otro lado, el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero, ‘invisible pero omnipresente’, innombrable excepto a través de sinónimos parciales. En la medida en que ese objeto resista la introyección, él no se manifestará sino de forma críptica y distorsionada. Al expresar ‘un rechazo al duelo y sus consecuencias, un rechazo a introducir en sí la parte de sí mismo depositada en lo que se ha perdido’, la incorporación erigiría una tumba intrasíquica en que se niega la pérdida y el objeto perdido es enterrado vivo (...) La melancolía emergería como una reacción a cualquier amenaza a la cripta protectora: el sujeto pasa a identificarse con el objeto perdido como forma de protegerlo de la posibilidad de ser objeto de duelo”²³

Según señala Avelar, el freudianismo reservaría para el arte y la literatura un estatuto privilegiado en cuanto manifestación del contenido traumático, ya que no podemos relacionarnos con el objeto mismo, la representación sería el único lugar posible para dar cuenta de la pérdida. Kristeva señala que la forma llamada poética

²² Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y Melancolía* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1991 p.17

²³ Avelar, Idelber *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* Santiago: Cuarto Propio, 2000 pp. 19-21

“que compone y rehace los signos, es el único ‘continente’ que parece asegurar un dominio incierto –pero adecuado- a la Cosa”²⁴. De allí que el concepto de melancolía pueda aparecer como uno estéticamente poderoso, más en un tiempo –y en un lugar como Chile- en donde nombrar el objeto de nuestro luto resulta fuera de las posibilidades, tanto por razones políticas o sociales externas al sujeto, como por las complejidades del sujeto producto de un momento de cambios radicales.

Modernización y Melancolía

El proceso de modernización ha significado, para el mundo contemporáneo, cambios sustanciales en la realidad cotidiana de varias generaciones que han experimentado el desarrollo de este proceso, pero también en la manera en que estos sujetos se relacionan con la realidad. Este apartado busca reflexionar acerca de lo que estos cambios de contexto y de mirada le han hecho al individuo de la contemporaneidad, centrándonos particularmente en el caso chileno, en donde el proceso de modernización se instaló en el marco de una dictadura, con todo lo que eso implica.

Instalado en los ideales del positivismo como un momento de suprema esperanza que significaría mayor bienestar para todos, movilizado por los valores del capitalismo y las posibilidades de la creciente globalización, la modernización se instaló como el único camino posible para el mundo occidental. Pero no todo era optimismo, ya desde el romanticismo se levantaron sospechas respecto a esta nueva organización del mundo y lo que significaría para el sujeto. El desarrollo de las grandes ciudades, el maquinismo de las exigencias laborales, el desarrollo de la ciencia y la crisis de la metafísica, son todos elementos que desde el siglo XVIII comenzaron a ser señalados como fuentes de un nuevo sujeto, un sujeto entregado involuntariamente al devenir de la modernidad. En su libro *La condición humana* Hannah Arendt señala “Lo que se perdió en la Época Moderna no fue la aptitud por la

²⁴ Kristeva, 1991 p.18

verdad, la realidad, la fe, ni la concomitante e inevitable aceptación del testimonio de los sentidos y de la razón, si no la certeza que anteriormente iba con ellas”²⁵

La angustia y el nihilismo comienzan a aparecer de manera más evidente en los comportamientos y los escritos de las décadas siguientes, ya para el siglo XIX el malestar se vuelve canon. Comentando los poemas de uno de los más grandes críticos y escritores de la época -Charles Baudelaire- Walter Benjamín escribe: “Esta ciudad está en constante movimiento, se pasma. Se hace quebradiza como el vidrio transparente de su propia significación...Baudelaire la compara con figuras de la antigüedad marcadas por la fragilidad y cuyo rasgo común es el duelo por lo que fue y la desesperanza por lo que vendrá”²⁶

En ese mismo texto, Benjamín, hace una extensa cita de “La condición de la clase obrera en Inglaterra” (1848) de Frederich Engels, en donde se evidencia la novedosa soledad de la urbe:

“Vagabundeando durante un par de días por las adoquinadas calles principales es como se advierte que esos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las cuales su ciudad rebosa; se advierte también que cientos de fuerzas, que dormitaban en ellos, han permanecido inactivas, han sido reprimidas (...) Esos cientos de miles que se apretujan ¿no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices? (...) Y sin embargo corren dándose de lados, como si nada tuviesen en común (...) a ninguno se le ocurre desde luego dignarse a echar una sola mirada al otro. La indiferencia bruta, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados, resaltan aún más repelente, hirientemente, cuanto que todos se aprietan en un pequeño espacio”²⁷

Tanto Victor Hugo en el “Prefacio de Cromwell”(1827) como Schelling en su “Philosophie der Kunst” (1802) proponen que el atributo propio de la psicología moderna o romántica era la afección melancólica. Hugo describe este estado como el de un nuevo sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza,

²⁵ Arendt, Hannah *La condición humana* Barcelona: Paidós, 1993 p. 304

²⁶ Benjamín, Walter *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II.* Madrid: Taurus, 1993 p. 101

²⁷ *Ibid* p. 74

sentimiento singularmente desarrollado en el hombre moderno y que, en algunos casos es denominado como “sentiment d’ennui”²⁸

Durante todo el siglo XX el proceso de modernización que instaló el sistema capitalista no sólo se extendió a nuevas áreas de la vida de los sujetos, sino que además se probó como el único posible para estos tiempos. La estrepitosa caída de las ideologías socialistas en todo el mundo y la globalización entregó al sujeto contemporáneo a un sistema en que no es posible la salida. José Joaquín Brunner señala que vivimos en un mundo dominado por el miedo en donde el avance de la ciencia y del conocimiento no nos da seguridad, al contrario, vuelve nuestra realidad cada vez más opaca e incomprensible. A esto se suma la inquietud que producen los cambios que experimentan las estructuras soportantes de la vida personal, en particular, la familia y la comunidad. La desintegración de esas estructuras para dar paso a relaciones mucho más abstractas, voluntarias, de tipo contractual, crea unas sociedades frágiles, angustiadas por la soledad, asustadas frente a la vejez y la muerte, inhóspitas y frías²⁹

Al entrar al siglo XXI no parece que el vértigo de la modernización vaya a disminuir, al contrario “lo que está en el horizonte son intensificaciones, aumentos de velocidad, expansiones, turbulencias, incrementos de complejidad, mayores intercambios, más diversidad, dinamismo e inestabilidad, proliferación de dimensiones y producción continua de novedades. Nada de esto ocurre, empero, sin pérdida de coherencia. Sin que se produzcan, simultáneamente, desorganización, nuevas asimetrías, conmoción, desarticulaciones, discontinuidades y rupturas. Esa ambigüedad de efectos está en el corazón del proyecto de la modernidad”.³⁰

²⁸ Arnaldo, Javier “El movimiento romántico” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I* Visor. Madrid, 2002 p.203

¹⁹ Brünner, Jose Joaquín *Globalización cultural y posmodernidad*. Fondo de Cultura Económica. Santiago 2002 pp. 38-39-41

³⁰ Ibid p. 45

CAPÍTULO II

Fuentes de la melancolía: El caso chileno

Durante todo el siglo XX el sueño de la modernización fue una constante en los gobiernos chilenos. La idea de llegar a alcanzar el desarrollo de un país del primer mundo, de lograr situarse en el mercado global y de extender a la comunidad nacional los beneficios de la modernidad fue parte del discurso común, que se repitió a lo largo de los distintos gobiernos de nuestra historia, aunque con distintos matices.

En el contexto de la Guerra Fría en donde la opción socialista de Chile se leyó como un peligro para la estabilidad de la región –y para la tranquilidad del sector conservador nacional- la intervención militar se propone como una doble solución externa e interna: impedir que el “germen marxista” se siga propagando por América Latina y aprovechar la oportunidad para hacer los radicales cambios necesarios para que Chile se modernice. La posibilidad de dejar una herencia económica sólida permitió a los militares, y a los grupos económicos que representaron, desarrollar un proceso de limpiado de imagen y situar la brutal violencia ejercida contra los adversarios y la suspensión de las libertades cívicas de la totalidad de la población como costos de este proceso de modernización.

Pamela Figueroa explica este proceso señalando que la toma de medidas económicas de corte neoliberal funcionó también como una refundación de la sociedad chilena, alejando por la fuerza militar, tanto como por los hechos y actuando sobre los cuerpos... “cambió la mentalidad y las formas de vida de los chilenos, al llevar a cabo una revolución modernizante³¹

³¹ Figueroa Salas, Pamela “Antiutopía del Nuevo Chile: La experiencia cotidiana en la modernización neoliberal. Chile 1975-2004” Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia. Universidad de Chile. 2004 p.4

Lo que, para los límites de este escrito, nos interesa son esos cambios. Cambios poderosos en la subjetividad, en las maneras de ver y de relacionarse con el mundo, con brutal en el sentido del carácter desmedido de las lógicas y fuerzas que gobiernan el planeta. Un informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, publicado el año 2002, lo expone de la siguiente manera “Así como el paisaje, también la propia vida y las maneras de vivir juntos se transformaron, volviéndose ambivalentes y confusas. No es raro sentir desorientación y, a veces, impotencia. Ni sorprende cierta irritación en las relaciones sociales. Los chilenos viven con perplejidad este hallarse cada vez más cerca unos de otros (por las telecomunicaciones), pero sintiéndose extraños entre sí”³². En su muy comentado libro *Chile Actual. Anatomía de un Mito*, Tomas Moulian señala que junto con la euforia, el exitismo y la creatividad mercantil hay, en nuestro medio, una incomodidad frente al nuevo escenario que se expresa con silenciosa elocuencia bajo las formas de la depresión, la desesperanza, el fatalismo, la sensación de ahistoricidad de la historia que se hace presente en el Chile Actual³³

Hace más de una década y media 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 severos³⁴

Nos encontramos entonces con esta especie de esquizofrenia social – en el sentido de que tal como en el caso de un esquizofrénico en que su persona puede admitir la presencia simultánea de varias identidades la sociedad chilena puede estar

³² PNUD *Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural* Santiago. 2002. p.15

³³ Moulian, Tomás *Chile Actual. Anatomía de un mito* Universidad Arcis / LOM Ediciones Santiago. 1997. p. 32

³⁴ Ramos, Carmen Gloria y Simonsen, Elizabeth “Santiago, la ciudad de la angustia”, Revista “Qué pasa” n°1470 14 al 21 de junio de 1999. p.16

desarrollando síntomas de este desequilibrio - que Moulian describe como un evidente desfasaje 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 provincianismo mental.³⁵ Frente a un panorama de constante inseguridad, y 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 este 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".³⁶

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 al consumo con la promesa de pertenencia al sistema neo liberal. Este acto de consumo presenta a nuestro sujeto de ilimitadas posibilidades evasivas y hedonistas que el contexto urbano le ofrece, que lo entretienen y, por momentos, lo alejan de la constante búsqueda de sentido envuelven a este sujeto. En este punto nos remitiremos al trabajo de Gilles Lipovesky, "La era del vacío" obra que fue escrita hace varias décadas, pero que queda más que adecuada para caracterizar a este sujeto que ya no se angustia por el sin sentido, pero que - sin embargo- convive con esta ingrata sensación de vacío que lo torna melancólico e indiferente:

"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

³⁵ Moulian, 1997. p. 98

³⁶ Moulian, Tomás *El consumo me consume* LOM editores. Santiago. 1998 p.25

y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él”³⁷

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 trauma³⁸ 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 le niega generando una angustia solapada que se manifestaría en melancolía.

Carlos Ruiz explica en su texto *Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena* que el proceso de reconocimiento de los atropellos a los derechos humanos y las muertes causadas por la dictadura fue imposibilitado por las condiciones impuestas por el mismo régimen militar para entregar el poder:

“Las relaciones entre la memoria de los crímenes contra la humanidad y la democracia dependen, en primer lugar –y esto es algo que no siempre se repara- del modelo de democracia en aplicación y, en segundo lugar, en la orientación hacia una democracia de consenso, a la que se suman los límites institucionales heredados de la dictadura, lo que configura un escenario particularmente poco propicio y probablemente hostil hacia un trabajo de elaboración de la memoria sobre estos crímenes que se exprese con fuerza y pregnancia en el espacio público. Esto porque el recuerdo y el juicio de los crímenes no son elementos que puedan suscitar acuerdos,

³⁷ Lipovestky, Gilles *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002. pp. 44 y 52

³⁸ Para profundizar en el concepto de trauma y su relevancia en la construcción de la memoria social vale la pena indagar en la obra de Dominick LaCapra y sus análisis del trabajo de los historiadores sobre Auschwitz, especialmente el texto del 2001, *Escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.

consensos y reconciliación que envuelvan incluso a los partidarios de la dictadura militar”³⁹

La imposibilidad de realizar un duelo frente a crímenes que han afectado a tantos chilenos de manera personal y a toda la nación de manera social e histórica tiene sus consecuencias. Según explica Tomas Moulían el duelo es un rito social destinado a rescatar al doliente de la aflicción, de ese desapego del mundo y de las inhibiciones de las funciones del yo que conlleva la aflicción, sin duelo no hay posibilidad de sanación. En este caso la imposibilidad es todavía más brutal ya que, a pesar de no poder enfrentarse a este hecho de manera directa, si hay conciencia de que la situación del Chile Actual se construye sobre los cadáveres de otros chilenos, a lo que agrega : “En esta situación de duelo, la aflicción personal de los deudos se mezcla con la pérdida general de un proyecto histórico, en un país contaminado y paralizado por la ideologización del asesinato político y la impunidad que rodea los actos de violencia y terror”.⁴⁰

Para Brett Levinson estos antecedentes han hecho que los habitantes del “Chile Actual” compartan una falta de explicación apropiada para la singularidad de sus pasados particulares: compartiríamos, entonces, lo inexplicable. Es tan brutal esta imposibilidad de cierre que incluso en los espacios destinados para ello, se han escatimados valores tan básicos como la posibilidad de conocer la verdad y de recibir justicia: “Los variados foros de ‘Verdad y Reconciliación’ reconciliaron y calmaron al público: cuando lo hicieron; no es que la verdad ‘salió a relucir’ sino que tales descubrimientos simularon el proceso de justicia. La situación no es en realidad un asunto de ‘intercambiar’ verdad por justicia; es una cuestión de hacer pasar la verdad por justicia. La verdad simula justicia: la justicia se merca dea mediante la verdad”⁴¹

En ese mismo sentido Nelly Richard escribe:

³⁹ Ruiz, Carlos “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena” en *Políticas y Estéticas de la Memoria* Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. p.19

⁴⁰ Moulían, Tomás “La liturgia de la reconciliación” en *Políticas y Estéticas de la Memoria* Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. p.19

⁴¹ Levinson Brett *Post-transición y poética: el futuro del Chile actual* en “Pensar en /la postdictadura” Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001. p.50

“El libreto oficial del gobierno de la Concertación ha convertido la memoria en una doble cita, respetuosa casi indolora. Tribunales, comisiones, monumentos a los derechos humanos citan regularmente a la memoria (hacen mención de ella, la notifican), pero dejando fuera de sus hablas diligentes toda la materia herida del recuerdo: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales de algo inolvidable que se resiste a plegarse tan sumisamente a la forma meramente cumplidora del trámite judicial o de la placa institucional”⁴²

Las acciones realizadas durante la transición se han enfocado en la lógica de “en la medida de lo posible”. En el contexto de la “política de los acuerdos” no se ha dado espacio suficiente ni para los procesos de justicia -sólo un porcentaje muy menor de los casos de tortura y de desapariciones bajo la dictadura han encontrado su camino a los tribunales de justicia-, ni para los procesos de procesamiento, memoria y duelo, haciendo muy difícil el desarrollo de una “cultura crítica” respecto a nuestro pasado reciente. ¿Qué nos queda entonces? Desde esta investigación proponemos que aquellos temas que como nación no nos hemos atrevido a resolver de frente, continuarán haciéndose presente desde los márgenes, dejando sus huellas en nuestra cotidianeidad, tanto en la lógicas con las que como sociedad convivimos como, y especialmente, en el ámbito de la creación que es donde se hace posible crear puentes con aquello que se nos ha tornado irrepresentable.

A partir de diversas lecturas que se han hecho de los escritos de Freud se pone en evidencia que cuando no es posible realizar el duelo de manera correcta -esto es instalando el objeto de duelo fuera del sujeto, nombrándolo y dándoles un espacio para el recuerdo- la pérdida se hace aún más poderosa corroyendo silenciosamente todo el habitar del deudo. En palabras de Martine Déotte: “Cuando se les prohíbe a los vivos enterrar a sus muertos negándoles sus cuerpos o sus últimos relatos, pareciera que el espacio público y político, el pasado, la filiación, la sobrevivencia misma se encuentran desvastados para siempre”.⁴³

⁴² Richard, Nelly “Residuos y Metáforas”. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998. p.31

⁴³ Déotte, Martine “Desaparición y ausencia de duelo” en *Políticas y Estéticas de la Memoria* Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. p.19

Al no poder enfrentarnos a los muertos, estos se vuelven fantasmas y por lo tanto adquieren un poder y una movilidad mayor, instalándose en todos los rincones de nuestro habitar. Brett Levinson hace por nosotros una interesante lectura posible de la teoría de Freud aplicada al caso chileno:

“El terror no llega a ser terrible hasta que su inmesurabilidad 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 subsistución, 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”⁴⁴

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 comentaremos. 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 que determina las expectativas de futuro y el presente de muchos chilenos. A estos dos factores que este trabajo sitúa como fuente de la melancolía chilena contemporánea se podrían agregar también ciertas características propias de la idiosincrasia nacional⁴⁵, en las que no nos detendremos por escaparse a las limitaciones de este escrito.

⁴⁴ Levinson p.48

⁴⁵ 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 sumaría a este elemento el aporte español que específicamente durante la época imperialista tuvo una mayor presencia de las enfermedades del alma en las expresiones

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 al 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 incomprensión 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.”⁴⁶

La melancolía aparece en lo innombrable

Expuesto nuestro escenario es en este punto en donde podemos comenzar a discutir respecto al rol del arte en este proceso. En un momento histórico en donde en Chile no es posible hablar de los costos humanos y sociales que ha tenido la modernidad de la que “disfrutamos”, el rol del arte y de su capacidad de visibilizar aquello que escapa del discurso político ha estado presente en una serie de reflexiones críticas desarrolladas en los últimos años.

sociales y artísticas. Un nuevo elemento podemos encontrar en los textos de 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. (Subercaseux, Benjamín, “Apuntes para una psicología del chileno” Santiago: Zig-Zag, 1939. p. 72)

⁴⁶ Bartra, Roger *Cultura y Melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001. p. 229. En este sentido también vale la pena revisar el texto de Fernando Blanco *Desmemoria y Perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago: Cuarto Propio 2010. En donde el autor trabaja el concepto de perversión como una lectura posible para el arte de post dictadura en Chile.

