

UN APUNTE SOBRE LA TRANSFORMACIÓN DE LOS PERSONAJES EN EL CINE CHILENO

CHRISTIAN MIRANDA COLLEIR

Resumen

El artículo pretende explicar algunos aspectos que caracterizan la transformación de los personajes en ciertas películas contemporáneas del cine chileno. Por una parte, se consideran formas dramáticas que contradicen los criterios de la narración clásica en el cine; entre otras, la interiorización del conflicto de los personajes y la inestabilidad de sus identidades. Por otro lado, se aborda la utilización de recursos técnicos, correspondientes a operaciones visuales y sonoras, que alteran la función narrativa más convencional a la que debían ajustarse, en una versión más tradicional de sus usos.

Palabras claves: Narración, identidad, recursos, función narrativa.

Abstract

This article seeks to explain certain distinctive aspects of character transformation in some contemporary Chilean films. On the one hand, some dramatic forms are examined which contradict classical criteria of cinematic narrative, such as the interiorization of the characters' conflict and the instability of their identities. On the other hand, the text deals with the use of technical resources – visual and sound operations – which alter the more conventional narrative function they perform in more traditional settings.

Keywords: Story-telling, identity, resources, narrative function.

El cine chileno ha producido, desde hace unos diez años a esta parte, un número no menor de películas con algunas características que las distinguen de una concepción clásica¹ de hacer filmes. Es posible reconocer en ellas la utilización de recursos cinematográficos bajo condiciones distintas a la norma impuesta por la industria del cine. En rigor, ésto responde a una situación de mayor alcance en el cine mundial, abarca una cantidad muy grande de directores y obras filmicas, en las cuales se dan una serie de operaciones a contrapelo de una ficción *ortodoxa*. Por ejemplo, hallamos desde

¹ Cuando nos referimos a una concepción clásica de producir películas, estamos pensando principalmente en una forma que pone gran énfasis en construir un argumento organizado a partir de un conflicto central. Así los recursos cinematográficos deberían estar en concordancia con el desarrollo coherente de éste y, por lo tanto, deben cumplir su función narrativa con precisión.

movimientos de cámara que ya no se realizan con el objetivo de guiar al espectador, mostrándole lo que debe ver, para que así pueda entender a cabalidad la historia narrada, hasta operaciones más complejas, como aquellas que ponen a prueba la generación del tiempo y la exactitud en la configuración del espacio dramático, en algunos casos a través de un uso nada convencional del montaje cinematográfico.² Lo último tiene importancia en relación con la *figura de los personajes*, especialmente porque espacio y tiempo son dos factores relevantes en su constitución dramática al interior de un cine tradicional, suelen otorgar duración, frecuencia y orden a los acontecimientos distribuidos a través del argumento, en el caso del primero, y un entorno apropiado y coherente con la representación de la historia en la película, en el caso del segundo.

De esta manera, cada vez es más habitual tener la oportunidad de ver filmes donde el tiempo parece estar *desordenado*,³ pasamos de un supuesto presente a un pasado a veces relativamente determinable, o, en otras ocasiones, por completo incierto y, junto con ello, impreciso en cuanto a su sentido. También existen, por ejemplo, repeticiones⁴ que juegan con el punto de vista desde el cual se muestra la historia, cuando además están asociadas a un narrador ambiguo, no tan confiable, menos *objetivo* y, por tanto, sin la función expresa de articular un relato en base a una lógica de causa y efecto. Los acontecimientos, y los planos que los muestran, se suceden sin que uno justifique necesariamente al que sigue, más bien, da la sensación que falta una estructura y se *desatan* una serie de elementos que debieran estar emparentados por una serie de relaciones que los expliquen. En

² El montaje cinematográfico más clásico corresponde, básicamente, a la selección, orden y continuidad de los planos que componen una película. Como en el cine más convencional lo que importa sobre todo es contar una historia coherentemente y cumplir con los momentos esenciales del guión clásico, debe procurar mostrar la acción de manera que se respete su continuidad, dar curso al tiempo que le corresponde (normalmente lineal) y describir los espacios donde ocurre. Es decir, la coherencia que se indica tiene que ver con la intención de conservar el verosímil del argumento, de acuerdo al tipo de historia que se narra en cada filme.

³ En el circuito más comercial han aparecido películas que juegan con el tiempo, alterando el curso lineal de su desarrollo. Desde un tiempo a esta parte, podemos hallar entre otros filmes como *Los amantes del círculo polar* (Los amantes del círculo polar, 1998) de Julio Medem, *Run, Lola, Run* (Corre, lola, corre, 1999) *21 Grams* (21 gramos, 2003), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Eterno resplandor de una mente sin recuerdos, 2004) de Michel Gondry, *Old boy* (Old boy, 2003) de Park Chan Wook o *Inland Empire* (Imperio, 2006) de David Lynch. Aunque también en el pasado podemos encontrar ejemplos de lo que decimos como *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, 1941) de Orson Welles, *Rashomon* (Rashomon, 1950) de Akira Kurosawa o *The Killers* (Casta de Malditos, 1956) de Stanley Kubrick, por nombrar al azar algunos filmes.

⁴ Al referirnos a la figura de la repetición estamos aludiendo, por una parte, literalmente a la reiteración de hechos, sobre los cuales se vuelve, pero, por otro lado, puede pensarse también en la *revisitación* de ciertos motivos, tanto narrativos como visuales. Aunque ambos aspectos mencionados pueden relacionarse, porque si bien los motivos visuales fueron generados a partir de determinados argumentos, junto al quiebre de la línea temporal que repite un pasaje del filme, la reiteración de los motivos apunta a una preocupación de ciertas películas que pertenecen al cine contemporáneo por desmontar el canon cinematográfico.

aparición se transforman en fragmentos desperdigados que tratamos de vincular invocando una unidad a la que estamos acostumbrados, porque nos ha sido dada hace mucho tiempo, a lo largo del desarrollo de un cine que edifica su narración por medio de una forma clásica de organizar el argumento. Raúl Ruiz reconoce en lo anterior un atributo, lo que él llama con el nombre de *fuera centrípeta*,⁵ es decir, una especie de atracción hacia el centro narrativo, aglutinador, éste último, de todo lo que vemos en un filme y, por tanto, con la cualidad de hacer coherentes los recursos que permiten crear la imagen cinematográfica, sean estos narrativos, visuales o sonoros.

Por eso, cuando vemos una película *esperamos* y, cuando no está, *exigimos*, un orden en el que deben pasar los *hechos* a lo largo de la representación ficcional. Al no encontrarlo, se hacen notorias *lagunas* entre un hecho y otro, tenemos mayor conciencia de los vacíos de información que hacen emerger la falta de razones concatenadoras y la ausencia de un sentido acotado y comprensible. Se precisa, entonces, de causas y fines, de la orientación hacia un objetivo, al cual deberían estar ordenados los sucesos que sirven para desplegar el conflicto del protagonista. Así, los saltos temporales atentan contra una cronología estandarizada, alterando una cierta idea del transcurso del tiempo, hasta producir un tipo de representación más cercana a la figura del *devenir*. Del mismo modo, el espacio, en algunas ocasiones, ya no es simplemente un decorado, un elemento pasivo que forma parte de la imagen cinematográfica, empieza a tener una participación más activa en el desarrollo de la historia, al punto de complejizar el argumento y hacer más difícil la comprensión de lo que quiere decir. Por así decirlo, el espacio cobra un *valor dramático*, sobre todo cuando circulan por él personajes que son más bien contenidos, limitados en su decir, e irrespetuosos de una vieja *ley* impuesta a partir de la práctica de construir sus identidades por parte de los guionistas clásicos: cuando un personaje piensa, habla; cuando siente, lleva a cabo acciones. Sin el imperio de esta norma, el cine contemporáneo nos enfrenta a protagonistas que *nos esconden* las características que los conforman desde el punto de vista de su identidad. No sabemos quiénes son, qué van a hacer o cuál es el o los conflictos que los afectan. En algún sentido, se parecen más a personas de carne y hueso, porque no son completamente virtuosos, como tampoco parecen ser simplemente malvados. No terminan de hacerse del todo, transitan por una cierta ambigüedad interior que les resta posibilidades de ser iguales a sí mismos, como nos intentaba hacer creer la manera tradicional de representarlos.

Los rasgos que hemos mencionado hasta ahora y que resultan ser incorrectos respecto de una manera más clásica de concebir el cine, están asociados al fenómeno de la aparición de los recursos cinematográficos en

⁵ Raúl Ruiz, Conferencia en el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en Revista *Pensar y Poetizar*, n° 4/5 (2004-2005), pág. 16

algunos filmes. Gracias a la mayor *visibilidad*⁶ de éstos, el aspecto formal de la imagen cinematográfica se ha ido liberando de la relación subordinada que mantenía con el contenido de las películas y el supuesto mensaje que comunican. Los efectos de los nuevos modos de hacer cine han llegado a la producción de nuestro país, luego de ser generados en otras latitudes, donde el cine ha alcanzado un desarrollo más sólido y, en cierto sentido, más arriesgado. En este último caso, la serie de directores a los cuales se podría aludir es muy grande, un sinnúmero de ellos tiene que ver con el cine contemporáneo, especialmente, porque es en él donde encontramos una intensificación de, al menos, dos características fundamentales que están desde el origen de la imagen cinematográfica y aparecen incluso, quizás con mayor fuerza, cuando se intentan dislocar sus formas más tradicionales: el cine evidencia una condición espuria y un gran poder de asimilación de las más disímiles referencias.

