

**EL PERSONAJE BRECHTIANO EN EL NOVÍSIMO CINE CHILENO:
ANÁLISIS DE LOS FILMES *GATOS VIEJOS*, *LUCÍA Y EL CIELO*, *LA TIERRA Y
LA LLUVIA*¹**

Dr. Rubén Dittus
Universidad Central de Chile, Santiago de Chile, Chile
ruben.dittus@ucentral.cl
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7613-1643>

Recibido el 18 de mayo de 2016
Aceptado el 16 de diciembre de 2016

Resumen

Este trabajo reconoce algunos elementos de la dramaturgia del escritor y ensayista alemán Bertolt Brecht en la construcción de personajes en los filmes *Gatos Viejos*, *Lucía* y *El cielo, la tierra y la lluvia*. Se trata de producciones de directores que pertenecen al denominado "novísimo cine chileno", en las cuales se observan poéticas cinematográficas que se alejan del realismo clásico defendido por André Bazin. El llamado teatro épico de Brecht busca provocar la conciencia crítica de espectadores y actores. Las películas estudiadas muestran que es posible un tipo de cine que impulse la creación de un juicio crítico en el espectador, y que a partir de la observación actúe sobre la realidad misma.

Palabras clave: cine chileno, Brecht, dramaturgia, realismo

**THE BRECHTAN CHARACTER IN THE NEW CHILEAN CINEMA:
ANALYSIS OF THE MOVIES *GATOS VIEJOS*, *LUCÍA Y EL CIELO*, *LA TIERRA
Y LA LLUVIA***

Abstract

This paper recognizes some elements of dramaturgy writer and essayist german Bertolt Brecht in the construction of characters in films *Gatos Viejos*, *Lucía* and *El cielo, la tierra y la lluvia*. It is productions of directors belonging to the so-called "recent chilean cinema", which are observed in poetic film that deviate from the classical realism defended by André Bazin. The so-called epic theater of Brecht seeks to provoke critical awareness of audience and actors. The films studied show

¹ Ese trabajo se enmarca en la ejecución del Proyecto Fondecyt de Iniciación N°11130680, titulado "Modelos de guion en el cine chileno de ficción". Se agradece el trabajo de Luciano Recabarren Bustos, asistente de investigación, quien colaboró en el análisis fílmico y discusión bibliográfica para una versión preliminar de este artículo.

that it is possible a kind of cinema that promotes the creation of a critical judgment on the viewer, and from observation to act on reality itself.

Keywords: chilean cinema, Brecht, drama, realism.

Como citar este artículo:

Dittus, R. (2016). "El personaje brechtiano en el novísimo cine chileno: análisis de los filmes *Gatos viejos*, *Lucía y el Cielo*, *La tierra y la lluvia*", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 9, n° 2. pp. 59-70.

El novísimo cine chileno

La expresión "novísimo" hace alusión a lo más nuevo dentro de lo nuevo en el cine chileno. Fue acuñada recientemente para explicar el trabajo de un conjunto de directores formados en la academia y que comparten una preocupación por algunos espacios de conflicto alejados de la dictadura militar (o tratados sólo como atmósfera de época) (Cavallo & Maza, 2010). Se trata de una generación de realizadores que han apostado por una estética audiovisual y discursos autorales propios, sin que se puedan definir con demasiada exactitud. Para algunos, es más bien un cine que destierra ciertos presupuestos narrativos, argumentales y estéticos, para instalarse en nuevos e inexplorados territorios (Urrutia, 2013). Se iniciaron en 2003 con el estreno de *Sábado* (Matías Bize), reforzados años más tarde con películas como *Y las vacas vuelan* (2004, Fernando Lavanderos), *En la cama* (2005, Bize), *La sagrada familia* (2006, Sebastián Lelio) o *Play* (2005, Alicia Scherson). Las cintas tienen miradas muy personales (para algunos casi nostálgica), autobiográficas y experimentales, con capacidad para conectarse con el espectador a través de un marcado conflicto interno (Saavedra, 2013). Es el caso de *Navidad* (2009, Sebastián Lelio), *La vida me mata* (2007, Sebastián Silva) o *El pejesapo* (2007, José Luis Sepúlveda). Se trata de guiones más innovadores que asumen un riesgo que los aleja del circuito comercial, con personajes recordados y, hasta cierto punto, seductores. En este rango destacan los personajes en *Se arrienda* (2005, Alberto Fuguet), *La Nana* (2009, Sebastián Silva) y *Gloria* (2013, Sebastián Lelio), que han tenido cierta repercusión y reconocimiento en el público y la crítica. Recientemente se suman a esta generación los trabajos de Pablo Larraín, Sebastián Silva, Alejandro Fernández Almendras, José Luis Torres Leiva, Cristián Jiménez, Che Sandoval, Nilles Atallah, Camilo Becerra, Patricio Valladares, Rodrigo Marín, Sebastián Sepúlveda o Matías Lira.

