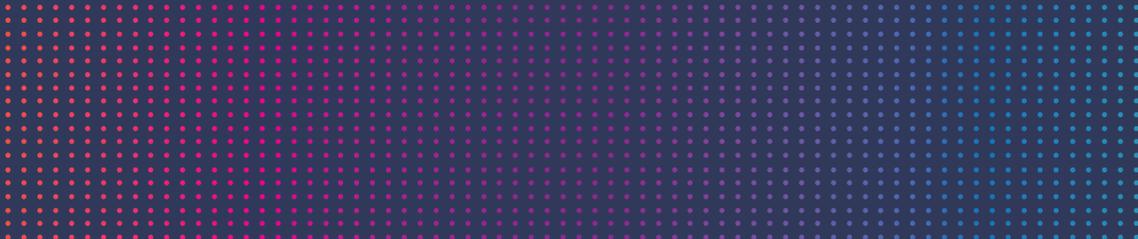




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





UNA GRAMÁTICA DE LA  
MELANCOLÍA CINEMATOGRAFICA:  
LA MODERNIDAD Y EL NO DUELO EN  
CIERTO CINE CHILENO  
CONTEMPORÁNEO

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2017  
CATEGORÍA POSGRADO

Antonella Estévez Baeza  
Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte  
Universidad de Chile



## RESUMEN

¿Podría identificarse una estética común a un grupo de películas realizadas en Chile a principios del siglo XXI? La melancolía cinematográfica aparece como concepto unificador que explica una propuesta temática y formal que responde no sólo a la inquietud artística de un grupo de cineastas sino al contexto histórico, social y cultural de estas películas. De allí su valor como expresión de época que hace visible aquello que no se puede nombrar.

## ENSAYO

### RESISTENCIA MELANCÓLICA EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO

Estas primeras décadas del siglo XXI han sido en términos cuantitativos las más productivas de la historia cinematográfica chilena. En ese contexto de alta producción, hay un grupo de largometrajes de ficción que han llamado la atención de la crítica y los festivales internacionales, aunque no lograron masivo reconocimiento de parte del público. Son películas de una generación de autores que nacieron entre 1973 y 1989 en plena dictadura militar chilena, formados en escuelas de cine, con acceso a una amplia cultura audiovisual y a recursos —tecnología, fondos concursables, coproducciones— que les permitieron, en su mayoría, estrenar su obra prima hace más o menos una década. Los filmes a los que nos referimos podrían ser calificados como “cine de autor”, son obras que no buscan instalarse como fenómenos comerciales, sino dar cuenta de la interioridad de sus autores y jugar con las posibilidades del lenguaje cinematográfico. 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? ¿Existen características específicas de estos filmes que les diferencian del resto de la producción nacional?

Para responder a estas preguntas, en este texto se combinan cuatro elementos que creemos pueden ser de interés no solo para el público especializado en cine, sino para cualquier persona inquieta respecto a cómo las construcciones culturales nos hablan de nuestra historia y sociedad. Esta investigación propone trabajar desde un fenómeno atractivo y misterioso: el de la Melancolía, propuesto como el concepto que mejor encarna el “estado de ánimo” de toda una generación de chilenos que hoy habitamos este país. El segundo elemento es establecer la relación entre esa Melancolía y la historia reciente de Chile, explicitar como la manera en que se ha hecho “la transición democrática” ha marcado la sensibilidad de época que nos define. Como tercer elemento está la propuesta de una gramática cinematográfica de la Melancolía, que es aplicable no solo al cine que nos ocupa, sino a otros cines que lo han influenciado y que siguen teniendo gran relevancia en la producción internacional. Pretendemos probar cómo, en muchos casos, la estética está definida no solo 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, incluso si no son plenamente conscientes de ellas.

Consideramos 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 sí de reconocer.

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, propondremos finalmente el desarrollo de una posible gramática de la melancolía cinematográfica que pondremos a prueba en 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.