A pesar de dichas características, o justo por ellas, en el pasado se pueden reconocer intentos por dar con el carácter esencial del lenguaje cinematográfico, conformado, se presume, por operaciones que permiten desarrollar tratamientos de temas que son particulares a la factura de un filme. Sin embargo, el uso consciente de ellos provoca una suerte de *extrañamiento*, tanto en la producción misma como en la recepción por parte de los eventuales espectadores. Es decir, se hacen evidentes recursos que debieran pasar desapercibidos, porque se insiste en ellos al punto de trastocar la imagen y la normalidad con que se ha constuido tradicionalmente. Podríamos decir que la condición más exagerada de este gesto, revela la *manera* en que se ha visto y contado una historia. Sabemos de figuras emblemáticas que han hecho operar recursos *proprios* de la imagen cinematográfica, con una distinción notable, debido a lo cual reconocemos estilos

⁶ Puede parecer paradójico que los recursos relacionados con la imagen cinematográfica se hagan visibles, pero no lo es si pensamos que desde mediados de la década de los cincuenta (incluso en Estados Unidos donde se creó la industria) han aparecido directores que buscan innovar creativamente en el uso de los recursos cinematográficos, tendencia que adquirió mayor fuerza con la figura autoral de los realizadores que propugnaban los nuevos cines de los años 60. No está demás decir, por otra parte, que un signo de la decadencia de los géneros cinematográficos es que las películas hechas durante su decaimiento exacerbaban hasta el manierismo el uso de los recursos cinematográficos, no sólo técnicos, sino también propusieron personajes excesivos e historias sobrecargadas. Basta recordar las famosas películas de terror que los estudios Universal en Estados Unidos y la productora Hammer en Inglaterra realizaron, especialmente aquellas que se hicieron a finales de la década del 60. En el caso de la Hammer, sobresalen no sólo los filmes en los que se volvía a poner en escena a personajes tan conocidos como el hombre lobo, Frankenstein o unas versiones de Drácula en que éste aparecía con un prominente *brushing* en su cabello. Además se filmaron películas de terror psicológico como *The Innocents* (Los inocentes, 1961) de Jack Clayton o *Nightmare* (Camisón de dormir, 1964) de Freddie Francis. En este último tipo de películas se apuesta por el uso de recursos que generen la idea de una mente desequilibrada y la duda de si lo que ocurre es producto de su conflicto interior o *realmente* ocurre. Así vemos ángulos extraños y movimientos inestables de la cámara, junto con planos muy cercanos a los personajes para provocar mayor tensión, creando un espacio claustrofóbico.

generados con rasgos muy característicos y que sugieren, como dijimos, una conciencia sobre los mecanismos cinematográficos y sus medios: por ejemplo, la pureza con la que Robert Bresson intenta construir una imagen austera y logra una especie de vaciamiento del cuadro, con la finalidad de evitar el abuso en la utilización del montaje, dejando fuera cualquier asomo del cine espectáculo (incluso en uno de sus más famosos filmes nos adelanta el final del mismo a través del título de la película, nos referimos a *Un condamné à mort s'est échappé* –Un condenado a muerte ha escapado, 1956); o el afán de Hitchcock por privilegiar los recursos propiamente visuales (potenciando la función de cada uno de ellos y, en ocasiones, expandiendo sus límites tradicionales), a veces incluso en desmedro del despliegue de los diálogos, para echar andar el *suspense* con más intensidad; o la estética melodramática de Douglas Sirk, que trabaja con la sobre exposición sentimental, para lo cual no sólo usa una música característica del género, sino que crea una escenografía cargada de objetos y colores altamente intensos, junto con mover la cámara por dicho espacio a través de un *travelling* que da continuidad al mismo, pero también acentúa su tono melancólico y así consigue una imagen *naturalista*; o los personajes rudos en medio de un paisaje hostil creados por John Ford, a partir de un imaginario vinculado al oeste estadounidense, quien para mostrarlos y destacar el horizonte debe elaborar una imagen con grandes planos generales y utilizar un formato adecuado para el género, junto con la película de 70 milímetros y el *cinemascope*. Tal vez un ejemplo más contemporáneo y famoso sea el de Stanley Kubrick. El director británico acuñó ciertos usos sobre operaciones preexistentes en el cine, volviendo más compleja la función de cada una de ellas, para así demarcarlas del simple afán descriptivo. Baste recordar una de sus películas más famosas, por supuesto, junto a *2001: A space odyssey* (2001: odisea en el espacio, 1968) y *A clockwork orange* (La naranja mecánica, 1971): *The shining* (El resplandor, 1980). En ésta última podemos apreciar la estremecedora escena en la que un niño recorre los pasillos de un lujoso hotel arriba de un triciclo. El edificio está vacío porque su estadía en él, junto a su padre y madre, coincide con el inicio y desarrollo de la parte más cruda del invierno. La soledad y el aislamiento se hacen sentir con mayor fuerza debido a que el lugar se encuentra enclavado en medio de una gran cadena montañosa. Así, el paseo que lleva a cabo este pequeño personaje, y que corresponde a uno de los pasajes más recordados, está compuesto de una serie de recursos visuales y sonoros dispuestos de tal forma por Kubrick que logran generar una atmósfera inquietante a causa de un efecto acumulativo que va *in crescendo*. El niño pedalea a través de los corredores que conducen a las habitaciones, pasando por un gran salón donde, probablemente, durante la temporada alta se reúnen los pasajeros a conversar sentados en grandes sillones y desarrollan actividades de esparcimiento propias de un recinto cerrado. Las ruedas del triciclo pasan en principio por sobre un piso de madera provocando un ruido duro y áspero. Pero a poco de avanzar, lo hace

además por encima de alfombras, con lo cual dicho ruido más rústico se hace intermitente, porque entre alfombra y alfombra está la superficie del piso. La reiteración de esta intermitencia sonora crea una sensación terrorífica, hasta que deja el *hall* del hotel y se introduce por un pasillo que lo lleva a detenerse frente a una puerta. Entonces escuchamos de fondo algo parecido a una onda sonora que varía de intensidad, para de repente alcanzar un clímax ensordecedor. Momento en el cual vemos, a través de un montaje abrupto, el interior de la habitación donde aparecen dos pequeñas niñas gemelas, ataviadas cada una con un vestido propio de su edad, como los que se usaban antiguamente en días especiales. La imagen estremece, porque se asemejan a las fotos de Diane Arbus, en las que un motivo aparentemente tan inocente, termina siendo perturbador por el aspecto frío que detenta, similar a cierta estética *estatuaria* desarrollada en algunas películas de David Lynch. Se trata de figuras rígidas, paralizadas en términos dramáticos y un tanto *ausentes* debido a cierta *inconsistencia ontológica*, con lo cual despiertan un temor asociado a la condición fantasmagórica que las afecta. Miran fijamente, sus ojos son impenetrables, aunque, se presiente, detrás de ellos se oculta un proceso maligno, fuera del alcance de nuestro conocimiento.

En la escena comentada encontramos además una operación que tiene la marca registrada de Kubrick, el característico *travelling*⁷ ejecutado por una cámara montada en un sistema *steady-cam*, una técnica que supone la integración de un brazo articulado con el cual se puede mover por los vericuetos de la escenografía y el decorado. Si bien la utilización de este recurso técnico alcanza a tener un rasgo precursor, debido a que en la época en que es usado por Kubrick recién estaba siendo incorporado a la industria del cine, no agrega algo completamente nuevo. Más bien logra una especie de variación sobre un procedimiento existente, alcanzando un mejor rendimiento, y tal vez en esta búsqueda consigue expandir los límites de una función determinada en el pasado sólo por su aplicación narrativa. Sin embargo, algo distinto pasa con el espacio cuando nuestra mirada se introduce en él a través de este recurso visual. El desplazamiento de la cámara redundante en una apreciación distinta, es como si se abriera paso por un espacio más denso, incluso, al *físico*. De ahí que nos hundamos en una espesura construida no por la saturación de elementos que se interponen al paso del niño, sino por la densidad que adquiere la superficie de la imagen, al ser generada por el movimiento de cámara, la composición de la escenografía (sobre todo la gama de colores distribuidos por ella, en los objetos y la infraestructura del diseño arquitectónico) y los recursos sonoros. Todos ellos crean una superficie *tramada* por los recursos cinematográficos que conforman la representación del espacio. Como espectadores nos toca ver su *emergencia*,

⁷ El *travelling* es un movimiento de cámara tradicional en el cine, caracterizado por el desplazamiento total de su eje. La utilización de este recurso tiene la función de seguir el objeto que se filma y lograr, sobre todo en el caso del cine estadounidense más clásico, una sensación de continuidad al espacio (y, por tanto, a la acción), junto con otorgarle un aspecto más *naturalista*.

tratamos de determinar el significado, pero es probable que en un primer intento de comprensión (literalmente a *primera vista*) no logremos descifrarlo, porque Kubrick lo vuelve menos obvio debido a que altera la (mera) función narrativa de dichas operaciones. Entonces, y justo por lo anterior, se despierta la sensación de un recorrido laberíntico, que transita por una interioridad progresivamente afectada, de la cual la imagen parece ser un espejo distorsionado –más bien parece ser un síntoma de la distorsión que tiene a punto de caer en el paroxismo al protagonista (Jack Torrance), quien es representado por un actor (Jack Nicholson) que suele dar la impresión de hallarse en una situación similar. Así, el recurso visual no se utiliza con la sola finalidad de describir el lugar donde sucede la acción bajo una forma *naturalista*, sino que involucra una cuestión hasta cierto punto indeterminable, pero no por ello menos perceptible. La falta de una forma naturalista, redundante (o quizás refuerza) la conmoción o fractura que viven interiormente Jack Torrance y su hijo, de tal modo que al no haber un lugar propio para los personajes, no terminan de asentar su identidad.

