

Universidad de Valparaíso

Carrera de Cine

Tesis

Para Obtener el título de Cineasta y el Grado de Licenciada en Cine, y la especialidad en
Producción y Postproducción.

Por

Catalina Alejandra Acevedo Pacheco

24 de junio de 2016

**“Análisis de la comunicación no verbal en el cine Chileno
apuntando al reconocimiento de elementos para el estudio de
una identidad nacional”.**

Profesor Guía

Edgar Doll Castillo

Agradecimientos.

Quiero agradecer la confianza y la paciencia que mis padres demostraron hacia mis deseos viscerales de estudiar Cine, a mi padre Jaime, por su apoyo incondicional para seguir adelante, incluso cuando dude de seguir estudiando (te debo el mundo). A mi madre Carmen por incentivar mi pasión por el cine y estar siempre en todos los proyectos en los que solicité su ayuda y nunca haber dejado que me diera por vencida cuando pateaba piedras. A mi hermana gemela Victoria, por inspirarme diariamente a superar mis conocimientos, le agradezco enormemente por haber sido una de mis principales fuentes de inspiración a la hora de crear y por ser una de las protagonista (de las que se roban la película) en esta vida, le agradezco por haber hablado un lenguaje secreto conmigo hasta los cinco años y por habernos mantenido rebeldes, resistiéndonos a aprender español, pero especialmente le doy gracias por haberse comunicado no verbalmente conmigo durante toda nuestra infancia y hasta el día de hoy. Gracias realmente por prestarme el libro de Flora Davis que abrió mis ojos y me permitió conocer que nuestro lenguaje es una ciencia de la que no teníamos idea. A mi amiga Valentina, por su paciencia al enseñarme el hermoso mundo de las palabras y guiar todo el proceso de la escritura de esta tesis y por decir, cada vez que estaba idiota por escribir este trabajo: *“eres un duende diabólico”*. A mi tía Dafne por brindarme el espacio para terminar este largo proceso; sus sabias palabras me sirvieron: “tienes mucho talento, pero hay que mostrarlo en los tiempos que corresponde.”. A mi amiga Sofía por haberme enseñado que siempre se puede reflexionar sobre todo y que la política está en todas partes. También agradezco tu amistad durante todos estos años, y porque cuando nos conocimos yo no quería seguir estudiando; ella fue una de las personas que me dijo en un periodo decisivo: *“Tienes talento shosho”*. A Hannah por hacerse presente en todo los momentos de procrastinación: *“Cata, finish your thesis”*. Todas esas frases estuvieron en mi cabeza en todo este proceso creativo. A mi profesor guía por creer que éste era un buen tema de tesis e incentivo a su desarrollo. Pero sobre todo agradezco a todos los profesores que me reprobaron: gracias, me enseñaron una lección muy importante. Jamás olvidaré sus rostros y su comunicación no verbal.

Sumario

INTRODUCCIÓN.....5

CAPÍTULO I : MARCO TEÓRICO.....9

1.1 *Revisión bibliográfica - antecedentes del estudio* 20

CAPÍTULO II : METODOLOGÍA

2.1. *Tipo de estudio*.....25

2.2. *Diseño del estudio*.....25

2.3. *Técnicas e instrumentos de recolección de datos*.....26

2.4 *Estrategia expositiva*.....27

CAPÍTULO III: Análisis de la comunicación no verbal en el cine Chileno apuntando al reconocimiento de elementos para el estudio de una identidad nacional

3.1 *Los estudios de la comunicación no verbal*.....29

3.2 “*Cine Mudo Chileno, Una representación enfática de las clases sociales.*”.....32

❖ *Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)* 1925 **Dirigida por Juan Pérez Berrocal**

3.3 “*En busca de nuestra identidad perdida: escondida, censurada y olvidada*” 43

❖ *luna en el espejo* 1990 **Dirigida por Silvio Caiozzi**.....49

fuga 2006 **Dirigida por Pablo Larraín**.....55

machuca 2004 **Dirigida por Andrés Wood**.....65

las niñas quispe 2013 **Dirigida por Sebastián Sepúlveda**.....72

4.4 *La voz en el cine* 84

5.0 *Conclusión*.....86

Bibliografía.....90

INTRODUCCIÓN:

Los estudios de la ciencia de la comunicación no verbal son una contribución fundamental en el análisis del comportamiento humano, utilizándose en el mundo de los negocios como una manera de generar mejores interacciones con clientes, con el objetivo además de mejorar las capacidades comunicativas. Implica una interacción más efectiva, empática, emotiva, y de esta manera ayuda a eliminar la ambigüedad y confusión en la comunicación. Pero sus funciones no sólo quedan limitadas al mundo de los negocios, la comunicación no verbal es primordialmente un estudio psicológico, antropológico, psiquiátrico, fisiológico y etológico, en búsqueda de una comprensión de las interacciones humanas alrededor del mundo y sus contrastes. Las investigaciones sobre este tema vienen haciendo eco desde 1914, y presentan como punto de partida las expresiones del rostro. Ya en la década de los 50 tomó más fuerza gracias a un grupo de antropólogos, entre ellos Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, Paul Ekman, Erving Goffman, Albert E. Scheflen, entre otros (Davis, Flora. La comunicación no verbal. Madrid: Alianza editorial, 2004. Impreso , pàg. 17 - 18).

El estudio de la comunicación no verbal se delimita, en efecto: “La expresión comunicación no verbal alude a todos los signos y sistemas de signos no lingüísticos que comunican o se utilizan para comunicar. Como puede apreciarse por su definición, se trata de un concepto extraordinariamente amplio, que incluye los hábitos y las costumbres culturales y los denominados sistemas de comunicación no verbal. La amplitud y complejidad del tema explican el lento desarrollo y la interdisciplinariedad que caracteriza su estudio” (Cestero, Ana M^a. “*La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía*”,

Universidad de Alcalá, España, Pág 57,
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6074/1/ELUA_20_03.pdf).

El objetivo general de esta investigación consiste en analizar cinco películas chilenas, para así comprender la utilización efectiva de ciertos elementos no verbales que se encuentran presentes en ellas. Y en este sentido, reflexionar sobre por qué esta ciencia resulta útil a la hora de planificar la escritura de un guión cinematográfico como una herramienta fundamental para la representación actoral, que puede perfeccionarse en base a una elaborada y visionaria dirección, que enriquece el contenido del filme donde la construcción de identidad es fundamental para obtener personajes profundos y verosímiles. La utilización de la comunicación no verbal comprendida como una herramienta creativa, ideológica y documental se utiliza dentro del mundo cinematográfico, que funciona a su vez como una producción simbólica para el reconocimiento y construcción permanente de identidad nacional.

Chile, es una fusión de culturas; un laboratorio sociopolítico norteamericano, como queda en evidencia en el documento “La CIA instruyó a la DINA: Manuel Contreras”, donde se establece claramente el vínculo estratégico de la Dirección de Inteligencia Nacional con agentes estadounidenses. (Guzman, Nancy. “*La CIA instruyó a la DINA: Manuel Contreras*”, La semana, Bogotá, Web, 2005, www.archivochile.com/Imperialismo/us_contra_chile/UScontrach0033.pdf) La realidad que se expone a través del lenguaje no verbal en películas nacionales es la expresión patente de aquella realidad. La identificación de aquella conformación puede ser positiva apuntando a la formación de conciencia y criterio estético en audiencias, desde una base que se enfoque en la preocupación de realizadores al momento de emplear esta técnica con la posibilidad de construir elaborados personajes y sus representaciones

La principal implicancia del análisis de esta tesis es reflexionar sobre la importancia del conocimiento teórico sobre la comunicación no verbal en la realización de una película, que puede resultar en piezas audiovisuales que carecen de consistencia, reflejada en lo más sutiles detalles, como en un encuentro de miradas que se sienten ausentes, un suspiro o un levantamiento de cejas luego de escuchar una respuesta específica. La comunicación verbal no es sólo el cuerpo, es el tono, los olores (en el caso de las películas ese recurso sólo es posible

encontrarlo si se generan enlaces con alguna imagen que evoque cierto olor). Por tanto, apuntando a la creación de una realidad ficticia, es necesario tener en consideración que el estudio de este concepto es multidisciplinario y “parece existir un acuerdo en la afirmación de que la investigación de la comunicación no verbal se encuentra aún en la fase de identificación de los signos y sistemas no verbales, su descripción y su clasificación.”. A consecuencia el concepto se puede posicionar en un margen y contiene diferentes clasificaciones según M. L. Knapp (1980): Comportamiento cinésico, características físicas, conducta táctil, paralenguaje, proxémica, artefactos y factores del entorno. (Centro Virtual Cervantes, *Comunicación no verbal*, Institutocervantes, Web, www.cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/comunicacionnoverbal.htm).

Es por esto que es de suma importancia que los realizadores sean capaces de seleccionar y estudiar diferentes materiales teóricos que pueden enriquecer la película y generar un contenido profundo y sensible.

Las películas nacionales, que si bien no manejan los presupuestos más altos en comparación a realizaciones internacionales, exponen temáticas profundas, evocadoras de una fusión identitaria histórica, en una constante búsqueda de identificación y reconocimiento de parte de los espectadores. Si bien dichas realizaciones no son las más consumidas en un ranking de asistencia a los cines, sí engloban un número considerable de personas en las salas, como puede observarse en el documento web “Películas Chilenas Estrenadas por Año: Período 2001 - 2013”, que responde a la evaluación gubernamental de oferta y consumo de cine en Chile (circuitos cinematográfico). El año 2006 *Fuga de Pablo Larraín* (Mc Films) estuvo nueve semanas en cartelera, llevando a las salas de cine a 100.056 espectadores, con una recaudación bruta de 237.296.550, posicionándose así en el tercer lugar del ranking de aquel año, que fue coronado por *Rey de los Huevones 2006*, del director Boris Quercia con 47 copias, estrenada a fines de agosto.

Otro antecedente relevante que figura en dicho documento es el primer lugar (en la cima del ranking) que alcanza Machuca el año 2004, largometraje con un potente trasfondo político. La película de Andrés Wood (Wood Producciones) estuvo veinte semanas en cartelera, con 646.019 espectadores en las salas, con una recaudación bruta de 1.428.326.400. (Consejo Nacional de las Culturas y las Artes Gobierno de Chile, Oferta y consumo de cine en Chile Circuito cinematográfico, “Películas estrenadas” por año : Periodo 2001 2003” pág 3-5, Web, www.chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2013/assets/3b%29-peliculas-chilenas-estrenadas-x-ano.-periodo-2001-2013.pdf)

La metodología del estudio recurrió principalmente al análisis de cinco películas de renombre, cronológicamente: “*Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)*” (1925), dirigida por Juan Pérez Berrocal, “*La Luna en el Espejo*” (1990) de Silvio Caiozzi, “*Machuca*” (2004) de Andrés Wood, “*Fuga*” (2006) de Pablo Larraín, y “*Las Niñas Quispe*” (2013) de Sebastián Sepúlveda.

Posteriormente de la selección se analizaron los filmes por medio del estudio de la Cinesis, el cual Flora Davis explica como, “(Estudio del movimiento del cuerpo humano) ... Uno de sus principios básicos es que no se puede estudiar la comunicación por unidades separadas, es un sistema integrado y como tal debe analizarse en conjunto, prestando atención a la forma en que cada elemento se relaciona con lo demás...Al analizar sus propias películas pasadas a cámara lenta, los especialistas en cinesis han descubierto un nivel de señales y reacciones tan sutiles y veloces que el mensaje, aunque obviamente hace impacto, pasa casi inadvertido.” (Davis, Flora, 2004, pág 19)

Considerando las temáticas más atinentes a la investigación se estudiaron y analizaron las películas seleccionadas en las cuales es posible identificar cierta utilización de elementos kinésicos (la importancia del rostro, la fisonomía y el tono, entre otros) presentes en los estudios científicos de la comunicación no verbal estudio respaldado por documentación, estudios especializados, reportes y textos que consideran la ciencia de comunicación no verbal.

Finalizando con conclusiones que dan cuenta de la coherencia con la actitud gestual con la que los actores (y el ser humano en general) se desenvuelven en escena brindando verdades sobre una progresiva y permanente creación de una identidad.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

Tesis: “Análisis de la comunicación no verbal en el cine chileno apuntando al reconocimiento de elementos para el estudio de una identidad nacional”.

Origen de la idea:

Cinesis por Ray Birdwhistell:

"La base de las comunicaciones humanas se encuentra en un nivel por debajo de la conciencia, en el cual las palabras sólo tienen una importancia indirecta". (Davis, Flora, 2004,pág 42)

El siguiente estudio se establece desde la llamada comunicación no verbal, en este sentido, formuló que la comunicación no verbal puede ser un verdadero aporte para entender el desarrollo de la representación en el cine. El documento se traduce así como un aporte a la apreciación cinematográfica hacia los realizadores y a los interesados en el cine en general, pues ha sido escrito para que estudiantes de cine, conscientes de ésta como una herramienta para la expresión, aprendan a utilizar el lenguaje no verbal, logrando identificar cómo influye en la transmisión de sentimientos, ideas e intenciones a través de un estudio de un grupo de películas del cine chileno, generando un enlace con estudios teóricos internacionales en términos de esta contextualización, y los distintos aportes en estas temáticas. Por lo tanto, se realizará un análisis teórico comunicacional y sobre la representación de la sociedad chilena en torno al cine nacional. Para

lograr esto será fundamental adentrarse en las teorías comunicacionales primeramente la que se formula por la Escuela de Palo Alto (Ray Birdwhistell) para posteriormente adentrarnos en la influencia de la comunicación no verbal en su conjunto con el estudio de la cinesis, (Flora Davis, Judy C. Pearson, Jacques Aumont) que se realiza con la observación y filmación de los movimientos, gestos faciales y cuerpo simultáneamente mientras se comunica algo verbalmente tanto como cuando no hay una respuesta verbal.

La comunicación no verbal se conecta intrínsecamente con el contexto cultural; Chile fue colonizado por entidades españolas, italianas, inglesas, alemanas, suecas, francesas, rusas, influyendo en la identidad también de otros países latinoamericanos como Perú, Bolivia, Ecuador, República Dominicana, Uruguay, países que también han desarrollado su campo cinematográfico, arrojando notables producciones. Por lo tanto es necesario entender la identidad chilena como el producto de una mezcla de influencias culturales, con el fin de acercarnos al núcleo de una búsqueda de gestos repetitivos y reconocibles que pudiesen ser parte de una identidad chilena lo más certera posible, híbrida. En este estudio se analizarán las películas *“Canta y no llores (o el precio de una honra)”* 1925 de Juan Pérez Berrocal, y *“La luna en el espejo”* 1990 de Silvio Caiozzi, *“Fuga”* 2006 de Pablo Larraín, *“Machuca”* 2004 de Andrés Wood y *“Las niñas Quispe”* 2013 de Sebastián Sepúlveda, Selección que se realizó por la buena utilización de la gestualidad conectada con la psicología de los personajes, la cual ayuda al entendimiento de la narratividad del film. Por lo demás, los largometrajes abordan temáticas relacionadas con implicaciones socioculturales propias de la identidad chilena, ayudando a la creación de una memoria fílmica ficticia. Películas seleccionadas que presentan una utilización no verbal impecable y utilizada de manera efectiva, dentro de su narratividad y construcción de personajes.