## **1. ¿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 esta nos permitirá ir creando

una idea sobre la cual trabajar. En busca de una definición inicial de melancolía nos encontramos con Klivansky, Panofsky y Sax que proponen:

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 ánimo transitorio, a veces doloroso y deprimente, a veces solo ligeramente meditabundo y nostálgico.<sup>1</sup>

Podemos el acercamiento más sintomático que realiza 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”.<sup>2</sup>

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, 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 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, y 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 a 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 un estado de ánimo específico se derivaba de la existencia de ciertos “humores” que viajaban por el flujo sanguíneo. En la antigua Grecia se creó la palabra

---

<sup>1</sup> Klivansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Sax, Fritz *Saturno y Melancolía* Madrid: Alianza Forma 1991. p. 27

<sup>2</sup> Bartra, Roger *Cultura y Melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001. p. 209

*melagcolia* (melanjolía): *mélan* (negro) y *colh* (jolé), que significa bilis, hiel. La palabra melancolía quedo entonces relacionada con cierto humor negro, una secreción glandular oscura. 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, lo que quedó explicitado en la pregunta aristotélica “¿Por qué 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 al genio con el 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 XX.<sup>3</sup>



*Melancolía*, Alberto Durero, 1514.

Según Klibansky, Panofsky y 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.<sup>4</sup> 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 pronto derivará en un alcance estético de la palabra melancolía.

<sup>3</sup> Agamben, Giorgio *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid: Pretextos, 2001. p. 39

<sup>4</sup> Klibansky; Panofsky; Sax p. 217

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*.<sup>5</sup>

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 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 aparece 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.”<sup>6</sup> Más adelante veremos cómo esta caracterización del furor melancólico se repite en el mundo contemporáneo.

### **Acercamientos desde el psicoanálisis**

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. Aun 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

---

<sup>5</sup> Clair, Jean *Malinconia* Madrid: Visor, 1999. p. 80

<sup>6</sup> Clair. p. 87

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.<sup>7</sup>

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”.<sup>8</sup>

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 solo 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.<sup>9</sup>

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

---

<sup>7</sup> Freud, Sigmund “Duelo y Melancolía” en *Psicoanálisis de la Melancolía* Buenos Aires: Angel Garma, editor. Asociación Psicoanalítica Argentina, 1948. pp. 132-133

<sup>8</sup> Ibid. p. 135

<sup>9</sup> 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

en lo que está hablando; sin embargo, el significado siempre es arbitrario, ya que se funda en el olvido de la primera pérdida.<sup>10</sup>

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 irrepresentable, que solo un devoramiento podría representar, una invocación podría indicar pero que ninguna palabra es capaz de significar”.<sup>11</sup>

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 ser posible, 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.<sup>12</sup> 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 “que compone y rehace los signos, es el único ‘continente’ que parece asegurar un dominio incierto —pero adecuado— a la Cosa”.<sup>13</sup> 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.

---

<sup>10</sup> 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

<sup>11</sup> Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y Melancolía* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana 1991 p. 17

<sup>12</sup> Avelar, Idelber *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* Santiago: Cuarto Propio, 2000 pp. 19-21

<sup>13</sup> Kristeva, 1991 p. 18

## 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. 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 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”.<sup>14</sup>

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 cotidiano. 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”.<sup>15</sup> Tanto Víctor 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, sentimiento singularmente desarrollado en el hombre moderno y que, en algunos casos es denominado como “*sentiment d’ennui*”.<sup>16</sup>

Durante todo el siglo XX el proceso de modernización que instaló el sistema capitalista no solo se extendió a nuevas áreas de la vida de los sujetos, sino que además se probó como el único coherente con estos tiempos. La estrepitosa caída de las ideologías

---

<sup>14</sup> Arendt, Hannah *La condición humana* Barcelona: Paidós, 1993 p. 304

<sup>15</sup> Benjamín, Walter *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1993 p. 101

<sup>16</sup> Arnaldo, Javier “El movimiento romántico” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I* Visor. Madrid, 2002 p. 203

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 frías.<sup>17</sup>

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.<sup>18</sup>

## 2. 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 internamente los beneficios de la modernidad fue parte del discurso común, que se repitió a lo largo de los distintos gobiernos de nuestra historia reciente, 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 de una manera aprobada por los dueños de los bienes. La posibilidad de

---

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

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 45

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, sostenido en 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 modernizante.”<sup>19</sup>

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 brutales efectos 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.<sup>20</sup>

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 Actual.<sup>21</sup>

Hace tres décadas 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

---

<sup>19</sup> 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

<sup>20</sup> PNUD *Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural* Santiago. 2002. p. 15

<sup>21</sup> Moulian, Tomás *Chile Actual. Anatomía de un mito* Universidad Arcis / LOM Ediciones Santiago. 1997. p. 32

más importantes, la profunda sensación de aislamiento y vacío emocional se presentan como los principales factores que causan cuadros de ansiedad severos.<sup>22</sup>

Nos encontramos entonces con esta especie de esquizofrenia social —en el sentido de las múltiples identidades presentes simultáneamente en la sociedad chilena— que Moulían 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.<sup>23</sup> 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 solo de disfrute, sino de participación en el contexto social. 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 que ese es el camino 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.