En los ejemplos señalados es posible ver estilos ensayados por cada uno de los directores y surgidos al alero de ciertas temáticas argumentales, pero que rebasan sus límites en una versión más contemporánea. De esta manera, aparece una mayor densidad de la imagen cinematográfica, presente en un número importante de sus propuestas. Esta densidad, como intentamos plantear, no se manifiesta tan sólo por las acciones de los personajes, lo que dicen o hacen, o por las complejidades del curso narrativo, sino por los recursos que componen formalmente la imagen cinematográfica (movimiento de cámara, flash back, elipsis, montaje cinematográfico, etc). Ciertamente, siguen teniendo relación con una propuesta narrativa, pero la exceden, ponen a prueba muchas veces sus límites y posibilidades, dejan, por así decirlo, cabos sueltos, porque, entre otras cosas, muestran los efectos de un proceso que escapa a la percepción del espectador, pero que conserva precisamente su carácter sensible. Incluso en la filmografía de los directores nombrados, como en la de otros, va ocurriendo un cambio en la utilización de los recursos, toda vez que entre más se destaca y especifica un estilo, más se necesita forzarlos.

Como mencionábamos recién, en el caso de los personajes sucede algo similar al cambio que se produce en la generación de la imagen cinematográfica. La figura de los protagonistas ve afectada su condición dramática, la forma en que es tratada su supuesta identidad y, junto con ello, los problemas que enfrentan. Tradicionalmente, los personajes centrales estaban constituidos de una cierta identidad otorgada por el modelo narrativo al que pertenecían, generador de la puesta en escena de un mundo en el que deambulaban. Representaban, a la larga, determinadas condiciones dramáticas, emocionales y una estructura moral que, en el cine más clásico, dividía la existencia ficcional de los personajes entre aquellos que estaban en el lado del bien y los que se ubicaban cercanos al mal. Sin duda, no es difícil recor-

dar, en este sentido, figuras como las que proveyeron los géneros cinematográficos. Desde el *western*, que entregó los típicos personajes antagonistas (el sheriff y el forajido) enfrentados por el dominio del pueblo o de un territorio (más que físico, simbólico, como suele establecerse el poder en algunas ocasiones), a favor de imponer el orden de la ley o de desatar el bandalismo y una violencia caótica. El telón de fondo de la disputa era un paisaje hostil a la presencia humana, un espacio que debía ser conquistado y dentro del cual se abría paso su silueta sobre un caballo o conduciendo una carreta tirada por un par de equinos. El desierto representaba una oposición a la voluntad de estos personajes, una especie de lugar por donde circulaban seres errantes que intentaban asentarse, para fundar un origen, al alero de una prosperidad casi siempre esquiva, ganada en algún momento, por el arduo sacrificio de los colonizadores que salían airosos de las pruebas mortales que les ponía un contexto inhóspito.

También encontramos el cine negro y las películas que se rigieron por sus criterios, en las que se muestra a policías asertivos y sagaces que compartían pantalla con delincuentes astutos y mujeres del tipo *femme fatale*, todos teñidos por una atmósfera gris, una imagen en blanco y negro ligada a un aura pesimista y escéptica, distancia, esta última, marcada por el típico plano a través del cual se mostraba el flujo de la historia: el plano medio. Este recurso visual instala en el imaginario del espectador una desafección o distancia dramática, como si se reflejara una especie de indecisión en la identidad de los personajes: no están ni muy cerca, ni muy lejos de su conocimiento, con lo cual tiende a diluirse cualquier convicción por parte de los que ven estos filmes, sobre quiénes son y las motivaciones que mueven a los personajes a realizar sus acciones dramáticas. Los caracteriza internamente, y en apariencia, algún grado de ambigüedad, nunca se terminan de conocer en cierto sentido, por más que las figuras que circulan por dicho espacio sean arquetipos o modelos. La violencia será su signo, porque la disolución moral supone una tesitura que los inclina hacia la fuerza para imponer sus deseos. Con el paso del tiempo la ambigüedad mencionada se enfatizará, como ocurre con los rasgos de los personajes clásicos en general, a veces incluso adquiriendo una figura paródica (resultado de una especie de *manierismo* que los reactualiza de un modo excesivo, para sacar provecho de su otrora plenitud, progresivo desgaste y actual decadencia).

En el cine clásico existen además los personajes sufrientes del melodrama, castigados por su pasado, una *herida* que no cierra, generada a partir de un error de juicio, que luego toma forma a través de la culpa, determinando su situación presente en el argumento. Aquellos tienen una tendencia a la melancolía y, sobre todo, a padecer un dolor por una relación amorosa, muchas veces inconclusa, que vuelve a afectar a los protagonistas. Los motivos visuales del melodrama están acorde con esta situación emocional. Uno de ellos, quizás el más característico, es el recurso al pasado. Así, por ejemplo, podemos imaginar una escena clásica como la siguiente, inspirada en las

películas de Douglas Sirk, específicamente, en *Written on the Wind* (Escrito sobre el viento, 1956). En el despacho de una gran mansión vemos a una mujer que se pasea inquieta, a punto de llorar. De repente la cámara se mueve para dirigirse hasta un escritorio. Sobre él hay un calendario, sus hojas empiezan entonces a pasar una después de la otra (por tanto las fechas y el tiempo) debido a una brisa que entra por una ventana y que además agita las cortinas que la cubren. Entonces se oye en *off* el ruido de las ramas de un árbol moviéndose (previamente, se han visto árboles en una calle, de los cuales caen hojas en pleno otoño). Por supuesto, hay una música romántica de fondo, la que subraya el tono sentimental, con el cual se anuncia una tragedia que está por venir, tal vez la resolución cruenta de un amor malogrado. Se escucha un disparo, no sabemos quien murió, sin embargo, luego la imagen salta al pasado para mostrar el comienzo de un vínculo sentimental, entre la mujer que ya vimos y el hombre víctima del crimen. Un motivo similar suele ser la ventana desde la que mira una mujer, como si viera pasar el tiempo inexorablemente, otro tiempo, distinto al que transcurre dentro de la habitación (recordando una escena típica de cierto tipo de pintura) o cuando un personaje femenino se observa a sí mismo en un espejo, tratando de reconocerse. No obstante, algo ha cambiado, el reflejo que ve rememora una situación que agudiza el dolor de un conflicto no resuelto y, por qué no decirlo, de una carencia afectiva. Se ven los pliegues del tiempo en el rostro, la acumulación física de un recorrido interno, aflictivo por cierto. A estos personajes los caracteriza una suerte de condición contemplativa, pero también es habitual que sean víctimas de una exposición excesiva de sus sentimientos, a veces de manera arrebatadora e incontrolable. Es decir, están al borde del desquicio emocional, a punto de perder el equilibrio, hasta que, en una narración clásica, logran resolver el conflicto y curar su herida dramática, aunque sea de forma trágica.

En los tipos de personajes nombrados de manera muy sucinta, se destacan características clásicas (por tanto, estables y reconocibles), aquellas que son parte de un imaginario atribuible a las películas creadas al interior de los géneros cinematográficos. Se delinearán cierto tipo de identidades y, junto con ello, formas en las que aquellos enfrentan situaciones planteadas por los argumentos de cada filme, en consonancia, a su vez, con las historias desarrolladas. En otras palabras, debido a las condiciones dramáticas asignadas a las figuras vistas desde hace mucho, sabemos más o menos qué esperar de ellos, en la medida que también *adivinamos* por dónde irá el curso de lo que se nos cuenta. Por supuesto, esto último se da gracias a una estructura típica establecida por el guión convencional y los momentos que lo constituyen, hitos determinados por el progreso de una laboriosa tarea, dispuesta con la finalidad de resolver un conflicto que aqueja a los personajes centrales. El conflicto, como se sabe, es un enfrentamiento de fuerzas antagónicas, entre el protagonista y otros personajes u objetos opuestos a la solución de un problema. Se trata, entonces, de un viaje dramático durante

el cual debe luchar por alcanzar lo que desea y vencer los obstáculos que impiden lograrlo. A lo largo del mismo se expone la condición de los personajes al comenzar un filme, luego de lo cual se dispara un giro que los saca de un equilibrio precario inicial y conduce el drama hacia una dirección un tanto *inesperada*. Precisamente, es la aparición de un conflicto la que gatilla un cambio en el desarrollo de la historia. De ahí en adelante los personajes pugnarán por resolver el problema y de esa manera poder *redimirse*. Por ende, todo lo que hacen está determinado por el conflicto, éste articula el argumento y concentra además los aspectos de la composición de la imagen y la forma en que se generan el tiempo y el espacio en la imagen cinematográfica. Sin embargo, como señalamos en la alusión a algunos tipos de personajes principales, rápidamente se manifiestan sus características bajo una forma excesiva que enfatizan rasgos que tienen que ver con una cierta ambigüedad cada vez mayor y desestructuran el recorrido clásico de la narración.