Comentando el texto *Postdictadura y reforma del pensamiento* de Alberto Moreiras, Nelly Richard señala que el pensamiento de la postdictadura es ‘más sufriente que celebratorio’, ya que –como señalaba más arriba- está dolorosamente condicionado por los afectos-efectos de la pérdida de objeto que marcan el duelo. Para Moreiras este pensamiento habría transitado en dos sentidos que pudiesen parecer contradictorios: primero con esperanza desde la violencia militar hacia la recuperación democrática pero, además desesperanzado desde el fervor militante de los grandiosos ideales revolucionarios y de las solemnes convicciones históricas hacia el escepticismo del valor que hoy cultiva el indiferente relativismo del mercado neoliberal:

“Es un pensamiento que experimenta, entonces, la tristeza de la desposesión y del fracaso al ver como se alejan, difusos, y luego naufragan en un tiempo ya irrecuperable, el motivo utópico y la pasión existencial que justificaban las luchas ideológicas del pasado. Al desvanecerse el sentido que les daba fuerza e intensidad a las luchas de la subjetividad y una biografía intelectual contestataria cunde la melancolía como estado aflictivo de irresolución del duelo(...)las figuras del trauma, del duelo y de la melancolía pasaron a ser las figuras emblemáticas de cierto pensamiento crítico de la postdictadura, en tanto figuras que connotan la sensación de irreconocimiento y desamparo que afecta al sujeto del quiebre histórico cuando ese sujeto ya no cuenta con nombres y conceptos suficientemente fiables para verbalizar su experiencia, la radicalidad catastrófica de su devastada experiencia.”⁴⁷

⁴⁷ Richard, Nelly “Las marcas del destroz y su reconjugación en plural” en *Pensar en /la postdictadura* Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001. p.48 Ana del Sarto aporta en este mismo texto un ensayo en donde señala que incluso el pensamiento crítico ha resultado víctima de la melancolía al ponerla –junto a la pérdida- como el núcleo a través del cual el ‘pensamiento crítico’ puede postularse como anti-proyecto: La pérdida no puede ser nombrada, porque de serlo, el proyecto se desvanecería como tal; la melancolía, en tanto, señala que el proyecto es precisamente esta eterna ‘tarea’, este constante juego intelectual que retrabaja su síntoma, para de esa manera, retroalimentarse en el estado melancólico: “Es precisamente el carácter fantasmático de la melancolía o, dicho en otros términos, el evitar nombrar o referir la pérdida, negándola, lo que permitiría a estos discursos implementar una cura analítica: estrategia del ‘duelo del duelo’. Sin embargo, al negar la negación de la pérdida, materializan una nueva paradoja: en vez de alcanzar la suprema alegría, concluyendo así el proceso de duelo, se sumergen cada vez más en la melancolía. Mediante esta redoblada melancolización, estos discursos sobre el duelo sólo encuentran referentes fantasmáticos a los cuales aludir, más nunca se permiten asumirlos. Es esta imposibilidad referencial la que melancoliza aún más la melancolía emergente del proceso de duelo inconcluso”. (Del Sarto, Ana *Fuga melancólica. Aporías del “pensamiento crítico” chileno sobre la postdictadura* en “Pensar en /la postdictadura” Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001. p.131)

En la ponencia titulada “Inmediatez y Frontera” –presentado en el coloquio *Arte y Política* del 2003 - Carlos Ossa señala que en el contexto de la transición el arte no logra escapar de los límites impuestos por la situación que le contextualiza: “La política entonces, sin deseo y –a veces- sin propósito inscribe en la producción artística una melancolía refractaria, donde la representación 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.”⁴⁸

Como se señalaba anteriormente, el silencio frente a los crímenes cometidos en dictadura fue presentado como 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, esta 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.”⁴⁹

⁴⁸ Ossa, Carlos “Inmediatez y Frontera” en *Arte y Política* P. Oyarzun, N. Richard y C. Zaldivar editores. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Universidad Arcis, Universidad de Chile, 2005 p. 159

⁴⁹ Avelar, Idelber *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* Santiago: Cuarto Propio, 2000 pp. 286

Aunque no es fácil definir que significaría históricamente o políticamente, “vivir el duelo”, podemos pensar en naciones que, por lo menos, han puesto sus intenciones en enfrentar aquello que los ha convertido en dolientes y en donde no sólo se ha investigado lo sucedido, sino que se han reconocido responsables, a quienes se ha llevado a juicios públicos (en muchos casos transmitidos por televisión) para poder crear en esa sociedad la sensación de justicia y la posibilidad de cierre. En esos contextos el ejercicio de la memoria no solamente es permitido, sino que es propiciado por las autoridades y la sociedad en general con el objetivo de poder no sólo asimilar lo sucedido, sino apropiarse de esos hechos, haciéndolos parte de la historia común. En el escenario contrario llama la atención 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 al que es imposible aplacar. Se cuele 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 inevitablemente dan cuenta de él.

Siguiendo con Avelar, nos enfrentamos ahora al problema 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 inconmensurables del horror, el dolor y la pérdida: “Llevar a cabo el trabajo de duelo presupone, sin duda, la elaboración de un relato sobre el pasado, pero el sobreviviente del genocidio tiene que enfrentarse con un escollo en el momento en que intenta transmitir la experiencia: 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.”⁵⁰ Eso por un lado, pero también complica la posibilidad de enfrentarse al dolor de la

⁵⁰ Ibid p. 282

pérdida la resistencia que tiene el propio duelo a concluir. Alvear señala que el duelo siempre y necesariamente se plantea a sí mismo como una tarea irrealizable.⁵¹

Así sería –al mismo tiempo- el sujeto y su escritura los que han incorporado la pérdida. Han integrado la ausencia, volviéndose ellos mismo 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 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”.⁵²

Jean Louis Deotté trabaja en el texto *El arte en la época de la desaparición* el concepto de “comunidad de la desaparición” que serían aquellos que han sido afectados de una u otra manera por el daño y el silencio, construyéndose entonces alrededor del vacío, de la pérdida de sentido histórico. Estos sujetos serían víctimas de la modernidad, habitándola desde el fracaso.⁵³ Es este sentimiento lo que movilizaría las obras que, en este trabajo, considero melancólicas, no se trataría entonces de estado de ánimo no transitorio, sino más bien permanente que acompaña al sujeto contemporáneo. Sujeto que se desenvuelve en el contexto de un creciente bienestar económico, sujeto que pareciese tener sus problemas básicos de subsistencia más bien resueltos, pero que no sabe muy bien que hacer consigo mismo, sujeto del duelo. Esta crisis interna del sujeto se ve agudizada gracias a la inquietud del mundo en que vive, en donde las grandes utopías se han desvanecido, y en donde las guerras y los conflictos sociales al contrario de aminorar, crecen en complejidad y brutalidad.

⁵¹ Ibid p. 288

⁵² Ibid pp. 316

⁵³ Deotté, Jean Louis “El arte en la época de la desaparición” en *Políticas y Estéticas de la Memoria* Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. p.19

Cerramos este capítulo con un párrafo del libro de Carlos Saavedra “Intimidades desencantadas”, texto que se acerca al mismo objeto que nuestra investigación y que llega a conclusiones cercanas pero desde otro lugar:

“La sociedad chilena de posdictadura fue cumpliendo un programa de trabajo donde el hedonismo y la desmemoria tuvieron la misión de tranquilizar el pasado. Incluso de reducir el reclamo que generaba un presente dispuesto a entregar las relaciones sociales e individuales a una total mercantilización. La política, el mercado y la comunicación destinaron sus esfuerzos a volver visible al yo como contenido de la experiencia y contribuyeron al desarrollo de una publicidad, cuyo eje es la actuación de la vida interior espectacularizada” (p.101)

Es desde el despliegue de esta subjetividad que no tiene otro espacio de discurso más que su propia intimidad en donde proponemos que se desarrolla la melancolía cinematográfica que iremos definiendo en los próximos capítulos.

CAPITULO III

Estrategias estéticas de la representación melancólica

En los capítulos anteriores he buscado definir el concepto de melancolía bajo el cual realizaré mi acercamiento y he propuesto dos fuentes posibles para la existencia de la melancolía en el sujeto chileno contemporáneo. Antes de entrar a la aplicación de estos conceptos sobre las películas escogidas, quisiera proponer dos capítulos más que nos ayudarán a entender como la melancolía ha sido visualizada anteriormente en el arte. En un primer momento propondré un recorrido por el trabajo de ciertos artistas de los siglos XIX y XX – época en que el proceso de modernización alcanzó su máximo esplendor e influencia- en donde también podemos reconocer puestas en obra de nuestro concepto central. En un segundo momento quiero dedicarme a fijar las conexiones entre melancolía, barroco y neobarroco, esto porque –como veremos en el desarrollo del análisis- las estrategias representacionales del barroco y del neobarroco serán rescatadas por las obras a analizar. Con este capítulo hacemos la transición desde el marco teórico al análisis, proponiendo ciertas entradas que más adelante abordaremos con más detalle en las obras que propongo como objeto de estudio de este trabajo.

Acercamientos a la melancolía en cierta pintura del siglo XIX y XX

Este capítulo buscará trazar un recorrido posible en las artes visuales del último siglo para el concepto de Melancolía. Recordemos que el interés en este concepto tiene que ver con su dificultad para ser eficientemente definido en el lenguaje, crisis que ha sido superada en la representación. Proponemos que en el arte, la melancolía –aún sin ser nombrada- logra ponerse en obra de manera reconocible para un público que es capaz de elaborar esta sensibilidad.

Hablar de melancolía en el arte nos puede llevar muy atrás en el tiempo, pero como la aplicación del concepto está situado en la contemporaneidad y planteo una melancolía que es producto de la modernización y del duelo, iniciaremos nuestro recorrido con el expresionismo, que reconocemos como un momento de rica manifestación en el arte de las problemáticas propias de la modernidad, nos detendremos en el surrealismo , en los años '30 –particularmente en el trabajo de Edward Hopper-, para luego hacer una detención en el Pop de Warhol y sus estrategias de enfrentamiento de lo emotivo. Llegaremos finalmente a las obras más contemporáneas de los alemanes Ansel Kiefer y Gerhard Richter. Este camino no pretender ser canónico, ni exhaustivo, sino más bien dar ciertas pistas de cómo la melancolía se ha situado como un concepto magnético y misterioso al que el arte retorna bajo ciertos contextos, poniendo en obra aquello que somos incapaces de nombrar.

Imágenes de la melancolía en el arte contemporáneo

Planteo al expresionismo como punto de partida para este camino, porque me parece que allí se encuentran puestos en obra con eficiencia los conflictos y ansiedades del sujeto moderno de fines del siglo XIX. Aquí encontramos los antecedentes más inmediatos de una tradición melancólica que, a partir de aquí, estará marcada por el devenir del hombre en medio de la brutalidad e incertidumbre del mundo contemporáneo. Por su valor particularmente ilustrativo, en este contexto, destaco el trabajo de Edvard Munch y de Oskar Kokoschka

Distintos estudiosos han sabido reconocer en la obra de Munch un reflejo poderoso de la crisis de la conciencia moderna. No se trata, sólo de un individuo caracterizado por una naturaleza depresiva que pintaba sus propios demonios, sino – hoy podríamos decir- que su trabajo se encontraba en consonancia con la atmósfera pesimista fundamental de la época.⁵⁴ Con Kokoschka nos situamos en un lugar similar, destacando la potencia expresiva lograda gracias a una gama de colores fríos y a

⁵⁴ Ruhrberg, Schneckenburger, Frike y Honnef *Arte del siglo XX* Océano México D.F. 2003 p.34

potentes pinceladas –estoy pensando particularmente en una obra como “La Tempestad” – en donde no es sólo el sujeto protagonista del cuadro el que se



encuentra en medio de un mundo rodeado de inquietud, si no que el espectador logra reconocer, aunque no necesariamente nombrar, este espacio en que se transmite la soledad y la angustia del sujeto. Un sujeto en estado de alerta, que no puede descansar –como lo hace su amada- sino que esta en sumido en sus propias oscuras reflexiones. Sabemos que

esta obra ha sido leída mayoritariamente a partir de la tortuosa relación de Kokoschka con Alma Mahler, pero sospechamos que aquí hay algo más que el temor de perder al ser amado, hay un habitar en estado de abandono constante, a pesar de estar acompañado.

Del expresionismo al surrealismo

Giorgio De Chirico, René Magritte y Paul Delvaux tienen más de un elemento en común. Además de haber sido todos asociados –en algún momento- a la corriente del surrealismo y de poseer alguna pintura a la que le dieron el título de “Melancolía” -o “Elogio a la Melancolía” en el caso de Delvaux- el cuerpo de trabajo de estos tres autores ha reflexionado continuamente acerca de la situación del sujeto de su época en el inquietante mundo en que se desenvuelve. Las imágenes que cada uno de ellos ha desarrollado, han impregnado nuestra retina con una sensibilidad que habla de las angustias, las incertidumbres y las soledades del hombre contemporáneo.

En su estudio sobre el maquinismo y la melancolía en la pintura italiana y alemana de entreguerras, y específicamente refiriéndose al trabajo de De Chirico, Jean Clear señala:

“La melancolía moderna es, pues, una melancolía radical: es el presentimiento de que ninguna *mathis Universalis* puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* de la realidad. Es la conciencia del hombre de hoy de que ninguna ley de conjunto puede reunir los dispersos cabos visibles o revelar el sentido de su existencia. Se vuelve a introducir la maquinaria de la perspectiva, cierto, siguiendo el ejemplo de los maestros renacentistas, pero ya no es instrumento de orden y reunión, sino instrumento de dispersión y desorden. De ahí que en De Chirico la idea de metafísica se vea asociada a la idea de ‘la soledad de los signos’. Cada objeto, cada forma, cada delineamiento aparece como encerrado en su propia soledad, como flotando en una especie de vacuum semántico, residuos de un mundo que los dioses y los demonios han desertado para siempre”⁵⁵

Al hablar de melancolía urbana en el arte del siglo XX quizá el referente más común sea el trabajo de Edward Hopper quien logró hacer manifiesto el tema del aislamiento, la soledad y la falta de sentido en la vida del hombre y la mujer comunes que habitan la gran ciudad norteamericana. Y no se trata sólo de la complicada contingencia de la que le tocó ser testigo, desde antes de la gran depresión Hopper ya daba cuenta de esta melancolía. En su libro dedicado a este pintor Rolf Renner señala

que “ya al final de los años veinte, las representaciones que hace Hopper de casas y paisajes rurales y urbanos se convierten en marcas de las condiciones de vida de los hombres”⁵⁶. Recordemos, por ejemplo, que una de las obras más reconocidas de Hopper es “Autómata” fechada en 1927 y que da



ejemplificadamente, de todos estos elementos que componen la visualidad de este pintor: Lo que nos habla desde sus obras es la compasión y la empatía con el destino de la gente normal y vulgar, con la vida en una sociedad masificada, que al fin y al cabo rechaza lo individual.⁵⁷

⁵⁵ Clair, Jean *Malinconia* Madrid: Visor, 1999. p.91

⁵⁶ Renner, Rolf *Edward Hopper* Taschen. Madrid. 2002 p.41

⁵⁷ Ruhrberg, Schneckenburger, Frike y Honnef 2003 p.203

En el Pop podemos encontrar nuevas referencias a la melancolía. Aunque se podría suponer que el trabajo especialmente centrado en la superficie de los artistas pop significaría dejar fuera todo tipo de reflexión emotiva, me parece que es exactamente en esta estrategia de enfrentamiento con la realidad en que podemos reconocer un ejercicio de distancia que nos permite elaborar un razonamiento acerca del sujeto contemporáneo y sus circunstancias. Estoy pensando particularmente en las serigrafías de Warhol, obras de repetición que a la vez que trivializan la realidad, nos enfocan en su pérdida. En palabras de Hal Foster: “Más que la paciente liberación del objeto en el duelo, sugieren la fijación obsesiva en el objeto de la melancolía...en estas repeticiones ocurren al mismo tiempo varias cosas contradictorias: una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el afecto traumático y una producción del mismo.”⁵⁸

⁵⁸ Foster, Hal *El retorno de lo real* Akal. Madrid. 2001 p.134

Llegamos así a los autores más contemporáneos de nuestro recorrido: Gerhard Richter y Anselm Kiefer. Ambos pintores han generado atención y debate por su trabajo a partir de la historia de Alemania⁵⁹, tema de profundo interés pero que no abordaremos aquí, excepto en su relación con el concepto que nos compete. Para hacer ese nexo, resulta de gran utilidad el ensayo de Andreas Huyssen que señala: “Afirmada en una fascinación melancólica con el pasado la obra de Kiefer hace visible una disposición psíquica dominante en la posguerra alemana que ha sido descrita como la incapacidad de hacer duelo. Si el duelo implica una elaboración activa de una pérdida, entonces la melancolía se caracteriza por una incapacidad de superar esa pérdida y en algunos casos incluso por una identificación continuada con el objeto de amor. Este es el contexto cultural en el cual la reelaboración de Kiefer de un



vocabulario pictórico regresivo, incluso reaccionario, asume política y estéticamente su dimensión significativa⁶⁰ Una de las obras recientes de Kiefer se titula “Melancolía” y en ella mantiene sus marcas visuales. El trabajo sobre los espacios amplios –la idea de páramo-, la

construcción a partir de pinceladas móviles y de colores fríos, que sitúan al espectador frente a un océano en constante vaivén centrando su atención en un objeto blanco-transparente que nos intriga en su simplicidad.