En la selección de largometrajes también existe la ambición de encontrar gestos que se repitan en cada largometraje, entregando demostraciones que podrían definir y aislar detalles característicos

de la representación no verbal propiamente chilena. Este ejercicio arroja dos interrogantes problemática inherente al estudio: ¿Tiene Chile realmente una propia identidad no verbal, o más bien somos una fusión intercultural definida por la constante influencia exterior (cine internacional)? o ¿Existen en estos filmes chilenos elementos que nos aporten en la constitución de un repertorio de gestos y elementos de la comunicación no verbal y que orienten en el señalar un camino hacia un reconocimiento de elementos identitarios de lo chileno? .

Los objetivos primordiales por lo tanto serán analizar la comunicación no verbal como motor inconsciente para la creación, dirección y caracterización de los personajes en filmes nacionales, enlazando características socioculturales que muchas veces pueden ser exacerbadas para entregar cierto humor, caracterización o ridiculización a ciertos personajes o clases sociales.

Como base para el estudio se generará una recolección de contenidos teóricos y fuentes que sustenten la investigación; se harán referencias a escenas y fragmentos de largometrajes nacionales, agrupados por cumplir características en común.

Teóricos como Flora Davis y Ray Birdwhistell serán fuentes pertinentes para adentrarse en un lenguaje que según se reconoce, existe desde tiempos ancestrales, un lenguaje que se cree fué reemplazado por la comunicación verbal. El lenguaje no verbal propicia la empatía. “Jean Paul Sartre sugirió una vez que el contacto visual es lo que nos hace real y directamente conscientes de la presencia del otro como ser humano con conciencia e intenciones propias. Cuando los ojos se encuentran, se nota una clase especial de entendimiento del ser humano a ser humano”(Davis, 2004,pág. 87).

Estos teóricos plantean que la comunicación no verbal expresa lo que el inconsciente quiere realmente transmitir de forma independiente a la oralidad. El núcleo de esta comunicación parte en el inconsciente del emisor hacia el receptor. El emisor codifica y tiene una intención representada por un gesto que tiene una misión codificada, ejercicio que el receptor puede

comprender o confundir; aunque hay gestos que son reconocidos socialmente por todos, hay otros que deben ser descifrados. (David, 2004)

Los humanos tenemos la facultad de poseer una lengua ampliamente comprendida, restando lugar a la ambigüedad gestual, la que muchas veces existe cuando el cuerpo está diciendo lo opuesto de lo que en realidad se quiere expresar.(David, 2004)

La base de nuestro estudio apunta a la focalización en el cine chileno de ficción primordialmente, considerando el poder de la expresión audiovisual como instrumento para sacar a la luz la realidad, en la búsqueda del descubrimiento y estudio de una identidad actual chilena etnográficamente.

En base a lo expuesto, es posible evidenciar la existencia de un espacio compartido por el cine mudo y el cine sonoro; un antes y un después en cuanto a representación y construcción artificial del cine de ficción chileno.

La tesis está compuesta por los primeros capítulos introductorios que ayudarán al lector a conocer más sobre la ciencia de la comunicación no verbal, conocer algunos de los estudios realizados para analizar este lenguaje, clasificados por sección. en el capítulo I, se explican:

- “Los estudios de la comunicación no verbal” - Un capítulo introductorio y reflexivo sobre el tema. -

El cine chileno como objeto de estudio : En este capítulo se analizarán cuatro filmes Chilenos los cuales se encuentra disponible para visualizar *on line*, por lo tanto las películas que citaremos estarán al alcance de cualquier persona que desee revisar los films. Se presentarán las teorías comunicacionales.

Los sitios en los cuales se pueden realizar los visionados son los siguientes :

<http://www.cinechile.cl/cineonline.php>

<http://www.ojocorto.com/>

<http://www.ccplm.cl>

- “Cine Mudo Chileno, Una representación enfática de las clases sociales.”

En este capítulo en particular se analizará la película muda “*Canta y no llores, corazón*” (1925) de Juan Pérez Berrocal, seleccionada por poseer alto contenido de lenguaje no verbal, el filme al ser una película silente, donde sin duda la condición de su materialidad es absolutamente pertinente al tema principal de la tesis, y claro por ser también una sobreviviente del paso del tiempo, (siendo una de tres películas restauradas del cine mudo chileno, por la Cineteca Nacional) aprovecharemos la instancia para analizar una época casi olvidada. Será interesante estudiar la política y los intereses narrativos destinados a entretener, contemplando una brecha entre diferentes clases sociales, y cómo esta película identifica a una cultura chilena austera y otra acomodada, de un grupo burgués.

- “ En busca de nuestra identidad perdida: escondida, censurada y olvidada”

En esta sección se realizará un análisis sobre el concepto de identidad, el que, a grandes rasgos consistiría en tener auto conciencia y un auto reconocimiento, esenciales para la formulación de una identidad definida y única. por lo tanto, la memoria es fundamental para la recolección de tradiciones, hitos y configuraciones en las relaciones interpersonales en el país.

La luna en el espejo 1990 Dirigida por Silvio Caiozzi

Fuga 2006 Dirigida por Pablo Larraín

Machuca 2004 Dirigida por Andrés Wood

Las niñas quispe 2013 Dirigida por Sebastián Sepúlveda

La cultura es un factor importante para la determinación de nuestra identidad, ésta es la encargada de codificar nuestra personalidad, que determina cómo nos enfrentamos al mundo. La

cultura chilena se crea en base a distintas nacionalidades, que se encuentran mezcladas, segregadas e incluso ocultas e ignoradas por el mundo fuera de sus fronteras, y al encontrarse éstas en una parte alejada de la constante manipulación e intervención de los medios de comunicación dentro del país, los encargados de mantener a las personas informadas sobre contingencia, su acercamiento al bombardeo de contenido e información cambia. Sin embargo, la influencia externa que la cultura chilena percibe, genera una mezcla de identidades y aquella intromisión invasiva no necesariamente significa algo negativo, pues la nutre.

Cada cultura se encuentra regida por pautas de conductas que permiten su desarrollo. Éstas resultan ser una influencia directa incluso antes de nacer. La mezcla de culturas determinará la actitud que la realidad chilena presenta sobre temas como psicología, o la comunicación verbal y no verbal, lo que ésta significa y con qué requisitos debemos contar para ser capaces de relacionarnos de manera aceptable, dentro de normas establecidas. Es entonces que para mantenernos en un espacio “seguro” el ambiente sociopolítico se encarga de instaurar restricciones y responsabilidades. Y en caso de que surja un problema es posible aclararlo al realizar un análisis individual, como una estrategia para ir a la raíz del conflicto, descubriendo el porqué del desorden que permitió desequilibrio; desde un estudio personalizado a uno colectivo en un sistema interrelacionado es posible encontrar similitudes. Werner Wolff menciona que “...desde el punto de vista energético, el trastorno del equilibrio puede no llegar a ser patológico si la energía puede descargarse directamente, como en la alegría y la tristeza; si puede ser transformada en actividad creadora (sublimada), como en el arte, o si una persona comparte sus emociones con un grupo que participa en el mismo trastorno individual, como ocurre durante los desastres colectivos (guerras, epidemias, etc). Sin embargo, si el individuo es incapaz de descargar, sublimar o compartir sus emociones, se siente aislado y perdido.” (Wolff, Werner, *Introducción a la psicopatología*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica México, 1956, Pág. 120) Y Chile tiene antecedentes históricos violentos que han aislado al ciudadano común, como diversas batallas independentistas, la soberanía de Diego Portales, la dictadura de Augusto Pinochet.

Es por esto que la comunicación no verbal es por lo tanto una de las formas en la que el individuo común expresa sus sentimientos diariamente de manera inconsciente; la honesta expresión de su cuerpo contrasta así con lo que expresa verbalmente, contenido que puede presentarse completamente opuesto. En el caso de los actores de cine, esta es la razón de todo su trabajo y preparación, de los ensayos que duran horas para poder recrear una comunicación no verbal que abarque a un personaje fuera de su propio yo. “Yo sé lo que pretenden los técnicos del cine, pretenden que el actor tenga que vivir su personaje sin preocuparse de lo demás. Y, en cuanto a las reacciones del público, dicen que es el director el que tiene que provocarlas y <<asegurar su rendimiento>> imponiendo a los actores tal movimiento, tal entonación, tal gesto, en una palabra, unas reglas de juego que les parecen de una infalibilidad absoluta. Ahora bien, ¿por qué les parecen infalibles? Porque están verificadas. Porque ya las han experimentado mil, diez mil veces. Etiquetan y clasifican entonaciones y mímicas ¡y se enorgullecen de haberlas <<estandarizado>>!” (Sacha Guitry, 1936) (Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, Pág 47).

Estar al tanto de los factores positivos que conlleva manejar conscientemente (dentro de lo posible) la comunicación no verbal apuntando a la creación y desarrollo de personajes cinematográficos, puede repercutir enormemente en los resultados de una película atractiva. Comprendiendo aspectos básicos sobre el tema, es posible provocar un fuerte impacto en la dirección que tomen las situaciones de éstas, con el objetivo de conseguir reacciones interesantes por parte de los protagonistas y los secundarios. La experimentación así resulta ser lo más seductor de la propuesta; el hecho de adentrarse en la psiquis de un actor y que el espectador identifique y aprecie determinados signos gracias a la intuición. Sólo cuando éste comprenda o decodifique lo que dichos signos implican, se revelará el real impacto que los significados tienen sobre su percepción. Se sentirá, tal vez, vergonzosamente identificado con lo que contempla desde su butaca en la oscura sala de cine.

Ray L Birdwhistell, antropólogo norteamericano, escribió en agosto de 1969 un libro de ensayos científico llamado “El lenguaje de la expresión corporal”, donde planteaba que el movimiento corporal, y por tanto no verbal, es una forma aprendida de comunicación, y sigue un orden pautado culturalmente, inserto en un contexto determinado. Diez años antes de que se escribiera el libro se revisaron materiales filmicos que fueron grabados en el Centro de Estudios Superiores de Ciencias del Comportamiento en la Universidad de Buffalo en donde lingüistas (Norman Mcquown y Charles Hockett), también antropólogos, y psiquiatras (Henry Brosin y Frienda Fromm-Reichmann) habían producido una masa de datos que demostraban la interdependencia del comportamiento visible y del audible en el discurrir de la conversación. (Birdwhistell,1979)

Se realizaron sesiones de análisis en colaboración con H. I. Smith Jr. y G.L. Trager en la Universidad de Buffalo, se analizaron conversaciones realizadas en Inglés americano. Para que el estudio tuviese un respaldo científico se trabajó con Albert Scheflen y Jacques Van Vlack con el respaldo del psiquiátrico de Eastern pennsylvania, La Universidad de Louisville. Henry Brosin y A Mcquown trabajaron para refinar los datos filmados en 1956 por Ray Birdwhistell en el Instituto Psiquiátrico de Western Pennsylvania. Eliot Chapple, Edward T hall Robert Sommers y Roger Barker influyentes en el estudio de la concepción del espacio y las estructuraciones humanas y la interacción social. Erving Goffman, Investigador sociólogo con las publicaciones *Presentation of Self in Everyday Life*, *Asylum to Encounters* aportan para las investigaciones de las estructuras en contexto por las cuales los seres humanos interactúan kinésico-lingüísticamente. Todos ellos y muchos otros investigadores más ayudaron a Ray Birdwhistell en el arduo proceso investigativo del libro lenguaje de la expresión corporal. (Birdwhistell,1979)

Charles Hockett y Norman A McQuown, elaboraron datos lingüísticos para *The Natural History Of An Interview*, donde analizaron y transcribieron extensos fragmentos del comportamiento oral de los participantes, mientras Ray Birdwhistell realizó el análisis kinésico de fragmentos

menores, asociados al movimiento corporal, realizando así anotaciones exhaustivas y detalladas tanto del material lingüístico como del kinésico. Ambos análisis se hicieron reproduciendo las imágenes mudas y escuchando, luego se sincronizaron. Esta investigación, por lo tanto, demostró que existen comportamientos corporales repetitivos y estos se pueden relacionar sistemáticamente asociables al flujo oral. Se demostró que existe una estructuración.

El equipo investigativo logró encontrar dos clases de fenómenos, una llamada “fenómenos kinésicos formales”, que aparecen en las secuencias interactivas tanto si se habla como si no. Este comportamiento se analizó estructuralmente y se le asignó a la macro kinésica. Ésta proporciona elementos estructurales en las construcciones complejas, como las formas equivalentes a la palabra, la frase, la oración y el párrafo del flujo comunicativo kinésico. Asociado a estas formas muy estructuradas está el campo del comportamiento, caracterizado en general por los diversos grados de intensidad, frecuencia, extensión de movimiento y duración del movimiento, y todavía solo parcialmente analizado. Éste es un comportamiento análogo al comportamiento oral, el equipo investigador lo denominó “para kinésico”. (...) Ayudan al contexto de la situación del mensaje, para identificar al actor o a su audiencia y además transmiten información sobre un contexto más amplio que tiene lugar la interacción. (...) El análisis kinésico demostró que los llamados gestos son en realidad morfos ligados y estos se caracterizan por el hecho de que los informadores pueden fácilmente recordarlos y darles un tipo general de significación si los reconocen. No obstante, este fácil acceso a una forma o a su significado resulta ser ilusorio cuando se examina en el verdadero flujo interactivo, aunque tienen una característica aparentemente unitaria y discreta; resulta que transportan la instrucción de observar otro punto del flujo de comportamiento corporal para su modificación o interpretación. Un saludo, por ejemplo, según el comportamiento que lo acompañe, sea facial o de la totalidad del cuerpo, puede transmitir un abanico de mensajes que oscila desde el ridículo y la rebelión hasta la adulación y el respeto. Una sonrisa puede abarcar por lo menos este mismo abanico, lo mismo que un guiño, un gesto de despedida o una reverencia . Llamar a todo esto

“señales” es indicar una especificidad de las que tales comportamientos carecen de la práctica real. (Birdwhistell,1979).

Según la Escuela de Palo Alto, que reunió a teóricos como Ray Birdwhistell, Don D. Jackson, Paul Watzlawick y Edward T. Hall, entre otros, en torno al estudio del interaccionismo simbólico con una perspectiva interpretativa, la metacomunicación (y el metamensaje) condiciona en cuanto a sentido la información que se pretende transmitir en el proceso comunicativo. En este intercambio el entorno tiene una importancia fundamental asegura Gregory Bateson, su precursor. Yves Witkin, especialista en ciencia de información y comunicación señaló: “Según ellos, la complejidad de la más mínima situación de interacción es tal que resulta inútil querer reducirla a dos o más "variables" trabajando de forma lineal. Hay que concebir la investigación en materia de comunicación en términos de nivel de complejidad, de contextos múltiples y de sistemas circulares”(Mattelart,Armand;Mattelart,Michelle.*Historia de las teorías de la comunicación*,Barcelona, Paidós Ibérica,1997,Pág 48)

La “Escuela Invisible”, como también se conoció este grupo consideró la comunicación como una interacción social más que una función que giraba en torno a su contenido. La comunicación, así, es la base de toda relación personal, y esto queda demostrado al asimilar los cinco famosos axiomas de la comunicación de Paul Watzlawick, especificados a continuación.