Probablemente, la transformación de la figura de los personajes y especialmente la de los protagonistas, tiene una inflexión importante durante los años sesenta, debido al desarrollo de los nuevos cines: la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* inglés, el Nuevo cine norteamericano y el Nuevo cine latinoamericano. El detalle de las implicancias de este giro en la producción de películas y en la concepción del personaje, desbordan con mucho las pretensiones de este escrito. Sin embargo, es posible destacar algunos aspectos, al menos dos que parecen relevantes para lo que diremos más adelante acerca del cine chileno y a propósito de un grupo de películas que se han realizado hace muy poco tiempo: uno de ellos corresponde al tipo de producción, que se caracterizó por la austeridad y las limitaciones de los recursos que utilizaban, como un costo a pagar por tener el control sobre el trabajo de sus filmes; el otro aspecto, dice relación con el intento por crear argumentos que introdujeran en sus películas cuestiones más cercanas a cierto tipo de cotidianidad, como si la representación de la realidad se transformara en una exigencia formal más que un contenido específico. De ahí que surja en los años sesenta una tendencia por liberar las formas en que son usados los recursos del cine y una mayor consciencia de los mismos, aunque esto no signifique *a priori* que se hubiesen calculado de antemano todas sus posibilidades creativas. Más bien se apuesta por un quehacer productivo que saca partido a una veta *experimental*, entendiendo este término en un sentido amplio y no tan sólo restringido a obras que podrían catalogarse abiertamente como no-narrativas.⁸

El cine chileno fue influenciado por esta ola renovadora, vemos algunos de sus efectos en películas de la época. Por ejemplo, *El chacal de nablertoro* (1968) de Miguel Littin. La razón para volver sobre este filme, no tiene que

⁸ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Venet, *Estética del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996, págs. 92ss

ver sólo con lo que hemos dicho hasta ahora. Digamos que en parte sí, pero no completamente. Nos detendremos en ella porque es un antecedente ineludible para las películas que se han realizado en Chile los últimos años. No tanto en lo que dice relación con el contenido específico que trata, como por su preocupación por el tratamiento formal de la imagen cinematográfica. En dicho filme podemos constatar, por una parte, la evidente intención de desmarcar su propuesta respecto de un cine preocupado por la mera entretención y acercarse a la realidad de un personaje marginal, para así representar las condiciones sociales, históricas y la idiosincracia nacida en dicho contexto. Es una película que se hace cargo de un hecho cruento ocurrido efectivamente, un asesinato múltiple cometido por alguien sumido en la pobreza y la violencia. Por supuesto, la violencia no sólo se ejerce físicamente, además abarca la constitución social o el entramado que da estructura a la sociedad chilena. Como veremos, para lograr poner en escena este tipo de historias y personajes, se hace necesario utilizar una forma de filmar, un *estilo* si se quiere, que explore las posibilidades de una imagen *realista*, considerando para ello el modo de usar los recursos que suele caracterizarla e intentando establecer una diferencia con otras maneras de producir películas. No obstante, la representación realista alcanza en esta película chilena un giro que la separa, aunque no al punto de perder toda relación, con una versión conservadora del realismo.

Por otra parte, el filme de Littin presenta una estructura narrativa que sigue, más o menos, los criterios de la narración clásica, pero exigiéndola, en algunos de sus pasajes hasta su estremecimiento. Ciertamente, la manera en que se nos cuenta la historia (es decir, la forma que adquiere su argumento) se ve afectada por las características de una imagen menos clásica, aunque conserva un nudo dramático, que va en ascenso hasta llegar a su clímax y posterior descenso. Existen, sin embargo, pequeños guiños a una narrativa menos predecible: por ejemplo, el hecho que a pesar de ser una historia conocida, y quizás por lo mismo, el director decidió poner, sobre todo al comienzo del filme, un narrador en primera persona, quien recorre fragmentos de una memoria (la propia) *hecha pedazos*. Va saltando de fragmento en fragmento, debido a que su discurso se desarrolla por medio de rudimentos, con los cuales *apenas* consigue hilvanar una historia. Como si ese *apenas* fuera fruto de una experiencia tan impactante para el que la padeció, que su representación se transforma en un asomo parcial de la realidad o, más bien, adquiere la forma de una serie de efectos dispersos, sin la posibilidad de dar cuenta con precisión de sus causas y, gracias a estas eventuales razones, configurar un relato completamente articulado. Tal vez por esto, la memoria del personaje se representa a través de la intercalación de hechos del pasado (su vida anterior al crimen) con algunos del presente (mientras es llevado por la policía y el juez a reconstituir la escena del crimen que cometió) y, entremedio, se va avanzando para llegar a la condena a muerte y la ejecución del protagonista. A propósito, no está demás recordar que el filme está dividido

por módulos, en la medida que pasamos de uno a otro vamos avanzando en el tiempo, pero lo hacemos como a retazos. Es decir, en términos estructurales los hechos fluyen por un relato discontinuo, quizás en razón de la destrucción de una experiencia irrepetible que se resiste a ser recreada o que dificulta ser traducida por la imagen cinematográfica.

En otro tipo de películas, los recursos aludidos no necesariamente son reconocidos ni se les presta la atención suficiente, como sucede en general en un cine donde, en apariencia, predomina el tema tratado por sobre las operaciones que lo *vehiculizan* (algunos dirían lo *expresan*). En *El chacal de nabueltoro*, especialmente a partir de cierto punto de su narración, el discurso político se vuelve, o al menos intenta serlo, más intempestivo que sus operaciones formales. Está dirigido contra un *status quo* de la sociedad chilena y la injusticia social asociada a su urdimbre. Desde el momento en que se quiere hacer hablar al protagonista, por parte de un personaje que representa a un periodista (muy simbólico por cierto), decae la propuesta visual que hasta ese entonces parecía muy deudora de los *nuevos cines* generados durante los años sesenta: es decir, el tratamiento formal de la película mostraba un mayor grado de atrevimiento, justo antes de este énfasis más discursivo en el desarrollo de los diálogos.

Un ejemplo de lo que decimos corresponde a los movimientos de cámara inestables, más preocupados de generar una sensación radical de *realismo*, que de cumplir con los rigores de un buen encuadre. El montaje, en este sentido, intenta acercarnos a los individuos carenciados del mundo campesino. Los primeros planos se suceden, sin mediar demasiados diálogos, son pequeñas postales de rostros comunes a dicho espacio. En varios pasajes del filme se hace pasear nuestra mirada de un rostro a otro, como si Littin quisiera hacer aparecer figuras ignoradas, sin la necesidad de darles un discurso demasiado elaborado a través de los parlamentos, sino representar la extrema cotidianeidad que viven aquellos individuos, sin el glamour artificioso de las películas de ficción tradicionales, que generalmente los presentaban como personajes pintorescos e ingenuos. En algún momento de esta parte inicial del filme se utiliza un *Jump-cut* (literalmente, se entiende como un salto en el corte que se da entre un plano y otro plano que le sigue) para hacer puntuaciones dramáticas que resaltan la precarización del individuo, generadas por dicho recurso y otros que alteran inevitablemente el lenguaje del cine. Algo semejante ocurre, pero utilizando otros medios de generación de la imagen cinematográfica, cuando Jorge del Carmen Valenzuela Torres (el protagonista del filme) estando ya en la cárcel juega con sus compañeros de prisión un partido de fútbol en un patio barroso que sirve de cancha. En algún momento, patea la pelota y entonces la imagen se congela en un primer plano, lo vemos sonreír por primera vez y este episodio, este minúsculo hito, refuerza la representación de dicha cotidianeidad devastada. Como en este ejemplo, a lo largo de *El chacal de nabueltoro* recibimos como espectadores determinadas dosis de operaciones formales, sustentadas en la

materialidad de los recursos cinematográficos que exceden, por así decirlo, su sola función narrativa. Entonces es difícil reducirlos simplemente a ser un elemento más que colabora en el despliegue del argumento, algo pasa con el modo en que operan, es como si la superficie de la imagen tomara un aspecto que abunda de manera particular en la discursividad política. Lo último no quiere decir que no signifiquen, todo lo contrario. No obstante, el efecto que podría llegar a producir en el espectador causa una suerte de extrañamiento porque se nos aparecen las operaciones que debieran ser transparentes, dispuestas sólo para facilitar la comunicación de la película. Al signarlos más allá de su sentido habitual, dichas operaciones de los recursos cinematográficos otorgan a la imagen una mayor densidad, una espesura que provoca a nuestra mirada y complejiza la comprensión de su sentido.

De este modo, como bien afirma Héctor Soto,⁹ quizás los mejores pasajes de *El chacal de Nahueltoro* son aquellos en los que se intenta registrar la realidad cotidiana de su personaje central, sin necesariamente apegarse con exactitud a los hechos reales. Por medio de un estilo documental se nos presenta una imagen incorrecta desde el punto de vista clásico, rudimentaria hasta cierto punto, pero liberada de la constricción tradicional a la hora de construir visualmente una narración. Estamos hablando, como dijimos más arriba, de los primeros pasajes del filme, ya que bien adentrada la narración las operaciones *experimentales* ceden justo cuando el personaje de un periodista intenta desentrañar quién es el asesino, literalmente lo hace hablar. Digamos que de aquí en adelante la película se hace más *obvia*, se recurre entonces a un discurso más convencional con la intención de hacer más evidente la denuncia social. Por el contrario, en el inicio del argumento se trata de manifestar una condición, de mostrar lo que le sucede internamente al personaje, el tono de su experiencia ante acontecimientos que lo sobrepasan. Son algunos de los momentos de mayor intensidad, en los cuales queda la sensación que el director busca alcanzar su fuero íntimo, en vista de una afección radical. Una tarea desde luego difícil, toda vez que se quiere hacer emerger algo casi incomunicable, probablemente imposible de transferir a un observador e irreductible a un discurso del todo racional. Los intentos de comprensión, en este sentido, ven excedidas sus posibilidades, no es capaz de dar cuenta de forma cabal, sólo podemos *ver* una imagen que lo sugiere, que al traducir, por así decirlo, la realidad, debe forzar los límites y las operaciones de su lenguaje visual. Y al decir *ver*, estamos sugiriendo la idea que los recursos, aquellos que constituyen a la imagen cinematográfica y los cuales ya mencionamos, son quienes tienen la *función* de crear cierto efecto que insinúe el trance interno del personaje y nos instale emotivamente en los conflictos que éste expresa sólo por medio de balbuceos. Tal vez, su figura se parezca, en este punto, más a un personaje del llamado cine moderno y ya no tanto a uno del cine clásico. A propósito de la conformación de este tipo

⁹ Héctor Soto, *Una vida crítica*, Editorial Aguilar, Santiago de Chile, 2007, pág. 303

de figuras, hace poco se recordaba en un libro de publicación reciente un texto de Roland Barthes en el cual el famoso semiólogo francés homenajeaba a Michelangelo Antonioni y rememoraba una conversación sostenida entre él y J.L. Godard, en la que ambos debatían, allá por el año 1964, sobre la transformación del cine, desde una condición clásica de hacer las películas hacia una propiamente moderna, deteniéndose en cómo ésto había afectado la forma en que se trataban los personajes y el desarrollo del drama:

Barthes alude al famoso diálogo entre él [Antonioni] y el joven Jean-Luc Godard. Era 1964, el año de *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*), una obra crucial para el cine contemporáneo en muchos sentidos. Dos años después, su colega italiano Pier Paolo Pasolini usaría este filme como evidencia de la tendencia creciente de un *cine de poesía*, en el cual el estado de perturbación mental del personaje central ofrece el pretexto para un estado liberado de cine. ¿Qué es lo que realmente importa aquí, el *contenido* (historia y personajes) o la *forma*, el juego con la composición, la forma, el color, el ritmo, el sonido? *El desierto rojo* plantea esta cuestión de una manera frontal, desde que su heroína, Giuliana (Monica Vitti), está perdida en un mundo que es entregado por el cineasta de maneras palpablemente artificiales e irreales: los árboles y la hierba, por ejemplo, son reflejados en colores impactantes, antinaturales. Podría llamarse —en referencia al cine alemán de los 20— *expresionista*, salvo que Giuliana no es un Doctor Caligari o Nosferatu, y el extraño nuevo mundo a su alrededor, que refleja su estado mental, también parece autónomo, desligado de la subjetividad personal. Respondiendo a esta inusual mutación del expresionismo en el cine, Godard, el estudiante respetuoso, planteó a Antonioni esta proposición: “El drama ya no es psicológico, sino plástico”, a lo cual Antonioni, el maestro radical, respondió: “Es lo mismo”.¹⁰

Las palabras de Martin señalan algunos aspectos relevantes para el breve comentario que hacemos acerca del *El chacal de nabueltoro*. En principio, no es de extrañar que así sea, porque entre el filme chileno y la película de Antonioni, como en relación con el interés de Godard, existiría cierta sintonía epocal. La obra de Littin también pertenece a la década del sesenta y comparte, como mínimo, un afán de echar a andar una visión crítica de la sociedad, desarrollar un discurso político y, debido a lo anterior, separarse de un cine tradicional, sometido a los meros dictámenes comerciales. Por supuesto, las diferencias entre el filme chileno y las preocupaciones de tales directores europeos podrían ser incontables, pero ellas no impiden trazar relaciones generales que pertiman esclarecer, al menos, como punto de partida, algunas cuestiones relativas a la transformación de la figura de los personajes en el cine chileno en las últimas producciones nacionales. Para empezar, la película del realizador italiano mencionada en la cita, corresponde, como muy bien dice el autor, a un momento crucial de la historia del cine, aquel donde se genera un quiebre respecto de lo que se venía desarrollando en la industria. El personaje de *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*, 1964) representa una figura desmembrada en términos dramáticos, sufre una perturbación que de manera necesaria afecta la narración de la historia. Así, en

¹⁰ Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?*, Uqbar Editores, Santiago de Chile, 2008, pág. 16

esta película como en otras pertenecientes al cine contemporáneo, ya no es posible contener en una estructura narrativa clásica todos los detalles de lo que sucede en términos dramáticos. Por el contrario, se desdibuja el conflicto, se interioriza, sólo vemos los efectos de algo que no podemos conocer del todo. Martín habla en este caso de una liberación del cine, podríamos agregar del uso de sus recursos de representación (narrativos y visuales-técnicos), porque las normas que los regían no permiten poner en imagen (y en escena) un conflicto más complejo, esto es, ya no resulta pertinente privilegiar una lógica narrativa,¹¹ si lo que se intenta contar y mostrar corresponde a una fuerza cercana a la figura de un vórtice que trastoca a la subjetividad que la padece. Entonces tienen gran importancia las operaciones formales, el grado de experimentación al cual son sometidas, llegando incluso a tener, por lo mismo, una autonomía aparente respecto del contenido que tratan. En este sentido, puede suscribirse lo dicho en la cita de Martín, cuando en ella se afirma que la aparición de una mayor artificialidad de la imagen se debería por el descentramiento dramático de los personajes, de ahí que se hagan visibles los recursos cinematográficos y sus operaciones.

Lo anterior hace caer en la cuenta que el tratamiento de los personajes, en el caso que apuntamos, como en otras películas de la época, va a la par de una cierta tendencia, la de crear personajes más cercanos a la realidad, a lo que se supone *es* la realidad, aunque más bien consista en generar un tipo de representación *realista* que sólo la roza, haciendo aparecer así una manera de ficcionarla. En este punto, los cines de la década del '60 suelen ser coincidentes tanto en la preocupación social y política, como en la manera de crear una imagen cinematográfica acorde con los nuevos requerimientos que terminan por alterar el formato tradicional. Incluso, a propósito de lo que señalamos, es posible encontrar ciertas similitudes entre algunas películas latinoamericanas y el cine independiente estadounidense, como el desarrollado por John Cassavetes, director de cine que llevó adelante un trabajo marginal respecto de la industria y que logró modificar los criterios de producción a partir de su interés por el trabajo actoral, más que, en estricto rigor, por preocupaciones propiamente cinematográficas. Baste recordar sus primeras películas: *Shadows* (Sombras, 1959), *Too late blues* (Too late blues, 1961) o *Faces* (Faces, 1968). En el caso del último de estos filmes, se constata un afán parecido al que se hace patente algunas películas chilenas de los sesenta, aunque los matices también las distancien. En *Faces*, por ejemplo, se pone en escena a un matrimonio de clase media acomodada que pasa por una severa crisis. Una noche, luego que el marido (John Marley) deja la casa donde viven, la mujer (Gena Rowlands) va a un bar a emborracharse para sobrellevar este trance insostenible. En el lugar conoce a un hombre al que lleva a su hogar y con el que tiene sexo. En la escena que muestra cuando llegan al lugar donde vive el matrimonio, el personaje femenino actúa de manera

¹¹ David Bordwell, *El arte cinematográfico*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995, pág. 64 y sig.

errática debido a su estado alcohólico, la torpeza acentúa el desequilibrio emocional y la hace ver más patética de los que es. La cámara se mueve usando un registro próximo al documental que enfatiza la forma improvisada en la que se desplazan los protagonistas por el espacio, como si se tratase de personas y no de personajes, es decir, representa una cotidianeidad que, por momentos, se hace insoportable. Entonces, la torpeza de la mujer aparece asociada al movimiento inestable de la cámara. El filme no tiene la sofisticación propia de un cine que está preocupado por generar correctamente la imagen cinematográfica, sobre todo en orden al preciosismo de la misma y a la estricta verosimilitud del mundo que se representa. Quedan cabos sueltos, desde el punto de vista de los pormenores del drama, como de la perfección que debería acompañar a la composición visual. Esto último, se evidencia, como ya dijimos, por la falta de *prolijidad* con que se mueve la cámara (aunque no debido a la ausencia de intención compositiva) o la falta de sutileza del montaje cinematográfico. Un aspecto que reaparece en otros de sus filmes, realizado con posterioridad: *A Woman under the Influence* (Una mujer bajo la influencia, 1974). Esta vez se cuenta la historia de una mujer de los suburbios, afectada por una gran inestabilidad emocional que la tiene en constantes cambios de humor, pasa de manera inopinada de estados depresivos a situaciones de euforia incontrolables. La imagen en este caso también tiene una apariencia realista que retrata la época en que fue filmada y se vincula a personajes complicados consigo mismos, razón por la cual no sabemos con claridad qué los tiene a mal traer. Algo de la desprolijidad que mencionábamos caracteriza a la forma en que se los muestra, intensificando la crudeza de las situaciones que se suceden a lo largo del filme. Sin duda, se acrecienta lo anterior por la embriaguez que a menudo afecta a los personajes de Cassavetes, su traspie permanente nos deja la sensación de un descontrol corporal, uno que nubla su razón, al punto de agudizar sus conflictos y volverlos incommunicables. Con la sobriedad se suma a lo anterior un *equilibrio precario*, condición provisoria que está en peligro de cambiar en cualquier momento, porque el hastío se apodera de ellos y los inclina, precisamente, a beber más de la cuenta. Así una mayor intensidad afecta a la representación de los problemas que se agolpan aparentemente en su interioridad y los somete a una presión que los descompensa. En este sentido, tal vez una de las características que atraviesa ciertas películas del cine contemporáneo sea precisamente mostrar a los personajes afectados de un problema que los enfrenta consigo mismos. A diferencia del cine clásico, no es el entorno el que se opone a ellos y genera un conflicto, se trata por el contrario de un enfrentamiento interior, menos obvio y sin la resolución más elemental de representar su desarrollo por el sólo esfuerzo *físico* de los personajes. De ahí que cuando tiene que ver con la violencia, ésta deja de ser tan explícita: sus causas se retraen a una subjetividad extrañada de sí misma y toma un curso que no calza estrictamente con la *materialidad* de la acción.