El grupo de los "novísimos directores chilenos" se extiende por toda una década hasta nuestros días y representa un cine que tiene otros elementos en común. En el intento de abordar más puntos en común entre todos ellos (Dittus, 2015), este artículo se sumerge en la construcción del personaje cinematográfico. Se presenta

el análisis de tres películas chilenas que pertenecen a esta generación y que aplican –conscientemente o no– el denominado control discursivo implementado por Bertolt Brecht en su estética teatral: *Gatos Viejos*, *Lucía* y *El cielo, la tierra y la lluvia*. El método brechtiano busca mostrar al personaje a partir del reflejo de su conciencia histórica, el contexto social y las contradicciones biográficas que lo acercan a un realismo caricaturesco con el fin de romper la ilusión. Los personajes se integran en rupturas narrativas y quiebres concebidos según el modelo del distanciamiento. Las palabras y acciones de los mismos buscan instalar la sensación de que el discurso del dramaturgo no está al servicio de las emociones sino de la comprensión crítica y reflexiva de una realidad social.

El modelo brechtiano: bases conceptuales

El cine ha sido considerado por mucho tiempo como sinónimo de ilusión (Morin, 2001). La obsesión por el realismo que orientó gran parte de las teorías del cine moderno ha sido desplazada por la cada vez más extendida idea de que el cine no debe ser considerado como el arte de lo real. Dicha visión realista, sin embargo, es de larga data. Conocido es que para André Bazin, el cine alcanza su plenitud cuando se hace cargo del arte de la semejanza, ya que “entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre” (Bazin, 2012: 180). El espectador del cine tiende a identificarse con el héroe (Aristóteles, 2003; Campbell, 1984; Vogler, 2002) por un proceso psicológico que tiene como consecuencia el convertir la sala en masa y el uniformar las emociones. Para Bazin, la aparición del héroe en la pantalla satisface aspiraciones sexuales inconscientes, y cuando se pone en contacto con ellas logra la tan anhelada identificación. Para la teoría realista, el cine dispone de procedimientos de puesta en escena que favorecen la pasividad o que por el contrario, excitan más o menos la conciencia. En palabras de Bazin, “la ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino por el contrario, en el realismo innegable de lo que se muestra” (Bazin, 2012: 185). La diferencia crucial entre ambas formas de arte se resume en que lo que el espectador cinematográfico pierde en testimonio directo lo gana gracias a la proximidad artificial que permite el acercamiento de la cámara.

La pregunta es si es posible concebir el cine sin identificación realista. Si esta no existe en un filme, entonces, ¿se puede hablar de un cine que se construya sobre otra base que no sea la identificación? Nuestra tesis postula que el distanciamiento propuesto por el dramaturgo y teórico alemán Bertolt Brecht, permite un vínculo entre los elementos del filme y los espectadores, siendo el lugar que explique las nuevas poéticas de la construcción cinematográfica que se han alejado del realismo clásico defendido por Bazin. El llamado teatro épico o narrativo de Brecht busca provocar la conciencia crítica de espectadores y actores,

y continúa influyendo en las escenificaciones de hoy. En términos brechtianos, hay que desmenuzar el texto, no sentirlo, examinarlo desde lejos, tomar distancia del propio yo. Nada de sentimentalismos que provoquen lágrimas en el escenario.