En primer lugar, es imposible no comunicar, pues todo gesto, mirada, postura corporal o estado de indiferencia puede transmitir más contenido que una palabra, quiéralo el emisor o no. En aquel ejercicio de comunicación, se identifican un nivel de contenido y otro de relación. El contenido responde a “qué”, lo verbal, mientras que el nivel de relación se vincula con la gesticulación y la mímica, lo no verbal, el “cómo” de un mensaje. Así la relación entre intercomunicadores siempre estará moldeada por detalles en la puntuación de los hechos; ambos piensan que el comportamiento del otro es la causa de su propia conducta, y hacen y dicen cosas porque sienten que el otro inició la interacción. En ese sentido, existen dos modalidades: la

digital y la analógica; lo digital es lo hablado, lo que se dice, mientras que lo analógico es lo no verbal y el contexto. Por último, las relaciones son simétricas y complementarias, es decir, iguales y equivalentes por capacidades similares o subordinadas o supeditadas (como ocurriría en una entrevista de trabajo, donde el contratista tiene la autoridad sobre la situación). (Watzlawick, P., Helmick, J., Jackson, D. *Algunos axiomas exploratorios de la comunicación. Teoría de la comunicación humana*. Barcelona, Editorial Herder. 1985. Pág. 49-72)

Por lo tanto para llegar a una mejor comprensión de todo lo explicado anteriormente es necesario tener en consideración aspectos básicos para el análisis de la comunicación no verbal, los cuales tienen una relación directa con la interacción humana. “Quizás el trabajo más influenciado por el siglo veinte fue Charles Darwin con “La expresión de las emociones en hombres y animales” publicado en 1872. Este planteó los estudios modernos de expresiones faciales y lenguaje corporal y muchas de las ideas y observaciones que desde entonces han sido validados por investigadores modernos alrededor del mundo. Desde ese tiempo, investigadores han anotado y grabado casi un millón de pistas y señales no verbales. Albert Mehrabian encontró que el impacto total de un mensaje es cerca de un 7 por ciento verbal (palabras solamente) y 38 por ciento (incluyendo tono de voz, modulación y otros sonidos) y un 55 por ciento comunicación no verbal. El profesor Birdwhistell hizo estimaciones similares de la cantidad de comunicación no verbal que toma parte entre los humanos. Él estimó que una persona media actualmente habla palabras por un total de cerca de 10 o 11 minutos al día y que una oración promedio toma sólo 2,5 segundos. Como Mehrabian, él encontró que los componentes verbales de una conversación cara a cara es de menos del 35 por ciento y que sobre el 65 por ciento de la comunicación está hecha no verbalmente...la mayoría de los investigadores generalmente concuerdan de que el canal verbal es usado primariamente para transmitir información, mientras que el canal no verbal es usado para negociar actitudes interpersonales, y en algunos casos es usado como un sustituto de mensajes no verbales.” (Pease, Allan. *Lenguaje Corporal - Cómo leer lo que piensan los demás a través de sus gestos*, London, Sheldon press, 1981, pág 4)

Revisión Bibliográfica

El lenguaje de la expresión corporal - Ray L Birdwhistell

Editorial Gustavo Gili S.A 1979, colección comunicación visual

Título original: *Kinesics and context essays on body motion communication.*

Este libro contiene una antología de los ensayos de Ray L Birdwhistell sobre movimiento corporal y comunicación humana. considerando la comunicación como un proceso en el que todos los participantes, en continua interacción, aportan mensajes de dimensiones diversas y superpuestas por uno o más canales (tales como el lenguaje, el movimiento y el olor) cuyos elementos están culturalmente pautados. con ayuda de cámaras cinematográficas y de proyectores a cámara lenta, ha analizado al detalle muchos movimientos sobre todo los que ejecutan los norteamericanos mientras hablan y su relación con el inglés de América.

- Este libro resulta útil al ser un libro de ensayo con un análisis científico sobre la comunicación no verbal , apoyado por diferentes teóricos.
- La utilización del análisis con cámaras de registro resulta útil al tener una conexión directa con el cine.
- Este es un libro sobre el estudio del movimiento corporal, de la comunicación y de la necesidad de situar los contextos naturales de acción en el estudio del comportamiento humano. estudiando este comportamiento interactivo mediante las técnicas exhaustivas de la lingüística y la quinésica.

La comunicación no verbal, Flora Davis -2004

Psicología - Alianza editorial

Flora Davis es una escritora que decidió realizar un estudio sobre la comunicación no verbal, llevando a cabo dichos estudios en universidades e instituciones psicológicas. sus investigaciones fueron hechas con el visionado de películas en cámara lenta. el libro trata los esfuerzos y descubrimientos de científicos en intentar descifrar el código de la comunicación no verbal. Flora Davis menciona que todos tenemos la capacidad de descifrar hasta cierto punto gracias a la intuición y que la comunicación no verbal es más que un simple sistema de señales emocionales y que en realidad no puede separarse de la comunicación verbal .

- El libro se encuentra separado por capítulos, como por ejemplo "comportamientos durante el galanteo" "el rostro humano", "lo que dicen los ojos", " la danza de las manos", " mensajes a distancia y en proximidad", " la interpretación de la postura", etc. Por lo tanto brinda una manera ordenada para buscar información en el momento de analizar las películas.

"Comunicación y género" de los autores Judy C. Pearson, Lynn H. Turner y W.

Todd-Mancillas, 1993 Ediciones Paidós ibérica.

Estudia el comportamiento comunicacional entre hombres y mujeres desde una aproximación pragmática y teórica. Cuestiona el cómo y el porqué de aquella relación, proponiendo una estrategia eficaz para su mejoramiento a través de un enfoque conductista.

- El texto en cuestión será una herramienta útil para el adecuado análisis de largometrajes chilenos que contengan personajes femeninos y masculinos interactuando.
- La observación y la obtención de datos, en base a estudios empíricos, brindará ideal apoyo teórico para comprender diálogos y actitudes expuestas en pantalla como una representación de patrones y actitudes significativas de una posibles identidades cinematográfica chilena, considerando características propias de la comunicación; como su esencia jerárquica, su esencial transmisión de contenidos, interpretación y reinterpretación; gestualidad y diálogo condicionado por un contexto social determinado.
- Las temáticas, en base a la posición cultural de cada hombre o mujer, condicionan actitudes.
- Los autores exponen cómo cada texto desde muy temprana edad se aproxima a cada temática de diferente manera; siguiendo un ejemplo, más que por un interés personal. Los patrones se repiten.

"Fisiognómica: La ciencia del signo y el símbolo" de Ricardo Astaburuaga

Editorial Universitaria, Fascículos para la comprensión de la Ciencia, las Humanidades y la Tecnología. Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas. 1978

Congrega varios testimonios originales de diversos estudiosos y creadores del concepto, justamente, de fisiognómica. Con la intención de plasmar una realidad patente en torno al objeto, se recurre a una encuadernación histórica en torno a la temática con la idea de generar un diálogo.

La palabra se refiere a los signos corporales permanentes que indican condiciones permanentes del alma, bajo una mirada aristotélica. Por tanto, se puede definir como la ciencia del estudio del alma, que interpreta ese flujo continuo de interacción entre alma y cuerpo, de la mano del diálogo y la expresión.

La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno.

Mark L. Knapp

Paidós Comunicación.

A través de los ritos corporales, la apariencia, la distancia interpersonal y los gestos, se desarrolla una dimensión oculta de la comunicación que tiene tanta o más importancia que la palabra. A falta de un nombre más adecuado se la denomina comunicación no verbal. Su estudio reclama la atención de psicólogos , antropólogos, estudiosos de la comunicación, sociólogos, etc. y su importancia es tal que ha llegado a revolucionar los saberes establecidos sobre la comunicación. Mark L Knapp examina con afán pedagógico los trabajos más importantes realizados hasta la fecha sobre el tema ofrece al lector una síntesis que es a la vez clara, rigurosa y científica. De este modo, el texto resultará sugerente de ideas interesantes y útil tanto a estudiosos y profesionales de las ciencias humanas como al lector no especializado.

- El autor aborda, entre otros, el papel del contacto táctil en las relaciones interpersonales, la gestualidad en los ritos sexuales, la función de la apariencia en la expresión, la interrelación entre el entorno y la personalidad, la dirección y sentido de las miradas, las expresiones faciales, etc.

En base a los textos expuesto entonces se desprende la venidera investigación del cine chileno y la comunicación no verbal como un estudio antropológico e histórico, pues sólo así se va a lograr

captar el interés del espectador, quien también desde su propio lugar, inserto en un contexto político y sociocultural, podrá observar las piezas audiovisuales propuestas, es decir, bajo una visión crítica fundamentada que aporte al campo de investigación en cuestión.

De esta manera, por medio del texto de Birdwhistell, uno de los próceres en la materia, entenderemos los procesos comunicativos chilenos como una interacción que se nutre de todos los integrantes que componen esta sociedad fusionada, que se ha construido en base a olores determinados de acuerdo a cierta comida (como se describe en el caso de La Luna en el Espejo), movimientos y lenguaje determinado (como se podrá observar en Fuga gracias al papel de Alfredo Castro), garabatos, dichos típicos, jerga, entregando un sustento científico esencial para la argumentación.

Flora Davis por su parte en su obra sobre la comunicación no verbal lleva a cabo una estrategia de estudio parecida a la propuesta por esta tesis, ya que analiza en cámara lenta películas y así en base a la contemplación saca conclusiones de acuerdo a la repetición de movimientos, los que visibilizan evidentemente emociones potenciadas por la corporalidad, como el actuar que se verá en las cinco películas chilenas elegidas.

También el libro de Pearson, Todd-Mancillas y Turner entregará un porqué posible de las diferencias sociales y jerárquicas de la mujer y el hombre en la sociedad chilena, sesgo importante que, como el feminismo ha posicionado en el mundo contemporáneo, sigue latente.

CAPÍTULO II : MARCO METODOLÓGICO

2.1 TIPO DE ESTUDIO

Para la plena investigación en torno a “La comunicación no verbal e identidad en el cine chileno” es importante aclarar que se realizará un proceso lógico delimitado y sin embargo flexible dentro de éste, de acuerdo a elementos considerados que pueden presentar cambios imprevistos durante el estudio, con el objetivo de evitar resultados confusos. Por lo tanto es de carácter fundamental realizar un ordenamiento de las herramientas investigativas y seguir paso a paso puntos generales para apuntar a conclusiones específicas en cada subtema.

Ésta es una tesis investigativa y analítica, reforzada por medio de resultados obtenidos en otras investigaciones, documentos bibliográficos escritos por científicos, psicólogos, historiadores, realizadores y teóricos cinematográficos. En este caso en particular la investigación será orientada hacia la comunicación no verbal en el cine chileno, con el fin de encontrar en esté una identidad personal y una identidad colectiva, y así mismo analizar si es posible encontrar una especie de representación de una propia identidad chilena y por ende una propia identidad no verbal. Al mismo tiempo, considerando ambos principios, es posible interpretar diferentes significados en cada parte de una pieza audiovisual y su importancia existente que recae en estos factores, en personajes creíbles y verosímiles.

Es por esto que el estudio resulta revelador para entrever una identidad, una impuesta por el guionista, el director y el actor. Una identidad que debe resultar creíble como una representación de la realidad del personaje personificado. Particularmente si esta representación es de algún personaje histórico. Resultaría difícil clasificar y medir tales aspectos cuando no se conoció en primera instancia a un personaje histórico como Violeta Parra (Violeta se fue a los cielos, Andrés Wood, 2011) por ejemplo, o el cura Karadima (El bosque de Karadima, 2015) pero es muy probable que para conseguir que estos personajes sean fidedignos es importante recrear la manera en la que ellos se expresan, mueven y miran. Así se genera una representación social. Por ejemplo, en el teatro para referirse a una situación en particular representar es sustituir aparentemente, y la metáfora no es fortuita.

2.2 DISEÑO DEL ESTUDIO

Considerando teorías comunicacionales de diversas escuelas se hará un análisis de las codificaciones e intenciones políticas presentes en películas chilenas insertas en determinados contextos. Su aplicación permitirá hacerse una idea de cómo diversas producciones cinematográficas han mostrado a personajes populares como el huaso, símbolo nacional emblemático: tranquilo, bruto, sacador de vuelta, bueno para el vino, simpático (Larraín, Jorge. *Identidad chilena*, Santiago: LOM ediciones, 2001, impreso); el cura, el terrateniente, la nana y el huacho. ¿Se apela a una preservación de las relaciones de clase establecidas o a través de codificaciones no verbales se generan interrogantes culturales subversivos?, ¿cómo es la comunicación no verbal en las películas más exitosas de los cines chilenos? En el país ocurre algo particular; la mayoría del cine que es posible ver en grandes cadenas de cine son películas norteamericanas o de reconocimiento extranjero. Las nacionales por lo general se mantienen pocas semanas en cartelera. Por otra parte, aquel fenómeno puede brindarnos mucha información sobre lo que hay detrás de una preferencia masificada. Cierta tipo de representación puede resultar abrumadora si la actitud del espectador se ve reflejada en pantalla vergonzosamente. Este sentimiento podría derivar en un rechazo por

el cine nacional, por ser “demasiado real”, exagerado, ridículo, de mal gusto. Según un enfoque del Instituto Nacional de Estadística el 2004 sobre Chilenos y Cultura, las películas más vistas aquel año “-en lo cual coincide igualmente el factor oferta- fueron las producciones hechas en Estados Unidos, con nueve millones 692 mil 861 espectadores-. Los asistentes al cine europeo sumaron 405.989, mientras que al cine latinoamericano acudieron 72.841 personas”(Instituto Nacional de Estadística, *Enfoque Estadístico Chilenos y Cultura*,2004,WEB: www.ine.cl/filenews/files/2006/enero/pdf/cultura_chilenos-pdf)

En torno pues a lo planteado, cabe preguntarse: ¿el espectador chileno es capaz entonces de representarse a sí mismo, o de reconocer a un individuo representado como un elemento familiar?, ¿qué factores definen la relación?.

2.3 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

De acuerdo a un visionado de películas, especificado detalladamente, considerando antecedentes oficiales de cada largometraje, se hará un análisis de escenas puntuales donde un simple gesto afecta en gran medida la intensidad y carga emotiva del momento analizado.

2.4 ESTRATEGIA EXPOSITIVA

A modo de explicitar los resultados obtenidos, acompañados de fieles y documentadas capturas de películas chilenas, se pretende didácticamente acaparar la atención del lector de la mano de dibujos ilustrativos que facilitan la absorción de contenido. Por ejemplo, con la inclusión de secuencias de movimiento: paso por paso, con la intención de objetivar y hacer coincidir movimientos en diferentes largometrajes, con la posibilidad de identificar patrones, acercándonos a una identidad inherente.