La transformación de los personajes que intentamos simplemente esbozar, como ya señalamos más arriba, llegó a Chile en una primera oleada, por medio de la preocupación de un cine comprometido socialmente, en un intento por aproximarse a la realidad que exigió a su vez la formalidad cinematográfica. Como en los nuevos cines de otras latitudes, se pusieron en marcha una serie de intentos en los que la figura del realizador cinematográfico adquirió una figura autoral. Si bien antes existían realizaciones que pretendían abordar personajes y situaciones cotidianas, las descripciones hechas solían carecer de un compromiso político, digamos que sus argumentos se centraban más bien en la puesta en escena de lo anecdótico y no tanto en la crítica de las condiciones sociales que afectaban a gran parte del país. En ambos casos, podemos reconocer una estructura narrativa que se reitera más o menos, pero, eso sí, en el nuevo cine sufre desajustes inevitables, como ya expusimos. Tal vez, una coincidencia entre estas dos formas de abordar la realidad nacional es la voluntad expresa de ser fieles a lo cotidiano. En este sentido, se destaca el intento de hacer calzar a los personajes con una supuesta idiosincracia, aunque en el caso de los nuevos realizadores no corresponda necesariamente a una identidad subyacente. Por supuesto, siguen habiendo películas que buscan recrear los rasgos de propios de los chilenos, que por lo general muestran una escasa propuesta en el uso de los recursos cinematográficos. Afortunadamente, se han producido algunos filmes que, en la medida de las posibilidades del medio nacional, han intensificado su búsqueda por la cotidianeidad del individuo, llegando a desplegar un grado de renovación incipiente en la forma en que usan y reutilizan las operaciones cinematográficas. Este afán se realiza a veces con un exceso que descentra las funciones de dichas operaciones, al punto de desbordar la utilidad que tienen tradicionalmente, hasta afectar la comprensión meridiana a la que puede aspirar el espectador de películas hechas con una factura más clásica. Como decíamos al principio de este artículo, en los últimos años reconocemos un nuevo impulso en filmes como *El vecino* (1998) de Juan Carlos Bustamante, y de manera más reciente, por ejemplo, en películas como *El baño* (2004) de Gregory Cohen, *Rabia* (2008) de Óscar Cárdenas, *Sábado* (2003), *En la cama* (2005) y *Lo bueno de llorar* (2006) todas estas últimas de Matías Bize, *Corazón secreto* (2008) y *Oscuro/Iluminado* (2009) de Miguel Ángel Vidaurre, *Y las vacas vuelan* (2003) de Fernando Lavanderos, *La sagrada familia* (2005) y *Navidad* (2009) de Sebastián Lelio. Estos títulos, qué sólo corresponden a una breve selección, poseen algunas semejanzas, entre las cuales se destaca el uso manifiesto de ciertas operaciones de los recursos cinematográficos que, como hemos dicho, supone no necesariamente el cálculo *a priori* de todas las posibilidades que implican sus operaciones, pero sí un (re)conocimiento anterior de las mismas y además el hecho de concebir ciertas estrategias para potenciar sus rendimientos y aprovecharlos de mejor forma, debido a la precariedad del medio. En este sentido, se hace evidente la utilización de un bajo presupuesto, junto con el control de la

producción y, por supuesto, la apuesta arriesgada de hacer un filme en tales condiciones, tratando de superar las limitaciones que deben enfrentar, como la persistencia de una voluntad por aprovechar las posibilidades cinematográficas hasta sus últimas consecuencias o incluso agotarlas.

Junto a *El chacal de nabueltoro* hemos visto en el pasado del cine chileno ejemplos que preceden a los filmes que acabamos de nombrar. Los intentos anteriores han tenido una circulación más bien acotada, pero no por eso son menos importantes. Por ejemplo, puede reconocerse la filmografía de Raúl Ruiz como un antecedente que quizás no determine directamente a los realizadores actuales, pero representa un trabajo precursor, sobre todo en relación con sus películas que abiertamente se vinculan a Chile y suelen ser las más conocidas por nosotros, salvo algunos filmes recientes que tocan otro tipo de cuestiones. Nos referimos a *Los tres tristes tigres* (1968), *Nadie dijo nada* (1971), *La expropiación* (1972), *Palomita blanca* (1973), *Diálogo de exiliados* (1975), *Cofralandes* (2002), *Días de campo* (2004), *La recta provincia* (2007) y *Litoral, cuentos del mar* (2008), por nombrar algunos filmes. En estas películas, como en otras, Ruiz desarrolla una serie de ideas cinematográficas (y algunas de un origen distinto al ámbito del cine) que tienen como finalidad vulnerar las limitaciones propias de una producción tradicional. Para empezar podría aludirse a la crítica que este director chileno hace contra la forma clásica de hacer películas, ocupada en contruir el argumento a partir exclusivamente del conflicto central. En un artículo contenido en su libro recopilatorio de ensayos titulado *Poética del cine*,¹² Ruiz intenta explicar que su interés en el cine busca superar la hegemonía del núcleo narrativo para el cual trabajan el resto de los recursos cinematográficos. Esto quiere decir que no solamente los supedita, también es el criterio usado para definir las operaciones que se ajustan a él y dejar fuera una serie de posibilidades que no se encuadran en una narración que privilegia el contenido, la coherencia de éste y la acción dramática que pone en escena el argumento. Así los recursos de corte más formales, especialmente los que dicen relación con lo visual, deben ayudar a conservar la congruencia del relato que despliega la historia, razón por la cual se hace necesario mantener, por ejemplo, el *raccord* de la acción, un eje que muestra ante todo su continuidad, ya que, de esa manera, el espectador puede seguir con claridad meridiana lo que se cuenta. Frente a lo anterior, Ruiz plantea la expansión de los límites que constriñen las posibilidades cinematográficas. Para lograrlo incluye en sus películas operaciones y juegos en el modo de contar la historia que dislocan la estructura narrativa y la filmación clásicas. Desde *Los tres tristes tigres* vemos cómo, según en palabras del propio director chileno, se busca “contar una historia, sin argumento”. Una afirmación en principio improbable, porque se supone que cuando se relata algo, inevitablemente la narración adquiere una columna vertebral que articula los distintos hechos que la constituyen. Sin embargo, Ruiz pone en

¹² Raúl Ruiz, *Poética del cine*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2000, págs. 17 y sig.

escena una historia de personajes que son, a la larga, inconducentes, porque demuestran ser demasiado chilenos: sus diálogos se mueven sobre supuestos y el curso de los mismos sufre de quiebres constantes. Es lo que este director chileno llama con interés y fascinación, *incoherencias narrativas*. No es que las digresiones hagan imposible la comprensión de lo narrado, más bien le dan uno o varios giros, que lanzan la historia hacia direcciones inauditas, por lo que pueden dar pie a variantes interpretativas inesperadas o más complejas. En *Los tres tristes tigres* se juega con este recurso dramático que tiene que ver con un rasgo atribuido a los chilenos, a la manera en que se los representa. En una escena de esta película de Ruiz vemos a Luis Úbeda (Luis Alarcón) en un restaurant popular o *picada* con Tito (Nelson Villagra) y Amanda (Shenda Román). Los tres están comiendo y bebiendo, entremedio hablan sobre los negocios que pueden hacer y acerca de la vida en general. Mientras conversan se escucha en *off* el canto y las risas de un grupo de parroquianos entusiasmado por el alcohol, que se encuentra ubicado en otra de las habitaciones que sirven de comedor. Con el correr de las horas Luis, Tito y Amanda se emborrachan y, en algún momento, el primero se anima a dar de pie un pequeño discurso ante los otros dos comensales. En eso está cuando empieza a ser interrumpido por el ruido del grupo reunido en la habitación contigua. Entonces Luis se molesta, dice a sus contertulios que no soporta tal escándalo y va a reclamar severamente, pero sus palabras no van acompañadas de una acción verdaderamente decidida, sino que junto con expresar su molestia por medio de un reclamo inarticulado, termina todo en una confrontación que no llega a ninguna parte, porque sus oponentes sólo amenazan sin decir mucho o al menos algo lo suficientemente comprensible. Ruiz usa una palabra muy conocida del mapudungún para definir una situación como ésta: *cahuín*. El término querría significar un momento confuso, un enredo que se origina con un actitud o dicho desafiante, pero poco a poco, o incluso de manera abrupta, se va volviendo poco claro, y lo que al comienzo era una acción resuelta termina por no entenderse nada y pierde su valor. Es decir, el diálogo y la acción no tienen continuidad, algo interrumpe la relación entre causa y efecto, debido a lo cual sus dichos quedan suspendidos y nada se resuelve en realidad. Sin querer extendernos demasiado, nos permitimos recordar que en *Cofralandes* nos encontramos con una operación más compleja, pero que puede tener a la base algo de lo que hemos dicho. Desde luego esta película no corresponde a un documental que funcione de forma clásica. En apariencia da cuenta de Chile, de su historia o de algunos momentos de su pasado. No obstante, creemos que en él nos encontramos con el despliegue, aparentemente inarticulado, de una serie de situaciones que están representadas a partir del imaginario chileno. Así el inicio del mismo trae consigo imágenes más o menos semejantes a determinados acontecimientos del pasado reciente: unas lámparas que se mueven por un temblor fuerte o un terremoto, la imagen de una vieja casa de campo situada en Limache, un grupo de viejos pascueros parados en me-

dio del patio interior de dicha casa o el golpe militar evocado por la conversación de quienes lo tramaron y hablan en medio de su realización (se oye al Almirante Patricio Carvajal informando al General Augusto Pinochet sobre la falsa alarma de suicidio de Salvador Allende y el abandono de la Moneda por parte de sus edecanes). Todos parecen ser recuerdos fragmentados que aparecen en el devenir de una memoria que divaga, va saltando de uno a otro, sin un orden y sentido determinados. Decimos que *parecen* ser recuerdos porque la voz del *narrador* que escuchamos en *off* da la sensación que pertenece a alguien que está adormilado, en un estado de *entre sueños*, quizás durmiendo la siesta. En un trance como este relata *desordenadamente* una serie de hechos y comentarios sin coherencia. Por lo demás luego de aludir al temblor fuerte e introducir la descripción de una casa de campo, escuchamos otra voz que recita un poema aprendido para ser declamado en el colegio, tal como nos dice un título que aparece en la imagen. Luego oímos las conversaciones de quienes conspiraron para llevar a cabo el golpe de estado en Chile y, de ahí, los viejos pascueros empiezan a hacer un juramento en voz alta, como el que se dice cuando se jura ante la bandera durante el servicio militar, claro que, en este caso, se refiere a un compromiso por respetar y cuidar cada uno sus barbas. A lo largo de este breve episodio que sirve apertura a *Cofralandes*, la cámara siempre está en movimiento, como ocurre con el curso inorgánico de los recuerdos. Primero lo hace con una serie de paneos que nos muestran el patio desde una de sus esquinas, a en algunos de estos barridos vemos como se hacen presentes los viejos pascueros que se van multiplicando de a poco entre paneo y paneo. A continuación, la cámara recorre los pasillos que bordean el patio interior para mostrarnos los personajes de rojo que comienzan a hacer el mencionado juramento.