### **El imposible duelo se vuelve melancolía**

Postulamos en este escrito que el origen de esta melancolía chilena contemporánea se alimenta de dos fuentes. La primera tiene que ver con los elementos comunes al sujeto contemporáneo de cualquier gran ciudad en desarrollo. A este sinsentido se le suma el duelo no asumido por el trauma<sup>24</sup> 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 entre sectores políticos y la no emotividad, podría producir en nuestro sujeto un sentido de “deuda no saldada”, de incomodidad frente a un pasado donde el reconocimiento de la violencia se le niega generando una angustia solapada que se manifestaría en melancolía.

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

---

<sup>22</sup> 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

<sup>23</sup> Moulían, 1997. p. 98

<sup>24</sup> 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.

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 común 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.<sup>25</sup>

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 mercadea mediante la verdad.<sup>26</sup>

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 —solo un porcentaje minoritario 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

---

<sup>25</sup> Moulian, Tomás “La liturgia de la reconciliación” en *Políticas y Estéticas de la Memoria* Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. p. 19

<sup>26</sup> 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

cotidianeidad, tanto en las lógicas con las que como sociedad convivimos como, y especialmente, en el ámbito de la creación que es donde se hace posible desarrollar 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 dándole 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 devastados para siempre.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup> 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 nacional,<sup>29</sup> en las que no nos detendremos por escaparse a las limitaciones de este escrito.

---

<sup>27</sup> Déotte, Martine “Desaparición y ausencia de duelo” en *Políticas y Estéticas de la Memoria* Nelly Richard, editora. Santiago: Cuarto Propio, 2006. p. 19

<sup>28</sup> Levinson p. 48

<sup>29</sup> 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 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. (Subercaseaux, Benjamín, “Apuntes para una psicología del chileno” Santiago: Zig-Zag, 1939. p. 72)

## 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 “oficialmente” 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.

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.<sup>30</sup>

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.

Aunque no es fácil definir que significaría históricamente o políticamente “vivir el duelo”, si podemos pensar en naciones que, por lo menos, han puesto sus intenciones

---

<sup>30</sup> Richard, Nelly “Las marcas del destroz y su reconfiguración 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 enfrentar aquello que los ha convertido en dolientes y en donde no solo 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 solo 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 las 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.<sup>31</sup>

Eso, por un lado, pero también complica la posibilidad de enfrentarse al dolor de la 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.<sup>32</sup>

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. 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

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 282

<sup>32</sup> *Ibíd.* p. 288

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.<sup>33</sup> 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 no 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.

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 desde otro camino metodológico llega a conclusiones que nos parecen muy valiosas:

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.

### **3. ANATOMÍA CINEMATOGRAFICA 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 esta sería capaz de representarse en el lenguaje

---

<sup>33</sup> 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

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 solo de mostrar el film, sino además de interpretarlo. Aquí aparece en primer plano la personalidad del creador del film.<sup>34</sup>

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 estructura. Y los elementos toman sentido solo cuando se logra una nueva estructura a partir del montaje de aquellos.<sup>35</sup>

A través de sus 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.

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 solo 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.

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

---

<sup>34</sup> Balazs, Béla “El nuevo lenguaje” en *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978. p. 27

<sup>35</sup> Kristeva, Julia *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos, 1988. p. 321

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 comprensión.<sup>36</sup> 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.

Como señalaba más arriba la melancolía es un objeto escurridizo, difícil de asir en lo evidente y en donde las estrategias barrocas de representación parecen resultar eficaces. Regresamos entonces a la idea de la superficie, de la forma. Enfrentados al desafío —consciente o no— de instalar en pantalla un estado del alma que es confuso y de difícil acceso es en la forma en donde se arma la historia, la forma como única manera de compartir con el espectador este estado de alma que comparten. Recordemos que “Para el autor, la idea llama a la forma, porque mientras esta 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 esta”.<sup>37</sup> 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.

### **Atmósfera 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 sonidos,<sup>38</sup> diríamos entonces que lo primero sería reconocer la existencia de una “atmósfera melancólica”. Esta 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.