En base a contenido organizado, será posible realizar sugerencias observando pequeños detalles de montaje o continuidad. Gracias a estos ejemplos es posible afirmar que el lenguaje no verbal resulta de primordial objeto de estudio a la hora de realizar una pieza filmográfica. Enriqueciendo el lenguaje se hubiese dirigido al lector un contenido quizás más efectivo, completamente diferente. Estas estrategias condicionan la identificación del público con diferentes personajes y su incidencia en las tramas, su credibilidad y rol. Según Danyal Farsani, doctor en Educación de la Universidad de Birmingham, en una entrevista difundida por el Ministerio de Educación señala que “el lenguaje corporal es muy curioso porque nadie lo enseña pero todos lo entienden, es universal. Sin embargo existen pequeñas variaciones basadas en la cultura, el género y la edad. Cada civilización modifica sus gestos, por ejemplo en una clase dictada en inglés no se ven los mismos que en una en idioma español. Acá en Chile, por ejemplo, la calidez de la cultura latina hace que las personas tiendan a gesticular más y a emplear movimientos más grandes”. y así se forjan fuertes relaciones.

(Farsani, Danyal. “*La comunicación no verbal mejora la calidad de la enseñanza*”, Programa nacional de divulgación y valoración de la ciencia y la tecnología, 2016, WEB: www.conicyt.cl/explora/2016/01/13/danyal-farsani-la-comunicacion-no-verbal-mejora-la-calidad-de-la-ensenanza/, Ministerio de Educación)

CAPÍTULO III: Análisis de la comunicación no verbal en el cine Chileno apuntando al reconocimiento de elementos para el estudio de una identidad nacional

3.1 LOS ESTUDIOS DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

Un elemento básico en el cual podemos apoyar nuestra comprensión no verbal es la intuición y percepción, gracias a estas dos capacidades es posible leer las pistas no verbales y compararlas con los signos verbales. Estas dos habilidades pueden afinarse con la práctica y conseguir cierta un grado importante de agudez para reconocer detalles importantes. Mujeres y niños pequeños tienen ventajas por el hecho de que ambos se comunican puramente de manera no verbal cuando los niños no son capaces de comunicarse verbalmente. Estudios científicos realizados por el departamento de psicología de la “*University of British Columbia*”, en Vancouver, Canadá y por el “*Ontario Institute for Studies in Education*”, de la Universidad de Toronto, Canadá, avalan este hecho con investigaciones realizadas en niños de 2 años que son capaces de reconocer a través del lenguaje no verbal claves de credibilidad. Los experimentos examinaron si los niños pequeños cuando estaban frente a dos individuos que demostraban diferentes niveles de confianza, a través de su lenguaje no verbal, preferían aprender del individuo que pareciera más confiado. Los niños eran capaces de guiarse a través del tono vocal de la entonación y movimientos corporales de seguridad y confianza utilizando estas pistas para el proceso de aprendizaje. Por lo tanto esto juega un rol fundamental en el entendimiento de las intenciones y

acciones sociales, facilitando entender la mente de otros, jugando un papel esencial en la transmisión de conocimiento social y cultural.

“Los niños también imitan selectivamente las acciones de otros que parecen intencionales sobre otras que parecen accidentales” (Carpenter, Akhtar & Tomasello, 1988) Aunque muchas acciones humanas son racionales e intencionales, pero no creíbles.” (Susan A. J. Birch, Nazanin Akmal and Kristen L. Frampton, *Two- years old are vigilant of others' nonverbal cues to credibility*, *Developmental Science*, Blackwell Publishing Ltd, 2010, Paper, Pág. 1)

Por lo tanto según estos nuevos experimentos ayudan a concluir que todos somos lectores del lenguaje no verbal desde una temprana edad, quizás no estamos conscientes de que lo hacemos, pero es algo instintivo de supervivencia y comunicación social. Muchos de los comportamientos no verbales son aprendidos y los significados son culturalmente determinados. Algunos signos no verbales como mover la cabeza de un lado a otro para decir que no, o mover la cabeza verticalmente para decir sí, la sonrisa para demostrar que estamos felices o encogerse de hombros para demostrar que uno no sabe de lo que se habla, son algunos de los gestos no verbales que se comparten mundialmente. Es importante recordar que los gestos deben interpretarse agrupados, facilitando la comprensión del significado más la congruencia de lo que se dice verbalmente y lo que se expresa corporalmente, por supuesto se debe analizar el contexto de la situación, igualmente tener en consideración cualquier incapacidad física del objeto a estudiar que pudiese afectar el análisis.

En el libro titulado “Lenguaje corporal, saber lo piensan los demás en el trabajo” escrito por Monika Matschnig, licenciada en psicología y especialista en el desarrollo de la personalidad y la psicología laboral y organizacional, menciona:

“El 55% de nuestra atención se dirige hacia la postura, la gesticulación y la expresión facial de nuestro interlocutor, y otro 38% hacia el volumen o la melodía de su voz. así pues, el contenido de lo que oímos sólo capta el 7% de nuestra atención, en contraste con la forma como se nos transmite”(Matschnig,Monika.*Lenguaje corporal, saber lo piensan los demás en el trabajo*,España: Editorial Alma,2012,Página 9)



Fig 1.

Bajar el cuerpo y estatus.

Bajar la altura de uno en frente de otra persona es un movimiento corporal utilizado para establecer la diferencia relacional entre superior y subordinado. al igual como la diferencia social en donde existe la clase “alta” y la clase “baja”. La gente alta por ejemplo comandan más autoridad que la gente baja, pero la altura puede causar algunos daños en algunos aspectos en la comunicación de uno a uno, en donde es necesario hablar en el mismo nivel o tener una discusión mirando hacia los ojos con otra persona.

Mientras más humilde o subordinado un individuo se siente hacia otro, más agachará su cuerpo. En negocios, la gente que continuamente hace reverencia hacia la gerencia serán tachados con nombres denigratorios como “*chupa botas*” o “*adulón*”. Existen algunas circunstancias donde agachar el cuerpo puede significar un acto de dominancia. como por ejemplo cuando uno se sienta cómodamente torcido en una silla en la casa de otra persona mientras el dueño de casa se encuentra de pie. este comportamiento informal en el territorio de otra persona es lo que comunica la actitud dominante o agresiva. Es importante mencionar que una persona siempre será superior en su propio territorio, especialmente en su casa, gestos y comportamientos sumisos son métodos efectivos para conseguir que esa persona esté de su lado. (Pease Allan, 1981,pág 107)

3.2. CINE MUDO CHILENO, UNA REPRESENTACIÓN ENFÁTICA DE LAS CLASES SOCIALES

❖ ***Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra) 1925 Dirigida por Juan Pérez Berroca***

En la época del cine mudo los actores eran los encargados de representar la comunicación no verbal en pantalla y debían ser capaces de comunicarnos efectivamente. La gestualidad de las películas mudas tiene la característica de presentar una expresión corporal marcada y exagerada que sigue patrones para facilitar la comprensión de las intenciones de los personajes, sus personalidades y actitudes. No es posible escuchar las voces de los personajes, sólo vemos cómo se mueven sus labios en compañía de una música que ayuda a entregar una atmósfera a la situación. “George Méliès definió el trabajo del actor bajo dos principios que resultan bastante útiles para la interpretación en su escenario llamado “*atelier de poses*” de Montreuil, que contaba con trampilla, cimbras, correderas y bastidores, posicionando el trabajo actoral entre el teatro y la pantomima. Recomendaba que los actores debían ser capaces de “comprender a la primera lo que se les pide”, siendo competentes al momento de trabajar con rapidez, usando una correcta utilización de los gestos, pero luchando contra cualquier inclinación teatral mencionando que “el

gesto preciso de un actor, cuando acompaña la palabra, se hace mucho más comprensible si lo refuerza con ademanes. El buen actor de cine es aquel que sabe hacerse entender sin hablar, y cuyo gesto, aún voluntariamente exagerado [...] posee en todo momento la mayor precisión”. Ello explica que un excelente actor teatral puede no valer “en absoluto para una escena cinematográfica” (Nacache, Jacqueline, *El Actor de Cine*, Barcelona: Paidós, 2003, pág 24)

Para el actor teatral resultaba una gran presión su interpretación en el cine, su cuerpo debía ser capaz de interpretar cada acción con una mímica que fuese sutil, pero expresiva y cautivadora para los espectadores, evocando sentimientos y emociones, pero sin resultar exagerada. No existía una voz audible por ende los movimientos y la gestualidad debían ser justos y necesarios para dar a entender un mensaje incluso antes de que aparecieran los títulos, los que resultaban de gran utilidad para no malinterpretar el mensaje. Es interesante y relevante mencionar que muchas de las películas mudas chilenas de la época se caracterizaban por la sobre utilización de los títulos, los que daban demasiado espacio al lenguaje y muy poco para el deleite visual de la expresión del cuerpo. Según un estudio titulado “*Cine mudo chileno: Lo que nos ha quedado*” realizado por Antonella Estevez, estima que de los 67 filmes de ficción realizados en Chile durante la década de los 20 y 30, sólo tres de ellos se encuentran disponibles. De esos tres la película que fue seleccionada para estudiar en esta tesis es “Canta y no llores, corazón” 1925 de Juan Pérez Berrocal. Este filme resulta importante ya que fue encontrado en 1981, en un cine de Concepción, ciudad en donde fue rodada la película. Ésta, luego de varios procesos rápidos de restauración, el 2015 la Cineteca Nacional de Chile fue la responsable de realizar un arduo trabajo cuadro por cuadro para la recuperación de los tintes originales, para finalizar el proceso en dos copias, una copia en 35 milímetros y una copia digital, la cual es posible encontrar de manera gratuita en el sitio web <http://www.ccplm.cl>. (Estevez, Antonella. “*Cine mudo chileno: Lo que nos ha quedado*”, Cinechile, Web, www.cinechile.cl/crit%26estud-324).

Sinopsis: Fresia es una joven hermosa e inocente que vive junto a su anciano padre y hermano en una rica hacienda en el sur de Chile. Se enamora del hijo de un poderoso hacendado, pero para él sólo será otra conquista pasajera.

(Ccplm.cl,Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra), Centro Cultural La Moneda,Web,2016,www.ccplm.cl/sitio/canta-y-no-llores-corazon-o-el-precio-de-una-honra)

Este film retrata de manera muy clara y precisa la supuesta vida de la sociedad burguesa en el sur chile y paralelamente a la sociedad obrera, la encargada de trabajar el fundo. Este film más allá de ser sobre la fantasía del amor entre un rico y una chica pobre, muestra algo sumamente interesante; un simple peón del fundo sube de escalafón social hasta terminar dueño de casi todas las posesiones de su patrón, demostrando su astucia e inteligencia para conseguir su cometido. El film es claramente una gran representación de la utilización del lenguaje no verbal, resultando muy interesante para el análisis de su narratividad. Los gestos utilizados ayudan a entender correctamente los sentimientos de los personajes, la expresividad utilizada resulta sutil, sin ser exagerada. La película es muda, por ende al no poseer voz audible se hace uso del clásico texto de los diálogos de los personajes con un fondo negro. Estos textos llaman la atención por diferenciar la manera en la que los distintos personajes se expresan. Por ejemplo, se hace una distinción social a través del nivel de lenguaje utilizado por cada personaje involucrado; al principio del film, en el minuto 4 de reproducción, un padre y su hijo estacionan su auto cerca de un río para entablar una conversación:

- *HIJO: Bueno, papá. Diga lo que tiene que decirme. Aquí nadie oirá nuestra conversación.*
- *PADRE: Ha llegado la hora de que tú no ignores lo que ha hecho tu padre. Cuando empecé a servir al hijo de Don Samuel, entré de simple mozo, para cuidar los caballos y el garage. El lujo y las comodidades de aquella gente me cegaron. Un día el padre de la señorita Esther me reprendió, le contesté mal y...Entonces sí que sentí odio... Me entraron ganas de ahogarlo; pero ... lo pensé mejor, me humillé y juré conseguir ser su criado de confianza.*



*Patrón reprendiendo a su criado, Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925.*Dir Juan Pérez Berrocal

En estas escenas se representa la subordinación del personaje hacia su jefe, bajo su autoridad. El jefe además lo golpea con una varilla en la cara, evidenciando aquella relación asimétrica.

- *PADRE : Y como el hombre era una esponja para tragar dinero y para botarlo; cuando se veía en algún apuro, recurrían a mí y yo se lo buscaba a cualquier precio.*
- *SUJETO 1: ¡Patrón! Anoche se han robado otra partida de ganado y han matado al campero.*
- *PADRE: Por ahora hemos terminado. Dejemos pasar algunos días de dar el golpe definitivo.*



*Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925.*Dir Juan Pérez Berrocal

Luego, de acuerdo a lo relatado por el personaje sometido, se comprende que consiguió el respeto del jefe posicionándose a la misma altura, a diferencia de los otros trabajadores del fundo. Y se da a entender, por lo tanto, que este caballero ganó su estatus social a través del dinero ganado gracias a favores realizados hacia su Patrón y la planificación de actos vandálicos contra el mismo jefe tras una detenida reflexión sobre las consecuencias. Cuando el padre está por terminar su historia su hijo aparece con los brazos cruzados y cabizbajo, el padre sube su

mano como si quisiera meter la mano en el bolsillo, pero el gesto no se concreta y se detiene al colocar la mano sobre su bolsillo. Estos tres gestos poseen una significación otorgada a lo largo de la historia. El hecho de que el hijo se encuentre con la cabeza cabizbaja y con sus brazos cruzados se debe a que probablemente él se encuentre poco receptivo y rechaza la conversación o esté avergonzado. Su padre al hacer el gesto de que quisiera meter su mano en el bolsillo es un signo conocido por el hecho de ocultar algo o de inseguridad hacia uno mismo.(Matschnig 2012,página 13,24,32,35,48,56)



*Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925.*Dir Juan Pérez Berrocal



*Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925.*Dir Juan Pérez Berrocal

Luego de esta escena aparece el siguiente diálogo:

- *PADRE: Y llegó un día en que el aristócrata orgulloso, completamente arruinado, se suicidó, y yo, el criado, fui el amo; pues los últimos préstamos ya eran de dinero mío ahorrado y todas sus propiedades pasaron a mi poder.*

Su hijo entonces reacciona separando sus brazos y sacando su sombrero; ahora receptivo, se saca el sombrero siendo este un signo de aprobación y respeto.



*Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925.*Dir Juan Pérez Berrocal



*Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925.*Dir Juan Pérez Berrocal

La escena termina cuando el hijo se acerca al padre para darle la mano, quien responde a la acción sonriendo y devolviendo el saludo, pero manteniendo una mano en la espalda. Este gesto se puede identificar como la aceptación de la confesión de su padre. Pero su padre permanece en una actitud poco fiable y se puede inferir que algo sigue oculto (Matschnig 2012,página 32,48,56)



Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925. Dir Juan Pérez Berrocal

En la segunda parte del film aparecen unos campesinos trabajando en el fundo, la forma en la que se mueven y expresan lingüísticamente intenta representar su clase social, que se contrapone a la de otros personajes. Por lo tanto si todos hablamos de manera diferente también nos expresamos corporalmente de manera diferente. En el siguiente ejemplo de la misma película, aparece un hombre de se encuentra otro grupo de personas, se sienta y se estira en el suelo mientras los otros trabajan y otros descansan. Se demuestra lo mismo que se ve siempre en las películas chilenas, donde la brecha comunicacional, social y educacional se visibiliza por la forma en la que un personaje pronuncia el español; gente de bajos recursos por lo general se expresan con un “español estándar (el que la mayoría de latinoamericanos compartimos)” o argot, “1. m. Jerga, jergonza., 2. m. Lenguaje especial entre personas de un mismo oficio o actividad”(“Argot”.*Real Academia Española*, Edición del Tricentenario, 2016, Web, www.dle.rae.es/?id=3XeSg6p), lenguaje propio de nuestro país, dentro de los usos populares, que tienen un significado específico, conocido como los “chilenismos”. Según lo que Ray Birdwhistell estudio sobre “las sociedades con un índice de verbalización muy bajo parecen ser capaces de crear personas que manejan sus asuntos como aquellas sociedades que verbalizan mucho. Ray Birdwhistell había aceptado sin pensarlo seriamente, una fórmula simplista que concibe el aprendizaje humano como un producto del precepto verbalizado, de la advertencia, del castigo o

de la recompensa, o bien de la imitación. Su preparación lingüística en la Universidad de Chicago ayudó para la comprensión de la significación, que indica múltiples procesos del lenguaje y no es una mera propiedad de las palabras ni de los glosarios de palabras de una lengua. Existe una preconcepción de que lo que dice el hablante lo transporta las palabras y la lógica que impone la estructura de la frase de estas palabras, mientras que sus sentimientos los transporta el estilo, el tono de voz, los grados de vehemencia, etc”(Birdwhistell,Ray. -*El lenguaje de la expresión corporal* , Barcelona:Editorial Gustavo Gili S.A, colección comunicación visual, 1979,pág 33)

Los espectadores buscan sentirse identificados por los personajes que aparecen en la pantalla, la identificación llevará a la imitación. Lo mismo sucede para ambas clases sociales. Esto lleva a cuestionar, si las películas chilenas cambiarán la forma en la que los personajes se expresan, independiente de la clase social, ¿La gente imitaría?.

- *HOMBRE: ¡Pucha que estoy cansado! ¡ y el sol quema como recaballo!*



*Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925.*Dir Juan Pérez Berrocal

- *MUJER: Yo tengo la camisa pegá a la carne*
- *HOMBRE: ¿Querís que te la despegue yo?*

La mujer juega coquetamente con el hombre, hasta que lo empuja dejándolo tirado en el suelo, y ridiculizado ante sus compañeros. En este film en particular la imagen de la mujer es representada en sus dos facetas de interés hacia el género masculino y se representan ambas clases sociales, en el ejemplo anterior se caracteriza a la mujer campesina que se deja coquetear ante su compañero de trabajo pero no se deja dominar, demostrando que tiene poder físico sobre

él. En el caso de una mujer que se encuentra en una clase social más alta, la vemos representada por Esther sobrina de un adinerado hombre, decidida e indiferente hacia “un buen partido” un hombre que pertenece a su misma clase social, pero que a Esther no le causa ningún interés (considerando la historia de la película, este caballero es el hijo del hombre que ha quitado todos los bienes familiares de la familia de la señorita Esther, siendo esto una razón para tal rechazo).



Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925 Dir Juan Pérez Berrocal

El personaje se aproxima a la señorita Esther y mantiene una distancia de seguridad de alrededor de un metro, la señorita Esther no parece estar interesada en el joven cruzando sus piernas, gesto conocido por no mostrarse receptivo y a la defensiva y al no estar apuntando con la punta de sus pies hacia él es otro signo de que no lo aprueba y también es importante el hecho de que no despegue la vista de su libro. (Matschnig 2007, página 34,37,39) Luego de que el joven se sienta en la banca, pasando a una distancia de seguridad peligrosa, al encontrarse a menos de un metro de distancia, ella se levanta y camina hasta la pileta. el joven la sigue y se sienta junto a ella manteniendo la distancia anterior, ella le da la espalda. el joven le dice - *Qué hermosa tarde, verdad?* , ella mira hacia el cielo, sonríe y responde; - *Pues yo lo encuentro detestable, para volver a mirar hacia su libro.* Entonces el joven se levanta con cigarro en mano y coloca su pierna derecha sobre la pileta. Según Monika Matschnig , en un primer encuentro las señales corporales determinan en un más de un 90% si dos personas congenian o no. En este caso los mensajes enviados por ella son claros. Pero Esther no es así con todos los hombres; hay un hombre en particular por el que ella *sí* demuestra interés, y no pertenece a la misma clase social, es más, él trabaja en el fundo y se va a hacia la ciudad para buscar suerte. En la escena en la que se encuentra con la señorita Esther y su abuelo, ella se arregla su cabello mientras su abuelo habla con este hombre que se encuentra encima de su caballo. En el texto ya mencionado por Monika Matschnig se indica que las mujeres que juegan con el pelo y enrolla mechones en los dedos están demostrando un gran interés. Este gesto apunta a una personalidad muy sensual y emotiva. (Matschnig 2007, página 19,56)



Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925. Dir Juan Pérez Berrocal



Canta y no llores (o el precio de una honra) 1925. Dir Juan Pérez Berrocal

“El oficio - arte del actor consiste en ofrecer su cuerpo. cuerpo que ocupa el espacio que lo habita y los transforma. cuerpo que crea el espacio. cuerpo que se vincula con otro cuerpos y objetos. cuerpo atravesado por el texto órdenes significantes. cuerpo recortado de lo cotidiano. cuerpo grávido de otros seres. cuerpo deseante y deseado, causa y consecuencia del deseo del otro. cuerpo expuesto a la violencia y al placer de la mirada”.

Raúl Kreig, actor y director argentino.

(Kreig, Raúl, *El método en la actuación*, Didascalia Revista de teoría y práctica teatral - número uno, 2003, p. 8.)

3.3 EN BÚSQUEDA DE NUESTRA IDENTIDAD PERDIDA: ESCONDIDA, CENSURADA Y OLVIDADA.

Identidad

Del lat. tardío *identītas*, -ātis, y este der. del lat. *idem* 'el mismo', 'lo mismo'.

1. f. Cualidad de idéntico.
2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.
3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.
4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.
5. f. Mat. Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables. (“Identidad”. Real Academia Española, Edición del Tricentenario, Diccionario de la lengua española, 2016, Web, dle.rae.es/?id=KtmKMfe)

La definición de la palabra Identidad según la Real Academia Española nos obliga a reflexionar sobre el concepto de identidad humana, ya que esta definición puede resultar en conceptos abstractos al ser tan individuales. Según lo que Leibniz, sostenía, “el alma inteligente, sabiendo lo que es y siendo capaz de decir este yo que tanto dice, no solo permanece y subsiste metafísicamente (lo que hace totalmente que los otros) , sino que también permanece moralmente la misma y constituye la misma personalidad. por qué es la memoria o el conocimiento de este yo lo que lo hace capaz de recompensa y castigo”(Leibniz, G. *Philosophical Writings*, London: J.M Dent & Sons, 1973, Pág 44)

Leibniz adjudica la moral, la personalidad y su propia memoria al concepto de identidad y lo plantea como algo que no cambia y que se mantiene en el tiempo. Según lo que el sitio web de “*Society for the philosophy of information*” (La sociedad para la filosofía de la información) y

su intento de responder el gran cuestionamiento milenario sobre la personalidad individual (personal) y su persistencia a través del tiempo surge por el hecho de que las cosas cambian progresivamente siendo la identidad comprendida como un término abstracto en la mente humana que se va modificando fluidamente durante el transcurso de la vida. Aspectos psicológicos como la memoria se van alterando; con el paso del tiempo se olvidan ciertas cosas y otras permanecen intactas, modificando la personalidad. Schechtman y su teoría de la narrativa de la visión de autoconstitución (Schechtman, 2010) (Society for the philosophy of information, the traditional personal identity question. 2016, Web, www.socphilinfo.org/node/111) Schechtman sostiene que nos constituimos a nosotros mismos entendiendo la vida como una narrativa, construyendo historias de la misma. Todos pensamos en nuestra existencia y construimos ideas de nosotros mismos con una vida coherente durante el tiempo; pensamos en las normas, en consideraciones morales y estéticas, y valores que nos gobiernan. Todo esto lo integramos a nuestra narrativa. El autor además piensa que al ser gobernados por estas normas creamos una narrativa autobiográfica que se modifica en el momento en que elegimos qué cosas mencionar, generando una selección de lo que se mantiene y cómo las contamos a diferentes personas y/o receptores. Es por lo tanto preciso ver el tiempo como el *combustible* con el que el ser humano es capaz de generar y autoreconocerse en su propia “identidad” o modificarla para reinventarse, pero sin dejar de reconocerse (Schechtman, 2010). Por ejemplo, en el cine el concepto de identidad es representado a través de la psicología del personaje, por medio del proceso de escritura del guión cinematográfico se hace el trabajo de creación de la identidad de este; se le entrega una vida entera que será posible ir entreviendo a medida que la historia avanza. Es posible que este personaje sea misterioso, pero pequeñas pistas se irán dejando en nuestro camino para ir comprendiendo las razones del actuar de este personaje, por ende algunas situaciones de su pasado comenzarán a salir a la luz. Quizás no es él quien deje salir estos recuerdos y sean otros personajes los que tendrán el trabajo de hacer esto, o quizás una voz en off será la encargada de introducir diferentes aspectos del personaje. Concretamente lo importante es identificar cómo nos enteramos de esta memoria. Por ejemplo, si un misterioso individuo nunca habla de él, ni de

su familia o amigos, resultará inmediatamente un personaje que nos resulte aterrador; lo rodea demasiada incertidumbre, y si a este comportamiento además se le reconoce una comunicación no verbal poco confiable (como, por ejemplo, que a lo largo de todo el film éste mantenga sus manos en la espalda cuando dialoga con otros), éste podría parecer poco confiable (Matschnig 2012,página 32,48,56) En base a esto es importante reconocer que aquella identidad creada responde a un pasado, a una memoria y a una personalidad acorde a estos puntos. Es posible por lo tanto que el espectador se mantenga alerta previamente a un momento del film en el que el misterioso personaje muestre su real faceta bajo aquella máscara, visibilizando sus reales intenciones, respondiendo a una parte del complejo proceso de la creación de identidad. Cuando la interpretación está realizada, es decir, cuando diferentes aspectos de la totalidad de su personalidad estén a disposición del receptor, los espectadores podrán decidir si realmente se sienten identificados, generándose así un autoreconocimiento de identidad cualitativa cuando un amplio grupo de personas se ve íntimamente conectado (Larraín,2001,pág 23)

Jorge Larraín en su libro *“Identidad Chilena”* (2001). menciona tres elementos que componen precisamente una identidad: En primer lugar, “son los individuos los que se definen así mismos, o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales compartidas. Al formar sus identidades personales, los individuos comparten ciertas lealtades grupales o características tales como religión , género , clase , etnia , profesión, sexualidad, nacionalidad, que son culturalmente determinadas y contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad”.(Larraín,2001,pág 26)En segundo lugar, tomando la idea original de William James, resalta el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos visuales de autoreconocimiento: “Es claro que entre los que un hombre llama mí y lo que simplemente llama mío la línea divisoria es difícil de trazar... En el sentido más amplio posible... el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus poderes psíquicos, sino sus ropas y su casa, su mujer y sus niños, sus ancestros y amigos, su reputación y trabajo, sus tierras y sus caballos, su yate y su cuenta bancaria”(William, James. *The Principles of*

Psychology, London: Macmillan, Vol 1, 1890, p. 291.) Por último, la tercera consideración para entender identidad apunta a las relaciones que establecemos con otras personas y cómo estos vínculos nos evalúan, y a la vez que esta conexión implica un reconocimiento mutuo. (Larraín, 2001, pág. 25- 26).

Larraín comenta respecto a estos puntos que la identidad se entiende en base al reconocimiento de que otros tienen diferentes modos de vida, valores y costumbres e ideas. Por lo tanto cuando buscan definirse a sí mismos acentúan las diferencias de los otros. Así es como surge la utilización de mecanismos de diferenciación con el “nosotros” “ellos” y los “otros”. Larraín además menciona que al generarse esta actitud de diferenciación, que es un proceso de construcción de identidad, el ejercicio puede ser hostil y peligroso, atentando en contra de esta misma construcción de memoria (Larraín, 2001, pág 32).

Este proceso hostil y despreciable existe en nuestro país y siempre ha estado presente al igual que en otras culturas. Chile se caracteriza como muchos otros países de Latinoamérica en mantener una diferenciación cultural identitaria sumamente marcada. La clase alta, la clase baja y por supuesto la clase media. Estas tres grandes clases, tienen sus propias identidades cualitativas y colectivas. Erikson tenía una noción de que el medio social jugaba un rol fundamental en la construcción de identidad y esta guerra de identificación es muy común encontrarla representada en el cine chileno, el cual es el medio perfecto, para generar “la memoria” necesaria para construir identidad. Resultando excelente para una permanencia del tiempo en la memoria colectiva. Ayudando por lo tanto a generar una identificación social y contingente de hechos ocurridos en el pasado y en el presente (Larraín, 2001, pág 29) Pero es muy poco frecuente encontrar películas chilenas que intenten abordar y cuestionar una posible identidad futura.

“El pasado se refiere al futuro: “Puede argumentarse que cualquier individuo humano que pierde su memoria continúa siendo ontológicamente idéntico consigo mismo, aunque no

necesariamente moralmente responsable por los actos que no puede recordar”. (Jorge Larraín, 2001, pág 22)

Un tema frecuentemente abordado en el cine chileno es el Golpe de Estado de 1973; sus causas y consecuencias marcan un antes y un después de la sociedad chilena. Se relaciona con el progresivo aislamiento del hombre que Erich Fromm vincula con el estado del hombre durante la Edad Media:

“El hombre era un ser que tenía seguridad, que sabía su lugar en la vida y no sentía angustia respecto a su futuro. Sentía tras él el poder de los gremios, que le garantizaban la dignidad del trabajo, y el poder de la iglesia Católica, que le procuraba seguridad espiritual. El hombre estaba protegido en el ámbito de la ciudad y del hogar. Con el descubrimiento de nuevas tierras en el siglo xv y con el cambio de las condiciones económicas, la libertad física aumentó, pero también aumentaron las incertidumbres, el aislamiento, la inseguridad y las crecientes dudas acerca del papel del hombre en el universo. En vez de creer, se volvió escéptico; en lugar del sentido de compañerismo, desarrollo el de competencia y cada competidor potencial se convertía en un enemigo”(Wolff,Werner.*Introducción a la psicopatología*, Fondo de Cultura Económica México - Buenos aires, 1956 , pág. 121)

En base a lo anterior es acertado relacionar entonces aquel fenómeno con el estado sociopolítico en el que se encontraban los chilenos que se mantuvieron en el país tras la llegada de la dictadura militar, generando así una disputa política entre comunistas, que se sublevaron e intentaron sobrevivir, y fascistas adheridos a corrientes ideológicas que coincidieron con las intenciones de los militares en el poder. Es por esto que un lado de la sociedad chilena y su inseguridad desencadenando en sentimientos de desconfianza y miedo colectivo a su propio gobierno quisiera exterminarlos por no querer y ser parte de otra identidad. En consecuencia, la censura se extendió hasta el mundo cinematográfico, entendiéndolo como una valiosa herramienta democratizadora y difusora, que también en 1973 cambia abruptamente; los realizadores se

esparcieron forzosamente por el mundo, provocando lo que se conoce como el “*cine chileno del exilio*”. La historia política de Chile y la memoria a través de su cine son inherentes. “En los primeros diez años, los exiliados hicieron 178 filmes fuera del país, cifra superior a cualquier período anterior de la historia del cine local, siendo la mayoría de ellos (unos 100 documentales). (MOUESCA, 1988, p.143) La denuncia del golpe fue la temática central, como también la vida en el exilio”. (Mónica Villarroel M.*La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Cuarto Propio 2005, pág. 26.)