Cristián Sánchez es otro director que va por el camino de una renovación del cine chileno durante la década de los '70 y '80, insitiendo en el desarrollo de una veta independiente. Su filmografía se inicia con posterioridad a la de Ruiz, pero muestra una gran influencia de éste. Las películas de Sánchez conservan un aspecto realista, porque en ellas se siguen usando los recursos de tal forma que, en apariencia, la representación conlleva una imagen cinematográfica que nos hace reconocer dicho estilo. Los personajes además nos parecen conocidos, al menos podemos suponer que se acercan a cierto tipo de figuras cotidianas. Sin embargo, a pesar del carácter familiar que posee la puesta en escena, algo pasa con la manera en que se (des)configura el argumento y, por ende, con el modo en que se genera la historia. La acción dramática de los personajes no está determinada por un objetivo definido claramente, como tampoco los diálogos esclarecen del todo qué clase de conflicto enfrentan, aunque podemos hacernos una idea general, a veces un tanto vaga. La manera en que hablan corresponde a un discurso discontinuo y que toma giros inesperados. Suelen ser comentarios dispersos, balbuceos acerca de razones que no terminan por desplegar una

argumentación coherente, ni menos dispensar un sentido articulado. Vistas a la distancia, las historias de sus películas parecen representar el pasado de Chile, pero a través de una forma fragmentada y precaria. No se trata, entonces, de la reconstrucción de una época a grandes trazos, con la finalidad de revelar un gran plan maestro que explicaría los acontecimientos y su importancia esencial. Por el contrario, nos encontramos en los filmes de Sánchez con ciertos episodios minúsculos, en los cuáles no es posible establecer una misión, ni una proeza en curso por parte de los personajes: se manifiesta la representación de lo cotidiano de acuerdo a la intensidad que imaginamos tiene habitualmente, un tono que a veces se torna insoportable, cuando, por ejemplo, afloran las condiciones en que viven los chilenos más carenciados. Esto quiere decir, entre otras cosas, que no se olvidan las injusticias sociales, ni se dejan fuera las preocupaciones políticas. En ambos casos emergen a través de individuos que las padecen, pero, como ya afirmamos, no hay hazañas, sino un tiempo que se mueve por la inercia y de manera inopinada, porque tiene algo de repetitivo y paupérrimo. Y a pesar de lo que acabamos de decir, las digresiones del argumento y los diálogos desperdician a la narración de una estructura que hace de la historia un trayecto previsible. De este modo, un tono vital y cotidiano asociado a Chile se cuele en la película, desprovisto de cualquier glamour cinematográfico. Con la crudeza de una imagen que conserva la formalidad realista, reconocemos en el filme de Sánchez un prurito documentalista, pero este registro verista ha sufrido un desplazamiento que removió la manera de organizar los recursos cinematográficos, tanto visuales y sonoros, como los dramáticos. A semejanza de las películas de Ruiz, el narrador nos instala en una especie de merodeo por algunos rasgos y espacios chilenos. Quizás por eso los temas, los personajes y la historia de Chile se vuelven confusos y raros, entonces notamos la falta de una épica y la ausencia de una organización propia de un proyecto. Estas dos últimas cuestiones nos ponen sobre aviso de un tipo de cotidianeidad más extrema. Es como si a través de la imagen cinematográfica tuviéramos la posibilidad de adentrarnos de alguna manera en cierto devenir, debido a lo cual aparecen las omisiones, los errores y la casualidad. De manera similar a las películas de Cassavetes, se tiene la sensación de estar frente a momentos de cierta improvisación porque la manera de hablar de quienes interpretan a los personajes no se parece a la voz impostada de actores profesionales, sino que posee un grado de *imperfección*, una falta de temple, que la acerca a la forma *inapropiada* en que hablamos los chilenos. Se desarrolla, por lo mismo, un modo de representar una condición como la que hemos descrito con un estilo voluble y contraproducente a la hora de perfilar una identidad atribuible a los personajes y, por ende, a quienes han nacido en Chile. A lo sumo podemos reconocer un sesgo identitario en la falta de unidad y de cadencia discursiva, como uno de los tantos epítetos con los cuales nos referimos a nosotros mismos y que probablemente junto

a otros conforma una maraña casi inextricable y del todo fascinante, porque no alcanza a consumarse bajo ninguna figura o efigie cultural.

El zapato chino (1979), sin duda una de las películas más celebradas de Sánchez, es uno de los ejemplos notables de lo que venimos diciendo. Enrique Lihn aludía a ella a propósito de su estreno, por medio de un breve ensayo, en el cual retomaba un par de comentarios, incluido el del director, que interpretaban el film a partir de su intención, en apariencia explícita, de rescatar lo propiamente chileno. Se reconocía en ella una voluntad *etnográfica*, es decir, preocupada por dar con los rasgos esenciales de la identidad nacional y de las condiciones históricas que permitirían delinear tanto una época, como a quienes la habitan. El argumento de la película se aproxima a la representación de las condiciones del país de hace unos 30 años, los personajes tienen la apariencia de los individuos que vivían durante esa época. De esta manera, se nos cuenta la historia de un hombre maduro enamorado de una adolescente, con la cual recorre una serie de lugares sin detenerse mucho tiempo en ninguno. El escenario de esta acción errante es el Chile de fines de los años 70, pero no en un sentido estrictamente histórico, se trata, por así decirlo, de una memoria que guarda relación con el periodo en que fue hecha, pero la sobrepasa, adentrándose más bien en un imaginario colectivo. A propósito de lo dicho hasta ahora Lihn señalaba lo siguiente:

“Hay jóvenes espectadores que celebran en *El zapato chino* el relevo de la pura película —las convenciones filmicas del largometraje *made in USA*, Japón, etc.— por la ‘realidad’”. Una realidad más o menos autóctona con la que ellos habrían estado en contacto, al margen del cine y no registrada antes por éste. El mérito de la película residiría en el rescate, pues, de un mundo real y original: chilenidad inédita.

El realizador y algunos de sus comentaristas del filme, empezando por José Román, quien lo presentó el 22 de noviembre pasado en los “jueves cinematográficos”, insisten más o menos en su referencialidad sociológica o antropológica, esto es, destacan su índice de realidad”.¹³

Como se ve, Lihn destaca de las opiniones que hablaban favorablemente sobre el filme el hecho que éste demuestra una intención de registrar la realidad de manera fidedigna. Por cierto, no una realidad cualquiera, sino aquella caracterizada, principalmente, por personajes pauperizados, de condición marginal y, en algún sentido, anónimos. La película se juzgó de forma positiva porque su imagen alcanzaba un alto grado de autenticidad, al punto de poner en escena estas figuras reconocibles para el espectador chileno. Hay *verdad* en ella debido a que el verosímil de la historia que se cuenta, se basaría en la descripción de una idiosincracia. Por ejemplo, como ya lo indicamos, los personajes hablan como chilenos, con todo lo que eso significa,

¹³ Enrique Lihn, *Textos sobre arte*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, pág. 327

es decir, lo hacen a empujones, de a poco, casi siempre con monosílabos, salvo cuando el protagonista despliega su verborrea, pero con una coherencia parcial en lo que dice. En cambio, los demás personajes suelen tener una presencia tenue, curiosamente fantasmagórica, justo porque son demasiado cotidianos y no tienen siempre un comentario para todo. Pasa así con cierto tipo de realismo, nos hace ver el paso efímero de los momentos en la vida de alguien, sin alcanzar a configurarlos con propiedad, como si la memoria (o el narrador) que los recopila fallara en cada intento por atrapar cada uno de los momentos esenciales. El carácter ausente que predomina en los demás personajes se relaciona con esto último, porque no se manifiestan completamente, no consiguen incorporarse, por lo cual se muestran carentes de un delineamiento dramático consistente y definido. Tampoco hay en la película de Sánchez una gran épica desplegándose, más bien presenciarnos el ritmo generalmente aletargado e indeciso de lo cotidiano, incluso a pesar del deseo que tiene el hombre por la adolescente. Todo lo que hemos dicho, no obstante, apunta a la forma que adopta la imagen para ser realista, aunque en tal construcción se alteren los criterios clásicos. De ahí que *El zapato chino* sea una película que propone una manera *experimental* de utilizar los recursos cinematográficos, destacando el aspecto formal de los mismos y la expansión de sus usos, más allá de la función meramente narrativa, tal como ocurre en la manera clásica de concebir el cine. El mismo Lihn había reparado en este aspecto:

Un punto de vista opuesto, que hubiera puesto el acento exclusivamente en los procedimientos de formalización del filme, habría, en una primera instancia, desconcertado completamente a los asistentes. Me parece correcto, en un sentido ante todo táctico o persuasivo, poner el acento en el carácter realista del filme, siempre que se lo entienda, enseguida, con su voluntad rupturista respecto de las verosimilitudes filmicas, de los posibles cinematográficos y de los géneros dominantes en el campo del cine comercial. Éste ha deformado, desde sus acuñaciones y petrificaciones inconscientes, nuestro aparato sensorio, tanto respecto de la realidad como del cine. Conviene luego observar que las licencias narrativas en *El zapato chino* en relación con los códigos cinematográficos, que apoyan su libertad en una tradición de vanguardia (el campo visual cuenta con el “campo off”), tiene como objetivo poner de relieve la realidad de la película, la película de la realidad.¹⁴

Lihn pone de relieve el carácter rupturista de la película de Sánchez al considerar que va contra un verosímil más tradicional. Esto no quiere decir, sin embargo, que se deba olvidar su forma realista, nada de eso. Precisamente, el desarrollo de dicha forma a lo largo de la película, la insistencia en ella hasta sus últimas consecuencias, permite el desborde de un marco convencional, o como apunta Lihn, de los géneros cinematográficos (si es que el realismo fue en algún momento uno de estos modelos narrativos). Como bien afirma el poeta chileno, *El zapato chino* puede entenderse como una búsqueda de nuevas posibilidades, lo que lleva a Sánchez a tomarse ciertas

¹⁴ Enrique Lihn, *Op. cit.*, pág. 328

licencias narrativas, gracias a las cuales se nos aparecen los elementos que constituyen a la imagen del cine, porque sus operaciones esta vez exceden los parámetros de la industria. El extrañamiento ante esta manera poco clásica de convocar en la imagen los recursos cinematográficos, da pie para pensar que los filmes de ciertos directores jóvenes que actualmente intentan explorar alternativas menos habituales para nuestro medio, se emparentan con un gesto renovador que le antecede, porque, en algún sentido, éste tiene vínculos con algunos ejemplos aparecidos en el pasado del cine internacional.