El distanciamiento busca romper la ilusión del realismo para que el espectador se dé cuenta que existe una posibilidad de cambio (Brecht, 2010: 34). Ese rol reflexivo es medular en el modelo brechtiano y sostiene todos los conceptos asociados al denominado teatro épico. Mientras el realismo busca generar la idea de que las cosas son así, el distanciamiento nos invita a pensar en que las cosas son así, pero podrían ser de otra manera. Así, se busca desenmascarar la ilusión del realismo en escena. El distanciamiento es necesario para que algo pueda comprenderse, ya que cuando todo es obvio, se renuncia a cualquier posibilidad de comprender.

El denominado teatro épico nace en oposición al teatro dramático aristotélico. Se inició en Alemania de la mano del teatro Am Schiffbauerdamm de Berlín, con la intención de crear un nuevo estilo interpretativo. Dicha experimentación logró una gran simplificación de la puesta en escena, del registro actoral y de las temáticas abordadas. Mientras en el teatro dramático, el espectador dice: "Yo también he sentido eso", "Así soy" o "Lloro con los que lloran, río con los que ríen"; en el teatro épico el espectador dice: "No lo hubiera imaginado", "Así no se puede hacer" o "Me río del que llora y lloro por el que ríe". Ambas formas de hacer teatro son sintetizadas por Brecht a través de relaciones de oposición en el que, por ejemplo, la forma dramática busca encarnar un suceso, implicando al espectador en la acción escénica; mientras en la forma épica se busca contar algo en el escenario y que el espectador se convierta en observador a través de la toma sus propias decisiones. De ese modo, es el espectador el que analiza al personaje, no identificándose con él. Los personajes nunca se muestran iguales. Se muestran cambiantes, nunca definiéndose fuera de los temas argumentales o de las situaciones. En el teatro épico es la acción la que narra.

El distanciamiento es una técnica que se apoya de un abierto punto de vista de crítica social. Al establecer los hechos y la caracterización del personaje, el actor destaca los rasgos que pertenecen al terreno de la sociedad, así su actuación se convierte en un coloquio con el público. El actor sugiere al espectador que acepte o rechace ese punto de vista histórico. El citar es otro recurso de distanciamiento. Desde una relación directa y libre el actor deja hablar y moverse a su personaje. Así, cuando el actor muestra el placer que le proporciona pronunciar sus palabras, o cuando las reordena, siguiendo un nuevo ritmo, también surge distanciamiento. Lo que se busca con este recurso es que lo habitual se convierta en llamativo o asombroso. Se aplica en los gestos, la dicción, el estilo y la naturalidad. De ese modo, el hecho singular de la acción escénica adquiere un aspecto distanciado ya que el comportamiento aparece como artificioso.

Así, el teatro es pensado como un artefacto que se utiliza para activar la razón del espectador, divirtiendo sus sentidos, para constituir una narración que articula una ideología a través de una particular visión del mundo. Para lograr esto, Brecht

insta a utilizar todos los recursos que el teatro dispone para entretener al espectador. ¿Cómo el cine podría utilizar sus recursos y sublevarse contra el realismo pasivo al que ha sido relegado? A continuación presentamos tres ejemplos de que esto es posible. Tres películas chilenas estrenadas en esta década y pertenecientes al “novísimo cine chileno” que proponen diversas formas de romper con la ilusión realista, desde el más clásico recurso actoral de distanciamiento hasta formas propias nacidas de la estética audiovisual en las que la reflexión del espectador se estimula por la autonomía de las escenas o la belleza en la composición de los planos. La elección de estas películas se sustentó en un visionado previo de aquellos filmes de la década comprendida entre los años 2003 y 2013. La confección de una muestra de cien películas chilenas consideró una representatividad en la diversidad temática, en la escuela de realizadores y en el trayecto longitudinal del período, que permitieron agrupar a más de 340 películas estrenadas entre los años 2003 y 2013. La clasificación inicial consideró géneros y formatos tradicionales (comedia, terror, animación, aventura fantástica, erotismo, histórico, viaje psicológico, adaptación, drama de pareja, yo adolescente, etc.) a partir de los cuales se fueron delineando nuevas agrupaciones de películas. Ese trabajo analítico generó sub-análisis, como el que se presenta en este estudio. Nos dimos cuenta que algunos directores trabajaban algunas técnicas brechtianas, entre los cuales figuran las tres películas aquí analizadas.