El hito histórico no sólo rompe con el escenario del gobierno de Salvador Allende, eliminando del país a numerosos artistas entre los que destacan Miguel Littin, Orlando Lübert, Gastón Ancelovici, Claudio Sapiaín y Valeria Sarmiento, sino que condiciona el futuro de las temáticas tratadas en películas chilenas venideras, incluso en el siglo XXI, como es el caso de Dawson Isla 10 (2009), dirigida por Littin, donde es posible apreciar el encarcelamiento de miembros del gabinete de Allende en un campo de concentración sureño. El grupo, inseguro, espera sobrevivir para poder compartir su experiencia y su versión de los hechos, coincidiendo su anhelo con una camada de artistas y ciudadanos chilenos que sufren un legado de terror (Garrido, Joan del Alcázar, *Chile en la pantalla cine para escribir y para enseñar historia (1970-1998)*, Valencia: Publicacions de la universitat de Valencia, 2013, pág 142)

En 1990, cuando la dictadura llega a su fin, en Chile se instaura un sistema político neoliberal que significa otro cambio identitario de nuestra sociedad:

“El desesperado esfuerzo por escapar a la angustia produjo la entrega del hombre al trabajo y el sacrificio de su vida al orden económico. El individuo, por escapar a la angustia, se identificó con valores ajenos a él mismo, como el “dinero”, “el éxito”, “el progreso técnico” y la idea del estado” (Wolff, 1956, pág 121).

Este repentino cambio, acompañado de la masificación del internet, abrió un portal identitario enorme, en donde se creó una falsa sensación de libertad, cambio que se reconoce en la personalidad neurótica del chileno. Karen Horney plantea un pseudo -yo, el que al ser asumido se siente desamparado y se forzará a conformarse, generando inseguridad interior. (Hurtado, Ignacio. *Autoestima: Concepto, formación, desarrollo e indicaciones acerca de su diagnóstico*, Psicoplanet.com, Web, www.girasol-levante.com/art/Autoestima%20y%20diagnostico.pdf, página 3)

“LA LUNA EN EL ESPEJO” (1990), dirigida por Silvio Caiozzi

Béla Balázs, en relación a un desempeño actoral, estudia fisionomía y el advenimiento de un “hombre invisible”; la invención de la imprenta hizo que el rostro humano pareciera invisible frente al bombardeo masivo de la escritura. Aquel fenómeno pudo haber modificado el apronte del humano al rostro, a su frente, a su boca, a su nariz, sus ojos. El cine de esta manera funciona como una máquina de reproducción espiritual, pues quien no habla no es sinónimo de alguien que no tiene nada que decir, sino que es un potencial transmisor de imágenes, expresiones faciales, formas y gestos incidentes en el proceso comunicativo, y dichas manifestaciones al mismo tiempo expresan sinceramente su lado irracional.

El crítico estudia la fisionomía, la microfisionomía y el advenimiento de ese “hombre invisible”.

“Todo tiene un rostro, y el rostro lo es todo. Se tiene una confianza absoluta en el poder de la expresión, y en el don de algunas mujeres y de algunos hombres para poder decir, valiéndose de un alfabeto gestual, aquello que no podría hacerse comprensible en ninguna lengua (...) Así la <<mímica del paño> reduce a poco más que cosas todo cuanto la ha precedido, induciendo a la idea de que en el cine los actores están igualados con los objetos, que entre éstos rige la misma fuerza expresiva” (Nacache, 2006, pág. 31)

La Luna en el Espejo en una cinta de Silvio Caiozzi estrenada en el año 1990, coincidiendo por tanto con el fin del Régimen Militar, hito histórico que define una nueva etapa de liberación, difusión y creación cinematográfica nacional. Aquel antecedente permite introducir contenidos que antes hubiese sido imposible mostrar en pantalla; la cinta comienza con créditos que tienen de fondo el sonido de una misa mezclado con el de una mosca revoloteando.

La historia, que se ambienta en Valparaíso, nos introduce en la casa de El Gordo, interpretado por Ernesto Beadle, la que comparte con su padre, don Arnaldo (Rafael Benavente), un viejo enfermo, ex marino, que ahora vive postrado en su cama e imposibilitado de caminar exige estar al tanto de todo a su alrededor a través de la instalación de espejos en su habitación. Sin embargo, su afán por controlarlo todo se verá obstaculizado por la aparición de Lucrecita (Gloria Münchmeyer), el amor platónico de su hijo y sinónimo de distensión y libertad en aquella estricta convivencia.

Bordeando los diez minutos de reproducción, ya identificados los tres personajes esenciales de la historia, El Gordo y Lucrecia se encuentran en la cocina; ella buscando un cambucho de papel para ocultar sobras de comida para alimentar a unos gatos, y él preguntándose cosas sobre la receta de unas empanadas de loco. De pronto, Lucrecita se acerca a la ventana, su rostro se ilumina y dice: “Algún día me voy a sacar una foto en el muelle con todas las gaviotas volando”. Aquel recurso sustrae la atención del escenario cerrado en el que se ha desarrollado la escena. Un primer plano en el rostro de la mujer le permite al espectador profundizar en el simbolismo del personaje. Balázs dijo: “El carácter que imprime la actriz, el esplendor de su rostro y la elocuente precisión de sus gestos pueden ser admirados, pero en ningún momento se está atendiendo a lo esencial, a esa presencia ambigua de un cuerpo lejano, en el espacio, en el tiempo, y que sin embargo golpea con tanta fuerza la mirada y la imaginación”. (Nacache, 2006, pág. 32).



Gloria Münchmeyer como Lucrecia, *La luna en el espejo* (1990) Silvio Caiozzi

La importancia del rostro en el cine no es un nuevo objeto de estudio para teóricos a lo largo de la historia. Varios se han manifestado al respecto. “Un primer plano siempre muestra un rostro, una fisionomía. Luego <<primer plano>> y <<rostro>> son intercambiables, y lo que está en su raíz común es la operación que produce una superficie sensible y legible a la vez, que produce, como dice Deleuze, una Entidad” (Aumont, 1998, pág. 88).

La importancia de los primeros planos en *La Luna en el Espejo* es innegable, por su reiterado uso. Más tarde, mientras el Gordo cocina garbanzos y Lucrecia bate mayonesa, tras relatar un amorío de una película, se quiebra por la situación dramática de sus nietos, con miedo de que el Gordo la considere demasiado vieja. La cámara se concentrará en su rostro, sostenidamente. “Cuando el primer plano expone un rostro sobre toda la superficie de la imagen, ese rostro llegará a ser el todo en el que el drama está contenido. (...) El rostro es hasta tal punto el lugar de la operación estética propia del filme que este lugar es mágico, que suscita el milagro permanente. Milagro de la fisionomía, que no necesita materializarse en una mímica concreta para existir, para ser visible... (...) Así la mímica del rostro tiene también la posibilidad de expresar lo no mostrado, e, igualmente, de manifestar, entre sus rasgos, lo invisible. También la fisionomía tiene sus pausas y sus paréntesis significativos. Y más claro, en cuanto más

significante que cualquier otro, es el rostro invisible (<<Das unsichtbare Anlitz>>, 1926)”. (Aumont, Jacques, pág. 90).



Gloria Münchmeyer como Lucrecia, *La luna en el espejo* (1990) Silvio Caiozzi

En el caso de la comunicación no verbal de Don Arnaldo (Rafael Benavente) la cual se ve limitada por el hecho de encontrarse postrado en su cama, dificulta tener una lectura completa de su actitud, este personaje mayoritariamente se comunica verbalmente. Estudios en el campo de la lingüística han demostrado una estrecha relación entre la cantidad de estatus, poder y prestigio que una persona comanda a través de la utilización de su vocabulario. “mientras más alto socialmente o en la escala administrativa una persona se encuentre, es mayormente capaz de comunicar en palabras y frases. Estudios no verbales han revelado una correlación entre el dominio de la palabra hablada y la cantidad de gesticulación que esta persona utiliza para comunicar su mensaje. Esto significa que el status de una persona o prestigio está directamente relacionado con el número de gestos o movimientos corporales que utiliza. Las personas en la cima de la escala social o administración pueden usar su rango de palabras para comunicar su sentido, mientras que gente menos educada o sin habilidades se apoyarían en gestos más que en palabras para comunicar”. (Pease 1981, pág 10)

En la escena en la que Lucrecia y Gordo están colocando la mesa para cenar empanadas de loco, Don Arnaldo comienza a quejarse porque no le gustaron las empanadas:

- **DON ARNALDO** : *Las empanadas de loco como digo yo en mis tiempos en el Club Naval, en ese comedor con zócalo de madera, oscuro, inglés... tan elegante. Si tuviéramos teléfono y no estuviéramos tan aislados llamaba yo ahora mismo al Club Naval para que me suban una docena de empanadas. ¡Ahí verían lo que es bueno! No como estas cochinadas.*
- **GORDO**: *Bueno, si usted quiere papá yo podría...*
- **DON ARNALDO**: *No me tendrías encerrado en este departamento como cárcel y no me tienes teléfono.*
- **LUCRECITA**: *Don Arnaldo, yo encuentro que este departamento es bien bonito.*
- **DON ARNALDO, dirigiéndose al Gordo**: *¡Me trajiste a la fuerza!*
- **GORDO**: *No es así, papá.*
- **DON ARNALDO**: *Claro que sí, me engañaste, porque podrías haber comprado el edificio de enfrente, ¿no te parece?*
- **GORDO** : *Ésos que tienen vista al mar son casi el doble de caros*
- **DON ARNALDO**: *¡Cállate, todavía no he terminado! Como marino jubilado tengo derecho a préstamo. Si fueras más diligente podrías haberme conseguido un préstamo. Aquí yo me ahogo. Eso que siempre he hecho vida sana en el mar y no fumando como tanto tonto que anda por ahí.*
- **GORDO**: *Acuérdese que con su Montepío apenas nos alcanza para cubrir esta deuda.*
- **LUCRECITA**: *Sí, tan bajo que están los montepíos dicen, ah...*
- **DON ARNALDO** : *Este gobierno tendrá que reajustarse otra vez si quiere que la Marina los respalde, porque no se puede gobernar un país sin la Marina.*
- **LUCRECITA**: *¿Y por qué no se puede sin la Marina, Don Arnaldo?*
- **DON ARNALDO** : *¿Cómo que por qué?, ¿no ha escuchado hablar usted del Combate Naval de Iquique?, ¿de Angamos?, ¿de la Esmeralda?, ¿de Arturo Prat?, ¿de Condell?, ¿donde se educó usted?. La Marina, para que usted sepa señorita, es una incubadora de*

héroes, es lo que necesita la juventud: hombría. El gobierno anterior no tenía héroes, sólo tenía políticos y por eso tuvo que caer. Los héroes del mar son héroes. Yo necesito un pedacito de mar que sea para poder vivir.

- **GORDO:** *No se ponga así papá, qué va a decir la Lucrecita.*
- **DON ARNALDO :** *¡Qué me importa a mí! Eso que me criticas y me censuras como los comunistas... Acabo de descubrir la verdad, eso es lo que eres, ¡comunista!*
- **GORDO:** *Si yo nunca he sido comunista, papá.*
- **DON ARNALDO :** *¿Y por qué te echaron de la Intendencia? Echaron a todos los afiliados.*
- **GORDO:** *Pero yo no nunca he estado afiliado a nada.*
- **DON ARNALDO :** *Pero te ríes de mí como los comunistas que no creen en nada. No te rías te digo, que un hijo mío esté afiliado a esos sinverguenzas... el hijo de un héroe como yo.*
- **GORDO:** *¿Héroe de qué, papá?*
- **DON ARNALDO :** *Todos los marinos somos héroes, imbécil. A mí no me vengas con huevos pasados por agua, a mí me gustan fritos, ¡¿escuchaste?! , digan lo que digan esos médicos que también son sinverguenzas. Fritos, ¿entendiste? ¡Fritos!*



Rafael Benavente como Don Arnaldo, La luna en el espejo (1990) Silvio Caiozzi

Esta escena grafica claramente la personalidad de Don Arnaldo, el cual, al estar acostado en su cama, solo puede gesticular verbalmente y utilizar ambas manos para expresarse, Don Arlando hace utilización de las palmas expuestas hacia arriba mientras habla, el que se caracteriza por ser un gesto asociado a la verdad, honestidad, lealtad y sumisión. “Cuando alguien comienza a ser abierto y honrado, va a exponer toda o parte de sus palmas a la otra persona, como todo el lenguaje corporal, este es un gesto completamente inconsciente, dando el sentimiento o corazonada de que esta persona está diciendo la verdad” (Pease ,1981, pág 23) Pero Don Arnaldo utiliza también sus manos para demostrar poder y autoridad utilizando un gesto agresivo, gesto que se reconoce por apuntar con la mano con el dedo índice y el resto de los dedos empuñados.

“FUGA” (2006), dirigida por Pablo Larraín

En este capítulo se analiza la relación de las películas con la política, las opiniones políticas, las ideologías políticas y las actitudes ante la política en cierto contexto determinado, al mismo tiempo, como estas películas “comunican” sobre política.

En algunas se responde sobre política sin decir nada, por ejemplo en Fuga, de Pablo Larraín, a la hora con cinco minutos de avanzada la película, Claudio, el gay del manicomio que le habla constantemente a Eliseo sin obtener respuesta, se dirige a quienes están en la mesa tras una discusión sobre si lo que estaban comiendo es mote o arroz. Exclama: “*¡Esto no es mote ni arroz, mierda!*”, levantando y estrellando su bandeja contra la mesa, “...es la misma mazamorra de siempre”. Y luego, tomando las manos de Eliseo, quien cabizbajo sólo escucha, agrega: “Y dejen a esta demócrata tranquilo, porque... *¿voh erí demócrata, cierto?*”, manteniendo la mirada fija en Eliseo, quien simplemente sigue en la misma actitud de antes sólo que un tanto más sombrío. Luego con su mano derecha toma el servicio para seguir comiendo. Aquí no hay una respuesta verbal, pero se entiende que no, no es demócrata. También si una persona utiliza la

mano derecha se puede deducir que esta tiene una personalidad muy racional, y si es la izquierda es una persona emocional. (Matsching,2012,pág 44)



Benjamín Vicuña como Eliseo Montalbán con Alfredo Castro como Claudio, Fuga (2006) Pablo Larraín

Si de contemplar y admirar una buena actuación donde la comunicación no verbal juega un rol importante, a pesar de la buena construcción de un guión que evoca toda la mística del fallecido escritor Pedro Lemebel, es la interpretación de Alfredo Castro en la película debut de Pablo Larraín, “Fuga”. Varios son los momentos donde la corporalidad por sí sola logra transmitir todo, más allá de los periféricos dichos que “*la loca*” y homosexual del psiquiátrico, Claudio, le propina al protagonista Eliseo Montalbán, interpretado por Benjamín Vicuña, marcando a través de su desplante en escena y algunas miradas al vacío una suerte de homenaje al libertad, tanto política como existencial.

