

EL NOVÍSIMO CINE CHILENO Y LA ESTÉTICA DEL TRAUMA: REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO TRAUMÁTICO

THE *NOVÍSIMO CINE CHILENO* AND THE AESTHETICS OF TRAUMA:
REFLECTIONS UPON THE REPRESENTATION OF THE TRAUMATIC PAST

Eva-Rosa Ferrand Verdejo
Universidades de CY Cergy Paris (Francia) e Warwick (Reino Unido)

Resumen: Este artículo analiza la estética adoptada y desarrollada por los cineastas novísimos – aquellos nacidos durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, y cuya producción artística comienza en democracia – en su relación con el pasado traumático del país. Teniendo en cuenta la posición particular de esta generación – hijos de la dictadura, cineastas de la democracia – estudiaremos sobre todo el carácter ambiguo y transicional de su obra. Los novísimos participan a la reflexión iniciada por Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, y por Primo Levi sobre la existencia de una zona gris. Además de la reflexión filosófica y/o política que esto sugiere, el uso de personajes ambiguos y aparentemente desvinculados del contexto histórico en el que evolucionan, permite situar la experiencia individual y afectiva por encima de la ideología, los novísimos coincidiendo así con los numerosos intelectuales que señalaron la imposibilidad de entender psíquicamente el trauma. Este trabajo pretende demostrar cómo, lejos de ser una generación individualista y cómplice del pacto de silencio como muchos lo han sugerido, los novísimos redefinen el cine político con la adopción de lo que llamamos la estética del trauma, la cual es productora en el espectador de una reflexión ética.

Palabras clave: Novísimo cine chileno; Representaciones éticas; Trauma

Abstract: This paper explores the aesthetics developed by the so-called *novísimos* (“the very new”) filmmakers – those born during Augusto Pinochet’s dictatorship in Chile, whose artistic production starts in democracy – in their relation with the traumatic past of their country. Keeping in mind the particular position of this generation – children of the dictatorship, filmmakers of the democracy – we will study above all the ambiguous and transitional aspect of their work. The *novísimos* engage in a debate started by Hannah Arendt on the banality of evil and by Primo Levi about the existence of a grey zone. In addition of the philosophical and/or political reflection this entails, the use of ambiguous characters who are apparently disconnected from the historical context in which they evolve allows the sensorial experience to overtake ideology. In that sense, the *novísimos* agree with the many researchers who have demonstrated that trauma is, by definition, not understandable psychically.

This paper aims to show how, far away from being an individualistic generation who participates in the pact of silence that has ruled over Chile since the return of democracy, the *novísimos* redefine political filmmaking by adopting what we call the aesthetics of trauma, which produces in the spectator an ethical reflection.

Keywords: *Novísimo cine chileno*; Ethical representations; Trauma.

Introducción

La generación de cineastas chilenos nacidos durante la dictadura ha generado, en los últimos quince años, un debate importante en el mundo académico. Los estudiosos del cine chileno no han coincidido ni siquiera en su forma de nombrar esta nueva generación: “Generación del 2005”, “Generación 2000”, “Joven cine chileno”, “Nuevo cine chileno”, o “Novísimo cine chileno”. El problema en nombrar a los jóvenes cineastas chilenos traduce la dificultad en definirlos como generación (Kemp, 2010, 3; Parada Poblete, 2011, 44; Estévez Baeza, 2010, 47; López Barraza, 2011, 23; Cavallo and Maza, 2010, 14). Para muchos, es complicado proponer una definición adecuada ya que, según ellos, estos cineastas no comparten ninguna característica política – salvo cierto desinterés por la política – o estética – salvo cierta indiferencia por lo tradicionalmente bello (Montero y Valdebenito, 2012, 75; Vidaurre, 2009, *online*; Trejo, 2009, 125). Esto pone en evidencia dos cosas: por una parte, el hecho de que estos cineastas no se consideran partícipes de una generación en el sentido artístico de la palabra y, por otra parte, que, para muchos estudiosos, el nuevo cine de los años 1960 sigue siendo la base de la definición del concepto de cine político. Como el cine de esta nueva generación no concuerda con las características del cine político de la generación anterior, muchos consideran que es una generación apolítica e, incluso, defensora del *statu quo* (Trejo, 2009, 125; Trejo, 2011, 97; Montero y Valdebenito, 2012; Póo, Salinas y Stange, 2012).

En este artículo, proponemos una nueva definición del cine correspondiente a esta generación, basada en una reconceptualización del cine político. Pretendemos reflexionar en torno a una estética propia a los novísimos, basada en la representación de síntomas del trauma. Esta representación – del trauma más que del evento traumático – explora las consecuencias individuales y colectivas de un trauma colectivo no resuelto y, sobre todo, desemboca en una nueva lectura política de la historia reciente del país en la que neoliberalismo y violación de los derechos humanos están íntimamente asociados. Finalmente, esto se convierte en una reflexión más amplia en torno a la atrocidad, su representación en el cine, y la forma en la que los espectadores nos relacionamos con ella.

Las películas que estudiaremos en este artículo se alejan de la idea según la cual lo colectivo es fuente de identidad, para dar lugar a un cine centrado en experiencias personales, íntimas, individuales y afectivas. Veremos que, aunque las películas

mencionadas sean muy diferentes entre sí, están unidas por un hilo conductor compuesto por preocupaciones estéticas, éticas y políticas, las cuales son a la vez un síntoma del trauma y una forma de enfrentarse a él.