La negación de la subjetividad en *Gatos Viejos*

Gatos Viejos (Sebastián Silva, 2010) muestra la difícil relación entre una anciana de nombre Isidora (Bélgica Castro) y su hija Rosario (Claudia Celedón). Los indicios de demencia senil que debe esconder y la fragilidad en los actos cotidianos son los recursos que el guion propone para seguir el relato con atención. La oposición madre e hija se potencian con la particular personalidad de Rosario, quien tiene como pareja a Beatriz (Catalina Saavedra), una instructora de deportes extremos que se hace llamar Hugo. La historia se desarrolla en un sólo día y la mayor parte del tiempo en un espacio cerrado: el departamento en pleno centro de Santiago en el que Isidora convive con su pareja Enrique (Alejandro Sieveking).

El distanciamiento se obtiene a partir de dos ejes que cruzan toda la película: la negación de la subjetividad y lo artificioso en la construcción de los personajes. En el primer eje, esa falta de subjetividad se observa a partir de acciones que muestran a Isidora como una enferma, pero desde una inaccesibilidad a su estado mental. El relato grafica su condición desde sus síntomas, un ángulo donde el espectador no puede empatizar, pero si identificar claramente lo que le sucede a ella. Un ejemplo de lo anterior es el momento en que, desde el balcón, la anciana ve en el cerro Santa Lucía un grupo de personas bailando disfrazadas de abejas. Vemos su cara de pánico en primer plano. Por efectos de montaje es esperable que el espectador crea ver por primera vez las alucinaciones de Isidora, pero la

ilusión la quiebra Hugo al confirmar que se trata de la grabación para una marca comercial.

El segundo eje de distanciamiento, es la interpretación de los personajes desde una notoria artificialidad: el lenguaje actoral cambia sutilmente entre escenas, yendo de un corte teatral que contrasta la predominante propuesta realista en términos de contexto hasta un realismo pedestre. El habla es artificiosa en relación al realismo propuesto. Los diálogos a veces se articulan con inverosimilitud en el trabajo vocal, de manera enunciativa y sincopada, un "decir" extra cotidiano. Las sutiles alteraciones del lenguaje actoral reafirman la sensación de que el espectador no es parte de ese mundo. Los casos más ejemplificadores son los personajes de Hugo (Catalina Saavedra) y José Manuel (Alejandro Goic). En ambos casos, las clásicas representaciones homosexuales muestran un discurso caricaturesco en la forma, aliviando todo dramatismo. El resultado es una falta de emotividad que rodea el universo de los personajes. En el desenlace, Rosario muestra un lado menos delirante y entra en sintonía con la figura de esa hija no querida por su madre. Isidora es interpretada desde la narración más que desde una emocionalidad, el personaje se construye a partir de sus acciones y gestos, y su padecer es mostrado a través de sus reacciones.

En definitiva, se trata de un filme que, a pesar de insistir en una lejanía constante que proviene de personajes muy activos en su propia construcción psicológica, ésta sigue siendo un enigma para el espectador. Las escenas de alivio cómico que quiebran la progresión dramática no hacen más que reforzar ese distanciamiento. El final de la película se acerca mucho a una especie de epílogo. El filme pudo perfectamente haber terminado cuando la anciana madre decide firmar el permiso notarial en favor de su hija. El guion aterrizó la decisión de Isidora a través en un enunciado donde ella y Enrique hablan sobre su decisión de firmar. Otorgándole a ésta un nivel más racional y sin lugar a ambigüedad.