Ray Birdwhistell menciona que durante sus estudios para descubrir las actitudes “normales” del ser humano, descubrió que “los emocionalmente perturbados no hacen gestos ni expresiones faciales ni asumen posturas que no formen parte del repertorio del resto de la comunidad. En todo caso muestran su comportamiento durante espacios de tiempo, con intensidades o en situaciones que no son las adecuadas para tal comportamiento. Los emocionalmente perturbados parecen tener menos capacidad para comprender el comportamiento de los demás, o bien, mejor dicho, parecen tener una mayor capacidad para malentender el comportamiento de los demás. Y cuando están enfermos no parecen tener la misma capacidad para modificar su comportamiento caso de resultar ofensivo o malinterpretado por los demás. Pero no parece haber nada “normal”

ni patológico en las concretas piezas de comportamiento que muestran (Birdwhistell,1979, página 31).

Superada la hora de reproducción del largometraje, aproximadamente en el minuto 7, comienza una de las escenas memorables para ejemplificar dicho planteamiento: Daniel irrumpe sigilosamente en la habitación donde Eliseo han mantenido encerrado. La apariencia de este personaje hace que lo percibamos como una criatura corrompida, de labios resecos; frágil y mortífero a la vez.

Luego de terminar su discurso, o finalizado el intercambio con su interlocutor, camina con las manos juntas a su cuerpo, sobre el vientre, haciendo que las yemas de sus dos manos se encuentren con sus gemelas (lo que expresa confianza y seguridad, rozando la arrogancia). Se predispone pues, traviesamente y con la noción de precipitarse a hacer algo incorrecto, a sacar un manto que cubre un piano. Ahora, un objeto que mayormente se relaciona con Montalbán cobra sentido en la escenografía. Claudio denigra el valor de la música y con el cuerpo desarmado hace que su manos rígidas toquen las teclas, que emiten un estrepitoso sonido en forma de desprecio.



Benjamín Vicuña como Eliseo Montalbán con Alfredo Castro como Claudio, Fuga (2006) Pablo Larraín

Sin embargo después, cuando se aparta a un lado para darle el asiento a Montalbán, se lleva la mano a la boca y cambia su actitud. Ahora escucha, los roles han dado un giro, y además de sensual, un dedo en sus labios expresa potencialmente la contención de una opinión, la experticia

frente a una materia que no domina, y una clara señal de que está escuchando atentamente; no quiere interrumpirlo, lo que oye es bello. Corbalán le explica que lo que está tocando es una fuga, como las que tocaba Bach. Claudio interesado replica: “¿una fuga?”. Sus ojos se abren y comienza a soñar con salir de aquel lugar donde lo han encerrado; lleva su mirada al horizonte y se queda ahí.

Cuando Corbalán se siente invadido forcejea con Claudio contra la pared y le levanta la polera, mostrándole al oprimido cómo lleva puesta una especie de sostén, queriendo avergonzarlo. Le dice “¡Mírate, mírate!”, pero “La Loca”, de pañuelo al cuello y uñas pintadas de las manos, no se deja abatir, y le responde con perspicaz decoro: *“Ay ella, la santa patrona del sufrimiento, el acorazado Potemkin del dolor, el culo más trajinado del puerto, la weona mas buena pa’ sufrir de la Región Metropolitana... ¡estái más perdido que el hueso del pico!”*. Es interesante, en base al material teórico que se entregará a continuación, considerar aquella transición entre la sumisión del personaje de Claudio al ser empujado por Corvalán y su respectiva defensa por la utilización de rico lenguaje.

“Asimismo, las diferencias existentes en lo concerniente a los gestos masculinos y femeninos se han atribuido a las propias diferencias en su respectivo grado de dominación y sumisión (Frieze y Ramsey, 1976; Henley, 1977; Key, 1975). Un autor indica que las mujeres dependen de y confían en los gestos, ya que los hombres ejercen una dominación durante las conversaciones, las interrumpen, las inician, hablan más que las mujeres, ya que, si gesticulan más, tienen más posibilidades de que se les preste atención, de que se note que se encuentran presentes, y de que reciban aprobación (Rosenfeld, 1966). También las diferencias existentes en lo que respecta a la pronunciación y el lenguaje, en general masculino y femenino, se basan en una manifestación de la dominación y sumisión. Se ha dicho que, como grupo sumiso que es, se requiere que las mujeres presten más atención y se preocupen más por su capacidad lingüística y su pronunciación (Eakins y Eakins, 1966) (Pearson, Judy C. .Turner,Lynn H.Todd-Mancillas W.“*Comunicación y Género*”Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica,1993,Pág 233)

Otra secuencia simbólica representativa del punto en el que comenzamos a ahondar es la siguiente en breves minutos a la ya expuesta, donde Claudio, dirigiéndose al papá de Eliseo y al doctor del psiquiátrico, exige específicos instrumentos musicales requeridos para la gran presentación: “Dos violines, una viola y un cello, y músicos”. Expectante a la posible respuesta se lleva el lápiz que tiene en las manos a la boca y lo mantiene ahí hasta recibir una respuesta positiva por parte del padre de Corbalán.

Saludo, apretón de manos:

En el momento en que el doctor y el padre de Eliseo se saludan, se puede observar lo siguiente: “Cuando dos personas dominantes se dan un apretón de manos, una lucha simbólica toma lugar a medida que cada involucrado trata de posicionar sobre la mano del otro su propia mano, en una postura sumisa. El resultado son ambas palmas igualmente verticales y dos personas transmitiendo un sentimiento de respeto hacia la otra. Este tipo de saludo es el típico cuando, por ejemplo, un padre le enseña a su hijo a cómo <<saludar cómo un hombre>>” (Pease, 1981, pág 31). La madre del Elíseo, interpretada por María Izquierdo, apuntando a la luz, parada y de brazos cruzados, mantiene una conversación con el padre de Eliseo, Willy Semler; él está sentado y no es posible ver su rostro al comienzo. Justo antes de que llegue el doctor Klaus Roth, interpretado por Héctor Noguera, la madre le profiere al padre: “¡No me hables como si estuvieras en campaña! el Dr. Roth ingresa repentinamente a la oficina con su mano ligeramente apuntando hacia abajo (siendo esta una posición dominante), saluda a ambos agitando breve pero tenazmente las manos de ambos (el saludo con el padre es más prolongado que el de la madre, pero la mano de la mujer la lleva hacia su zona personal, gesto que es posible visualizar con cuidado en la película.). “Al acercarse al iniciador en el territorio del iniciador puede significar dos cosas, primero el iniciador es un tipo inseguro que se siente seguro en su propio espacio o que el iniciador es de una cultura en la cual existe una zona íntima pequeña y se está comportando

normalmente”. (Pease, 1981,pag 29) El Dr. Roth luego de saludar a ambos coloca sus manos entrelazadas frente a su sexo. (ver secuencia de imágenes en la página 61.)

Este gesto en particular y la utilización de las manos de la forma descrita, son muy comunes en el diario vivir, y son profundizados en los capítulos * (“Las Niñas Quispe” y “La Luna en el Espejo”).



Madre de Eliseo (María Izquierdo) y padre de Eliseo (Willy Semler). Fuga (2006), Pablo Larraín.



Héctor Noguera como *Dr. Klaus Roth* junto a Willy Semler como *Anibal Montalbán*. , *Fuga* (2006) Pablo Larraín.



Figura 2 Ilustración, Catalina Woken

María Izquierdo como *Isidora Subercaseaux*, Fuga (2006) Pablo Larraín.

Evaluación:

La evaluación queda en evidencia cuando la madre descansa una de sus manos en la mejilla. Usualmente el dedo índice apunta hacia arriba, y cuando el individuo comienza a perder interés en lo que está ocurriendo el talón de la mano afirma la cara. El interés genuino se demuestra cuando la mano no se utiliza como soporte y sólo el pulgar se apoya en el mentón. En este momento en particular se puede inferir que la madre de Eliseo, no conforme con el discurso, está teniendo pensamientos críticos o negativos hacia quien habla, pues mientras más tiempo se mantiene la misma postura de manos, la actitud crítica también se mantiene. Usualmente este gesto se confunde con un signo de interés, pero el dedo que apoya el mentón es el real indicador de lo verídico: una actitud crítica (Pease Allan, 1981,pág, 47,48,49).

Manos agarradas, entrecruzando dedos:

Al principio este parece ser un gesto representativo de confianza, pues alguna gente lo utiliza cuando sonríe y parece feliz, pero estudios realizados por Nierenberg y Calero han demostrado

que más bien representan una actitud frustrada y hostil, ocultando una actitud negativa sobre lo que está abordando.

Puede adoptar tres posiciones diferentes: Manos entrecruzadas frente a la cara, manos agarradas y entrecruzadas descansando en el escritorio, y manos agarradas cerca del regazo cuando se está sentado o cuando se está de pie. Parece existir una relación entre la altura en que las manos se posicionan y la intensidad del estado de ánimo negativo del individuo. Se cree que la persona es más difícil de manejar si ésta apoya sus manos en un escritorio y que la altura a la cual se mantienen las manos también es un factor determinante de la actitud crítica y negativa de la persona (que es el caso del doctor, mientras les habla a los padres de Eliseo sobre la situación de su hijo) (Pease Allan, 1981,pág 34).

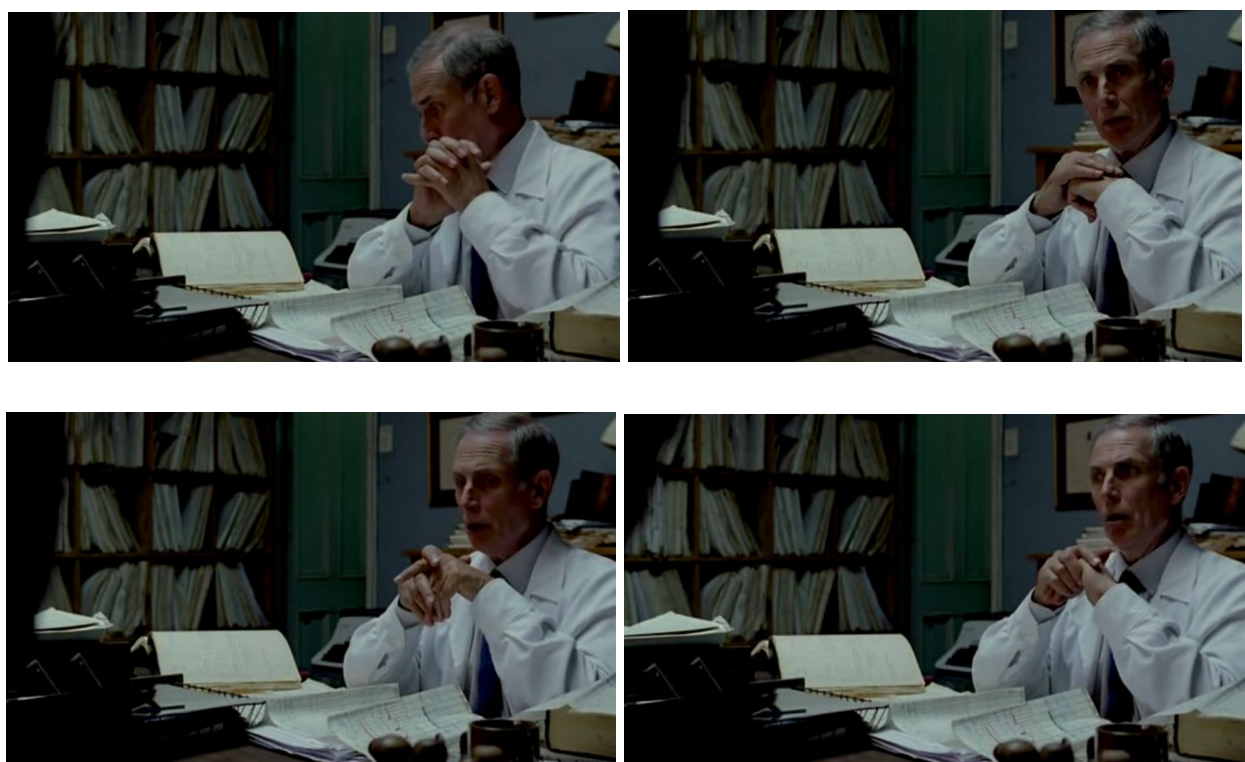


Fig 3.

Héctor Noguera como *Dr. Klaus Roth* , Fuga (2006) Pablo Larraín.



Fig 4.

Dr. Klaus Roth y Aníbal Montalbán. , Fuga (2006) Pablo Larraín.



Fig 5.



Fig 6.

Dr. Klaus Roth, Aníbal Montalbán y Isidora Subercaseaux , Fuga (2006) Pablo Larraín.

La puesta en escena y el ordenamiento de los actores en el encuadre también habla de una comunicación no verbal. Esta escena en particular tiene la singularidad de mantener al padre de Eliseo, Aníbal Montalbán, dando la espalda hacia la cámara. Jacqueline Nache se refiere a la

“teoría del cuerpo expresivo”, elaborada por François Albéra en los años 20, el que en su tiempo despertó un debate al estudiar cómo se veía al actor cinematográfico. Mencionó: “El cine necesitaba tiempo para comprender que la expresión no sólo era cosa del actor, sino de la película entera; que las emociones y los sentimientos no son asignables a un solo gesto, a un solo rostro, si no que producen por el conjunto de relaciones que se dan en el filme; y que por consiguiente ello no disminuye en absoluto la importancia de la interpretación de los actores, si bien los sitúa en otra escala distinta de la gama expresiva de la pantomima”. (Jacqueline Nache 2003,pág 65) Esta tesis, asimismo, plantea el análisis gestual sin centrarse en un único gesto, sino que en un conjunto de gestos que entregan un mensaje, que luego se interpreta. En el caso de la ausencia de un rostro de un personaje o que este entregue la espalda hacia nosotros, no se está restando aquí significación es más se comunica de igual manera. “Bette Davis, formada en la escuela de danza moderna de Marta Graham, donde las técnicas apuntaban sobre todo a desarrollar la expresión de cada parte del cuerpo, opinaba que “una espalda puede describir una emoción” (Jacqueline Nache 2003,pág 66) entonces según lo mencionado anteriormente y observando el encuadre de la escena si se transmite el mensaje, se transmite un sentimiento, el cual hay que desentrañar y digerir. Gracias a un entendimiento del lenguaje cinematográfico es posible rescatar un mensaje interesante; éste personaje no sólo le da la espalda al espectador, sino que también a su hijo al dejarlo encerrado en el hospital psiquiátrico.

“MACHUCA” (2004), dirigida por Andrés Wood

En el caso de Machuca, película dirigida por Andrés Wood, la madre del protagonista, un escolar que asiste a un colegio acomodado en 1973, reacciona de dos formas dependiendo de con quién está tratando. Por una parte, está su esposo, pieza fundamental de su conformada y no tan funcional (en el fondo) familia, y por otra parte está su amante, un acomodado caballero que le regala libros de El Llanero Solitario a Gonzalo (hijo de Kuppenheim).