Así, este trabajo se inscribe en la línea de otras investigaciones que han visto en la obra de los novísimos un cuestionamiento del límite entre lo público y lo privado, y entre lo colectivo y lo íntimo (Urrutia, 2010, 47; Urrutia, 2013, 37; Barraza, 2018, 39) y/o una reflexión en torno al vínculo entre dictadura y democracia cuyo efecto es una sensación de malestar colectivo (Barraza, 2018, 25; Urrutia, 2013, 21; Donoso Pinto, 2007, 26; Estévez Baeza, 2010, 47). Este malestar, como lo sugieren respectivamente Carolina Urrutia y Vania Barraza, es el núcleo del cine que pretendemos definir hoy (Urrutia, 2013, 37; Barraza, 2018, 19-20).

Con ejemplos sacados de varias películas novísimas que se interesan a la dictadura de Augusto Pinochet y que expresan este profundo malestar político y social, estudiaremos la construcción del sentimiento de lo absurdo en el novísimo cine chileno, entendiendo que éste es la base de un discurso político y ético propio a esta nueva generación de cineastas. Analizaremos así las técnicas empleadas en las películas para la creación de una impresión de sin sentido: primero, la descontextualización ideológica de la historia; segundo, la reflexión en torno a la irrepresentabilidad del trauma con el uso del fuera de campo y del desenfoque; y, por último, la adopción de cronologías no lineales como base de un acercamiento ético a la representación del trauma en el cine.

1. La descontextualización de la dictadura

Uno de los puntos en común entre las películas de los novísimos que se interesan por el pasado traumático del país es la representación de la sensación de sinsentido que, por definición, acompaña al trauma. Esta sensación de absurdo es creada a través de un ejercicio de descontextualización en la que el individuo protagonista es filmado desde tan cerca que el contexto histórico parece desvanecerse. Dicho de otra forma, la dictadura y los hechos históricos que la componen quedan relegados al segundo plano para dar lugar a historias íntimas y personales que, a primera vista, parecen opacar el contexto colectivo y social. La cámara está siempre muy cerca de los personajes filmados, impidiéndole así que espectador tenga una perspectiva más amplia.

Al dar protagonismo a personajes aparentemente apolíticos y al opacar el contexto político y social, las películas parecen despojar a la dictadura de su ideología.

Esta ideología, la cual legitima algunas formas de sufrimiento a la vez que condena a otras, ha sido la base de una serie de películas desde 1973 (ejemplos de esto son las películas de Patricio Guzmán o, saliendo de Chile, *Santiago, Italia*, de Nanni Moretti). En otras palabras, antes de que apareciera esta nueva generación, se insistía en las razones que llevaron al golpe y a la dictadura. Aunque los cineastas estaban radicalmente opuestos a las razones dadas por los militares, era innegable que estos habían actuado de forma lógica: su propia violencia se legitimaba por la existencia de lo que ellos percibían como una violencia aún peor, que era la de los comunistas (Rodríguez, 2010, *online*; Valenzuela, 2011, *online*). En este sentido, el trabajo cinematográfico de la generación anterior a los novísimos se empeñó en darle sentido a lo ocurrido: la dictadura fue atroz, pero, por lo menos, no fue un acto de maldad sin sentido.

Los novísimos, en cambio, no están guiados por la misma militancia política que la generación anterior, la cual brindaba una forma de entender el mundo y las atrocidades que en él ocurren. Al perder esta guía, los novísimos se alejan de una visión lógica y coherente del pasado. Esto se manifiesta, entre otras cosas, a través del rechazo de figuras claramente reconocibles como héroes o villanos (dependiendo este reconocimiento, claro está, de la ideología de uno), empezando por los más obvios: Augusto Pinochet y Salvador Allende. En vez de estos “grandes personajes” históricos, encontramos personajes apolíticos, moralmente ambiguos, que viven la historia sin querer, como si fuera un accidente (Urrutia, 2019, 98-108). Allende ya no es más que un cadáver tendido en la mesa de autopsia (como es el caso en *Post Mortem* – Pablo Larraín, 2010), y Pinochet no es más que un anciano cuyo rostro en la televisión no llama la atención de los personajes (como es el caso en *Tony Manero* – Pablo Larraín, 2008). Al abandonar estos personajes, símbolos de luchas colectivas, a favor de personajes anónimos y ambiguos, los novísimos están invitando al espectador a mirar el pasado traumático sin el filtro de la ideología (ya sea de izquierda o de derecha). En consecuencia, el espectador y los personajes terminan experimentando lo mismo: una erradicación de su sistema de representación del mundo.

Todo lo mencionado anteriormente no solamente constituye una forma de representación del trauma y su falta de sentido, sino que también permite al espectador liberarse de la visión moralizadora del pasado, la cual va cambiando en función de la ideología. Cuando desaparece el “bien” y el “mal” o, mejor dicho, cuando el “bien” y el “mal” están tan profundamente interconectados, como lo están en estas películas, el

espectador se siente completamente perdido, pero, a la vez, libre de pensar por sí mismo. Despojado de cualquier pauta que le permitiría entender el pasado, el espectador puede reflexionar en torno a lo que las categorías de “bien” y de “mal” significan en un contexto dictatorial, pero también en torno a lo que estas categorías significan para él, en su contexto actual. Este puente que se crea entre el pasado y el presente constituye el núcleo de un cine ético.