La narración pictórica en *Lucía*

Lucía (Niles Atallah, 2010) es un relato simple, carente de corralidad, alejado de excentricidades narrativas, pero llena de contrastes. Se narra la historia de Lucía (Gabriela Aguilera) y su padre (Gregory Cohen). La presentación de los funerales de Pinochet no sólo contextualiza epocalmente el filme sino que anuncia el tema de la película: ¿cuál es *la herida en la familia chilena*? Lucía se muestra en sus espacios habituales: una casa decadente en la que co-habita junto a su padre en algún lugar del casco antiguo de Santiago y el taller de costura donde trabaja. Pareciera que el tiempo no pasa, sólo se acumula. La casa es el universo por excelencia, en que el anciano padre está alejado de su allendismo militante y que, entre desidia y resentimiento, ve la televisión con los ojos de quien ve "la basura en la que se ha convertido Chile". En uno de los intentos de Lucía por acercarse a él mientras mira, absorbo la televisión, es decidior el siguiente diálogo entre ambos: "No te aburres de ver siempre lo mismo? -Sí", le responde él. Se sugiere

que ella es la única que aspira a salir de ese círculo. La búsqueda de un nuevo departamento bosqueja algo de esperanza. Sin embargo, esa esperanza es endeble, la cual se ve reflejada en la falta de entusiasmo que exhibe en la única visita que hace a un edificio. La funa a un médico por televisión y el momento en que se quiebra tras escuchar una grabación con su padre cuando ella era tan sólo una niña, son los escasos momentos en que se observan cambios de estado anímico en la protagonista. Lo anterior es coherente con un relato que no pretende ser construido desde el diálogo, "silencio" que es una constante en el filme. El recurso épico hace del espectador un observador que es obligado a analizar a cada personaje. Esto se refuerza por una acción que avanza a saltos, sólo apoyada por las posibilidades que entrega el lenguaje audiovisual.

En ese sentido, la composición de los planos y el tratamiento luminoso de la imagen se suman al efecto de distanciamiento. Los colores ardientes, tonos rojizos, marrones o anaranjados instalan la idea de una pintura en movimiento. En tanto, espacios saturados de detalles del pasado y un tratamiento escenográfico nos deja un ensueño en ruinas. Es como si el pasado y el presente se encontraran en un sólo espacio. Esto es posible porque las imágenes de referencia que usa la película están llenas de recuerdos y lugares metafóricos. Tal como señala su director Niles Atallah en la justificación del espacio escogido para el rodaje, se trata de "una casa llena de recuerdos, llena de objetos puestos en todas partes, acumulando polvo, camas donde antes dormía gente que ahora no está (...) el silencio está lleno de voces y de presencias que no sabemos muy bien como manifestar en la vida concreta. Pero están ahí, latentes, debajo de todo lo que hacemos, determinan nuestra forma de actuar y de percibir la realidad".

La narración a través de lo pictórico es nítida. Mientras la arquitectura capitalista (post dictadura) se muestra sofocante, hacinada, iluminada o vacía (*se rellena con luz*, como la televisión), el diseño pre-dictadura simboliza lo opuesto: lugares espaciosos y sobre-cargados de recuerdos e historia, como cuadros o libros viejos. Los rascacielos van *carcomiendo el barrio*. Los espacios y prácticas dejadas de lado por el capitalismo contemporáneo son dibujadas cuidadosamente a través de la descripción visual del trabajo en una textil o de las compras en una paquetería, ejemplo del contraste como elemento distanciador, junto a un diseño sonoro que siempre hace presente un *afuera* independiente de la acción exhibida, reafirmando la sensación de encierro.

Según una lectura pictórica de los planos podríamos decir que los personajes *no progresan*. Este proceder no es antojadizo. El dinamismo siempre es derecha a izquierda, lo cual da la lectura de retroceso o ir a frecuentar el pasado, oponiéndose una acción progresiva como el caminar. Los planos de cámara fija nunca superan el plano medio en acercamiento (excepto en el final), como si no se quisiera entrar en la subjetividad de la protagonista. Es habitual que los planos no avancen o miren *hacia adelante*, a excepción del mural de Lucía, que está compuesto de un colorido arte floral que crece de izquierda a derecha.