Proponemos 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* (Fernando Lavandero, 2004) y *Play* (Alicia Scherson, 2005) con sus contemporáneas *Fuga* (Pablo Larraín, 2006), *Secuestro* (Gonzalo Lira, 2005) o *Gente*

---

<sup>36</sup> Mitry, Jean *Estética y psicología del cine. Vol. 2 Las Formas* Madrid: Siglo Veintiuno, 2002 p. 470

<sup>37</sup> Mitry p. 455

<sup>38</sup> Martin, Adrian *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar editores, 2008 p. 33

*decente* (Edgardo Viereck, 2004), queda en evidencia la distancia de registro que existe 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 no 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* (Sebastián Lelio, 2005) y *Huacho* (Alejandro Fernández A., 2009), 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 caracterizamos como melancólicas sería su propuesta argumental, su guion. Este guion 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. 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 historia se sustenta en su manera de ser contada. Hablando de este mismo grupo de películas chilenas Carolina 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.<sup>39</sup>

Pongamos aquí a prueba nuestras cuatro películas seleccionadas. ¿Cuál es el argumento de *Lucía* (Niles Athalla, 2010)? 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. 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

---

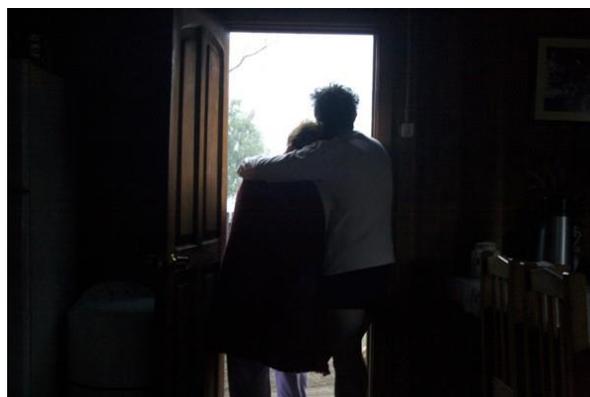
<sup>39</sup> Urrutia, pp. 50-51

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.

*Sentados frente al fuego* (2011) 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 recogida 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, consideramos, genera esta atmósfera melancólica. El que este argumento, esté de alguna manera, “desdramatizado” tanto en los diálogos como en las acciones de los personajes permite que el dolor se cuele en los espacios creados en su construcción narrativa.



Fotograma *Sentados frente al fuego*.



Fotograma *Las cosas como son*.

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 solo, 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 de instalarse en la casa de los hermanos— les proponen 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”.<sup>40</sup> 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”. 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,

---

<sup>40</sup> Domènec. p. 287

de la aventura externa, estas historias adquieren su trascendencia mediante la forma, no a pesar de ella, por eso son fundamentalmente cinematográficas.

## El tiempo

Cómo señalábamos 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)”.<sup>41</sup> Nos parece muy interesante que esta descripción del uso del lenguaje del melancólico sea absolutamente adecuada también para dar cuenta del uso del lenguaje cinematográfico que caracteriza las películas estudiadas.

Las películas melancólicas, entonces, les darían tiempo a sus personajes para desplazarse, pensar, sentir y también al espectador que es obligado a detenerse en estas acciones cotidianas e interpelado 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. Recordamos 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 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,

---

<sup>41</sup> Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y Melancolía* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991 p. 34

me parece que es portentoso, misterioso y, en cualquier caso, absolutamente innatural.<sup>42</sup>

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.

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 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 José 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.



Fotograma *Lucía*.

---

<sup>42</sup> Pasolini, p. 71



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 solo 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.



Fotograma *El futuro*.

Como señala Metz en *El cine moderno y la narratividad* en el cine no existen los tiempos muertos, todo tiempo está calculado y planificado. Aunque, lamentablemente, existen una serie de películas contemporáneas que —a nuestro 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.

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 alma que se sumerge en el secreto de sus propios sueños y deseos.<sup>43</sup>

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* (Sebastián Lelio, 2009), 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 él, 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 este, acrecentado con estas nuevas cualidades, alcanzará su pleno desarrollo a través de ellas, como si estas emanasen de él.<sup>44</sup>

También hay una relación del melancólico con el pasado que se da a través de las cosas. Este encuentro cósmico con el pasado traería al mismo tiempo alegría y angustia, ya que el pasado es irrecuperable, y las cosas rescatadas desde él, ya no son las mismas que conocimos antaño. 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. 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 solo objetos extrañados, sino objetos extraños, amenazantes en su sin sentido: “Ahora la extrañeza de las cosas está en ellas mismas, su esencia es

---

<sup>43</sup> Pezella, p. 57

<sup>44</sup> Mitry p. 460

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".<sup>45</sup>

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 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.<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup>

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 cómo leer el mundo. El mundo se abre ante el escrutinio del melancólico como ante nadie más. Cuanto más inertes

---

<sup>45</sup> *Ibíd.* P 145

<sup>46</sup> *Ibíd.* 146

<sup>47</sup> Clair, Jean *Malinconia* Madrid: Visor, 1999. pp. 94 y 95

las cosas, más potente e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla.<sup>48</sup>

Para Sontag esta es la explicación del fetichismo del melancólico, de su 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.