La desaparición de la frontera entre el bien y el mal (y por ende entre “ellos” y “nosotros”) se manifiesta, sobre todo, a través de una nueva perspectiva sobre el personaje del perpetrador, un personaje que también ha atraído a muchos cineastas documentales de la misma generación (buenos ejemplos de esto son *El Pacto de Adriana*, de Lissette Orozco, 2017, *El Color del Camaleón*, de Andrés Lübbert, 2017 y *El Mocito*, de Marcela Said, 2011). *Los Perros* (Marcela Said, 2017) y *Carne de Perro* (Fernando Guzzoni, 2012) abordan la cuestión de la representación del perpetrador a través del personaje de Juan en la película de Said y de Alejandro en la de Guzzoni. Ambos personajes participaron activamente en el aparato represivo del régimen de Augusto Pinochet ya que eran miembros oficiales de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Otros personajes, como Lucho Guzmán en *No* (Pablo Larraín, 2012), o el padre de Mariana y sus amigos en *Los Perros*, remiten a civiles que, de una forma o de otra, colaboraron con el régimen. El malestar que producen todas estas películas en el espectador proviene del hecho de que todos estos personajes no muestran ningún tipo de remordimiento, pero no son representados como monstruos (Jara, 2019, 177-178). Ni buenos, ni malos, estos personajes son escalofriantes precisamente porque son extremadamente “normales”, de la misma forma que Adolf Eichmann era, para Hannah Arendt, “normal” (2006, 26-27). Efectivamente, la “banalidad del mal” de la cual habla Arendt supone que uno puede colaborar con un régimen asesino sin tener ningún tipo de motivación ideológica (2006, 252).

Aunque la “banalidad del mal” tiene muchas resonancias en las películas analizadas aquí, existe una diferencia importante. Para Arendt, Eichmann no estaba motivado ideológicamente (no era especialmente antisemita), pero sí estaba motivado por una posible ascensión social (2006, 252). En cambio, en las películas estudiadas desaparece por completo esta respuesta alternativa a la pregunta “¿por qué cometieron estos actos atroces?”. No hay ninguna justificación de la atrocidad, ni siquiera una respuesta no-ideológica como aquella propuesta por Arendt. Efectivamente, *Los Perros* y

Carne de Perro, que son las dos películas más pertinentes para este análisis, representan a los perpetradores después de la atrocidad: ya no son agentes de la DINA, sino civiles que evolucionan en un contexto democrático en el que la tortura y la desaparición forzada son reconocidas como crímenes. No se menciona algún remordimiento por parte de los personajes, y esto no forma parte de una estrategia para presentarlos como monstruos sin consciencia, sino más bien de una puesta en escena que impide la conexión emocional entre el espectador y el personaje a la vez que la cámara nos obliga a compartir una intimidad física con el personaje. Esto se manifiesta, en parte, por un silencio agobiante que, por un lado, representa el pacto de silencio instalado desde hace más de treinta años en Chile y que, por otro lado, permite omitir un posible discurso ideológico que permitiría justificar sus acciones.

La descontextualización ideológica de la dictadura que toma lugar en estas películas ha preocupado a varios académicos y críticos de cine, que señalan el peligro de transformar a perpetradores en víctimas al intentar humanizarlos como personajes (Lazzara, 2016, 59; Chaudhuri, 2014, 6). Si bien el afán por humanizar a los personajes es innegable, también es innegable que gran parte de la población que vive en momentos históricos en los que la atrocidad se vuelve banal no es fácilmente clasificable en la categoría de “perpetrador” o de “víctima”, como lo ha demostrado Hannah Arendt en el informe sobre *Eichmann en Jerusalén* (2006). Las películas ponen en escena la difuminación de los límites entre el bien y el mal y entre el perpetrador y la víctima, ofreciendo así una reflexión en torno a la rigidez de estas categorías. Al rechazar un visión simplista y maniquea del pasado traumático del país, los novísimos participan a la discusión sobre lo que Primo Levi llamó la “zona gris” (1988, 22). Levi añade que la existencia de esta zona gris es incompatible con la historia oficial, y en particular aquella enseñada en los colegios, ya que vuelve imposible la división entre “nosotros” “los buenos” y “ellos” “los malos” (1988, 22). Al negarse a representar a los perpetradores como monstruos, y al recordarnos que eran gente común y corriente (tal y como lo es el espectador, lo cual también genera una sensación de malestar), es precisamente la distinción entre “ellos” y “nosotros” la que se desvanece (Chaudhuri, 2014, 51).

En este sentido, las películas le niegan al espectador cualquier guía de comprensión de las historias relatadas en la pantalla, ya sea una guía ideológica o moral. A nivel estético, esto desemboca en una representación de uno de los síntomas centrales del trauma, que es la sensación de lo absurdo – aquí experimentada a la vez por los

personajes y por los espectadores. Este absurdo, acompañado de la sensación de malestar mencionada anteriormente, perturba al espectador: frente a una película que se niega rotundamente a juzgar a sus personajes, el espectador no solamente tiene que hacerse su propia opinión con respecto a lo que está viendo, sino que tiene que reflexionar en torno a la forma en que se construyen las categorías del bien y del mal en su presente. Al fin y al cabo, esto no es más que una invitación a deconstruir estas dos categorías y a entender que la noción de moralidad (la cual se suele presentar como inmutable pero que cambia en el tiempo y en el espacio) es una construcción mediada (Chaudhuri, 2014, 14-15; Todorov, 2004, 30).