Paralelamente está el trabajo de Gerhard Richter, quien –al igual que Kiefer- se ha movido constantemente entre lo figurativo y lo abstracto. Una parte muy reconocida de la obra de este artista son aquellas series de pinturas, en donde la lógica de la representación fotográfica ha sido invadida por la pintura –o al revés- y cuyos temas parecen definidos por la nostalgia. Estos nos remiten a cierto momento del

⁵⁹ Foster, Krauss, Bois y Buchloh *Arte desde 1900* Ediciones Akal. Madrid 2006 p.614

⁶⁰ Huyssen, Andreas *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2007 p.92

tiempo en donde los recuerdos se confunden con la realidad. Huyendo de las lecturas más simplistas de su trabajo Richter también se ha enfocado en lo abstracto, señalado “Los cuadros abstractos son modelos ficticios, porque visualizan una realidad que no podemos ver ni describir, pero que, no obstante podemos llegar a la conclusión de que existe...con la pintura abstracta hemos creado un medio mejor para dirigirnos a lo que no se puede ver ni comprender, porque la pintura abstracta ilustra con máxima claridad, es decir, con todos los medios a disposición del arte, la “nada”.⁶¹ Allí es donde podemos encontrar la conexión que nos interesa. Llegamos a proponer, entonces, que la melancolía es aquello que no es abordable en el lenguaje cotidiano, pero que es posible de reconocer en su representación. A mi parecer esto aplica no sólo a las obras abstractas de Richter, sino también a muchos de sus trabajos figurativos. Piénsese por ejemplo en “I.G.” del 93 en donde una desnuda espalda femenina parece retirarse cabizbaja, esta actitud nos recuerda una de las definiciones que Federico Galende propone al describir la melancolía “No es una tristeza en la que se expresa la impotencia del saber o una tristeza a través de la cual habla el silencio de la cosa, sino la copertenencia de impotencia y silencio en un saber sin distancia”.⁶²



Cerramos este recorrido resumiendo un acercamiento: la idea de que la melancolía es esa posibilidad de conectarse con lo trascendente sin acceder a él, encuentro que el arte hace posible al representar aquello que nos resulta innombrable. La melancolía da cuenta de una experiencia subjetiva, experiencia que tiene conciencia de la plenitud infinita de lo suprasensible, pero que sólo puede acercarse a través de las manifestaciones de los recursos subjetivos. A mi parecer las

⁶¹ Ruhrberg, Schneckenburger, Frike y Honnef 2003 p.342

⁶² Galende, Federico *La oreja de los nombres* Editorial Gorla. Buenos Aires, 2005. p 91

obras a las que me he referido nos permiten, entonces, enfrentarnos con este sentir melancólico, reconocerlo nuestro y ajeno. A través del arte, y únicamente en él, nuestra melancolía solitaria, se transforma en una melancolía compartida.

Melancolía y Neobarroco

Propongo iniciar esta sección con un acercamiento a las semejanzas entre las épocas que contextualizan las obras barrocas y neobarrocas. Recordemos que el Barroco se da en un contexto de profundos cambios en la cosmovisión del hombre de entonces. Crisis en la religión, posibilidad de cuestionar y escoger la propia fe y la búsqueda de un nuevo lugar en el universo a partir de la incertidumbre que genera la doctrina copernicana. Por primera vez el hombre toma conciencia de ser sujeto de un universo infinito que no tiene su centro ni en la tierra, ni en el ser humano. Esta nueva situación del hombre al interior de su mundo y de su universo estaría en la base de lo que consideramos una característica fundamental del Barroco: la melancolía. Nostalgia por ese espacio que antes era ocupado por el orden y certidumbre, pero que deviene melancolía al reconocer ahora que ese lugar siempre estuvo vacío. Esta melancolía se manifestará, entre otras cosas, en la pérdida de centro, en un caos superpoblado de signos y en una tendencia hacia la infinitud. Inmediatamente podemos hacer las conexiones con el proceso histórico que he descrito en los capítulos anteriores, según Fernando R. de la Flor “Aquella elaboración de la melancolía y aquella acedia se presentan ante nuestros ojos como ‘anteproyectos de modernidad’. Pudiera ser que aquello que aquel tiempo dice, no ha sido en realidad racionalizado por el proceso experimental y técnico que ha alumbrado nuestro mundo, haciendo que ello esté hoy más que nunca mudamente presente e interrogante todavía, mirándonos desde las galerías de retratos de hombres barrocos, o desde los espacios de la representación por ellos abiertos en el ancho campo de una palabra, entonces asombrosamente prodigada.”⁶³

⁶³ De la Flor, Fernando R. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco* Barcelona: Ediciones UIB, 2007 p.53

Según Francisco Jarauta, el arte Barroco se caracterizó por:

“representar la experiencia de una época incapaz de establecer un sistema seguro y cierto, un saber verdadero sobre sí misma. Y es esta dificultad, que acompaña a la primera experiencia moderna, para darse un nombre, la que constituye la dimensión dramática de la misma y la que alimenta un doloroso escepticismo. La duda recorre por igual todas las formas del conocimiento, teórico o moral, multiplicando así la línea de sombra que atraviesa el nacimiento del mundo moderno”.⁶⁴

Como sabemos esta incertidumbre acompañará al hombre durante los siglos siguientes, retomando -por momentos- cierta estabilidad, lo que generará un arte que retornará a los cánones más clásicos. Pero, como veremos, el Barroco no está limitado a un momento histórico, sino que más bien es una sensibilidad que se hace presente cíclicamente en ciertos momentos del devenir humano. Ante un modelo que hace crisis nuevamente, la época contemporánea ha permitido una renovación de los conceptos fundacionales del barroco, acompañados de nuevos elementos propios de finales del siglo XX, como el exceso de información, el caos de la globalización y la melancolía posmoderna; melancolía que va a encontrar su lugar en la superficie, en la representación, en el espacio no trascendente, sino efímero de las posibilidades estéticas. Buci-Glucksmann propone que *la manera*, que funda el barroco surge de una fractura, de una melancolía del arte y del ser:

“¿No es el neobarroco la alegoría de nuestro mundo, un mundo después de la catástrofe, en el que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo real, serían los índices de una historia saturniana? Tal alegoría, irreductible a una simple encarnación de la Idea en el sentido tradicional del término, sitúa el sentido en la superficie y en oblicuo, todo un arte de la alusión y de la ilusión. Entre su lluvia de imágenes y sonidos, y su estrategia fría, suspende la significación en los rasgos de un real irreal que pone en práctica lo irrepresentable.”⁶⁵

El objeto perdido será el objeto del Barroco. Ese objeto impresentable, que sólo puede ser representado por un cuerpo significativo, por una superficie de formas que

⁶⁴ Jarauta, Francisco “La experiencia barroca” en *Barroco y Neobarroco* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992 p.69

⁶⁵ Buci-Glucksmann Christine “La manera o el nacimiento de la estética” en *Barroco y Neobarroco* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992 p.23

simultáneamente lo refiere y lo difiere. De allí que la melancolía pueda instalarse como un objeto posible del Barroco, este estado de ánimo inasible directamente, pero del que dan cuenta las formas propias del Barroco y del Neobarroco. La melancolía como una posibilidad de conectarse con lo trascendente sin acceder a él. La melancolía da cuenta de una experiencia particular, experiencia que tiene conciencia de la plenitud infinita de lo suprasensible, pero que sólo puede acercarse a través de las manifestaciones de los recursos subjetivos.

Así la experiencia dramática de la modernidad es simultáneamente, y por necesidad, una época de gran voluntad artística que requiere desarrollar superficies en donde pueda hacerse espacio la relación con *lo otro*, en palabras de Jarauta:

“En la medida que el hombre contemporáneo abdica de ciertas ilusiones epistemológicas y recorre la línea de sombra del escepticismo se ve obligado a derivar una parte importante de su experiencia hacia esta nueva forma de representación tan próxima a las formas barrocas (...) Si la experiencia se ordena de acuerdo con una lógica de fragmentos o ruinas, que no pueden recrear su unidad perdida, el discurso sobre la misma necesariamente debe hacerse alegórico. Y si tradicionalmente la estrategia alegórica miraba siempre hacia el tiempo de lo perdido, constituyéndose en la verdad de su ausencia y alimentando la purificación del alma, expuesta a la espera de una *historia salutis*, la alegoría barroca, al no poderse apoyar sobre organizaciones de sentido claras y distintas y al ver que el mismo *eidos* se oscurece, no tiene otra posibilidad que, o descender al abismo de la caducidad de la naturaleza, o sortear este abismo arrojándose al juego de los infinitos posibles”⁶⁶

En una definición que pretende diferenciar el arte clásico del arte Barroco, Bauer y Prater proponen: “Mientras el Renacimiento concentró la cuestión de la imagen en la representación de la naturaleza creada por Dios, que se manifestaba a su imagen y semejanza, el hombre, en el Barroco, trataba de trascender el mundo natural con la ayuda de medios artísticos específicos, el dramatismo, el pathos extrovertido y el ilusionismo, por un lado; y la vista extremadamente cercana, la interiorización, la distanciamiento y la sustracción de la realidad, por otro. La ilusión espacial por medio del

⁶⁶ Jarauta. p.70

trompe-l'oeil, la vida artificial de refinados autómatas, el mundo mágico de las máquinas de teatro, formaban parte de estos medios.”⁶⁷

En esta línea podemos concluir que la esencia de lo Barroco está en la representación, es en esta construcción en donde el hombre puede relacionarse con la naturaleza, a la que ya no puede acceder directamente porque se ha vuelto impresentable. Las categorías clásicas con las que el sujeto se relacionaba con la realidad han caducado, entonces debe crear nuevas formas, representaciones de la realidad para poder acceder a ella. Según Francisco Vericat: “El problema filosófico fundamental poco, o nada, tiene que ver aquí con las relaciones sujeto/objeto, y sí más bien con la intelección de lo objetual, en el sentido de las lindes y relaciones entre ser y apariencia, entre lo real y lo imaginario, entendido en el sentido específico de las relaciones de la realidad como representación (...) es el paso de la realidad a la realidad *signata*, y de la ratio a la *representatio*; con lo que racionalidad deja de ser una expresión propiamente de coherencia lógica, para pasar a expresar disposición a la representación y a lo que representa”⁶⁸

Según este autor para el pensamiento barroco –como para el arte- la reciprocidad entre imagen y realidad no expresa tanto la búsqueda de la realidad factual como tal, sino cuanto de posibilidad hay en ella⁶⁹, proponiendo incluso que la representación pasa a constituirse en un proceso sin fin al interior de la imagería misma: “En el que lo relevante más que la relación a lo representado es la estructura de la representatividad como tal, el hecho mismo de la representación del representante con independencia de lo representado.”⁷⁰ De allí que sea la representación donde tengamos que poner nuestra atención, la trascendencia ya no estará en el fondo, sino en la superficie.

⁶⁷ Bauer, Hermann y Prater, Andreas *Barroco* Colonia: Taschen, 2006 p.9

⁶⁸ Vericat, Francisco “Barroco como paradigma” en *Barroco y Neobarroco* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992 p.102

⁶⁹ Ibid p.108

⁷⁰ Ibid p.104

El drama está en la superficie

Andrés Sánchez Robayna propone que el neobarroco sería un barroco de la levedad, un barroco que ha perdido la gravedad finalista, propia del barroco histórico: “La levedad no es inconcreción, sino más bien lo contrario: es un alzarse sobre la materia para llegar, desde la suspensión, a otra comprensión de la materia. El neobarroco contempla la materia del mundo desde la materia sin peso de la palabra, desde la ingrátida concreción de la forma. Consagración de una voluntad de forma. Consagración de la forma. El neobarroco es un barroco en vuelo.”⁷¹

De allí que insistamos, en que si queremos buscar algún nivel de trascendencia, algún “mensaje” en los objetos neobarrocos, esa trascendencia se ubica en la formalidad de su construcción. Las películas que proponemos no poseen en su argumento –que para nuestro discurso sería “el fondo”- la intención de tratar con grandes problemas existenciales de la nación chilena o de sus personajes. Es en las elecciones formales que las construyen en donde se puede encontrar posibilidades de reflexión significativas. Son las posiciones de cámara, las elecciones de planos, la duración de las tomas, la manera en como está desarrollado el montaje, el deslizar de los personajes en pantalla, etcétera, las que nos remiten a esta melancolía propia del sujeto neobarroco, la que nos habla de su soledad y de su incertidumbre.

Representación sin límites

Tanto el devenir del tiempo como el espacio están trastocados en las obras barrocas. “La lucha por lo ‘pictórico’, esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrar los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wolffliniana del Barroco. La tendencia desde la superficie hasta el fondo expresa el mismo sentido

⁷¹ Sánchez Robayna, Andrés “Barroco de la levedad” en *Barroco y Neobarroco* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992 p.123

dinámico de la vida, la misma resistencia contra lo permanente y contra todo lo fijado de una vez para siempre, contra lo limitado; con ello, el espacio es concebido como algo que se va haciendo *in fieri*, como un función”⁷²

Es interesante notar que este cine, que estamos caracterizando como neobarroco, desarrolla su propia ruptura con el cine más clásico, con el cine canónico, tanto en el uso del tiempo como del espacio. Entenderíamos entonces como cine neobarroco aquel en donde la materialidad de la construcción formal de la obra se hace evidente al espectador, en donde la narrativa clásica –definida por un guión literario- es reemplazada por estrategias estéticas en donde la fuerza de la obra radica en la forma más que en el fondo. Obras como las de Raúl Ruiz o Peter Greenaway serían ejemplos del uso neobarroco del lenguaje cinematográfico. Podemos dar como referencia el constante uso de los primeros planos como posibilidad de movilizar el espacio, las películas a las que nos referimos – tómense como ejemplos “Las niñas” y

“La sagrada familia”- se alejan del plano medio, del plano general y del americano (planos que son más amables con el espectador, permitiéndole tener una visión general de los sucesos), para priorizar los primeros



planos y los planos detalle, como una manera de intervenir el espacio y también de crear un lenguaje de fragmentos. Según Omar Calabrese el uso del Zoom da cuenta de la aparición de un espacio de enunciación y de un sujeto manifestado por una ‘mirada’ en proceso de acercamiento evidente. También en el uso de ralentizados, cámara lentas y rápidas percibimos la existencia de un sujeto-mirada que disminuye la velocidad de la visión y además advertimos la existencia de un tiempo de la enunciación.⁷³ Con estas decisiones el realizador da evidencia de su presencia y crea

⁷² Hauser, Arnold *Historia Social de la Literatura y el Arte. Vol.1* Buenos Aires: Debate, 2006. p. 500

⁷³ Calabrese, Omar *La era neobarroca* Madrid : Cátedra, 1987 p.88

atmósferas que nos permiten recibir aquellas sensaciones que se encuentran tramadas en la formalidad de la obra.

Por otro lado, el uso del tiempo cinematográfico en el cine clásico, tiene definidas convencionalmente la duración media de las tomas. Se espera que en el relato cinematográfico un desayuno no dure más que un par de minutos y que el desplazamiento de una persona a través de una habitación sea – gracias al montaje-cosa de segundos. En el cine neobarroco los tiempos son otros. Demos como ejemplo



las películas “Corazón Secreto”, “Rabia” y “Sábado” en donde los “tiempos muertos” y las esperas son semejantes a las de la vida cotidiana, creando cierta incomodidad en el espectador que no está preparado para esa “lentitud” en el cine. Proponemos que al desafiar al espectador a una experiencia cinematográfica que lo saca de su “zona de

comodidad”, este cine neobarroco es capaz crear con su público canales de comprensión que lo remiten a aquello que es irrepresentable, pero que está referido en la representación.

Omar Calabrese señala que las tecnologías de la comunicación han permitido ver representado un umbral de tiempo y movimiento que está por debajo o por encima de lo perceptible, lo que conlleva con toda probabilidad algún cambio también en la visión de mundo, que difiere con la de otras épocas, creando un sentido de la historia diferente respecto a otros momentos. “El mando a distancia con la posibilidad de apretar en una misma línea productos provenientes de un espesor histórico diverso hace que todo se coloque automáticamente en proximidad y en continuidad (...) la objetividad alcanzada así no es una experiencia del mundo, sino la experiencia de una representación convencional”⁷⁴

⁷⁴ Ibid p.71

Representación excéntrica y caótica

Sin la certidumbre de antaño el hombre barroco, y el neobarroco, tienden hacia los extremos. La pérdida de un centro rector y proveedor de certidumbres hace que el barroco agote, exhiba y derroche sus recursos tendiendo al límite de estos, aunque sin poner en riesgo el orden previo que es fundamental para su existencia. “La excentricidad ordena una presión hacia los márgenes del orden, pero sin tocar el orden (...) Los géneros de espectáculo se dirigen efectivamente cada vez más hacia sus propios límites materiales e invaden los de los territorios limítrofes”⁷⁵

En este sentido podemos referirnos a la propuesta estética (y en algunos momentos también de fondo) de las cintas “Y las vacas vuelan” y “La sagrada familia” que utilizan una construcción formal que usualmente es utilizada en el género documental como base para su construcción, y las películas “Play” y “En la cama” que por momentos juegan con el formato del video clip. Hay aquí una promiscuidad en cuanto al uso del lenguaje que puede confundir al espectador, pero que -al mismo tiempo- lo seduce hacia la formalidad de lo que se le expone.