Pues bien, lo que hemos dicho hasta ahora entra en consonancia con algunas de las películas realizadas recientemente y que ya nombramos más arriba, al menos un número acotado de ellas. Nos interesa comentar en forma breve, dos películas en las cuales aparecen utilizados los recursos de una manera semejante a los filmes de Ruiz y Sánchez, aunque no llegan a desarrollar una propuesta con el nivel de experimentación de ambos directores. La especial atención que se pone en determinadas operaciones del cine probablemente está motivada porque el tema a tratar lo exige, a causa de la insuficiencia de los criterios más tradicionales de contar una historia y de producir un filme. Es decir, habrían nuevas exigencias a la hora de hacerse cargo de historias que representen aspectos de la situación actual de nuestro país. En este sentido, vamos a abordar de un modo sucinto las películas *La sagrada familia* de Sebastián Lelio y *Rabia* de Oscar Cárdenas, porque nos parece despliegan argumentos en los que se puede constatar temas y un cierto estado de ánimo cercano a lo que acontece contemporáneamente en Chile. En los dos filmes desfilan figuras afectadas por conflictos complejos, no sabemos qué los constituye claramente, por tanto se mantienen a distancia, como lo están los personajes, solos al fin y al cabo. Se muestra entonces la fragilidad de sus figuras y la de su cotidianeidad, también aquella en la que han caído las formas en que se habían organizado los individuos hipotéticamente en el pasado: a través de la familia y el trabajo.

La sagrada familia cuenta la historia de una familia que decide pasar los días de semana santa en una casa que se encuentra en el litoral, enclavada en un acantilado que la ubica junto al mar. Al lugar llegan el matrimonio compuesto por Marco (Sergio Hernández) y Soledad (Coca Guazzini), junto a su hijo Marco (Néstor Cantillana). Estando allí aparece la nueva polola del hijo, Sofía (Patricia López). En casas vecinas están Rita (Macarena Teke) y dos jóvenes que estudian para un examen, Aldo (Mauricio Diocares) y Pedro (Juan Pablo Miranda), quienes a lo largo del argumento van desarrollar una relación homosexual. Nos queremos centrar brevemente en la familia protagonista, sobre todo en los conflictos que empiezan a emerger en ella, una vez que aparece la polola de Marco hijo, porque junto a su ingreso a la historia, la presencia de Sofía sirve para delatar la inestabilidad de este núcleo familiar como la de quienes la conforman. A la par del estado inestable de los protagonistas, la imagen se compone de movimientos de cámara ince-

santes y encuadres cerrados sobre los personajes. En este sentido, constantemente vemos delimitado el espacio a través de un encuadre que se cierra sobre sus figuras, sin dar cabida al paisaje. El recorte que mencionamos pareciera enfatizar el carácter subjetivo del conflicto, como la oposición que se da entre todos los que están en la casa. La ausencia de un entorno, de una descripción objetiva del contexto, hace que la película de Lelio ya no se rija por criterios canónicos, sino que son puestos en cuestión desde la filmación misma: el director no tenía un guión con los diálogos escritos de cada personaje, sino que manejó ideas generales para cada escena y dejó que los actores improvisaran dentro del marco que les permitía el esbozo. Como sucedía con el modo en que John Cassavetes trabajaba durante el rodaje, el director chileno intentó conseguir una mayor libertad en la realización del filme, para lo cual usó además un par de cámaras digitales que grabaron desplazándose de manera constante y el montaje fue hecho con un ritmo irregular. En una escena en que Marco padre e hijo almuerzan con la polola del segundo, podemos constatar lo que decimos. Mientras conversan sobre una lectura que el personaje femenino hizo de un pasaje del *I ching* que habla acerca de los hombres fuertes, la cámara los muestra de muy cerca y se mueve constantemente, incluso dejando fuera de cuadro a quien se encuentra hablando en ese momento. Es como si flotara entre ellos y quisiera indicarnos la inestabilidad de todos los que están en la escena. También sirve para confrontar aún más las posiciones que defienden: Sofía toma partido por la opinión del padre de su pololo, mientras que éste reclama contra el estereotipo del hombre exitoso, en último término, alega contra su propio papá. En general, algo les molesta, porque por momentos muestran actitudes hostiles y destempladas que tienden a desbordarlos, están a punto de perder el control. Como lo harán cuando Marco hijo vaya a la playa y se desnude en las rocas que están en la ribera, junto al mar, para llorar allí desconsoladamente, después de lo cual va a volver a la casa de sus progenitores y va a descubrir a su papá teniendo sexo con la novia que llegó a visitarlo. Son personajes, entonces, que sufren una crisis profunda, tan en el fondo lo padecen que, por más que manifiesten abiertamente su molestia, no logramos saber como espectadores qué pasa con ellos internamente y de qué manera van a reaccionar. Quizás, por eso, el final sea un tanto impredecible y la solución al problema del protagonista quede pendiente.

Por su parte, el argumento de *Rabia* nos instala en la situación apremiante de Camila Sepúlveda (Carola Carrasco), una secretaria que se encuentra cesante y que está en búsqueda de un nuevo empleo. Es un personaje femenino sometido a una tensión permanente que, por momentos, parece superarla. Podríamos decir que dicha tensión corresponde casi a una definición literal de este concepto. Camila está virtualmente en medio de dos puntos que tensan su interioridad: en un extremo estaría la necesidad de lograr un trabajo y, en el otro, la frustración de alcanzar esto. Nos encontramos con momentos de mayor tensión cuando se combinan el incumplimiento de

sus expectativas a causa del rechazo de su postulación, el trato humillante que reciben quienes postulan a los empleos (incluyéndola a ella) y la dilación exasperante de no resolver un problema grave. Si bien, aparentemente tenemos noticia de las razones que tienen a la protagonista en un estado de alteración, no es menos cierto que se nos escapa el detalle del trance interior que experimenta. Por tanto desconocemos cuál puede ser su siguiente reacción, porque sólo vemos cómo su expresión se transforma en el rictus de quien está a punto estallar. A lo largo del filme la cámara está siempre muy cerca de los personajes, encima de la protagonista que espera en pasillos estrechos y oficinas minúsculas. Se reitera una y otra vez este recurso, lo que aumenta la presión y subraya el ritmo reiterado de una cotidianeidad agobiante. Como si se repitiera un orden *necesario* que escapa a la voluntad de los individuos, incluso hasta su resignación. Por ejemplo, en uno de los tantos momentos en que Camila está esperando una entrevista de trabajo, coincide con una mujer mayor que busca empleo y le cuenta de su larga trayectoria. En eso encuentra, cuando menciona la dificultad de encontrar trabajo debido a su edad, entonces la protagonista le cede su lugar para que ella pase antes y tenga una oportunidad más ventajosa. En principio podría interpretarse este gesto como una suerte de actitud solidaria. No obstante, por el curso que adquieren las situaciones que se suceden, que ciertamente tiene algo de tedioso, es como si la fuerza de la *realidad* se impusiera de forma irremediable. Cuando usamos el término fuerza no queremos deslizar la idea que se trate de un poder natural, por el contrario, consiste en una situación generada en razón los rigores de un sistema económico que, en el caso de *Rabia*, arrasa con los individuos, los que padecen las consecuencias de un proceso de una dimensión que los supera con mucho. No sabemos con certeza si la película plantea la tesis de un destino fatal a este respecto, por cuanto queda en suspenso la resolución del conflicto que afecta a la protagonista. Y aunque se deja ver una estructura narrativa que se vuelve en algún sentido circular, por el orden reiterativo que tiene la cotidianeidad representada, puede percibirse un avance en cuanto a la toma de consciencia de Camila. Sobre todo cuando al final del filme ella da entender que no ha tenido la fortuna debida, porque la situación lo impide y llega a la conclusión que no es feliz. El asunto es que dicho proceso de *conscientización* pareciera no significar, en estricto rigor, una mayor conocimiento de lo que ocurre, sino pertenece a una retórica que está en coherencia con la desazón y estremecimiento imperante que experimentan los personajes en la película.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Venet, *Estética del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.
- Bordwell, David, *El arte cinematográfico*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995.
- Lihn, Enrique, *Textos sobre arte*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008.
- Martin, Adrian, *¿Qué es el cine moderno?*, Uqbar Editores, Santiago de Chile, 2008.
- Ruiz, Raúl, Conferencia en el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en: *Revista Pensar y Poetizar*, n° 4/5, 2004-2005.
- Ruiz, Raúl, *Poética del cine*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2000.
- Soto, Héctor, *Una vida crítica*, Editorial Aguilar, Santiago de Chile, 2007.