La técnica combinada del *stop motion* y el dibujo en progresión reafirma la sensación del espectador de estar viendo una película. La autonomía de este tipo de escenas rompe con la ilusión de realismo requerida por la forma más comercial y habitual de hacer cine en occidente. Esta especie de filtro que el espectador debe atravesar para ver las acciones no está en sintonía con la costumbre de que el objeto en cuestión no necesita explicación. Muy en la línea de Brecht, la técnica refuerza la idea de que todo aquello marcado queda como extraordinario, y por lo tanto debe ser explicado (o busca su significado). Dicha plasticidad se refuerza cuando el padre de Lucía, acostado en la cama, mira la televisión a través de un vidrio. La percepción de realidad es compartida con el espectador, quien puede ponerse en los ojos del anciano. Es como si se presentara la realidad lejos de nuestro alcance o como si el personaje se negara a verla como ésta es en verdad, quedándose en el pasado. Ello obliga al espectador a ser más observador que participe, deteniéndose en la modernidad que nos ha sido impuesta.

El paisajismo de *El cielo, la tierra y la lluvia*

En *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008) la acción transcurre en un paisaje rural, donde cuatro solitarias personas -Ana, Verónica, Marta y Toro- conviven a través de la rutina y el silencio. En el filme, también se muestra la relación de los personajes con el paisaje, que no actúa sólo como escenario o alegoría, sino que contiene a los acontecimientos de manera que lo convierten en protagonista. En ese sentido, el paisaje no sólo encierra el tiempo, sino que es un índice temporal y espacial, ello permite que las acciones transcurridas entre el sujeto y su territorio generen una relación entre sí, quedando esto último como un recurso narrativo predominante.

La territorialidad no está asociada a un anclaje de los sujetos con el lugar que se muestra en el filme, aun cuando las características de éste si determinan las acciones y la psicología de los personajes y sus velocidades. No es una postal de atracción turística, pues no se basa en las particularidades del lugar de filmación sino por el contrario, se enfoca en locaciones que podrían estar en cualquier espacio similar, por ejemplo, caminos de tierra, bosques, playa o un puerto. Todo es abrumadoramente frondoso y distante. Ello hace que los acontecimientos sean lentos y observables. Por ejemplo, el clima no refuerza el dramatismo de las escenas: la lluvia no es sinónimo de tristeza así como tampoco la niebla lo es de la soledad. El clima, como acción del paisaje, no sucede *para* las escenas sino sucede *en* las escenas, indiferente, inclemente. Indiferencia que no lo reduce como recurso narrativo, sino que acentúa su calidad determinante.

Ese protagonismo territorial permite que los personajes no estén dominados principalmente por las pasiones humanas, sino por el paisaje. Es como si éste pusiera las reglas del juego narrativo. No es un umbral que limite, sino que es un factor determinante. A excepción de Marta, la película no muestra una relación romántica de los personajes con el paisaje. Éste se convierte en algo cotidiano

que incluso llega a situarlo como algo molesto. Ellos no se maravillan con el paisaje, pero los planos hacen que el espectador se maraville con la escena. La película no es un ejercicio para que el espectador extrañe su propio cotidiano sino que para que vea lo que los personajes no ven en el suyo.

En el montaje se conjugan extensos desplazamientos, como caminatas y recorridos en automóvil y transbordador. Esos trayectos son registrados a través de largos planos secuencias que obligan al espectador a reflexionar en torno al tiempo desde una lógica sensorial, por medio del contacto con el frío del sur o con las fuerzas de las olas. Esta norma es realizada por un complejo diseño sonoro que invita al espectador a entrar en el universo abierto en la película; el viento, los distintos cantos de pájaros, que van acrecentándose o disminuyendo según se mueve la cámara, escuchar los pasos de la protagonista junto a los del camarógrafo -que podrían figurar como los propios del testigo, el espectador-, sonidos que predominan incluso sobre los diálogos entre los personajes, perpetuando la ilusión y el poder imperante del paisaje, distanciándonos de ellos. El diseño sonoro ayuda a situarnos en un espacio concreto, en el paisaje, despojado de cualquier subjetividad, como sí podría hacerlo el uso de música incidental. Nos permite estar en el lugar, pero no en los zapatos de los personajes. Distancia reforzada en el lenguaje del plano que siempre nos deja *unos pasos más allá* de la acción.