Continuando con la idea de excentricidad, el cine neobarroco escapa de la idea del narrador clásico que expone los hechos y conoce plenamente las intenciones de los



personajes. Varias de estas películas están construidas desde la cámara, el narrador no está distanciado de la acción, es partícipe. En “Sábado” por ejemplo, el cámara es un personaje (Gabriel Díaz) al que la protagonista le solicita filmar sus acciones. Mientras que en “La sagrada Familia” la

cámara móvil e inquieta persigue e hostiga a sus personajes en todo momento, provocando una sensación de caos, propio también de la sensibilidad barroca. En palabras de Arnold Hauser: “La intención artística del Barroco es, en otras palabras,

⁷⁵ Ibid p.72

‘cinematográfica’; los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados; todo signo que pudiera delatar interés por el espectador es borrado, todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso. A este carácter improvisado corresponde también la relativa falta de claridad de la representación”⁷⁶

El caos neobarroco proviene también de su exceso de elementos, de la demasía de sus componentes formales y de la amoralidad de sus personajes. Según Calabrese el exceso de representación es necesaria para el exceso de lo representado, de manera que al representar un contenido excesivo, se transforma la estructura de su contenedor: “Monstruos físicos y morales, obscenidades, embrutecimiento violencia no valen por su solo significado, sino también por su forma de expresión. Al contrario la transgresión en el plano de la superficie de los fenómenos se hace prácticamente fundamental con claro perjuicio de la transgresión semántica, que se considera parte de una dimensión ideológica probablemente superada o por superar”⁷⁷

Representación trascendente

Aunque la definición de Neobarroco de Severo Sarduy es muy diferente a la de Calabrese⁷⁸, recurrimos al primero para acercarnos a las conclusiones de este capítulo. Según el autor cubano “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial”⁷⁹

⁷⁶ Hauser p. 501

⁷⁷ Calabrese p.78

⁷⁸ En *Escritura Neobarroca* (Santiago: Palinodia, 2010 p.375) Sergio Rojas establece claramente que las diferencias entre Calabrese y Sarduy respecto al neobarroco señalando que: “Mientras el primero se interesa en aquellas dimensiones y operaciones que permiten conjeturar un patrón cultural dominante, el segundo enfatiza más bien ls posibles rendimientos críticos de las prácticas estéticas neobarrocas”

⁷⁹ Sarduy, Severo “El Barroco y el Neobarroco” en *América Latina en su literatura* Madrid: Siglo XXI, 1998 p.181

El hombre barroco comprende que su universo es inagotable y es infinito, sabe que no podrá asirlo, pero desarrolla la capacidad de relacionarse con esto que trasciende a través de las formas, formas que pueden parecer –como señalamos antes- excesivas, excéntricas y caóticas, pero que dan cuenta de ese “más allá” que el hombre percibe, pero que no alcanza. Según Hauser la tendencia que domina al arte barroco es -junto al estímulo de lo nuevo, difícil y complicado- ante todo, despertar en el contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprendibilidad, infinitud de la representación⁸⁰

Más adelante el mismo autor señala que “Todo el arte del Barroco está lleno de este estremecimiento [metafísico], del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como un organismo unitario y vivificado en sus partes, símbolo del Universo”⁸¹. Las expresiones del barroco –y del neobarroco, por consiguiente- tendrán como objetivo derogar la contradicción entre el instante y lo permanente lo que sólo podía conseguirse en el ceremonial, y sólo de forma simbólica.⁸² El sujeto de esta sensibilidad tiene conciencia de sus propios límites y de vivir en un mundo efímero, esta conciencia le produce melancolía, y es esta melancolía la que, aún siendo irrepresentable, podemos reconocer puesta en obra, con las características señaladas más arriba, en esta serie de películas.

Recordemos que, según Sarduy el neobarroco es el reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. Proponemos que este cine, estas películas dar cuenta de esta búsqueda, y reflejan esta sensibilidad: “El trayecto –real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo

⁸⁰ Hauser p. 502

⁸¹ Ibid p.507

⁸² Bauer y Prater p.8

necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apaciblemente' cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión".⁸³

Para cerrar este capítulo me interesa subrayar que la comprensión de la melancolía en este grupo de películas no pasa por su discurso argumental, sino por la capacidad de poner en obra formalmente este estado de ánimo. La melancolía está allí para ser percibida, no necesariamente para ser analizada. Hay algo allí más allá de lo razonable, el constante movimiento, el absurdo, el caos y la contradicción. En palabras de Eugenio D'Ors: "Cualquier introducción del movimiento en el proceso de una obra humana exige, por consiguiente, para realizarse, un abandono de la razón...La actitud barroca desea fundamentalmente la humillación de la razón"⁸⁴.

⁸³ Sarduy p.183

⁸⁴ D'Ors, Eugenio "Lo Barroco" Madrid: Tecnos, 2002 pp.81-82

CAPÍTULO IV

El joven cine chileno: contexto y estrategias

Instalado nuestro marco teórico es hora de acercarnos a nuestro objeto. Hablamos de un grupo de películas realizadas en los últimos años, durante la primera década del siglo XXI. Por todo lo señalado anteriormente el momento y lugar en que se desarrollaron estos productos cinematográficos es absolutamente relevante para su contenido, pero también lo es su lugar en la historia del cine chileno, sus lógicas de producción y sus relaciones con una escuela estética del cine contemporáneo mundial.

En una década en que el cine nacional llegó a records de taquilla, de producción y de reconocimiento internacional este grupo de películas se instala como lo más arriesgado e innovador, aunque no necesariamente lo más popular. Hoy el cine chileno se sitúa en una disyuntiva trascendental para su desarrollo: en un mercado tan pequeño como el nuestro cuyo promedio de visitas al cine por chileno bordea recién una visita anual per capita, y en donde la competencia por lograr un espacio en pantalla es brutal (pensemos que el 90% de las películas que se exhiben en Chile son cintas norteamericanas que llegan con numerosas copias y apoyadas por potentes campañas de prensa y publicidad), estrenar más de tres docena de cintas nacionales hace necesariamente que estas compitan entre sí, impidiendo que logren un buen desempeño en taquilla. Parece evidente que el mundo audiovisual ha hecho un trabajo notable en cuanto a aumentar el número y la diversidad de las películas. El problema parece ser que hoy tenemos más películas en cartelera que gente dispuesta a ir a verlas, ya que el público histórico del cine nacional no ha aumentado de manera coherente con el aumento de la producción y los que vemos cine chileno somos los mismos de antes, sólo que ahora tenemos que decidir entre más opciones. Aunque claramente el grupo de películas a las que nos referimos no tiene una vocación comercial, este cambio de panorama en el escenario de la producción nacional si va a

definir sus lógicas de producción y de exhibición, y por lo tanto las características internas y externas de su acercamiento a la audiencia.

Las condiciones de la producción y exhibición

La gran variedad en temas y propuestas visuales se explica en que hoy en Chile hay más personas con la posibilidad de partir con una idea y llegar hasta la realización de una película. El hecho de que cada vez sea más barato filmar y producir una película ha permitido que actualmente en Chile se puedan distinguir dos tipos de cine. Uno que estaría en la línea del cine tradicional, que se produce, se filma y se piensa con el objetivo de llegar a estrenar en las salas comerciales y otro que se desarrolla en formato digital, en pocos días y con pequeños –normalmente jóvenes- equipos técnicos y que ve el cine como un ejercicio, pudiendo así lanzarse con propuestas formales más arriesgadas y con temáticas menos comunes.

Un ejemplo interesante de este fenómeno es la opera prima de Oscar Cárdenas “Rabia” (2006), cinta que participó en la selección oficial de 17 Festivales Internacionales -tres de ellos clase A- pero que en Chile sólo pudo participar en un festival (Sanfic) y ser exhibida únicamente en la Cineteca Nacional y en el Cine Arte Alameda, ya que en ese momento tanto los otros festivales como las multisalas de cine exigían que las películas estén en un formato de 35 mm.

El caso de “Rabia” no es único, otras interesantes cintas como “Oscuro/Illuminado”(2008) de Miguel Angel Vidaurre o “El Pejesapo”(2007) de José Luíz Sepúlveda, se quedaron fuera de un circuito mayor no solamente por salirse de los cánones en su propuesta narrativa, sino porque –a diferencia de la tendencia en el resto del mundo en donde se acepta el digital no como un sucedáneo sino como



un formato respetable en sí mismo- al momento de su estreno en Chile la mayoría de

los festivales no aceptaban películas en digital en competencia, ni se poseía el interés de las multisalas comerciales para exhibir este tipo de cine, ni existían salas alternativas equipadas para su exhibición. Para estos directores lo que cuesta el traspaso de una película digital a una en 35 mm. –y sacando una sola copia- es más de lo que han gastado en la filmación de todo su proyecto por lo que no vale la pena invertir en ello.

Todas las películas mencionadas pasaron por festivales –nacionales y extranjeros-, captaron el interés de la prensa y apelaron a un público más bien específico. La producción es numerosa, pero con poco espacio para su exhibición. Buena prueba de ello es que la segunda edición del Festival de Cine B, en el 2009, logró reunir más de 200 películas (en distintos formatos) o la notable participación que logró el concurso organizado por Lastarria 90, sala que se une a la Cineteca Nacional, la Cineteca de la Universidad de Chile y sobre todo el Cine Arte Alameda como espacios en donde estas películas pueden encontrarse con su público.

Así se ha ido formando un circuito paralelo de distribución y exhibición de cine. De un cine que también se produce de manera paralela al que llega a las grandes salas comerciales. Que se estén produciendo un número significativo de trabajos que no ponen sus expectativas en el estreno en salas comerciales, no habla también de cambios en las lógicas de producción. De un grupo de realizadores que no ve la recaudación en salas como una meta final para sus películas o como la manera de recuperar los costos de la producción de la obra.

La posibilidad de filmar con equipos muy livianos en su manejo y transporte, permite que los grupos de trabajo se achiquen lo que baja tanto los costos como los niveles de complicación de las grabaciones. Este es un fenómeno mundial que está, hace varios años ya, alimentando la escena con películas pequeñas, pero interesantes y permitiendo a grandes realizadores como Steven Soderbergh, David Cronenberg o Gus Van Sant hacer de manera paralela a películas caras y de compleja producción, obras más personales y experimentales.

Hablamos de películas que se filman utilizando tecnología digital, cuyos equipos de filmación no superan las diez personas, que son planificadas para que los procesos de grabación sean lo más acotados posibles, en donde la producción ejecutiva tiene más que ver con aunar voluntades y talentos para posibilitar el desarrollo del proyecto que con convencer a inversionistas o auspiciadores.

Gran parte de estas películas no cuenta con fondos del gobierno para su desarrollo. Algunas de ellas postulan, pero difícilmente son seleccionadas ya que su propuesta –en la mayoría de los casos- parece resultar demasiado marginal, rara o derechamente no ir en la línea de lo que se entiende por los objetivos de este tipo de concursos. Pero la no existencia de financiamiento externo no parece condicionar la producción. Cómo se trata de películas de bajo costo se sacan adelante a pulso, consiguiéndose los materiales y contando con la colaboración de actores y técnicos que ven en estos proyectos la posibilidad de hacer un trabajo audiovisual interesante y con mayores libertades creativas.

Esta dinámica de producción es la que permitiría, entonces que no exista presión en cuanto a la recaudación económica que la película debe alcanzar. Uno podría suponer que estos trabajos son hechos por razones más relacionadas con la experimentación artística, las obsesiones de sus creadores o simplemente el ejercicio de contar historias sin aspavientos, pero utilizando de manera coherente los recursos cinematográficos.

El joven cine chileno: mucho que contar

Lo más interesante de este grupo de jóvenes películas no tiene que ver con su exhibición, ni con su producción, si no con sus propuestas de contenido. En el título de este apartado utilizo el término “Joven Cine Chileno” no pensando en la edad de sus creadores –que en todo caso, en su mayoría, coinciden generacionalmente en un rango

etario alrededor de los cuarenta años – sino en el ímpetu propio de ciertos movimientos que han marcado la historia del cine y de las que este tipo de películas se puede considerar heredero, como el realismo poético francés, el cine italiano de los sesenta o, más contemporáneamente, el trabajo de autores europeos como Kaurismäki o los hermanos Dardenne; y los asiáticos Won Kar Wai o Kim Ki-duk. Una definición posible que une a todas estas películas la tomamos de Cristian Metz quien señala que “no es ninguna objetividad de principio ni ningún realismo sin fallas los que pueden definir este cine moderno, sino la aptitud para ciertas verdades o más bien para cierta precisión en el tono que hacen del *cine joven* un cine más adulto, y del viejo cine un cine en ocasiones muy joven.”⁸⁵

Este cine es impetuosamente contemplativo, instalando una manera de mirar la realidad, de detenerse en ella que me he atrevido de calificar como melancolía cinematográfica. Se trata de películas centradas en pequeñas historias -de dos o tres personajes- en donde ausente toda épica, lo significativo está en la construcción formar de esta realidad mínima, pero al mismo tiempo relevante visualmente. Este cine joven, contemporáneo se diferencia, así de las narraciones cinematográficas más clásicas en donde “la historia se concierte en la materia a significar, dado que la forma no es comprendida más que como un medio de comunicación, como una forma particular de llevar hasta el conocimiento de alguien algo que existiría en sí independientemente de ella. Nosotros, por el contrario, afirmamos que la base es la forma, y que la intriga no es más que el pretexto que permite vincular más estrechamente acontecimientos susceptibles de tener un sentido”⁸⁶, en palabras de Jean Mitry.

Las propuestas de estas películas tienen sus antecedentes –consientes o no- en otras películas que también han intentado retratar el conflicto interno de personajes que viven en un contexto de inquietante calma. Un referente probable sería el cine europeo de los sesenta. Se cuenta que Godard planteó en algún momento a Antonioni

⁸⁵ Metz, Cristian “El cine moderno y la narratividad” en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Vol. 1 Barcelona: Paidós, 2002 p. 219

⁸⁶ Mitry, Jean *Estética y psicología del cine*. Vol. 2 *Las Formas* Madrid: Siglo Veintiuno, 2002 p. 452

que en su película “Desierto Rojo” el drama ya no era psicológico, sino plástico, a lo que el maestro italiano respondió ‘Es lo mismo’⁸⁷. Según Adrian Martín se podrían definir las principales líneas de búsqueda estética e intelectual del cine moderno (que en este caso homologamos a nuestro concepto de cine joven): como esta activa dificultad de seguir los estragos del tiempo –estragos marcados en el mundo por las dos guerras mundiales; y en aquellos individuos que, de un modo u otro, luchan por definir sus identidades en relación con los tiempos y sensibilidades cambiantes.⁸⁸

Este tipo de cine lo que propone también es una manera distintas –de nuevo en contraposición al cine clásico- de construir narrativamente estas historias ya que de lo que se trata aquí es de sumergir al espectador en la mirada particular de los personajes respecto a su concepción del mundo, invitarlo a adentrarse en la confusión y –muchas veces- el sinsentido de la melancolía. Como lo explica Mario Pezella: “La realidad no sirve ya como escena o como telón de fondo para los esquemas típicos del cine narrativo, sino que se conecta directamente al estado mental y psíquico de los personajes que se encuentran en ella. Más que seguir el estereotipo del duelo o del conflicto heroico, el film aparece compuesto por una serie de ‘situaciones ópticas puras’”.⁸⁹ Descripción que queda más clara en palabras de Domènec Font “En propiedad lo que el cine moderno más radical pone encima de la mesa es la desarticulación del relato tradicional –heredero de las antiguas formas narrativas decimonónicas- y la apertura a nuevos postulados en torno a la narratividad. Frente a un cine de integración narrativa fundado sobre el montaje en continuidad y la construcción de una diéresis transparente, un cine de dispersión narrativa, repleto de vacíos y elipsis y fundamentado en nuevas relaciones con el espacio-tiempo”⁹⁰

Una de las maneras más evidentes en que estas nuevas relaciones con la narratividad del espacio-tiempo se expresan en este tipo de películas es el uso de planos secuencias prolongados y, en donde muchas veces, pareciera que no hay

⁸⁷ Martín, Adrian *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar editores, 2008 p.16

⁸⁸ Ibid 2008 p.17

⁸⁹ Pezella, Mario *Estética del Cine* Madrid: A. Machado Libros, 2004. p.98

⁹⁰ Font, Domènec *Paisajes de la Modernidad. Cine europeo, 1960-1980* Barcelona: Paidós, 2002. p.264

mucha actividad al interior del plano. Lo interesante de ese recurso es que, bien utilizado, puede ser una entrada muy sugerente para que el espectador haga sentido de lo que se le muestra, obligado a detenerse en imágenes que, en otras circunstancias, sólo durarían segundos. Me parece pertinente, en este punto, hacer uso de las reflexiones de Antonioni, a quien nos referíamos más arriba, respecto a los usos y efectos del plano secuencia:

“Pero mientras el naturalismo cultivaba con optimismo, sentido común y sencillez, su culto a la realidad con los inherentes planos-secuencia, el nuevo cine invierte las cosas: en su exasperado culto a la realidad y en sus interminables planos-secuencia en lugar de tener como proposición fundamental ‘lo que es insignificante, es’ tiene como proposición fundamental ‘Lo que es, es insignificante’. Pero dicha insignificancia se siente con tanta rabia y dolor que agrade al espectador y, con él, su idea del orden y su existencial amor humano por lo que es. El breve, sensato, mesurado, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con las convenciones académicas; el largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir.”⁹¹

Esta comparación que hace Antonioni entre el cine moderno y el cine neorrealista me parece particularmente atinente a nuestro tema, ya que parte importante del cine latinoamericano en general, y el chileno en particular, ha visto en el neorrealismo italiano un referente trascendental. El grupo de películas a las que me refiero como Joven Cine Chileno se mueve desde ese referente hacia otro en donde la realidad es puesta a prueba a partir de la emergencia de los recursos cinematográficos. Al contrario del punto cero, de la búsqueda de la transparencia formal que caracteriza al cine neorrealista y que invita al espectador a enfrentarse a sus propuestas como una mirada “a la vida misma”, este cine joven busca exponer su construcción, obligar al espectador a la detención, al extrañamiento, a la búsqueda de significados no evidentes en las imagería que se le ofrece.

⁹¹ Pasolini, Pier Paolo “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” en *Problemas del Nuevo Cine* Della Volpe y otros. Madrid: Alianza, 1971 pp. 72-73

Esta idea queda mejor ejemplificada cuando notamos que el espectador debe hacer el salto, en términos de cómo receptiona este tipo de propuestas, de enfrentarse a una películas “lenta” -en las que no pasa mucho en términos de acción externa-, una película en donde lo más significativo que pasa no está en pantalla sino que es aludido a partir del manejo del tiempo, y del espacio, en la narración. Metz lo define claramente:

“Nunca hay tiempos muertos en un filme, porque un filme es un objeto fabricado; sólo hay tiempos muertos en la vida...en el cine, los únicos tiempos muertos verdaderos son los pasajes de los filmes que nos aburren -los tiempos marchitos- porque, contrariando desde el exterior la espera del espectador que se adormece, realizan así en abismo las condiciones mismas que hacen posibles los tiempos muertos de la vida. En la fase de planificación y montaje, es decir, antes de que el filme exista, es cuando se decide el destino de los tiempos muertos: todos los que el cineasta ha experimentado como tales, los han descartado de su filme nunca llegaremos a verlos, porque el filme es diferente en este aspecto de la vida, elige siempre, so pena de no existir nunca. Y todos los ‘tiempos’ que el cineasta ha puesto en su filme estaban, para él, vivos. El antonionismo no es más que una apreciación nueva -y profundamente original en cine- de lo que en la vida es o no es tiempo muerto, y para nada una estética del tiempo fílmicamente muerto.”⁹²

La construcción narrativa y la propuesta temática de este grupo de películas definen maneras distintas de producción, que a su vez determinan otras lógicas de exhibición y deberían, asimismo, apelar a un tipo de espectador que esté dispuesto a hacer el trabajo que requiere enfrentarse a este tipo de cine. Por trabajo me refiero a la participación necesaria para dar sentido a las propuestas que se le ofrecen y también a comprender que este Joven Cine Chileno es distinto al que hemos estado acostumbrados a ver, pero no por nada es el que está teniendo más interés tanto a nivel de festivales nacionales e internacionales, como de crítica. Sin negar la importancia del cine popular que permite una accesibilidad a grandes públicos que disfrutan de él y que juega un importante rol en la memoria y la representación idiosincrática, me parece que es en este espacio -el del joven cine chileno- en donde se está trabajando la posibilidad de construir una cinematografía más personal y propositiva, aunque el costo sea una distancia con gran parte de la audiencia.