2. Desenfoque, segundo plano y fuera de campo

Quizás lo más representativo del novísimo cine chileno en cuanto a la representación del trauma colectivo sea, irónicamente, su obstinación por no representar visualmente el evento traumático y la violencia física que el espectador espera encontrar en una película que trata de la dictadura. Esto forma parte de un juego sobre lo que es visible y lo que no: rara vez se muestran actos de violencia en las películas mencionadas, sino más bien se alude a ellos de forma indirecta y usando todos los sentidos. Sin embargo, esto no significa que la violencia no esté presente en las películas. Al contrario, está omnipresente, aunque de forma sutil: en segundo plano, en imágenes borrosas, o incluso fuera de campo (Arrué, 2013). Esta estrategia (no propia a los novísimos) tiene un doble propósito: por un lado, el espectador tiene que adoptar una posición activa para poder acceder a la información clave de la película y, por otro, al esconder el contenido político se pone de realce la sensación de lo absurdo de la que ya hemos hablado (Žižek, 2007). Como lo argumenta Slavoj Žižek en relación con *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), se opera una separación drástica entre la “experiencia histórica” (el contexto social) y la experiencia íntima, afectiva y personal del protagonista (Žižek, 2007). Esto, tanto en la obra de Cuarón como en las películas aquí mencionadas, permite abordar de forma indirecta problemáticas profundamente políticas, pero también señalar la forma en que “nosotros”, como individuos, estamos acostumbrados a observar situaciones violentas sin darnos por aludidos. Es precisamente esta desconexión entre el individuo y su entorno (incluyendo, sobre todo, el sufrimiento de los demás), la que impide cualquier tipo de posición crítica y responsable ante los horrores del pasado.

El mejor ejemplo de cómo se puede usar el fuera de campo, el desenfoco y el segundo plano para invitar al espectador a adoptar una posición crítica ante la película y el pasado que pretende comentar es, sin duda, *Tony Manero*, de Pablo Larraín. En una escena, el protagonista, Raúl, mira desde su ventana como Goyo, un joven que vive con él, se junta con dos hombres en la calle. Estos hombres le entregan al joven algo difícil de discernir. Esto es filmado por una cámara que adopta el punto de vista del protagonista, pero, curiosamente, la imagen que se nos presenta en la pantalla está desenfocada. En la toma siguiente, la cámara se sitúa detrás de Raúl, quien decidió seguir a uno de los hombres que aparecían en la toma anterior. La cámara enfoca en el pelo de Raúl, mientras que el hombre perseguido se mueve en un segundo plano borroso. El uso del desenfoco aquí permite evocar la desconexión de Raúl con su entorno: no entiende lo que está viendo, así como el espectador no entiende lo que le están enseñando. Sin embargo, y aunque parezca ilógico, las emociones del hombre en segundo plano son más comprensibles para el espectador que las de Raúl, convertido en una pantalla inexpresiva.

Un corte brusco da lugar a una nueva toma, en la que la cámara se sitúa en frente de Raúl, quien deja de correr abruptamente. En lo que sigue, la cámara se transforma en un personaje más: un personaje incapaz de verlo todo y, quizás más notablemente, un personaje que no ve lo más importante. En un rechazo del tradicional corte de mirada y del plano contra plano, la cámara nos enseña lo que está viendo Raúl usando una panorámica excesivamente rápida que provoca un desenfoco en la imagen: ha llegado una camioneta, de la cual se están bajando unos hombres. Los movimientos de cámara abruptos (panorámicas muy rápidas y una gran inestabilidad) así como el uso abundante del desenfoco y el constante paso de los personajes del campo al fuera de campo, le dan cierta materialidad a una cámara que, como nosotros, es incapaz de verlo todo al mismo tiempo. Para empezar, esto invita al espectador a participar en la película: si bien el espectador no se identifica con el protagonista, sí se identifica con una cámara que denota incompreensión y agobio ante lo que está sucediendo. Esta identificación con la cámara también parece llamar la atención sobre el acto de mirar: la película nos recuerda que no es más que eso, una película, es decir una construcción basada sobre un punto de vista que da visibilidad a algunas cosas mientras invisibiliza a otras. En este sentido, hay cierto rechazo de la supuesta neutralidad a la que aspira el cine histórico clásico, la cual también permite al espectador mantenerse alejado ética y críticamente de

lo que está sucediendo. Aquí, se asume plenamente el carácter poco fiable de la cámara: el espectador es llamado a dudar de ella, a cuestionar las imágenes que produce y a entender la película como un texto mediado que es incapaz de producir cualquier tipo de verdad histórica.