El uso de planos secuencias donde los sujetos a penas se mueven nos recuerda la poética del cine de Andrei Tarkovski. En ésta, el corte de los planos en el montaje no crea el ritmo de una película, sino que éste surge más bien con el tiempo que transcurre dentro de plano. De ese modo, el ritmo cinematográfico está determinado por la tensión del tiempo que transcurre en ellos, entregando a los planos un rol articulador que va más allá del mismo montaje. La imagen fílmica surge en los planos de la película, en los cuales se toma en cuenta el flujo del tiempo, intentando reconstruirlo y fijarlo como precisión. Al igual que las películas del director ruso, en *El cielo, la tierra y la lluvia* los personajes son ambiguos, pasivos y paralizados por el devenir. El sujeto no es lo principal en la composición visual, pues en el encuadre éste queda reducido a un elemento más del paisaje. La estética visual del filme se inclina más por los frondosos bosques o lo accidentado de un camino, planos que no están constituidos a escala humana. También nos recuerda de Tarkovski la estructura argumental del filme de Torres Leiva y cómo el director renuncia al acontecimiento como organizador textual. Las acciones disgregadas ligan los núcleos dramáticos y la densidad afectiva o espiritual de los personajes.

A modo de conclusión

Hemos presentado tres películas que pertenecen a una misma generación de realizadores chilenos, pero que hacen uso de diferentes formas de distanciamiento. Dichos elementos pueden agruparse en aquellos elementos que

trascienden al teatro, siendo también efectivos en el cine, y aquellos que son propios del lenguaje audiovisual. Pueden sintetizarse, a modo de conclusión, de la siguiente manera:

a.- Elementos teatrales: la actuación y lo ajeno.

La actuación. Uno de los elementos más tradicionales para producir distanciamiento es la actuación, siendo tan efectivo en el cine como en el teatro. Esto se observa en *Gatos Viejos*, donde la interpretación de sus personajes es descriptiva, y no se sirve de la identificación. Es como si frente al actor, el espectador fuera libre de opinar, muy alejado de lo profundo o lo misterioso. Podríamos homologar este estilo de actuación con el *Bunraku*, con las siguientes palabras de Barthes (2007: 73): “no es el simulacro del cuerpo lo que busca, sino, si puede decirse, su abstracción sensible”.

Lo ajeno. Se muestra un cotidiano ajeno y lejano que contrasta con el cotidiano propio del espectador. Éste ve lo que los personajes no ven, lo que instala un punto de reflexión. Se muestra a personajes que no son conscientes de su condición. A través de una realidad que no es la propia, se habla de la condición actual del ser humano. Por ejemplo, en *Gatos Viejos*, Isidora no ve que en su homofobia radica la base del conflicto; en *Lucía*, la protagonista no es consciente de su presente, debido a que está anclada en el pasado; y en *El cielo, la tierra y la lluvia* los personajes no dimensionan la fuerza del paisaje que los envuelve.

b.- Elementos propiamente audiovisuales: el plano y el paisaje.

El plano. La autonomía semántica de los planos es un recurso usado para generar distanciamiento, ya que para componer hay que ver la realidad que nos rodea subdividiéndola en sus partes constituyentes. Como dice Pascal (2009), “una ciudad, una campiña, desde lejos son una ciudad y una campiña, pero conforme nos acercamos se convierten casas, árboles, tejas, hojas, hormigas, patas de hormiga, hasta el infinito”. Sólo el plano es capaz de lograr ese acercamiento a través de la distancia de la cámara y los objetos que posan. El plano, al entregar todos estos elementos que lo constituyen, permite al espectador aislar esas partes y hacerlas independientes, para darles una nueva dependencia.