⁹² Metz pp. 214-215

Es este mismo grupo de películas las que llamaron la atención de la investigadora Carolina Urrutia y a partir de las cuales elaboró el concepto de Cine Centrífugo. Hay varios elementos en su descripción que se cruzan con lo señalado acá. Urrutia entiende, entre otras cosas, como Cine centrífugo aquel que se mueve del centro –tanto en términos de producción como narrativos- ; establece nuevas relaciones entre el centro y la periferia cambiando los órdenes de representación y comprensión de lo que constituye el margen; tiende a instalar nuevas jerarquías entre el protagonismo del sujeto y el protagonismo del espacio; define una nueva relación con el concepto de realismo; se instala desde la autoconciencia de la escritura y – siendo estos dos últimos puntos clave para nuestra lectura melancólica del cine chileno- Urrutia señala que el cine centrífugo desplaza hacia otros ámbitos de comprensión las concepciones históricas de lo político en el cine y es, en el caso chileno, un cine que organiza un mundo pesimista, nihilista, vacío⁹³.

⁹³ Urrutia pp.20-21

CAPITULO V

Anatomía cinematográfica de la melancolía contemporánea

Rindiendo tributo al clásico escrito de Robert Burton, y con nuestro objeto de análisis ya instalado –en término de contexto y características generales-, en este apartado proponemos un perfil de las características centrales de la melancolía contemporánea y varias propuestas de cómo ésta sería capaz de representarse en el lenguaje cinematográfico. Partamos recordando que en este trabajo proponemos que –a partir de las elecciones autorales de los cineastas- es posible dar cuenta de lo irrepresentable a partir de la construcción formal que estos autores realizan: “El director del film no nos permite contemplar libremente la escena según nuestro humor o la simple casualidad. Fuerza nuestros ojos a pasar de detalle en detalle de la escena siguiendo el orden prescrito por el montaje. A través de la sucesión. El director está en disposición no sólo de mostrar el film, sino además de interpretarlo. Aquí aparece en primer plano la personalidad del creador del film”⁹⁴. Como señalaba en los primeros capítulos, la melancolía es un estado que escapa de la representación directa pero a la que se puede apelar mediante el uso de recursos poéticos que estarán guiados por el interés y la sensibilidad del creador, de allí la relevancia de la experiencia y contexto del realizador.

El cine, mediante una utilización estratégica del lenguaje cinematográfico puede acercar al espectador a este espacio estético, esto porque a pesar de la impresión de realidad que acompaña el hacer cinematográfico es necesario estar consciente de que “El cine no copia de manera ‘objetiva’, naturalista o continuada una realidad que le es propuesta: recorta secuencias, aísla planos y los vuelve a combinar por medio de un montaje. El cine no reproduce cosas: las manipula, las organiza, las

⁹⁴ Balazs, Béla “El nuevo lenguaje” en *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978. p.27

estructura. Y los elementos toman sentido sólo cuando se logra una nueva estructura a partir del montaje de aquellos”⁹⁵

A través de sus elecciones formales el cine puede acercarse a lo irrepresentable, y mediante la emergencia de los recursos de su construcción lograr atravesar la cáscara de lo superficial.

Como señala Carolina Urrutia en su libro sobre ficciones chilenas recientes: “Hay un marco que bordea el cuadro, que separa lo visible de lo no-visible y que en esa veladura que impone, abre automáticamente a un mundo en que el espectador va completando. La imagen presente en el campo visual, es una que a la vez se muestra, se escinde, invocando a un mundo que existe fuera de la superficie visible, articulando un vínculo activo, afectivo y dinámico entre un espacio y otro”⁹⁶

El lenguaje cinematográfico se instala de esta manera como vehículo privilegiado de acercamiento a este estado de ánimo tan definitorio de nuestro tiempo, la posibilidad de dar cuenta de lo impresentable, de aquello que está en el alma, no sólo de los personajes, sino del realizador y del público creando una conexión que supera los límites de la materialidad de la obra, pero que se sustenta en ella. En este punto me parece de real atingencia la polémica entre el intelectual alemán Siegfried Kracauer y Paul Valery, al que el primero se refirió en su texto “Teoría del cine” de 1960:

“En otras palabras, Valery insiste en que, a causa de su exclusivo interés por el mundo exterior, el cine nos impide atender a la cosas de la mente; en que su afinidad por los datos materiales obstaculiza nuestras preocupaciones espirituales; en que la vida interior, la vida del alma, queda ahogada por nuestra inmersión en las imágenes de la vida exterior que nos ofrece la pantalla(...)¿Será quizás, que, contrariamente a lo que supone Valéry, no existe ningún atajo para alcanzar los escurridizos contenidos de la vida interior, cuya presencia perenne él da por sentada? ¿Quizá el camino que conduce hacia ellos, si es que lo hay, debe atravesar la experiencia de la realidad superficial? ¿Quizá el cine es más una puerta que un callejón sin salida o una mera diversión? (...)

⁹⁵ Kristeva, Julia *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos, 1988. p. 321

⁹⁶ Urrutia p.18

Calle y rostro, pues, abren una dimensión mucho más amplia que la de las tramas que sostienen. Esta dimensión se filtra, por decirlo así, por debajo de la superestructura de los contenidos específicos del argumento; está formada por momentos que todos podemos experimentar, momentos tan comunes como el nacimiento y la muerte, o una sonrisa, o ‘el murmullo de las hojas agitadas por el viento’⁹⁷

Es en estos espacios de cotidianidad –construida simbólicamente en el cine– en que nosotros como espectadores podemos percibir la presencia de aquello que no se puede representar, pero que logra dar cuenta de sí mismo a través de las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Recordemos que según Mitry, la actitud del espectador de cine consiste en descifrar a través de lo real percibido, las ideas sugeridas más que las significadas, dado que por necesidad las significaciones cinematográficas son imprecisas y ambiguas. Los sucesos referidos por la narración no constituyen más que el elemento primero de la película su nivel elemental de comprensión⁹⁸ 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.”⁹⁹

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. Según Marcel Martin un filme nunca es objetivo, es siempre el correlato de una mirada, la mirada del autor que en este caso se arriesgaría por crear una ‘puesta en presencia’ como otra forma de ‘puesta en escena’.¹⁰⁰ 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 compartir con el espectador este estado de alma que comparten. Recordemos que “Para el autor, la idea llama a la

⁹⁷ Kracauer, Siegfried *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós 1989. pp. 352 y 371

⁹⁸ Mitry, Jean *Estética y psicología del cine. Vol. 2 Las Formas* Madrid: Siglo Veintiuno, 2002 p. 470

⁹⁹ Fernández Polanco, Aurora “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades” en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Machado Libros 2005. p.145

¹⁰⁰ Metz, Cristian “El cine moderno y la narratividad” en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Vol. 1 Barcelona: Paidós, 2002 p. 216

forma, porque mientras ésta no haya sido formulada no es más que una intención vaga, un proyecto. Para el espectador es la forma la que llama a la idea, dado que la forma es la única manifestación sensible de ésta”¹⁰¹ 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.

Atmosfera Melancólica desde el guion

Si coincidimos con Adrian Martin en la atmósfera como aquello que junta, define, pone en circulación y transforma todos los elementos de la película: sus personajes, eventos, gestos, lugares, espacios, imágenes y sonidos¹⁰², diríamos entonces que lo primero sería reconocer la existencia de una “atmósfera melancólica”. Ésta estaría definida –y definiría- tanto la forma como el fondo de la película. Señalaba en la introducción de esta investigación 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, si no aquellas en que la melancolía se expresa en la construcción formal de su propuesta narrativa, se construye cinematográficamente.

Propongo que un grupo de cineastas jóvenes chilenos han logrado dar cuenta de esta melancolía a través de una serie de películas que comparten ciertas



características.

¿Por qué este grupo de películas y no otras? Al

comparar filmes como “Y las vacas vuelan” y “Play” con sus contemporáneas “Fuga”, “Secuestro” o “Gente decente”, queda en evidencia la distancia de registro que existe

¹⁰¹ Mitry p. 455

¹⁰² Martin, Adrian *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar editores, 2008 p.33

entre unas y otras. Teniendo este segundo grupo de cintas un enfoque bastante menos intimista y una propuesta conceptual que las acerca más a los objetivos del cine comercial. Estas últimas películas no nos interesan porque percibimos en ellas un interés en dar cuenta de la realidad chilena, sino más bien contar historias que podrían suceder –y funcionar comercialmente, según esperan sus productores- en cualquier lugar del planeta. Tampoco hay en este segundo grupo de filmes un real interés por la experimentación con el lenguaje cinematográfico. La emergencia de los recursos formales, que tanto nos interesa en cintas como “La sagrada familia” y “Huacho”, es reemplazada en estas películas “high concept” (como ellas mismas se denominan) por un lenguaje cinematográfico más bien clásico, con pretendidas cercanías al cine hollywoodense.

Entonces lo primero que tendría en común este grupo de películas que caracterizo como melancólicas sería su propuesta argumental, su guión. Este guión trabajaría a partir de un grupo reducido de personajes (dos o tres en su mayoría) y de una anécdota que podríamos calificar de menor, en contraposición con la del cine de género como la épica, el cine histórico, el policial o el melodrama. Hay quienes han señalado que este tipo de cine, se aleja de lo narrativo, por la ausencia de grandes quiebres en el guión o por lo mínimo de sus diálogos. Para contra argumentar me valgo de las palabras de Christian Metz defendiendo de similares críticas al cine de Godard (otro referente evidente del “Cine Melancólico”): “En un filme de Godard, *siempre hay una historia*. Que esté ‘rota’ o sea insólita, en lugar de ser caricaturescamente lineal, no cambia en nada la cuestión, y Godard es uno de nuestros más fecundos guionistas (ello es cierto incluso si el guión, en su caso, nace en medio del rodaje y, en cierto modo, no es más que una consecuencia del filme). Excluir del cine moderno la dimensión guionística o rebajar su importancia es pensar que los únicos guiones son los de Aurenche y Bost.”¹⁰³

Son estas pequeñas historias las que dan pie a la “construcción melancólica”, más allá del clásico uso de los recursos cinematográficos para contar una historia, acá la

¹⁰³ Metz pp. 223

historia se sustenta en su manera de ser contada. Hablando de este mismo grupo de películas chilenas Urrutia señala que “(se trata de) un grupo que mantiene una mirada que opta por establecer búsquedas narrativas, enfocada en las texturas, en la materialidad de la imagen, autorreflexiva, autónoma, entendiendo por esto último la posibilidad de decir algo con los recursos propiamente cinematográficos – composición del plano, luz, color, sonido- más allá del argumento propio del filme”¹⁰⁴

Pongamos aquí a prueba nuestras cuatro películas seleccionadas. ¿Cuál es el argumento de “Lucía”? Una mujer joven que trabaja en una fábrica como costurera vive en una casona junto a su padre en el diciembre de la muerte de Pinochet. No hay un nudo dramático que movilice la acción, es difícil encontrar acá las tres etapas del guion clásico. “Lucía” se sostiene en el poder de su puesta en escena que comunica y contagia del fracaso melancólico que define el filme.

“Sentados frente al fuego” posee un argumento más claro. Narra el año de enfermedad y muerte de una mujer de Chillán, desde la perspectiva de su esposo. La propuesta del director y guionista Alejandro Fernández Almendras es ir contando esta historia en secciones informando

al espectador del mes específico en que ocurre la acción. La información respecto a la enfermedad y deterioro de la mujer es recogido por el espectador a través de los pocos detalles que, en medio del quehacer cotidiano de los



personajes, van apareciendo en el filme. Es esa misma sutileza la que, considero, genera esta atmosfera melancólica. El que este argumento, esté de alguna manera, “desdramatizado” tanto en los diálogos como en las acciones de los personajes

¹⁰⁴ Urrutia, pp. 50-51

permite que el dolor se cuele en los espacios creados en su construcción narrativa. De alguna manera, a pesar de lo aparentemente simple de su argumento, “Lucía” se transforma en una sentida película sobre los chilenos de la transición que se mueven melancólicamente entre los fantasmas de los duelos no hechos y el vertiginoso avanzar de la modernidad impuesta, pero estas reflexiones son posibles a partir de cómo se nos cuenta esta historia, por lo que hay que relevar la cuidada y eficiente puesta en escena y montaje del filme, del que hablaremos más adelante.

El argumento de “Las cosas como son” también es simplísimo. Jerónimo es un hombre joven, serio y silencioso que arrienda piezas a extranjeros en su casa en la comuna de Providencia. La película comienza cuando a esa casa llega Sanna, una bella noruega, coqueta y bien intencionada que tratará de rescatar a uno de los



adolescentes con los que trabaja en un colegio de Quilicura, lo que generará tensión entre los personajes. La mayor parte de la película vemos a Jerónimo sólo, filmado desde diversos ángulos pero siempre centrado en su deambular por la casa y sus

alrededores. Hay más silencios que diálogos entre estos personajes. La filmación de los espacios y las cosas –en que nos detendremos más adelante- irá dándole densidad a esta historia. De nuevo la puesta en escena es clave para decir aquellas cosas que los personajes guardan.

Por último la producción internacional “El Futuro”, tercera película de Alicia Scherson, está narrada desde su protagonista Bianca, años después de que ocurrieron los hechos de que da cuenta la película. Chilenos viviendo en Roma, Bianca de 19 y Tomas de 18 quedan huérfanos luego de un accidente en automóvil de sus padres. Solos, son fuertemente influenciados por un par de amigos de Tomas, que además se van a vivir a su casa, a robar a Maciste, una antigua estrella de cine y fisicoculturismo que hoy está ciega y vive encerrada en su mansión. Para ello Bianca debe hacerse

pasar por prostituta y ganar su confianza. Aunque parezca que este filme es el más argumental de los cuatro, ya que es la adaptación de “Una novelita lumpen” de Roberto Bolaño - y efectivamente es en el que existen mayor cantidad de diálogos además de la narración en off de la protagonista- las atmosferas cumplen acá un rol fundamental. La ciudad, el departamento de los jóvenes y especialmente la mansión de Maciste son filmadas como espacios decadentes en donde la luz, o la falta de ella, es central para comprender la emocionalidad de los personajes.

Al levantar la forma y evidenciar su construcción estas películas hacen una reflexión de su propia materialidad y desafían al espectador. Al quitar de en medio los diálogos explicativos o dramáticos este cine pone su confianza absoluta en las posibilidades narrativas de lo visual “La densidad significativa de la palabra y del silencio producen un efecto violentamente alucinatorio en la medida en que pueden interiorizar procesos frente a los poderes mostrativos de la imagen”¹⁰⁵. La emergencia de los recursos formales pone en evidencia la construcción del discurso cinematográfico. Le recuerda al espectador “no lo olvide, esto que usted ve no es la vida misma, es una construcción subjetiva a partir de la cotidianeidad”. Aquí encontraríamos aquello que Jean Mitry define como la cualidad estética “...que se mide por la distancia que separa lo representado de la representación, es decir por la distancia que separa la cosa original –su sentido elemental, las cualidades emocionales que le son propias- del sentido y de los valores que adquiere mediante la representación que se le da. Esto es cuanto queremos decir cuando hablamos de fuerza creadora. La forma, por supuesto, no crea el objeto representado ni la historia que cuenta, no crea el contenido. Pero si crea las significaciones y gracias a ello determina el sentido de ese contenido.¹⁰⁶. 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, estas historias están fuera de la gran épica, de la aventura externa, estas historias adquieren su trascendencia mediante la forma,

¹⁰⁵ Domènec. p.287

¹⁰⁶ Mitry p. 460

no a pesar de ella, por eso son fundamentalmente cinematográficas. Para cerrar esta idea me parece atingente la diferenciación que hace Mario Pezella entre cine espectacular y cine crítico-expresivo, que aquí podríamos homologar a cine clásico-viejo y cine joven:

“Las imágenes del cine espectacular tendían –como fetiches- a ocultar vacíos de la representación y la nada donde se resolvía la identificación fascinante de la mirada. No decían nada ni valían nada por si mismas, eran soportes para las cadencias narrativas que, junto a ellas, movían la atención. El cine crítico-expresivo intenta, por el contrario, dar consistencia y peso a las propias imágenes: entonces cuando la ‘historia’ se convierte en simple sostén de una constelación imaginaria y visiva, que exige –para ser entendida- una conciencia vigilante, e impide la pasividad del observador”.¹⁰⁷

El Tiempo

Cómo señalaba en el capítulo anterior, 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 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 despacioso, 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 (omisión de objetos o de verbos imposibles de reconstruir a partir del contexto)”.¹⁰⁸ Me parece muy interesante que

¹⁰⁷ Pezella, Mario *Estética del Cine* Madrid: A. Machado Libros, 2004. p.101

¹⁰⁸ Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y Melancolía* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991 p.34

esta descripción del uso del lenguaje del melancólico sea absolutamente adecuada también para dar cuenta del uso del lenguaje cinematográfico que caracteriza las películas estudiadas.