Suena una sirena, y el espectador entiende que los hombres son agentes de la DINA, la policía secreta de Pinochet. Esta información se encuentra esencialmente en la banda de sonido, ya que la camioneta y los agentes no llevan ningún signo físico que indique su función. Estos hombres empiezan a perseguir al hombre que, al inicio de la escena, el propio Raúl estaba persiguiendo. En la toma siguiente, la cámara se posiciona detrás de Raúl, quien se ha escondido y observa desde lejos cómo los agentes detienen al hombre. Rápidamente, la cámara se desvía para seguir a Raúl mientras éste trata de escapar: los agentes y el hombre detenido se quedan fuera de campo. Aun así, un análisis de la banda de sonido deja entender que lo realmente importante es lo que se oye, y no lo que se ve: oímos un interrogatorio, seguidos por ruidos de violencia física y, por fin, un disparo camuflado por el ruido de un tren que pasa en el momento oportuno. Mientras se oye todo esto, la cámara se queda cerca de Raúl, obsesionada por él, mientras éste observa todo lo que el espectador no puede ver. La toma siguiente adopta el punto de vista de Raúl y representa a los agentes abandonando el lugar. El hombre que detuvieron, sin embargo, queda fuera de campo, y ya no se oye. En la toma siguiente, Raúl encuentra su cadáver tendido cerca de un río. La cámara se detiene poco en el cadáver porque lo que realmente le interesa a Raúl es lo que potencialmente podría robar: un reloj y una cadena de plata. También encuentra, en el bolso de la víctima, unos folletos de propaganda antidictadura: Raúl los tira al río sin prácticamente mirarlos antes de irse. Los folletos son tratados como un detalle inútil por el protagonista, pero, para el espectador, se convierte en un símbolo elocuente. Efectivamente, se trata de una de las pocas referencias directas a la violación de los derechos humanos, y desaparece literalmente en el segundo plano, la cámara negándose a enfocarse en los folletos: los derechos humanos salieron a la luz por un instante, antes de regresar al ámbito de lo invisible (o, mejor dicho, de lo invisibilizado).

3. Cronologías no lineares

Tanto la sensación de sinsentido como el juego sobre lo visible y lo invisible mencionados en los apartados anteriores se fundamenta en un trabajo riguroso a nivel

del montaje de las películas. En un artículo en el que analiza el montaje de *Post Mortem*, de Pablo Larraín, Eduardo Ledesma sugiere que se perturba el montaje continuo clásico con el fin de crear una sensación de extrañamiento en el espectador (2020, 98). Ledesma le pone nombre a esta estrategia: “contra sutura” (*counter-suture*), basándose en la idea de que, en vez de camuflar el montaje, se insiste en él, dándole visibilidad (2020, 98). Esta estrategia permite, primero, crear una sensación de sinsentido al darle protagonismo a la incoherencia temporal; segundo, construir puentes entre el pasado y el presente; tercero, reproducir la relación compleja entre el recuerdo traumático y su construcción temporal; y, por último, invitar al espectador a mirar las películas que representan el pasado histórico desde un punto de vista nuevo, más ético y crítico. Todos los instrumentos de montaje que permiten crear expectativas en el espectador, como “la regla de los 180 grados, los ejes de mirada, los *cutting on action*, los *match cuts*, el plano contra plano”, son rechazados de tal forma que las expectativas del espectador nunca son satisfechas (Ledesma, 2020, 90, nuestra traducción). Ahí donde la finalidad de estos instrumentos es, precisamente, camuflar la existencia del montaje, Larraín decide sacudir al espectador volviendo visibles los cortes (Ledesma, 2020, 90). La violencia, de la cual la cámara parece huir en un intento por no representarla directamente, está omnipresente en el montaje. Se trata pues, de una violencia en la forma de la película, la cual crea una distancia entre la película y el espectador: despojada de todos los códigos de comprensión clásicos del cine, el espectador reflexiona en torno a cómo se construye una película y, en torno a la dimensión política y ética que subyace en todos los aspectos del cine, incluso aquellos que normalmente son invisibles. Dicho de otra forma, *Post Mortem* rechaza la forma en que el montaje, tal y como es usado en el cine histórico clásico, manipula al espectador dándole la sensación de que lo que está viendo es real y verdadero. Aquí, en cambio, se insiste en el carácter artificial, construido de la película. El uso de cronologías no lineares es una de las estrategias adoptadas por Larraín para generar una sensación de extrañamiento e invitar al espectador a reflexionar en torno a la forma en la que se construye un relato cinematográfico, y en particular un relato sobre un evento traumático.

Así pues, el uso de cronologías no lineares y de técnicas de montaje no tradicionales provoca una sensación de malestar en el espectador: no solamente se reproduce uno de los síntomas del trauma (su anacronismo), sino que también se rompe drásticamente con los códigos del cine histórico tal y como se entienden en su forma

clásica. Efectivamente, el cine histórico clásico privilegia historias con un principio y un final bien definidos, con una cronología coherente y de preferencia lineal (Chaudhuri, 2014, 54). En caso de que se operen *flashbacks* o *flashforwards*, estos siempre son anunciados como tal mediante una serie de estrategias: al fin y al cabo, el espectador siempre sabe dónde se sitúa en la línea del tiempo en la que se desarrolla la película (Hirsch, 2004, 93). *Post Mortem*, de Pablo Larraín, es un buen ejemplo de cómo se rompe con la cronología tradicional del cine histórico para inquietar al espectador y empujarlo hacia una nueva forma de ver cine. La cronología es voluntaria y violentamente (para el espectador) no lineal, y el espectador se pregunta constantemente cuándo han sucedido los hechos que está viendo y por qué aparecen en este momento. El pasado aparece de forma intrusiva, sin previo aviso (como ocurre en el caso de las personas que sufren de algún tipo de trauma) y los *flashbacks* (muchas veces no identificados inmediatamente como tales por el espectador) suelen aportar información que no hará sentido hasta mucho más tarde en la narración. Dicho de otra forma, y como lo dice Joshua Hirsch de forma más general en relación con lo que él llama películas postraumáticas, en vez de usar el *flashback* para explicitar elementos narrativos que suceden en el presente de la narración, *Post Mortem* lo usa para opacar aún más el sentido de la película (Hirsch, 2004, 97). Al rechazar las cronologías tradicionales del cine histórico, Larraín adopta una estética en la que el carácter intrusivo y caótico de la memoria traumática tiene un rol fundamental en lo que consideramos ser un discurso profundamente político y que construye puentes entre la actual democracia chilena y el pasado traumático del país.