El paisaje. Visto como la conjunción entre el cuadro visual y el diseño sonoro, el paisaje se convierte en un personaje. En el caso de *Lucía*, el paisaje toma el rol de narrador a través del lenguaje pictórico, hablando de todo aquello que está fuera del espacio temporal en el que transcurre la acción del filme. Se hace cargo de explicar el pasado de los personajes, e incluso enjuiciarlos, siendo el portador, a su vez, del discurso de la película. En *El cielo, la tierra y la lluvia* el paisaje toma un rol soberano y casi antagónico, sometiendo al resto de los personajes, reduciendo el *drama* a un devenir en el que la naturaleza impone sus leyes, al mismo tiempo que es ignorada. Si bien, aquí, el rol del paisaje coincide con el cine de Tarkovski,

para quien la presencia de una naturaleza paisajística evidencia un fondo absoluto; la película de Torres Leiva termina desligándose del director ruso ya que para éste, sus personajes no están determinados por la naturaleza, pero pueden convivir con ella.

Todos estos recursos observados en el análisis presentan un denominador común: su oposición al llamado *cine de montaje*. Cuando se le quita al montaje la responsabilidad de articular el relato, se produce automáticamente una forma de distanciamiento. El plano, la profundidad de campo, el diseño sonoro, la composición del cuadro o la artificiosidad de las actuaciones se convierten en recursos que generan en el espectador algún grado de pérdida de realismo perceptivo. Y todas ellas nada tienen que ver con el arte de yuxtaponer dos o más imágenes para crear una nueva. No parece atrevido, entonces, atribuirle al denominado cine de montaje todo lo que se aleja de cualquier forma de reflexión espectral. Como dice Tarkovski, "ese tipo de cine (de montaje) plantea enigmas al espectador, le hace descifrar símbolos y entusiasmarse por alegorías, apelando a su experiencia intelectual. Pero cada uno de esos enigmas tiene una solución formulada verbalmente con toda precisión" (Tarkovski, 2009: 56). Así, entonces, le arrebatada al espectador la posibilidad de tomar una postura propia.

El cine contemplativo, como el teatro épico brechtiano, da la instancia para que el espectador saque sus conclusiones y no se deje llevar por el bombardeo de la información y la estructura dada por el relato fílmico de propaganda. En este sentido, el proceder de este tipo de cine permite sublevarse contra el realismo pasivo al que ha sido relegado, al convertirse en una instancia de contemplación. La toma de conciencia que el espectador hace, va asociada a la figura de un observador que en ningún momento olvida de que es parte del contrato de lectura con el director. ¡Esto es cine y realidad!, es el mensaje que se reclama. Un espectador crítico se caracteriza por no despegar del discurso que se propone, no encapsularse en la magia de la sala oscura, donde todos demás sentidos quedan dormidos en beneficio de la comprensión y el viaje que proponen el universo narrativo de la gran pantalla. Esto es uno de sus rasgos más diferenciadores, que activa -de paso- un espacio de reflexión que no es propio del cine de montaje, el cual busca persuadir sobre los grandes procesos históricos. A diferencia de éste, las películas estudiadas han demostrado que es posible un tipo de cine que impulse la creación de un juicio crítico en el espectador, y que a partir de la observación actúe sobre la realidad misma, sin renuncias o márgenes. Pareciera que, cada vez más, el novísimo cine chileno es consciente de que hasta las historias más simples pueden ser narradas de manera extraordinaria. Estamos en presencia de un deber estético que insta a la reflexión en torno a los procesos de la vida cotidiana, transformando lo conocido en algo sorprendente e inesperado.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (2003). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- BARTHES, Roland (2007): *El imperio de los signos*. Barcelona, Seix Barral.
- BAZIN, André (2008): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BRECHT, Bertolt. (1963): *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada.
- BRECHT, Bertolt (2010): *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CAVALLO, Ascanio & Maza, Gonzalo (2010): *El novísimo cine chileno*. Santiago, Uqbar.
- DITTUS, Rubén (2015): Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares. *Aisthesis*, (58), 237-254.
- MORIN, Edgar (2001). *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós.
- PASCAL, Blaise (2009): *Pensamientos*. Madrid, Alianza Editorial.
- SAAVEDRA, Carlos (2013): *Intimidades desencantadas*. Santiago, Cuarto Propio.
- TARKOVSKI, Andrei (2012): *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.
- URRUTIA, Carolina (2013): *Un cine centrífugo*. Santiago, Cuarto Propio.
- VOGLER, Christopher (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona, Manontropo.