En su excelente artículo de 1978 “Bajo el signo de Saturno” Susan Sontag hace un perfil de Walter Benjamin y su trabajo desde la mirada de la melancolía. En este escrito podemos rescatar una serie de características que Sontag atribuye al pensador alemán, pero que son aplicables también al perfil de melancólico que estamos construyendo y a los ritmos con los que el melancólico se mueve en el mundo. El propio Benjamín señalaba que la influencia de Saturno vuelve a la gente “apática, indecisa y lenta”, Sontag agrega:

“Para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el tiempo es el medio de la coacción, de la inadecuación, de la repetición, mera realización. En el tiempo, se es solo lo que se es: lo que siempre se ha sido. En el espacio, se puede ser otra persona (...) El tiempo no nos da mucho plazo: nos lanza desde atrás, sopla sobre nosotros por el estrecho embudo del presente hacia el futuro. Pero el espacio es ancho, lleno de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, giros, giros en “U”, callejones sin salida y calles en un solo sentido. Realmente demasiadas posibilidades. Como el temperamento saturnino es lento, proclive a la indecisión, a veces hay que abrirse paso a cuchillo. A veces, terminamos volviendo el cuchillo contra nosotros.”¹⁰⁹

Las películas melancólicas, entonces, le darían tiempo a sus personajes para desplazarse, pensar, sentir y también al espectador que es obligado a detenerse en estas acciones cotidianas y apelado a experimentarlas bien otorgándoles algún sentido o dejándose llevar por este devenir del tiempo cinematográfico armado desde el montaje tanto al interior del plano o durante la edición. Volvemos al capítulo anterior y a los argumentos de Pasolini respecto al uso del Plano Secuencia y sus posibilidades: “El hipotético plano –secuencia puro pone en evidencia por lo tanto, representándola, la insignificancia de la vida en cuanto vida. Pero a través de este hipotético plano secuencia puro, también logro saber –con la misma precisión de las

¹⁰⁹ Ibid. p.125 Más adelante Sontag señala “Para el melancólico la temporalidades es una temporalidad cuantificada, ‘espacializada’, que no alcanza a ser la verdadera temporalidad existencial; la definición del porvenir se ve como una ‘repetición del pasado’; el estado de conciencia melancólica es caldo de cultivo de una ‘deshistorización’ específica”

pruebas de laboratorio-que la proposición fundamental expresada por lo más significativo es: 'yo soy', o 'Hay' o simplemente 'ser'. Pero ¿es natural ser? No, no me lo parece; al contrario, me parece que es portentoso, misterioso y, en cualquier caso, absolutamente innatural"¹¹⁰ Este tipo de preguntas son a las que constantemente se ve obligado el espectador al ser expuesto a este tipo de construcción, a la mirada cinematográficamente que se fija en la realidad y que deviene movimiento naturalista, monótono si se quiere, alejándolo de la ilusión dinámica de los saltos en el tiempo gracias al montaje. Según Mario Pezella: "Ya no veo un hecho, sino un suceso captado en el momento de su devenir, en el momento en que ya ha sido captado por la conciencia aunque todavía no sea consciente de ello: cuando todo eso que está en el momento coexiste con todo aquello que podría ser y las líneas del destino aún no se han decidido. Haciéndose presente y posibles las dimensiones que de otro modo serían incompatibles tanto en el tiempo como en la psique, la imagen se convierte en algo densamente simbólico. Su complejidad me interroga y me lleva a una inagotable meditación."¹¹¹

Los planos fijos y largos son la gran mayoría en "Lucía". Desde el inicio del filme vemos a la protagonista sentada en el comedor de su casa. Lucía no hace nada más que estar allí y la cámara se detiene en esta pausa. Un plano general de este comedor atiborrado de objetos y de este cuerpo femenino que mira al vacío y que esta filmado de una manera delicada, alejada de la espectacularidad y al mismo tiempo extremadamente preparada. Esto porque muchas de las secuencias más hermosas de "Lucía" son escenas en donde no parece pasar mucho, pero que están trabajadas en la técnica del stop motion dándole a esta cotidianeidad



¹¹⁰ Pasolini, p.71

¹¹¹ Pezella. p.56

una atmosfera irreal y un sentir del tiempo extraño y palpitante. La cámara del director Niles Atallah fotografió cuadro por cuadro estas escenas –la mayoría de ellas en donde Lucía está sola o en donde vemos espacios de la casa- que luego fueron brillantemente montadas por los reconocidos talentos de Andrea Chignoli y el realizador Jose Luis Torres Leiva. El proceso hace que la película tome una textura muy particular y que obligue al espectador a ser consciente de esta construcción formal, al mismo tiempo que se deja seducir por el tono menor –usando una metáfora musical- que se impone en la película. Esta elección formal instala una mirada fragmentaria sobre un tiempo continuo, que contagia al espectador de esta otra manera de enfrentarse a la escena.

Desde su primera cinta “Huacho”, Alejandro Fernández Almendras demostró su interés por detener su cámara para captar el quehacer cotidiano de los personajes. Al igual que en ese filme en “Sentados frente al fuego” hay largas tomas de los personajes haciendo cosas “en tiempo real”. Aunque hay un eficiente uso de elipsis narrativas, existen numerosas tomas en donde la cámara se detiene para darle al personaje el tiempo que requiere su acción –sea esto sacar una puerta, una conversación a la hora de comida o quemar maleza en el campo- ese tiempo permite detenerse en los detalles de la escena y especialmente generar interés no solo en el hacer del personaje, sino en su estado emotivo mientras hace. En el caso de esta película, Daniel (Daniel Muñoz) está sufriendo la pérdida de su esposa, pero la falta de expresiones dramáticas en la exterioridad del personaje hace que cada movimiento cotidiano esté lleno de intensidad y emoción contenida.

En “Las cosas como son” el trabajo con el tiempo está especialmente presente para evidenciar la soledad de los personajes, incluso cuando están juntos. Hay repetidas tomas del protagonista haciendo arreglos en la casa, regando o revisando la habitación de Sanna, pero también se repiten tomas en donde todo lo que hace es mirar desde el balcón o fumar. También lo seguimos caminando por la ciudad, pero no es la acción física el centro de la atención sino el deambular emotivo, pero al mismo tiempo vacío de Jerónimo el que se comunica en estos planos. Hay una escena

particularmente hermosa en donde Jerónimo mira desde el balcón una tormenta eléctrica. Esta toma –afortunada- está perfectamente situada en la narración del filme, entregándole al espectador la posibilidad de pensar, junto con el personaje, las complejidades de su realidad.

El caso de “El futuro” es probablemente el más diverso en términos del trabajo con el tiempo. Los tiempos son distintos en la calle que en los estudios Cinecittá; y en la casa de Tomas y Bianca parece correr con más velocidad que en la mansión de Maciste. Además de algunos ralentizados específicos –como cuando Bianca es llevada en brazos por Maciste- es evidente que la propuesta de la película obliga a la narración a detenerse cuando los personajes se detienen. Por ejemplo cuando Bianca y Tomas caminan por Roma el tiempo es más dinámico que cuando Bianca visita los estudios



de Cinecittá y se detiene ante algunos de sus muros y esculturas. La detención de la cámara en los momentos en que Bianca reflexiona, mientras fuma desde la ventana de

Maciste no está necesariamente acompañada de la voz en off de la protagonista y permite al espectador entrar en este espacio distinto que se crea en ese lugar. Un espacio que no sólo está construido por la atmosfera, los objetos, la luz –o la falta de ella-, sino también por la manera en que el tiempo ocurre de manera distinta al interior de esta casona.

Como decíamos más arriba, citando a Metz, en cine no existen los tiempos muertos, todo tiempo está calculado y planificado. Aunque, lamentablemente, existen una serie de películas contemporáneas que –a mi parecer- abusan de la capacidad del espectador, y de su paciencia, para dar sentido a largos planos fijos o a secuencias en que parece que apenas se mueve una hoja, considero que estas cuatro películas logran dar suficiente información al espectador para dar sentido a aquellos planos

aletargados. Es la construcción compleja de la narración la que permite significar esta otra manera de experimentar el tiempo.

Detención en los objetos

Una de las maneras más evidentes en que este devenir del tiempo melancólico se hace presente es a través de su detención en los objetos. En una serie de textos se repite la idea de que la relación entre el melancólico y los objetos es fundamental a la hora de definir la melancolía. El objeto de la melancolía es distinto al del duelo o al de la nostalgia. No se trataría de un objeto/sujeto/situación real del pasado del melancólico que este ha perdido, sino más bien de un objeto/sujeto/situación idealizada por el melancólico que es inasible hoy, lo que no quiere decir que haya sido asible en el pasado o que lo pueda ser en el futuro.

Comentando los escritos ya mencionados de Sigmund Freud, Giorgio Agamben define el objeto de la intención melancólica como al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado. De esta manera el deseo del melancólico es imposible, y quizás esté allí mismo la clave del goce de su melancolía:

“La melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto del amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta como si hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad nada, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido”¹¹²

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. El rostro se transforma en un paisaje expresivo del

¹¹² Agamben, Giorgio *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid: Pretextos, 2001. p.53

alma que se sumerge en el secreto de sus propios sueños y deseos.”¹¹³ 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- si no 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: “Nos los hará ver bajo una luz poco habitual y nos pondrá de relieve sus secretos o alguno de sus sentidos ocultos. Al hacerlo, descubrirá en el objeto una significación nueva, una belleza nueva, pero orientadas en el sentido de la realidad de este objeto. O dicho de otro modo, los valores plásticos obtenidos con el no se separarán de él para valer por sí mismos. Lejos de hacerlos desaparecer, se añadirán valores que el objeto tenía desde el principio, de tal suerte que éste, acrecentado con estas nuevas cualidades, alcanzará su pleno desarrollo a través de ellas, como si estas emanasen de él.”¹¹⁴

En su ensayo “Memoria y melancolía”, el académico Domingo Hernández Sánchez propone acercarnos a la melancolía a partir de la relación de esta 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:

“La melancolía surgiría al producirse este enfrentamiento, el del pasado supuestamente seguro con el presente inseguro, precisamente por ser presente, por poder pasar cualquier cosa. Ésta es la razón de que en momentos de confusión, de no saber que va a suceder, en épocas sobre todo de transición,

¹¹³ Pezella., p.57

¹¹⁴ Mitry p. 460

siempre se vuelva al pasado, a la seguridad del pasado. Y sin embargo, esa vuelta es melancólica, por mucho que permita apresar significados seguros, pero...que son pasados, porque están, en cierto sentido, muertos. Las cosas del pasado que vuelven ya no son las mismas, en tanto no dejan de ser recogidas por el presente, y, como tal, recuperadas. Recuperar remite siempre a algo perdido, pero lo recuperado ya no es lo mismo: su pérdida y su recuperación lo han cambiado”¹¹⁵

Bajo esta mirada la relación del melancólico con el pasado se da a través de las cosas. En palabras de Hernández “Se trata de salvar las cosas, pero el problema consiste en que las cosas no quieren ser salvadas”. 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. En el nuevo contexto estas cosas podrían ser llamadas “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, u otros valores atribuidos al pasado, hacia nosotros a través de los objetos. Hernández propone que sea el arte el que se haga cargo de estos objetos extrañados, pero que aún así la relación con el pasado, con el contexto propio de esos objetos, es muy problemática.

Al ser traídos al presente estos objetos pierden su contexto, en el proceso podemos perder con ellos los lazos habituales, al hacer esto los objetos van perdiendo su significado de utilidad, lo que los torna no sólo objetos extrañados, sino objetos extraños, amenazantes en su sin sentido: “Ahora la extrañeza de las cosas está en ellas mismas, su esencia es amenazante...donde más familiar se presenta el objeto es donde el efecto de extrañeza es más agudo si se lo separa de determinados modos de acercarse a él”¹¹⁶

La melancolía que define de esta manera sus relaciones con las cosas, esta originada, como señalábamos más arriba, por la inseguridad que le produce al

¹¹⁵ Hernández Sánchez, Domingo *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. p 134

¹¹⁶ Ibid. P 145

melancólico su propio tiempo, sus circunstancias. En un momento en que “los acontecimientos políticos se vuelven amenazantes, en que los sentidos de las cosas se tornan equívocos, en que no se sabe bien a qué acudir: objetos cercanos extraños, inquietante vuelta al pasado, melancólico maquinismo... todos ellos signos de la falta de seguridad, o de la seguridad únicamente respecto a la melancolía y angustia que suponen” ¹¹⁷. En su propia precariedad estos objetos serían la única posibilidad para el melancólico de relacionarse con algún sentido de orden, con la tranquilidad del pasado.

Jean Clair propone otra posible relación entre el sujeto melancólico y las cosas, una que tiene que ver con la fuga del sujeto desde su propio universo hacia uno que le resulta más seguro, al estar únicamente ocupado por objetos: “La conciencia melancólica es la que se aleja del mundo de lo vivo, de los humanos, para caer en el mundo de lo inerte, de las cosas. Al final, es una conciencia que, en su obsesión de la muerte, acaba por convertirse en cosa, por concebirse como objeto petrificado, pues la realidad inerte de los objetos se ha vuelto su único refugio, su único consuelo, su única alegría frente a la amenaza de la desaparición”¹¹⁸

Benjamín define al melancólico como “infiel”, como alguien cuyo espíritu es “la fluctuación misma”, esto en lo que se refiere a sus relaciones con las personas. Porque cuando se trata de su relación con las cosas el melancólico se mantiene firme. Según Sontag, lo que Benjamin propone es que las profundas transacciones entre el melancólico y el mundo siempre ocurren con las cosas (y no con las personas). Y que son transacciones genuinas, que revelan un significado. “Precisamente porque están obsesionados con la muerte, son los melancólicos los que mejor saben como leer el mundo. El mundo se abre ante el escrutinio del melancólico como ante nadie más. Cuanto más inertes las cosas, más potente e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla”.¹¹⁹ Para Sontag esta es la explicación del fetichismo del melancólico, de su

¹¹⁷ Ibid. 146

¹¹⁸ Clair, Jean *Malinconia* Madrid: Visor, 1999. pp. 94 y 95

¹¹⁹ Sontag, Susan *Bajo el signo de Saturno* Buenos Aires: Debolsillo, 2007. p. 128

gusto por las “cosas bellas o únicas”, en sus palabras: “el temperamento melancólico es galvanizado por las pasiones que provocan objetos privilegiados”.

Nuestras películas de estudio son especialmente potentes en este apartado. Todas ellas tienen una relación fundamental con los objetos. Una relación que no es utilitaria, en el sentido de que el objeto mismo sea parte central de la trama, sino una relación que podríamos denominar “adjetivante”. En estas cuatro películas los objetos nos permiten descubrir a los personajes y la detención en ellos es básica para la creación del personaje mismo

y su mundo. Tomemos “Lucía” por ejemplo. La manera en que están filmados estos objetos nos obliga a remirarlos. La casa de Lucía es una construcción antigua repleta de objetos de otras décadas, largamente usados y



que no tienen mayor valor comercial, es la detención en ellos, el trabajo de fotografía y montaje lo que los transforma en objetos únicos que hablan de ese pasado del que provienen y del presente que inunda a Lucía. Lo interesante es que no son todos los objetos de la película los que están filmados así. El contraste en términos de texturas es evidente cuando Lucía visita el departamento piloto, allí el trato con los objetos los vuelve fríos, comunes, vulgares.

En “Sentados frente al fuego” los objetos se utilizan cotidianamente. La detención en ellos pasa por el uso que le dan los protagonistas, pero es en ese uso que se aparece la detención. Como decíamos antes el tiempo en muchas escenas de esta cinta es más cercano al de la vida real que al que normalmente experimentamos en las películas, lo que permite que la presencia cinematográfica de los objetos sea más potente y que una bolsa de té, la comida del gato o un artesanal trineo adquieran un protagonismo

que nos permite releerlos y comprender mejor el contexto en que se mueven los personajes.

El caso de “Las cosas como son” es especialmente rico en este sentido. La casa aparece no sólo como contexto, sino también como metáfora de la soledad y



decadencia del protagonista. Detrás de este sentido del orden y la limpieza hay tinas que se tapan, un sistema eléctrico que se cae seguido y paredes que requieren continuas reparaciones.

Lavanderos se da el tiempo de incluir estos espacios en su narración y de detenerse no sólo en el uso que le da Jerónimo a su casa, sino también a como esta habla de él. Otra presencia muy visible de los objetos es que son ellos la manera inicial en que Jerónimo se relaciona con Sanna. La irrupción de él en la habitación de ella, la manera en que curiosear entre sus cosas e invade su privacidad, nos permiten no sólo conocer los extraños hábitos de él, sino también algunas características de la identidad de ella. Y hacia el final de la película es la ausencia de estos objetos y la habitación vacía el triste epílogo de esa relación.

Por último “El futuro” utiliza los objetos para marcar las ausencias. Desde la segunda escena en que vemos a los protagonistas tratando de reconocer el auto en que murieron sus padres y luego recibir los últimos objetos que estuvieron en contacto con ellos, hasta la llegada a su casa en que vemos en los objetos que abandonaron como la vida les fue arrebatada de golpe: la ropa en la lavadora, las colillas marcadas con labial en el cenicero, el computador abierto y los instrumentos para su reparación dispuestos alrededor de él, y sobre todo la habitación de los padres ordenada con ese orden cotidiano que espera el retorno de sus dueños. Son esos

objetos y espacios que marcan, en ese momento, la presencia de los padres y que luego serán transformados al ser la casa “invadida” por los amigos de Tomas. Los objetos de Maciste también son claves para entender su presencia/ausencia. Aquel mundo decadente pero en orden, que nos habla de antiguas glorias y de un presente en sombras despliega la melancolía que envuelve a los personajes.