Dos ejemplos permiten ilustrar la forma en que la cronología explota en la película. Estos dos ejemplos corresponden, además, a dos eventos clave que ocurren en la película, tanto a nivel colectivo como a nivel del protagonista, Mario: el golpe de Estado, y la muerte y autopsia de Nancy, la vecina de Mario con la cual está obsesionado. La película se abre con un primer plano sobre las calles de Santiago, vacías y destrozadas. La cámara se encuentra debajo de un tanque militar en movimiento, amarrada a él y por ende moviéndose al mismo tiempo en un travelling hacia adelante. El espectador entiende que la acción ocurre el día del golpe y, habituado a la construcción tradicional de la cronología en el cine, piensa lógicamente que lo que sigue será la consecuencia del golpe. La toma que sigue inmediatamente esta escena de apertura representa al protagonista, Mario, mirando por la ventana. Siguiendo la lógica del eje de mirada, esto señalaría que Mario está viendo el tanque pasar. Sin embargo, la

escena siguiente rompe con el ambiente angustiante y pesado creado en la escena de apertura e indica que, en realidad, Mario y el tanque no se encuentran en el mismo lugar (y, entenderemos más adelante, tampoco se encuentran en el mismo momento): Mario está en su casa, y riega sus plantas tranquilamente mientras vigila la casa de su vecina. La calle está limpia, ordenada, hay vecinos en la calle. El contraste con la calle de la primera escena, completamente vacía y destrozada, extraña al espectador, quien tarda en entender que lo que ha ocurrido realmente es un *flashback* o, mejor dicho, que la escena de apertura constituía un *flashforward*.

Unos quince minutos más tarde, el espectador asiste a la autopsia de Nancy, un personaje al que había visto en vida en la escena anterior y que, sorprendentemente, también estará viva en el resto de la película. Su muerte, en realidad, ocurre en la última escena de la película, cuando Mario la encierra en un cobertizo, asegurándose de que no podrá salir, y condenándola así a morir de hambre. El hecho de que su autopsia tenga lugar tan pronto en la película altera el orden cronológico de los eventos para introducir un sentimiento trágico: Nancy está condenada a una muerte horrible. Es más, Nancy ya ha muerto en el minuto quince: como el resto de los personajes de la película, Nancy se convierte alegóricamente en un muerto viviente que deambula sin rumbo por una ciudad que la rechaza. La autopsia de Nancy, ya de por sí extraña porque parece surgir de la nada, es seguida por una escena aún más extraña para el espectador: un niño lee el informe de autopsia de Nancy a Mario, quien lo transcribe en una máquina de escribir. La escena es extraña porque no parece aportar ninguna información narrativa: el niño simplemente repite lo que ya hemos oído en la escena anterior, en la que el médico dictaba ese mismo informe. La máquina de escribir, sin embargo, tendrá un rol importante más tarde en la película en otra escena de autopsia igualmente importante: la de Salvador Allende. La máquina de escribir eléctrica es problemática para Mario porque, como se muestra en esta segunda autopsia, no sabe usarla: Mario es incapaz de adaptarse a la modernización que pretenden imponer los militares. Aunque la autopsia de Allende, a nivel cronológico, ocurre antes que la de Nancy, en la película se desarrolla varios minutos más tarde: el interés que se le da a la máquina de escribir después de la autopsia de Nancy, en este sentido, crea una sensación de extrañamiento en el espectador porque todavía no dispone de toda la información necesaria para entender esta escena y su valor simbólico.

Ambos ejemplos demuestran la forma en que la película introduce repetidas

veces elementos cuyo significado no va a ser revelado hasta mucho más tarde en la película. Esto, asociado a las cronologías no lineares que introducen un sentimiento trágico (y por ende absurdo: el final se anuncia desde el principio), crea una sensación de extrañamiento en el espectador, que se pregunta por qué le están enseñando esta escena precisamente ahora. Con una cronología que adopta el carácter intrusivo y agobiante del recuerdo traumático, *Post Mortem* ofrece una alternativa a la representación no problematizada del pasado traumático.

La incompreensión generada por el uso de cronologías no lineares invita al espectador a distanciarse de la película, este paso hacia atrás siendo el fundamento de una forma crítica y ética de ver cine (Brecht, 2019, 33-42; Chaudhuri, 2014, 14; Hirsch, 2004, 21). Tal y como lo afirma Shohini Chadhuri, este tipo de cronologías se niega a presentar el evento traumático como concluido, terminado, separado del presente del espectador (2014, 54). En este sentido, se crea una conexión profunda entre el presente del espectador y el pasado traumático, lo cual resulta ser profundamente inquietante e incluso angustiante y agobiante: los horrores del pasado amenazan el presente del espectador y este último es invitado a considerar los lazos estrechos entre pasado y presente no solo durante la hora y media que dure la película, sino también fuera del cine. Esta conexión entre el espectador y un pasado que posiblemente le parezca ajeno (por haber precedido su nacimiento, o por haber ocurrido en un lugar lejano) está al centro de la teoría de la "lectura ejemplar del pasado" propuesta por Tzvetan Todorov (2004, 28-33). Efectivamente, la lectura ejemplar del pasado deja entender que el evento concreto que se está desarrollando en la pantalla no es más que un ejemplo de una categoría mucho más amplia del horror y de la atrocidad. Al entender esto, el espectador puede mirar el pasado desde una perspectiva distinta (lo cual es necesario para sanar heridas) y, sobre todo, puede construir puentes de sentido entre situaciones que se están o se han desarrollado en otros tiempos y lugares, considerando tal vez su responsabilidad y/o complicidad con nuevas manifestaciones del mismo horror experimentado durante la dictadura chilena (Todorov, 2004, 28-33). Al facilitar la construcción de estos puentes, la cronología no-linear e inquietante adoptada por Larraín en *Post Mortem* es uno de los elementos centrales de una posición ética ante un pasado traumático colectivo que sigue afectando el presente.