---

<sup>48</sup> Sontag, Susan *Bajo el signo de Saturno* Buenos Aires: Debolsillo, 2007. p. 128



Fotograma *Las cosas como son*.



Fotograma *Lucía*.

El caso de *Las cosas como son* es especialmente rico en este sentido. La casa aparece no solo como contexto, sino también como metáfora de la soledad y decadencia del protagonista. Detrás de este sentido del orden y la limpieza hay tinajas 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 solo 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 curioseas entre sus cosas e invade su privacidad, nos permiten no solo 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 dispuesta 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 Tomás. 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 decíamos 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.<sup>49</sup>

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

---

<sup>49</sup> Clair. p. 66

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.<sup>50</sup>

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.

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 solo que ver con las dudas existenciales de los personajes, sino con su incomodidad frente a un contexto en 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 cuele constantemente por las ventanas de la casa de Jerónimo, transformándose en una especie de banda sonora de su vivir. Cuando sale a caminar por la ciudad con Sanna, Jerónimo 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.

---

<sup>50</sup> Font p. 306

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.



Fotograma *El futuro*.

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.



Fotograma *Sentados frente al fuego*.

Resumiendo, proponemos 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 guion 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 fundamentales 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.<sup>51</sup>

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 solo es posible comprender cabalmente una imagen una vez que esta ha sido sentida emocionalmente.<sup>52</sup> 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”.<sup>53</sup>

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 “En los primeros años de este siglo se demostró que la significación no era el resultado de una

---

<sup>51</sup> Casetti, Francesco *El film y su espectador* Madrid: Cátedra, 1996 p. 26

<sup>52</sup> Caparrós, José María. *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza, 2007 pp. 146

<sup>53</sup> Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2010 p. 247

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”.<sup>54</sup> 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 solo tiene sentido en la medida que una conciencia pueda tomar conciencia de él. Ahora bien, esta conciencia solo 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, indisociable 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.<sup>55</sup>

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”.<sup>56</sup>

Y acá aparece la empatía como elemento esencial para que este efecto melancólico se pueda producir. En su origen, la palabra empatía proviene etimológicamente de su raíz griega Πᾶθειν, *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”.

---

<sup>54</sup> Mitry p. 235-236

<sup>55</sup> Mitry p. 237

<sup>56</sup> Mitry p. 236

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.<sup>57</sup> 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 solo 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 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; abarco la mirada del cineasta (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.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Vygotsky, Lev. *Psicología del Arte*. Barcelona: Paidós, 2006. P. 255

<sup>58</sup> Metz, Cristian. *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979 p. 55

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.



Fotograma *Sentados frente al fuego*.

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 solo 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 —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”.<sup>59</sup> 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.

#### **4. ALGUNAS REFLEXIONES FINALES**

En la introducción de este texto proponíamos la Melancolía como la respuesta a las preguntas iniciales: ¿Podría identificarse —o al menos caracterizarse— una estética común a un grupo de películas realizadas en Chile a principios del siglo XXI?, ¿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.

Sostenemos que es posible reconocer en este grupo de obras la representación de un estado de ánimo que caracterizamos 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.

A lo largo del escrito hemos 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. Proponemos que el origen de esta melancolía está en las deudas no saldadas

---

<sup>59</sup> Saavedra p. 26



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 deviene melancólico.

En este texto pretendimos crear líneas de enlace entre el trauma de la dictadura, el acontecimiento de la transición y las búsquedas estéticas presentes en un grupo de películas y demostrar cómo las elecciones formales de estos filmes logran poner en obra contenidos que la literalidad de los guiones muchas veces no es capaz de exponer. Para que la melancolía cinematográfica se produzca esta debe considerar una relación coherente entre forma y fondo. Pero ¿Qué pasa cuando la propuesta es solo 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. ¿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. 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. 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.

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.

## 5. 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: Ángel 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. Escribir 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 destrozo 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, Schneckenburger, Frike y Honnef Arte del siglo XX Océano México D.F. 2003
- Saavedra, Carlos Intimidaciones 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