La extrañeza y la desorientación

Como decía más arriba al instalar la cámara sobre los objetos y espacios cotidianos y detenerse en ellos es posible para el espectador crear ciertas conexiones de significación, a partir de su propio mundo interno. Volcar en esos cuerpos inertes, inmóviles, fotografiados el sentido que en el espectador provoca esta imagen. En este sentido 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. Pero una representación que al ser de una realidad *mínima*, no deteriora la credibilidad de lo representado. Hay inquietud en la medida en que la realidad aparece expresamente planteada como tal y en que su figuración no representa sino la desviación más ligera posible”¹²⁰. Esta sensación se multiplica en los espacios en los que se mueven los personajes, esta sensación de extrañeza se expande también en los lugares en donde los personajes habitan, pero a los que saben que no pertenecen: “Esa expulsión de la figura humana de sus propios territorios 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. Que interiorizan lo exterior, visualizan fantasmas. El espacio se convierte en el lugar del ser y del discurso y los personajes, con vocación sedentaria y sin raíces.”¹²¹

¹²⁰ Clair. p. 66

¹²¹ Font p.306

En el capítulo anterior 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 cuánto 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:

“Mientras en el cine clásico los saltos carecían de relieve en aras de una continuidad y homogeneidad a través del montaje, el cine moderno introduce saltos, elipsis o digresiones en el flujo diegético cuya duración resulta independiente de todo contenido narrativo. No funcionan como insertos de lugares, ni como indicadores de acción. Contienen tan poca información sobre la trama o los personajes que podrían suprimirse o prolongarse...Lo que aparece en primera instancia en este eje de la descripción fílmica, 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 sostenidas del tiempo. Y en paralelo, es la inmovilidad del plano que cesa de ser absoluta, y movimiento y reposo devienen dos términos relativos entre sí.”¹²² ... “Mientras en el montaje narrativo clásico se produce una homogeneidad del espacio a través de la articulación campo/contracampo y de los raccords, en el cine moderno se parte de una decidida fragmentación del universo diegético y, por consiguiente, el campo y el fuera de campo manifiestan una complejidad sensiblemente distinta”¹²³

Esta confusión también está definida por su entorno físico inmediato, por la relación –que proponíamos en los capítulos anteriores- entre los duelos no resueltos y la brutalidad del sistema neoliberal en que nos encontramos como fuente de esta melancolía compartida. Esta extrañeza entonces no tiene sólo que ver con las dudas existenciales de los personajes, sino con su incomodidad frente a un contexto en

¹²² Font pp. 341-342

¹²³ Font . p.303

constante transformación que le resulta extremadamente ajeno. En el caso de “Lucía” hemos explicitado el tratamiento formal que se hace del habitar de la protagonista en su casa, esta intimidad en grandes espacios se combinan con el deambular de los personajes en Santiago, un Santiago que cambia rápidamente y en donde los rascacielos van ganándole terreno a los barrios en la misma medida que van robándole metros al habitar de los santiaguinos, y que es retratado en planos generales de fachadas antiguas, pegadas a modernas construcciones que va armando una imagen compleja y precisa del Chile actual.

Esa misma lucha entre la resistencia del antiguo Santiago, con sus dimensiones y espacios, se presenta de manera más evidente en “Las Cosas como son” en donde el ruido de las construcciones vecinas se cuela constantemente por las ventanas de la casa de Jeronimo, transformándose en una especie de banda sonora de su vivir. Cuando sale a caminar por la ciudad con Sanna, Jeronimo va exponiendo algunas características propias de la identidad chilena contemporánea, su pesimismo, su ostracismo y su incapacidad para mirar el pasado, muy bien representado en esas grandes piedras del Parque Almagro que no llegaron a convertirse en las esculturas de antiguos presidentes.

En “El futuro” la ciudad es otra: Roma, pero la característica de esta ciudad antigua, en constante transformación en donde las ruinas conviven con la modernidad



–elocuente es la secuencia en que se muestran varias tomas de antenas parabólicas en el techo de los edificios- comunica también la transformación de la protagonista. La rareza que siente ante su nuevo estado huérfana/ adulta / delincuente

/ amante se manifiesta también en su deambular por esa ciudad ajena y universal, que se habita desde la cotidianeidad, sin dejarse apropiar.

El caso de “Sentados frente al fuego” es distinto ya que la extrañeza ante el mundo que le toca vivir al protagonista es doble. Por un lado Daniel es un santiaguino que por amor se va a vivir al campo y se ve obligado a trabajar en faenas agrícolas, mundo que no le es natural y en el que debe aprender a desempeñarse. Luego, el proceso de pérdida de su mujer. Su enfermedad, su dependencia, su fragilidad y luego su muerte lo van poniendo en lugares cada vez más incómodos que la cámara se encarga de mostrar con eficiencia y sutileza.



Resumiendo, propongo que el “cine melancólico” se define por la emergencia de sus recursos formales y que iría en la línea de lo que conocemos como cine moderno, o cine crítico-expresivo o cine joven. Las características formales que le son propias tienen que ver con sus propuestas de guión en donde se construye la trascendencia de la obra a partir de la expresión formal de historias que podrían ser consideradas argumentalmente como “mínimas”, y en donde el uso del lenguaje cinematográfico requiere de la participación activa del espectador para dotar de significación lo que ve. En este sentido son claves el trabajo de montaje –tanto al interior del cuadro como en la edición- de planos secuencias, primeros planos y en términos de construcción narrativa que puede o no tener un orden cronológico en términos de tiempo y espacio, en la manera en que hace entrega de información al espectador.

Todas estas características son claves en el cine contemporáneo internacional y local, y están presentes en numerosas películas. Muchas de ellas tienen presencia de recursos melancólicos –como las que nombramos en los capítulos anteriores-, pero, desde mi perspectiva, lo que logra diferenciar específicamente esas películas de aquellas en que la melancolía ocupa el centro de la narración, es la relación que en su desplegarse desarrolla el filme con el espectador.

La Subjetividad y La Empatía

Francesco Casetti construye su texto “El film y su espectador” a partir de tres imágenes recurrentes en el debate sobre el cine: la idea de que el film señale de algún modo la presencia de su espectador; la idea de que él le asigne un lugar preciso; y la idea de que le haga cumplir un verdadero recorrido. La propuesta de Casetti es fundamental para la lectura del cine contemporáneo y para la nuestra. Decimos que la melancolía es un estado compartido, pero innombrable. Que adquiere forma cinematográfica y que es reconocido por el espectador dado que él también es sujeto de esta melancolía. El cine, cierto cine, sería capaz de poner en escena aquello que no se puede domesticar en palabras, pero para que esto ocurra es necesario el advenimiento de un espectador que sea capaz de completar esta escena. No cualquier espectador, sino uno que pueda “leer entre las líneas” de esta construcción y reconocerla como propia.

Este tipo de espectador “activo” es el espectador del arte contemporáneo que ha obligado a los artistas a replantear el rol que se le otorga y, por lo tanto la construcción misma de la obra, siguiendo con Casetti: “Cambiando el perfil del espectador cambia también la manera de ver su presencia; si antes se pensaba en alguien en los límites de la representación –un visitador ocasional o un simple usuario-, ahora se piensa en alguien llamado para atar los hilos de la trama: un verdadero beneficiario, dado que la tela se teje para él, y un polo obligado, dado que su cifra ya está bordada sobre el tejido. No nos encontramos, pues, frente a un blanco puesto allí para que se le tire, o un subordinado que contesta mecánicamente a una pregunta, sino con un partner consciente, que sabe y que ve las tareas que se le han confiado”.¹²⁴

¹²⁴ Casetti, Francesco *El film y su espectador* Madrid: Cátedra, 1996 p.26

Ahora el cine melancólico además de pedirle su participación en la construcción de significados, requiere un elemento más de su espectador: la capacidad de empatizar. Ya decía José María Caparrós que sólo es posible comprender cabalmente una imagen una vez que ésta ha sido sentida emocionalmente¹²⁵. Esta emocionalidad no es necesariamente común a todo el cine contemporáneo. Tristemente para muchos realizadores cinematográficos –y muchos artistas de otras áreas también- el mundo de las emociones parece estar desacreditado y no son pocos los que evitan generar este tipo de relaciones con el espectador. Las “obras frías” a las que me refiero son aquellas que apelan más bien a la intelectualidad del espectador, a su capacidad de sacar conclusiones racionalmente sin tener que pasar por el mundo de las emociones. No estoy tan segura de que eso sea posible, pero es evidente que existe cierto cine contemporáneo que pone toda su potencia en la formalidad y toda su esperanza en la capacidad del espectador de comprender, sin necesariamente darle las pistas necesarias para que los personajes en pantalla le importen o le genere algún nivel de empatía.

Postulamos acá que la construcción de la melancolía cinematográfica es un trabajo conjunto entre realizador y espectador. Que lo propuesto en la película –a través de su construcción narrativa y formal- hace eco en el espectador que puede reconocerse en esa construcción, ya que comparte ese estado de ánimo. En este sentido nos plegamos a las palabras de Ramón Carmona que señala “Si un film, como cualquier objeto discursivo, comunica algo, ello se debe a la existencia de un sistema de códigos significativos que permiten establecer un terreno de juego común entre el hecho de la emisión y el hecho de la recepción”¹²⁶

Creemos que las películas melancólicas tienen en mente a un espectador con ciertas cualidades, uno capaz de participar de este ejercicio de comunicación. Estas películas se construyen contando con la habilidad del espectador para ir dándole sentido a aquello que se le propone. Y aquí volvemos a Jean Mitry para recordar que

¹²⁵ Caparrós, José María. *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza, 2007 pp. 146

¹²⁶ Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2010 p.247

“En los primeros años de este siglo se demostró que la significación no era el resultado de una síntesis operada por la conciencia a partir de sensaciones diversas, sino que era consecuencia de un contexto en el que se presenta siempre una sensación determinada. O dicho de otro modo, toda sensación es “global”: percibimos a la vez que las relaciones y sus términos, es decir, un “todo” que determina la significación de las partes”¹²⁷. Es por eso que la melancolía puede aparecer entre la obra y el espectador. Es el contexto que define al espectador el que le da las herramientas para poder ir más allá de la comprensión y entrar en la significación de lo visto. Como vimos en los capítulos anteriores los realizadores de estas obras son una generación que está definida por la post dictadura, por los duelos no resueltos y por la incomodidad y extrañeza ante este mundo exitista e hiperconectado. Pero no son los únicos, el espectador que se enfrenta a estas películas también es parte de ese contexto –o puede identificarse con él- lo que le permite reconocer aquello que se genera cuando emergen los recursos cinematográficos. Siguiendo con Mitry “Los datos sensoriales (las sensaciones, los stimuli) son una “materia” a la que una forma confiere un sentido. Pero este sentido sólo tiene sentido en la medida que una conciencia pueda tomar conciencia de él. Ahora bien, esta conciencia sólo toma conciencia de él en la medida en que toma conciencia de la forma. Forma y sentido son la “manera” en que lo percibido aparece a la conciencia. El sentido es, por tanto, indisoluble de la forma, pero la forma no es un a priori al cual se someterían los datos sensoriales; al contrario, son estos datos los que la determinan”¹²⁸

De allí que nos parezca tan fundamental la construcción formal de este grupo de películas. Todos los puntos anteriores –la creación de una atmosfera, la detención en los objetos, el uso del tiempo, la extrañeza- son elementos que se encadenan creando un sentido en el espectador, pero ese sentido se crea cinematográficamente y no a nivel de discurso literal: “Es en el plano del film el sentido no radica en las imágenes sino en sus relaciones entre sí”.¹²⁹

¹²⁷ Mitry p.235-236

¹²⁸ Mitry p.237

¹²⁹ Mitry p.236

Y acá aparece la empatía como elemento fundamental para que este efecto melancólico se pueda producir. En su origen, la palabra empatía proviene etimológicamente de su raíz griega Παθεῖν, epathón, sentir, y del prefijo εν, preposición inseparable que significa dentro. En sus traducciones originales su significado se tradujo en algo como: “sentir adentrándose en el otro, compenetrarse”.

En términos estéticos Vigostky señala que la teoría de la empatía se originó en Herder y fue desarrollada por Lipps, quien afirma que introducimos nuestras respuestas en una obra de arte y concluye que “las obras de arte no generan emociones en nosotros como las teclas de un piano producen sonidos. Un elemento artístico no introduce su tono emocional en nosotros. Somos nosotros quienes introducimos emociones en una obra artística, emociones brotadas de las mayores profundidades de nuestro ser y producidas no en el nivel superficial de los receptores sino en las actividades más complejas de nuestros organismos”, de allí que desde un punto de vista objetivo la *Einfühlung* se entonces considerada una respuesta a un estímulo.¹³⁰ Para enriquecer este concepto Vygotsky cita a F. T. Fischer que señala “La naturaleza de nuestra psique está constituida de manera que se insinúa en fenómenos físicos o en formas realizadas por el hombre, atribuyendo ciertos estados de ánimo a dichos fenómenos, estados de ánimo que, mediante un acto inconsciente, penetran en los objetos. La estética trata de esta adición, esta *Einfühlung* (empatía) en los objetos inanimados”. Con esta idea en mente comprendemos entonces que el ejercicio melancólico sólo es posible porque en el espectador existe previamente un estado melancólico que se reconoce, y que de alguna manera “despierta” cuando se ve enfrentado a una obra cinematográfica que es capaz de poner en escena este estado melancólico.

Y para poner en obra este estado melancólico el realizador utiliza los recursos del lenguaje cinematográfico haciéndolos visibles en su construcción, obligando al

¹³⁰ Vygotsky, Lev. *Psicología del Arte*. Barcelona: Paidós, 2006. P.255

espectador a re- mirar, a tener consciencia de su ejercicio de participación en el filme. Metz lo explica: “El ángulo extraño, precisamente porque es extraño, nos lleva a sentir mejor lo que sencillamente en su ausencia, ya teníamos un poco olvidado: nuestra identificación con la cámara (desde el “punto de vista del autor”). Los encuadres habituales terminan por parecer no-encuadres; abrazo la mirada del cineastas (sin la cual no habría posibilidad de cine alguno), pero mi consciente no lo tiene muy en cuenta. El ángulo extraño me despierta, me informa (como la cura) de lo que yo ya sabía. Y después, exige que mi mirada, por un instante ponga fin a su libre vagabundeo a través de la pantalla, y la cruce siguiendo unas líneas de fuerza muy concretas que me son impuestas. Así será el emplazamiento de mi propia presencia-ausencia en la película el que por un momento se me vuelva directamente sensible, por el simple hecho de haber cambiado”¹³¹. Entonces es la explicitación de los recursos, el advenimiento de una formalidad que no busca pasar desapercibida la que permite que el espectador sea consciente de su rol y haga el ejercicio primero de identificación y luego de empatía, lo que le permite entrar –a través de la experiencia estética- a un lugar que reconoce pero que no ha sido capaz de nombrar previamente.

¹³¹ Metz, Cristian. *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979 p.55

Entonces, desde ahí entendemos el tipo de construcción de estas narraciones. Lo que proponen es al mismo tiempo un trauma social y compartido, pero visto y experimentado específicamente desde la subjetividad. Volvemos a la idea de que la significación sólo es posible a partir del contexto del espectador quien podrá leer únicamente desde su propio lugar aquello que se le presenta. Pero para que eso sea posible es necesario que la película entregue al espectador “entradas” para poder empatizar y “encariñarse” si es el caso con los personajes. En este sentido son claves los valores de planos y la posibilidad de acceder a la intimidad de los personajes. Pienso por ejemplo en el rostro iluminado de Manuela Martelli al inicio de “El Futuro”, ese rostro poderoso en su fragilidad que compele al espectador a interesarse por su destino o la escena de cama en “Sentados frente al fuego” en que en un plano fijo escuchamos a la pareja contarse sobre sus primeras experiencias sexuales luego de hacer el amor. Son esas escenas –aquellas en que los realizadores consiguen que nos



interesen los personajes- las que dan sentido a todo lo demás. Las que permiten que la atención del espectador este “cautiva” y su propia emocionalidad se abra a la experiencia que propone el filme.

Muchas de estas películas han sido catalogadas como poco comprometidas políticamente, o poco críticas con su contexto. A mí me parece que más bien dan cuenta de un estado de las cosas general, que es construido desde el único lugar posible en este tiempo y contexto: la subjetividad. De hecho el mismo Carlos Saavedra –considerado uno de los mayores críticos al poco compromiso político de esta cinematografía- lo reconoce: “La filmografía actual, amparada en la desilusión política

reconoce al individuo como única “existencia social” capaz de articular el discurso”¹³² . Entonces no creo yo que las películas estén dando la espalda a su contexto, ni que estén desconectadas de él, sino más bien son producidas por este contexto hipersubjetivo, lo que define su manera de ser.

En este sentido estoy de acuerdo con Carolina Urrutia cuando señala “Los relatos contemporáneos se proyectan desde una perspectiva del orden de lo individual, de lo subjetivo, proponiendo un cine en donde lo político ya alcanza todos los intersticios posibles en el relato: a partir del desencanto, de la incertidumbre y del malestar de los personajes, se develan juicios políticos, ahora expulsados del centro del conflicto pero presentes en su puesta en imagen, en la composición del plano y el equilibrio que posee un cuerpo al interior de este, en las texturas, en sus movimientos de cámara; instalándose como formas que, visual e ideológicamente, contravienen un orden de significación instituido. Lo político es, en el cine centrífugo, la puesta en obra de un mundo desencantado”¹³³

¹³² Saavedra p.26

¹³³ Urrutia p.75

Conclusiones posibles

En la introducción de esta investigación proponíamos este concepto como la respuesta a las preguntas iniciales: ¿Podría identificarse –o al menos caracterizarse– una estética común a este grupo de películas?, ¿Cuál sería el concepto que permite este tipo de **construcción formal**, al tiempo que es capaz de desarrollar **un contenido** en estos filmes? En el desarrollo del texto hemos ido desplegando recursos que nos permiten darle sentido a esta hipótesis para llegar a concluir que sí, es posible reconocer elementos en común a este grupo de películas y que efectivamente uno podría trazar el camino desde la experiencia histórica y personal de sus autores hacia la forma y los temas que se hacen presentes en este cuerpo de obra. **La melancolía cinematográfica aparece entonces como una lectura posible para acercarse a este grupo de filmes y entender que, mientras nos hablan de personajes comunes en situaciones cotidianas, su construcción formal permite al espectador remitir a un estado de ánimo compartido al que no es posible acceder directamente. Ahora para que el concepto aparezca es necesario que el filme genere desde su construcción narrativa un EFECTO EMPÁTICO en el espectador que haga que sea éste el que reconozca la melancolía.**

Resumiendo, sostengo que es posible reconocer en este grupo de obras la representación de un estado de ánimo que caracterizo como melancólico. Esta caracterización no es casual, y está fundamentada en las particularidades con que estas cintas construyen su narración, particularidades que son posibles de homologar a las características que varios autores han definido como propias de la melancolía: la detención en los objetos, la experiencia particular del tiempo, el sujeto extrañado y desorientado ante el mundo que habita, por ejemplo. Son estos elementos los que generan desde la estructura del filme lo que hemos llamado “efecto melancólico”.