Conclusiones

Lo que hemos intentado mostrar en este trabajo no es más que una parte de lo que llamamos la estética del trauma, la cual corresponde a la reproducción en lenguaje cinematográfico de síntomas del trauma como el núcleo de una reflexión ética y política. Como lo hemos visto, se trata de representar la manifestación del trauma en el presente (es decir, los síntomas del trauma) y no del evento traumático ocurrido en el pasado, lo cual constituye una ruptura consecuente con lo propuesto en el cine histórico tradicional. Los tres elementos analizados aquí – la descontextualización, el trabajo sobre lo visible, lo invisible y lo ininteligible, y la adopción de cronologías no lineares – son pilares de un cine meta-reflexivo que se interroga sobre las responsabilidades éticas del cine al momento de representar (o no) el pasado traumático. A esta meta-reflexión se suma una reflexión más amplia en torno a la posición del individuo-espectador frente a los horrores del pasado colectivo y a su relación con otras modalidades de lo atroz en otros tiempos y/o lugares.

Los elementos analizados en este trabajo participan en la creación de una sensación de malestar y de extrañamiento en el espectador, quien es invitado a participar activamente en la película, rellenando con su imaginación/recuerdos (personales y culturales) los vacíos dejados a propósito por la película. Al ejercer este trabajo, el espectador no solamente se vuelve parte de la película, sino que también participa en su creación: sin la mirada crítica del espectador que lo lleva a buscar elementos de sentido fuera de la película, esta carece de sentido alguno. A través de este ejercicio de intertextualidad, el espectador es invitado a reflexionar en torno a su relación con el sufrimiento ajeno y a su responsabilidad con eventos que *a priori* le parecen lejanos y desconectados de él. En otras palabras, la sensación de malestar creada en parte por las estrategias analizadas en ese trabajo genera una reflexión sobre la responsabilidad de cada uno en cuanto al sufrimiento de otros y, por ende, también en cuanto a la forma de representar el sufrimiento ajeno y la atrocidad de forma general.

Los elementos estudiados en este artículo muestran que la voluntad de descontextualizar la dictadura, de dar protagonismo al cuerpo del protagonista y no al contexto histórico, constituye a la vez un intento por reproducir un síntoma esencial del trauma y una decisión política considerable: cuando la sensación de lo absurdo inunda la narración, lo que desaparece es cualquier intento por legitimar la violación de los derechos humanos. Cuando se desvanecen los típicos argumentos de los propinochetistas – el miedo a los comunistas, el desastre económico que representa para

ellos el gobierno de Allende – lo que queda no es más que una atrocidad sin nombre, literalmente irrepresentable y, parecen decir los cineastas, injustificable. Este discurso, eminentemente político, cobra un sentido particular en el momento de la producción de las películas: en 2010, la inauguración por la entonces presidenta Michelle Bachelet del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos en Santiago daría luz a un debate político en el que las teorías negacionistas cobrarían cada vez más fuerza, incluso entre miembros del gobierno. La misma denominación de Augusto Pinochet – dictador o presidente – no se decidiría oficialmente hasta julio del 2023, cuando la Cámara de Diputados decretó que el General no podrá más ser mencionado como presidente en las reseñas de la Biblioteca del Congreso. Este decreto fue aprobado con 67 votos a favor y 47 en contra, demostrando este resultado que la posición política frente al dictador no es unánime en el país.

En este sentido, nos parece que lo que proponen los novísimos es un cine político, aunque sí corresponda a una reconceptualización del cine político con respecto a la propuesta de los años 1960. En esta nueva conceptualización, el espectador juega un rol central: se le propone adoptar una posición de *spectatorship* nueva, crítica y ética. Del trabajo colectivo, que resulta ser la colaboración entre el cineasta (y todo su equipo) y el espectador, nace una reflexión en torno a la forma en la que gestionamos el trauma en el presente, tanto a nivel social como a nivel artístico/cinematográfico. En el fondo, la descontextualización de la dictadura que, como lo hemos visto, ha sido interpretada por muchos como una prueba del carácter apolítico o incluso cómplice de los novísimos, en realidad permite crear puentes entre el pasado y el presente, invitando así al espectador a reflexionar sobre las realidades del país en el que vive ahora, sobre las ramificaciones del trauma en el presente, y sobre la responsabilidad de cada cual con respecto a los horrores del pasado.