A lo largo del escrito he planteado también que las fuentes de esta melancolía tienen que ver con la experiencia de país en donde se sitúa la realización de estas

obras. Propongo que el origen de esta melancolía está en las deudas no saldadas con nuestra historia reciente, en que la “política de acuerdos” con que gobernó la Concertación desde 1990 y por veinte años impidió un trabajo de duelo y reflexión para el desarrollo de una memoria histórica que le permitiera al país reconocer sus dolores y superarlos. Sumado a lo anterior, el acelerado proceso de modernización al que ha sido sometido el país instalando desde la dictadura un sistema neoliberal a ultranza como pocos en el mundo, lo que ha obligado a los chilenos a adaptarse y transformarse en orden a sobrevivir en este nuevo contexto. El Chile en que se desarrollan las obras referidas es un Chile de la pérdida, un país que ha subjetivado el duelo incorporándolo de manera indirecta, haciéndolo presente pero impresentable. Un Chile que se vuelve melancólico.

Cuando comencé esta investigación el grupo de películas que describí como poseedoras de estrategias melancólicas eran una excepción en el panorama audiovisual chileno, con el paso de los años podríamos decir que su “influencia” se ha extendido. En estos últimos años algunos de los fenómenos que permitieron el desarrollo de este tipo de filmes han seguido multiplicándose: la cantidad de escuelas de cine ha aumentado; el acceso a los equipos de filmación –especialmente en video digital- se ha facilitado e internet se ha abierto como un espacio real de difusión, por nombrar sólo alguno de los elementos que permiten que hoy pasar de una idea a la exhibición de una película sea cada vez más posible para cada vez más personas. Este panorama no es exclusivo de nuestro país, sino que se repite en muchas naciones alrededor del mundo multiplicando la cantidad de películas que tanto nacional o internacionalmente compiten por un espacio en las pantallas y en la atención de las audiencias.

Como señalaba en el capítulo IV, la gran cantidad de películas que hoy se producen cada año en Chile requieren definir cuáles serán sus mecanismos para llegar al público. La opción más tradicional es desarrollar un camino que permita la exhibición en salas comerciales, lo que requiere –en la mayoría de los casos- la adquisición de copias en formato 35 mm., lo que aumenta significativamente los

costos, además de un potente campaña de marketing que permita, no sólo dar a conocer, sino hacer atractiva la opción de ver una película chilena en el competitivo contexto de las multisalas. Sin leyes que obliguen o incentiven la exhibición de películas chilenas en las salas comerciales, la mayoría de los filmes nacionales que llegan a este circuito se someten a las leyes de un mercado que define la permanencia en pantalla a partir del número de asistentes a las funciones. Así se explica que películas chilenas que salen a los cines con una docena de copias se encuentren, a una semana de su estreno, en sólo un par de salas y con horarios poco accesibles para la mayoría del público.

En esta área, la política del ministerio de Cultura en el gobierno del Presidente Piñera fue reconocer que el trabajo de los exhibidores es un negocio y que por lo tanto no se les puede obligar a la permanencia de películas chilenas en sus pantallas si éstas no están reeditando según los parámetros establecidos. La opción en este sentido ha sido la creación de un circuito paralelo de exhibición para las películas chilenas. En los últimos años los Fondos del Consejo del Audiovisual han incluido un área para la implementación de equipos de exhibición de cine digital en salas de "Cine Arte", lo que ha multiplicado la cantidad de pantallas que pueden hoy exhibir, en condiciones óptimas, las películas chilenas. Con esta iniciativa se ha resuelto en parte el tema de crear espacio para que las obras cinematográficas nacionales puedan encontrarse con sus audiencias, el desafío entonces queda situado en cómo se hace para llevar público a esas salas. Este continuo desafío fue el origen de una segunda estrategia en estos últimos dos años: el apoyo a la distribución y exhibición de cine chileno en salas comerciales, a través de proyectos como Market Chile y Chile territorio de cine. El resultado ha sido el aumento significativo de estrenos nacionales en circuito comercial, con mayor presencia en prensa y estrategias de marketing más profesionales, pero el efecto en términos de aumento de las cifras de audiencia para el cine chileno aún no se muestra significativo.

Para muchos cineastas una de las estrategias para poder alcanzar el interés de la prensa y, por consecuencia, el del público es la participación de la película en el

mayor número de festivales de cine posibles. Si, además, se consigue un premio en alguno de ellos, mucho mejor. La cantidad de palmarés con que se promocionan las películas, nacionales y extranjeras, logran captar la atención de una parte de la audiencia, pero no asegura el éxito en salas. Hay un número importante de películas chilenas que han tenido un más que digno desempeño en festivales internacionales – “Post Mortem”, “Ilusiones Ópticas”, “Navidad”, por nombrar sólo algunas – que no han logrado traducir ese reconocimiento en público en las salas.

Sin contradicción con lo anterior, la posibilidad de quedar seleccionado en una muestra, el work in progress o alguna categoría de competencia de algún festival relevante se transforma, para una gran cantidad de realizadores, en la más relevante posibilidad de difusión y continuidad de su trabajo. Además de la importancia de presentarse ante el exigente y diverso público que participa de los festivales de cine en todo el mundo, estos eventos permiten acceder a premios y a una red de contactos que pueden potenciar los futuros proyectos de cualquier cineasta. De allí que no sea poco común reconocer en algunas de las películas de la producción local ciertas características que uno podría definir como “estilo festivalero”, lo que podemos traducir como la adquisición de temas y estéticas que, se supone, son valoradas por los programadores y jurados alrededor de todo el mundo -aunque especialmente en Europa- y que separan la producción “de autor” de la producción comercial. Este fenómeno no es nuevo, pero parece tener hoy una particular relevancia en las producciones cinematográficas locales.

Es en este punto en donde retornamos a nuestro concepto central, el de melancolía cinematográfica. Para que la melancolía cinematográfica se produzca esta debe considerar una relación coherente entre forma y fondo. Como señalaba al final del capítulo V: el “cine melancólico” se define por la emergencia de sus recursos formales, recursos que le son propios y que son precisados por los contenidos del guión. Pero ¿Qué pasa cuando la propuesta es sólo formal? ¿Cuándo se le exige al espectador crear a partir de la forma, un contenido que no parece estar allí? Eso es lo que podría estar pasando con otro grupo de películas que han aparecido

paralelamente y con posterioridad a los filmes que estamos analizando. Se trataría de cintas que reproducen ciertas estrategias de lo que llamamos “cine melancólico”, pero que no logran ir más allá en cuanto a la proposición de significados.

En el circuito cinematográfico internacional se ha utilizado la denominación “cine contemplativo” para referirse a aquellas películas con pocos personajes, largos planos secuencias y relativamente poca acción externa -dentro de este cine probablemente se insertarían la mayoría de las películas que hemos considerado “melancólicas”- este estilo ha generado maravillosas obras cinematográficas y también penosas imitaciones. En los últimos años hemos visto como los Festivales de cine se han llenado de películas que sin ofrecer mucho a su espectador -en términos de entradas posibles a sus significados- se proclaman a sí mismas como un “espejo de las profundidades del alma humana”, así lo que en un primer momento se celebró por su originalidad en contraposición con los modelos de narración clásica, hoy han sido catalogados irónicamente como “international boring style”.

¿Cuál sería la diferencia entonces entre el “cine melancólico” y aquel de forma “contemplativa” que no lo es? Esencialmente que el segundo se queda en la forma. En un sistema económicamente liberal y globalizado en donde la originalidad rápidamente se convierte en tendencia y en producto no es de extrañar que jóvenes -y no tan jóvenes- realizadores caigan en la tentación de pensar que al repetir una “formula” que ha adquirido cierto prestigio en cierto circuito podrán hacer aparecer el contenido a fuerza de continente, pero sin reparar en la trascendencia de ninguno de los dos.

Aunque en ambos casos se trata de películas que tienen como centro “pequeñas historias” narradas utilizando un tipo de lenguaje cinematográfico similar, creo que lo que hemos descrito como “cine melancólico” logra ir más allá de las limitaciones de su formalidad. Dando cuenta de una atmósfera que se crea desde la obra y se percibe desde el espectador, espectador que en sí mismo es también sujeto de la melancolía experiencial a la que referimos y que puede reconocerla, aunque no necesariamente

nombrarla. Es en el espacio entre la obra y el espectador que se produce el “efecto melancólico”, generado por la empatía que la construcción del filme logra generar en quien lo mira, pasando del simple visionado a la experiencia cinematográfica. Hay en este grupo de películas destacadas una relación con su presente y su espectador que va más allá del limitado grupo de personajes que las protagonizan, hay una conexión – consciente o no - con el metarrelato del Chile de principios del siglo XXI.

Otra salida derivación posible de nuestro problema podría ser la “domesticación” de esta formalidad en la construcción de un producto de consumo. No hago acá un juicio de valor al respecto, soy de la idea de que –como la historia del cine ampliamente ha demostrado- un filme de calidad puede tener un origen comercial. Un ejemplo internacional para graficar esta idea podría ser el paso que da Won Kar Wai con “My Blueberry Nights” (2007), primera película del hongkonés en inglés y con actores ampliamente conocidos en Estados Unidos y en Europa. En la cinta el realizador mantiene la estética que lo ha hecho reconocido, pero simplifica la historia probablemente con el objetivo de alcanzar a un público masivo. Claramente esta es una película que, aunque de gran factura, no logra alcanzar la profundidad de los trabajos anteriores de este director.

La historia de la cultura nos ha demostrado una y otra vez como aquello que nace en los márgenes, si logra cierto nivel de efecto en un público amplio, será adoptado y modificado para transformarse en un bien de consumo. Desde las contraculturas, hasta el arte, imágenes que hoy invaden la publicidad han recorrido un camino cuyo origen ha sido lo marginal, el caso del cine no es la excepción. Hemos sido testigos de cómo en los últimos años películas con una construcción accesible, pero marcada por las narrativas contemporáneas –pienso en “There will be blood” de los Cohen (2007) o “El Cisne Negro” de Aronofsky (2010)- han llegado a ganar en los premios Oscar, por definición otorgado a aquel cine que comparte los valores de la gran industria cinematográfica.

Por lo anterior no es de extrañar que una cinta como “La vida de los Peces” de Matías Bize (2010) se transforme en una de los filmes más premiados del cine chileno, en esta obra se mezcla la accesibilidad de una película de consumo con la estética de cintas más complejas. No hay ya aquí Melancolía Cinematográfica, hay gesto, hay una cuidadosa construcción, pero ya no alcanzamos a reconocer en la forma las variables que nos hablen de algo más allá de la limitada realidad de los personajes. La cinta logra la empatía con el espectador desde la fantasía compartida de “aquello que pudo haber sido y no fue”, pero no logra salir –no creo, en todo caso que sea su interés- de la limitada vivencia de dos personajes atractivos, de buen nivel socioeconómico a los que nos gusta observar desde una empática pero cómoda distancia. Si comparamos con “La vida de los peces” con “La buena vida” de Andrés Wood (2007), podemos reconocer el interés de Wood por acercar al espectador a una realidad que va más allá de las historias específicas que está contando. En “La buena vida” hay un intento de pintar un retrato de la sociedad chilena en un sentido más amplio, de dar cuenta de cierto fenómeno que supera los límites de su propia narración.

Si coincidimos que, como toda obra cultural, el cine no puede sino hablarnos de la sociedad que lo produce y que la experiencia cinematográfica es aquella en donde el espectador completa los significados propuestos en la obra, podemos explicarnos este grupo de películas como resultado del Chile reciente, con sus luces y sombras, con sus deudas y logros. En un país que continúa transformándose a ritmo vertiginoso, en donde las posibilidades de dar cuenta de estos cambios cinematográficamente se multiplican y en el que la “historia oficial” parece seguir relegando a los márgenes la diversidad de relatos que no se atreve a afrontar, no nos queda sino esperar en que entre la numerosa producción audiovisual de los próximos años aparezcan algunas películas en que podamos reconocernos, que nos “desoculten el mundo” y que nos regalen imágenes que nos permitan mirarnos de manera nueva y certera.

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Madrid: Pretextos, 2001
- Arendt, Hannah La condición humana Barcelona: Paidós, 1993
- Arnaldo, Javier “El movimiento romántico” en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I Visor. Madrid, 2002
- Avelar, Idelber Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo Santiago: Cuarto Propio, 2000
- Balazs, Béla “El nuevo lenguaje” en El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978. p.27
- Bartra, Roger Cultura y Melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bauer, Hermann y Prater, Andreas Barroco Colonia: Taschen, 2006
- Benjamín, Walter Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 1993
- Blanco, Fernando Desmemoria y Perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado. Santiago: Cuarto Propio 2010
- Brünner, Jose Joaquín Globalización cultural y posmodernidad. Fondo de Cultura Económica. Santiago 2002
- Buci. Gluksmann, Christine “La manera o el nacimiento de la estética” en Barroco y Neobarroco Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992
- Calabrese, Omar La era neobarroca Madrid : Cátedra, 1987
- Caparrós, José María. Guía del espectador de cine. Madrid: Alianza, 2007
- Carmona, Ramón. Cómo se comenta un texto fílmico. Madrid: Cátedra, 2010
- Casetti, Francesco El film y su espectador Madrid: Cátedra, 1996

- Clair, Jean Malinconia Madrid: Visor, 1999
- De la Flor, Fernando R. Era melancólica. Figuras del imaginario barroco Barcelona: Ediciones UIB, 2007
- Del Sarto, Ana “Fuga melancólica. Aporías del “pensamiento crítico” chileno sobre la postdictadura” en Pensar en /la postdictadura Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Déotte, Martine “Desaparición y ausencia de duelo” en Políticas y Estéticas de la Memoria Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006
- D’Ors, Eugenio “Lo Barroco” Madrid: Tecnos, 2002
- Fernández Polanco, Aurora “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades” en Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo. Madrid: Machado Libros 2005
- Figueroa Salas, Pamela “Antiutopía del Nuevo Chile: La experiencia cotidiana en la modernización neoliberal. Chile 1975-2004” Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia. Universidad de Chile. 2004
- Font, Domènec Paisajes de la Modernidad. Cine europeo, 1960-1980 Barcelona: Paidós, 2002
- Foster, Hal El retorno de lo real Akal. Madrid. 2001
- Foster, Krauss, Bois y Buchloh Arte desde 1900 Ediciones Akal. Madrid 2006
- Freud, Sigmund “Duelo y Melancolía” en Psicoanálisis de la Melancolía Buenos Aires: Angel Garma, editor. Asociación Psicoanalítica Argentina, 1948.
- Galende, Federico La oreja de los nombres Editorial Gorla. Buenos Aires, 2005.
- Hauser, Arnold Historia Social de la Literatura y el arte Editorial Debate. Buenos Aires, 2002
- Hernández Sánchez, Domingo La ironía estética. Estética romántica y arte moderno Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Huyseen, Andreas En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2007
- Jarauta, Francisco “La experiencia barroca” en Barroco y Neobarroco Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992

- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxo, Fritz Saturno y Melancolía Madrid: Alianza Forma 1991
- Kristeva, Julia. Sol negro. Depresión y Melancolía Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1991
- Kristeva, Julia El lenguaje, ese desconocido. Madrid: Fundamentos, 1988
- Kracauer, Siegfried Teoría del cine. Barcelona: Paidós 1989
- Dominick LaCapra DominiqueEscribir el trauma . Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001
- Levinson Brett Post-transición y poética: el futuro del Chile actual en “Pensar en /la postdictadura” Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Lipovestky, Gilles La era del vacío. Barcelona: Anagrama, 2002
- Martin, Adrian ¿Qué es el cine moderno? Santiago: Uqbar editores, 2008
- Martuccelli, Danilo ¿Existen individuos en el sur? Santiago: LOM Ediciones, 2010
- Metz, Cristian “El cine moderno y la narratividad” en Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Vol. 1 Barcelona: Paidós, 2002
- Metz, Cristian. Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979
- Mitry, Jean Estética y psicología del cine. Vol. 2 Las Formas Madrid: Siglo Veintiuno, 2002
- Moulian, Tomás Chile Actual. Anatomía de un mito Universidad Arcis / LOM Ediciones Santiago. 1997
- Moulian, Tomás El consumo me consume LOM editores. Santiago. 1998
- Moulian, Tomás “La liturgia de la reconciliación” en Políticas y Estéticas de la Memoria Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006
- Ossa, Carlos “Inmediatez y Frontera” en Arte y Política P. Oyarzun, N. Richard y C. Zaldívar editores. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Universidad Arcis, Universidad de Chile, 2005

- Pasolini, Pier Paolo “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad” en Problemas del Nuevo Cine Della Volpe y otros. Madrid: Alianza, 1971
- Pezella, Mario Estética del Cine Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- PNUD Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural Santiago. 2002.
- Ramos, Carmen Gloria y Simonsen, Elizabeth “Santiago, la ciudad de la angustia”, Revista “Qué pasa” n°1470 14 al 21 de junio de 1999
- Renner, Rolf Edward Hopper Taschen. Madrid.
- Richard, Nelly “Las marcas del destrozó y su reconfiguración en plural” en Pensar en /la postdictadura” Nelly Richard y Alberto Moreira, editores. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Richard, Nelly “Residuos y Metáforas”. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Rojas, Sergio Escritura Neobarroca. Santiago: Palinodia, 2010
- Ruiz, Carlos “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena” en Políticas y Estéticas de la Memoria Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006
- Ruhrberg, Schneckeburger, Frike y Honnef Arte del siglo XX Océano México D.F. 2003
- Saavedra, Carlos Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica de los dos mil. Santiago: Cuarto Propio 2013
- Sánchez Robayna, Andrés “Barroco de la levedad” en Barroco y Neobarroco Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992
- Sarduy, Severo “El Barroco y el Neobarroco” en América Latina en su literatura Madrid: Siglo XXI, 1998
- Solana, Guillermo “El romanticismo francés. El monólogo absoluto” en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I Visor. Madrid, 2002
- Sontag, Susan Bajo el signo de Saturno Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- Urrutia, Carolina Cine Centrífugo. Ficciones chilenas 2005 – 2010. Santiago: Cuarto Propio, 2013

- Vericat, Francisco “Barroco como paradigma” en Barroco y Neobarroco
Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1992
- Vygotsky, Lev. Psicología del Arte. Barcelona: Paidós, 2006