Bibliografía

- ARENDR, H. 2006. **Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil**. New York, N.Y: Penguin Books.
- ARRUÉ, M. 2013. Filmer la barbarie de la dictature au Chili. Tony Manero et Santiago 1973 Post Mortem, de Pablo Larraín, Carne de Perro de Fernando Guzzoni en **De l'Unité Populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013, actes des journées d'études**, editado por V. Brabat y C. Roudé. Paris: Panthéon Sorbonne.
- BARRAZA, V. 2018. **El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo**. 1a edición. Ñuñoa, Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- BRECHT, B. 2003. **Brecht on Art and Politics**. editado por L. Bradley y S. Giles. Londres: Methuen.
- CAVALLO, A. y G. MAZA, eds. 2010. **El novísimo cine chileno**. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- CHAUDHURI, S. 2014. **Cinema of the dark side**: atrocity and the ethics of film spectatorship. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- ESTÉVEZ BAEZA, A. 2010. **Dolores políticos**: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo. *Aisthesis* (47):15-32. doi: [10.4067/S0718-71812010000100002](https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100002).
- HIRSCH, J. 2004. **Afterimage**: film, trauma, and the Holocaust. Philadelphia: Temple University Press.
- JARA, D. 2019. Rompiendo el silencio: representaciones culturales intergeneracionales en torno a perpetradores en la postdictadura chilena. en **El infierno de los perpetradores**: imágenes, relatos y conceptos, editado por V. Sánchez Biosca y A. Ferrer. Barcelona: Edicions Bellaterra; Valencia : Institució Alfons el Magnànim.
- KEMP, L. 2010. **Citizenship in Chilean Post-Dictatorship Film: 1990-2005**. Ph.D., University of California, Los Angeles, California.
- LAZZARA, M. 2016. Complicity and Responsibility in the Aftermath of the Pinochet Regime: The Case of 'El Mocito'. **Rubrica Contemporanea** 5(9):59. doi: [10.5565/rev/rubrica.104](https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.104).
- LEDESMA, E. 2020. When Violence Meets Experimentalism: Unraveling Cinematic Suture in Raúl Ruiz's *Tres Tristes Tigres* and Pablo Larraín's *Post Mortem*. en **ReFocus: The Films of Pablo Larraín**, editado por L. Hatry. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- LEVI, P. 1988. **The Drowned and the Saved**. Londres: Michael Joseph.
- LÓPEZ BARRAZA, A. 2011. **Nuevo cine chileno: 2005-2010**. Tesina de máster, Universidad de Chile.
- MONTERO MUÑOZ, L. y F VALDEBENITO FICA. 2012. **La última década del cine chileno**: inevitable independiente. Santiago: Universidad de Chile.
- PARADA POBLETE, M. 2011. El estado de los estudios sobre cine en Chile: una visión panorámica 1960-2009. **Razón y Palabra** 77:44.
- PÓO, X. C. SALINAS, y H. STANGE. 2012. "Políticas de la subjetividad en el 'novísimo' cine chileno". **Comunicación y Medios** (26):5-11.
- RODRÍGUEZ, I. 2010. Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán. **Imagofagia** (02).
- TODOROV, T. 2004. **Les abus de la mémoire**. París: Arléa.
- TREJO OJEDA, R. 2009. **Cine, neoliberalismo y cultura**: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo. Santiago: Editorial Arcis.
- URRUTIA, C. 2010. Hacia una política en tránsito: ficción en el cine chileno (2008-2010). **Aisthesis** 47:33-44.
- URRUTIA, C. 2013. **Un cine centrífugo**: ficciones chilenas 2005 - 2010. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- URRUTIA, C. 2019. Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras. **Comunicación y Medios** (39):98-108.
- VALENZUELA, V. 2011. Giro subjetivo en el documental latinoamericano: De la cámara-puño al sujeto-cámara. **laFuga**. Recuperado 10 de julio de 2023 (<http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439/>).
- VIDAURRE, M-A. 2009. "Nómades y Caníbales, el cine chileno actual". **Cinechile**. Recuperado 10 de julio de 2023 (<https://cinechile.cl/nomades-y-canibales-el-cine-chileno-actual/>).

ŽIŽEK, S. 'The Possibility of Hope'. DVD Bonus Feature. **Children of Men**. Dir. Alfonso Cuarón. DVD. Universal, 2007.

Películas:

Carne de Perro, Dir. Fernando Guzzoni. Chile, Francia, Alemania: Céneca producciones, JBA production, Hanfgarn & Ufer, 2013.

El Color del Camaleón. Dir. Andrés Lübbert. Chile, Bélgica: ANVAS, RTBF, Mollywood, Blume Producciones, 2017.

El Mocito. Dir. Marcela Said. Chile: Icalma films, 2011.

El Pacto de Adriana. Dir. Lissette Orozco. Chile, Colombia: Salmon Productions, Storyboard Media, 2017.

Los Perros. Dir. Marcela Said. Chile, Francia: Jirafa Films, Cinéma DeFacto, 2017.

No. Dir. Pablo Larraín. Chile, Francia, Mexico, Estados Unidos: Fábula, Participant Media, Funny Balloons, 2012.

Post Mortem. Dir. Pablo Larraín. Chile, México: Fábula, Canana Films, 2010.

Santiago, Italia. Dir. Nanni Moretti. Italia, Francia, Chile: Sacher Film, Le Pacte, Rai Cinema, Storyboard Media, 2018.

Tony Manero. Dir. Pablo Larraín. Chile, Brasil: Fábula, Prodigital, 2008.

Recebido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024