Cabe aclarar que todos los axiomas propuestos por la Escuela de Palo Alto, mencionados anteriormente, siempre están presentes en la comunicación. Para comprobarlo se puede poner atención en una escena en particular de la película Machuca (2004), cuando Father McEnroe, el religioso a cargo del colegio, hace ingreso a la sala de clases donde Gonzalo Infante se encuentra con sus compañeros, todo el curso se levanta de sus sillas en señal de respeto; nadie habla, todos están expectantes por lo que puede ocurrir; ya vieron por la ventana que nuevos alumnos, de una clase social más baja, vienen en camino. El cura, serio y con una cruz colgando sobre un chaleco café los saluda a todos, y tras él una fila de niños sin uniforme hacen ingreso al aula con ambas manos sobre un cuaderno que presionan sobre su cuerpo, con los hombros hacia adentro, como privándose adelantadamente de algún ataque, este gesto es reconocido cuando la persona se siente vulnerable por eso colocan las manos cerca de su sexo. Todos los uniformados responden al unísono: *“Good morning, father McEnroe”*. (pease,1981,pág 35)



Father McEnroe (Ernesto Malbrán), Machuca (2004), Andrés Wood.

La profesora a cargo del curso recibe una hoja que su superior le entrega, y la sostiene con una mano, mientras la otra afirma su otro brazo; algo reprueba. El contexto es asimétrico; todos escuchan lo que el cura tiene que decir, estén o no de acuerdo. Uno de alumnos en su pupitre escucha con un lápiz en la boca, otro en la fila del lado se suelta el cuello de la camisa. McEnroe

exige: “Un momento, no quiero que los nuevos se sienten juntos”, y la profesora cruza los brazos en señal de desacuerdo, rechazo, también es un gesto de encontrarse poco receptivo aunque también significa que la profesora sienta que no tiene nada que hacer ahí, tal vez sintiéndose ofendida por una petición agresiva o poco atractiva.(pease,1981,55-57)

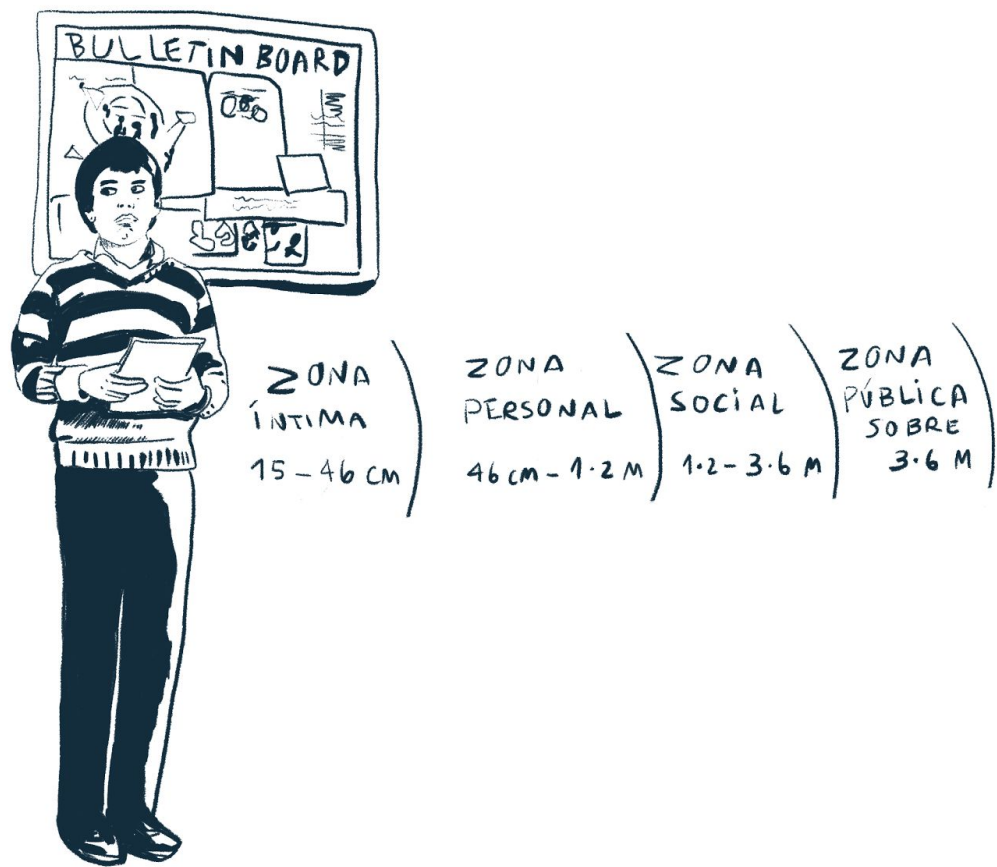


Figura 2. Ilustración, Catalina Woken

Las zonas de distancia:

Según un radio medido como una burbuja de aire, las zonas de distancia se separan en cuatro:

1. “Zona Íntima (entre 15 y 45 cm)”: Ésta es la distancia más importante, ya que es la zona que la persona cuida como si fuera su propiedad. De esta manera, sólo esos que son emocionalmente cercanos tienen permitido vulnerarla; amantes, padres, esposas, hijos, cercanos, familiares. Asimismo existe una subzona que se extiende hasta los 15 centímetros desde el cuerpo. La

intrusión de un extraño a dicha zona causa cambios fisiológicos en el cuerpo; el corazón late rápidamente, la adrenalina entra al torrente sanguíneo y la sangre se bombea hacia el cerebro y los músculos se preparan para un posible ataque.(Pease Allan, 1981,pág 15)



Gonzalo Infante (Matías Quer) junto a gastón robles (sebastián trautmann) y sus compañeros de clase. Machuca (2004), Andrés Wood.

2. “Zona Personal (entre 46 cm y 1.22 metros)”: Ésta es la distancia con la que nos paramos frente a otros en fiestas, funciones sociales y celebraciones amistosas.(Pease Allan, 1981,pág 15)



Gastón Pauls como como *Ricardo Coppa*, Paulina Urrutia como *Macarena Sancho* y José Soza como *Carlitos*. Fuga (2006) Pablo Larraín

3. “Zona Social (entre 1.22 y 3.6 metros)”: Se suele respetar esta distancia frente a extraños; el gáster, el carpintero o el cartero, personas que no conocemos muy bien. *(Pease Allan, 1981, pág 15)*



Luciana y Lucía Quispe y Don Juan, “LAS NIÑAS QUISPE” (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

4. “Zona Pública (sobre los 3.6 metros)”: Siempre que estamos en un gran grupo de gente, ésta es la distancia más cómoda. *(Pease Allan, 1981, pág 15)*



Gloria Münchmeyer como Lucrecia, La luna en el espejo (1990) Silvio Caiozzi.

“La cantidad de espacio personal que una persona requiere está relacionada con la densidad poblacional del área de proveniencia del individuo. La gente de origen rural requiere más espacio personal que otros que fueron criados en ciudades capitales densamente pobladas”. (Pease Allan, 1981,pág 15)



Maria Luisa Infante (Aline Kuppenheim) junto a su amante, Machuca (2004), Andrés Wood.

(En la imagen superior su esposo se encuentra frente a ella, pero sus piernas están cruzadas y apuntando hacia otro lado, en la imagen de la inferior se encuentra con su amante.)

La relación del matrimonio claramente no está en su mejor momento, pero intentan sacarla adelante, averiada, fingiendo normalidad. Es ahí cuando el espectador es cómplice de Gonzalo, pues al igual que él sabe la verdad y quiere saber en qué terminará todo. Y esta circunstancia brinda una posición acomodada para poder apreciar plenamente cuáles son las dos actitudes no verbales que la madre adopta inserta en esos dos ambientes. Con su marido es fría y con su

amante cautivadora; existe una tensión sexual. Por lo tanto, en cuanto a una consideración proxémica, la siguiente información brinda argumentos:

“Es sumamente probable que la hipótesis más simple y consistente que intenta explicar las diferencias existentes entre hombres y mujeres en lo que respecta a la conducta no verbal, sea aquella que indica que cada uno de los sexos pasa por un proceso de socialización diferente, por lo que se les enseña a comportarse de forma distinta (La France y Mayo, 1976).

Referente a las zonas de distancia mencionadas anteriormente Maria Luisa Infante mantiene a su amante dentro de su burbuja de aire en la zona íntima. Allan Pease menciona que “la distancia en la que dos personas que se besan y la distancia que mantienen de sus caderas puede decir algo acerca de la relación que existe entre ellos. Los amantes presionan sus torsos mutuamente y se mueven entre la zona íntima de cada uno. Siendo esto diferente por un beso recibido por un extraño en año nuevo o la esposa de un mejor amigo, donde ambos mantienen la zona pélvica al menos a 15 centímetros de distancia”. (Pease ,1981, pág 18)

“LAS NIÑAS QUISPE” (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

El sentimiento de búsqueda de identidad surge de manera intensa y amplia por la conquista, en Latinoamérica en general y en Chile puntualmente. Una película que retrata vívidamente la realidad de un pequeño conjunto de pueblos indígenas sobrevivientes es Las Niñas Quispe (2013) de Sebastián Sepúlveda. El largometraje retrata la vida de tres mujeres Lucía Quispe (Catalina Saavedra) Luciana Quispe (Francisca Gavilán), y Justa Quispe (Digna Quispe), descendiente de las tres hermanas que realmente habitaron un sector cordillerano cercano a Copiapó y terminaron con su vida colgándose del cuello en una roca desolada en 1974 . La trama de la película no sólo significa una historia familiar dramática condicionada por el contexto político de la época; la acción transcurre en un sector alejado de la ciudad, donde en ese momento fuerzas policiales actuaban en base a los intereses del gobierno militar, sino que también es la representación acertada de tres personas que escapando del escenario político planteado deciden aislarse voluntariamente, reforzando un vínculo familiar que coarta sus libertades y preserva sus tradiciones campesinas.

Como un hilo al exterior, a la civilización, y a la realidad del país reprimido, aparece Fernando (Alfredo Castro) representando un fugitivo. Se encuentra con las dos hermanas menores Lucía y Luciana Quispe y les pregunta cómo llegar a Argentina. Ellas, que sí están al tanto de la posibilidad futura de que Carabineros lleguen a matar a sus animales, pero no comprenden del todo el porqué el aparecido es un fugitivo, al lado de una fogata escuchan su relato, sobre la muerte de una de sus compañeras. La escena les trae al hogar el temor de la ciudad y refuerza el miedo que sienten por unirse a aquella realidad que no las acepta y las mira como inadaptadas, por su vestimenta, por sus costumbres



Fernando interpretado por Alfredo Castro, *"LAS NIÑAS QUISPE"* (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

El caso de las hermanas Quispe habla de un núcleo de habitantes chilenos que absorben la dictadura desde una indiferencia que no implica falta de empatía, sino desconocimiento y una represión de anhelos y deseos obstaculizados por la ruralidad y, puntualmente en el film, por la figura silenciadora de la hermana mayor, Justa Quispe, situación que se ve ejemplifica en varios momentos del largometraje. Luciana, la menor, da señales de querer explorar el mundo del cual está privada, y paralelamente disfrutar su feminidad. Cuando don Juan, un conocido de las protagonistas llega a su hogar, tras comer algo en la ruca, comienza a mostrarles mercancía: un tumulto de ropa que lleva consigo. Dentro de las prendas que tiene a la venta hay un vestido en el que Luciana se ve muy interesada; incluso se lo pone sobre el cuerpo para imaginar cómo le quedaría. Justa la interpela, pues no comprende para qué lo quiere. Don Juan continúa hablando, pero esta vez sobre la realidad en el exterior y comienza a bailar con Luciana, acción que la hermana mayor simplemente no permite, ahuyentando, vulnerando y suprimiendo el deseo de Luciana. La otra hermana, Lucía, no interviene, pues también para ella el tema se le escapa de las manos, por ignorancia.



Luciana, Justa y Lucía Quispe y Don Juan, *"LAS NIÑAS QUISPE"* (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

Entrevista: “Por ser hijo de exiliados, que tiene que ver con un problema de identidad y que tenemos todos en mi familia, cierta aversión a que nos disparen los chilenos algo. En Chile la gente no entiende para qué hicimos una película así”(Gallego,Rolando. Escribiendocine,Web,2015,www.escribiendocine.com/entrevista/0011176-sebastian-sepulveda-en-chile-la-gente-no-entiende-para-que-hicimos-una-pelicula-asi/)

El lenguaje no verbal de Las Niñas Quispe resulta monótono al igual que la vida que llevan en el cerro. Es probable que Justa, interpretado por Digna Quispe, la sobrina de las reales niñas Quispe, sea lo más cercano a un real movimiento corporal Colla, Lenguaje no verbal que resulta frío y que Sebastián Sepúlveda mencionó en una entrevista. Se refirió a cómo estrechaba ella la mano, gesto que delata el tipo de personalidad de Digna Quispe: "A Digna yo le tenía mucho

miedo cuando la conocí. Ella no da la mano, sino que daba los dedos, y de una forma muy fría", dice Sepúlveda al recordar sus primeros encuentros con la sobrina de las Quispe." (Gonzalez, Francisca, Emol, Web, 2014, www.emol.com/noticias/magazine/2014/09/09/679347/director-de-pelicula-en-caso-de-las-hermanas-quispe-da-altura-y-dignidad-a-su-muerte.html)

Allan Pease en su libro llamado "Lenguaje Corporal - Cómo leer lo que piensan los demás a través de sus gestos", que recopila y resume muchos de los estudios realizados por científicos líderes en la investigación del comportamiento, menciona que estrechar la mano existe desde que el hombre se encontraba viviendo en cavernas, pero este movimiento era levantando las manos en el aire exponiendo las palmas, acción demostrativa de que no se escondía ningún arma. Este gesto evolucionó hasta llegar a ser lo que es hoy en día. Así también puede demostrar si la persona a la que estamos saludando o despidiendo tiene una actitud dominante (apuntando la palma hacia el suelo) o sumisa (apuntando la palma hacia arriba) o cuando se tiene una relación de igualdad (de forma vertical), y esta actitud es transmitida inconscientemente. (Pease, 1981, pág 24)



Catalina Saavedra como Lucía Quispe, "*LAS NIÑAS QUISPE*" (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

En el caso del saludo entre Sebastián Sepúlveda y Digna Quispe, según lo que él comenta, es que es ella la que entregaba los dedos, por ende es Sebastián el que terminaría agarrando sus dedos, lo que determinaría en él una falta de confianza, obligándolo a percibir una distancia espacial confortable entre ellos dos. La actitud de Digna Quispe se ve representada en el film por medio de su actuación. (Pease, 1981, pág 30)



Catalina Saavedra como Lucía Quispe y Francisca Gavilán como Luciana Quispe, *"LAS NIÑAS QUISPE"* (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

Además en la película las protagonistas tienen una actitud masculina y tosca; incluso sus expresiones faciales son parecidas entre las tres; mantienen sus cabezas cabizbajas en la mayoría de las conversaciones y a veces incluso sin siquiera mirarse a la cara.

Existe una escena que funciona para introducirnos dentro de una conversación y saber cual es el personaje que será protagónico en la escena; Lucía y Luciana se encuentran en penumbra dentro de la ruca, la conversación es acerca de la actitud de su otra hermana, Justa. La cámara está fija apuntando directamente hacia el personaje de Lucía; ella es la que domina la conversación hasta que Justa entra en la ruca, entonces Lucía se levanta y se sienta en otra silla adquiriendo la misma posición que Luciana. Digna se sentará en el asiento en el que estaba Lucía y ahora es ella la que domina la conversación. Esta situación se repite cuando el vendedor de ropa interpretado por Segundo Araya es invitado a entrar a la ruca. Esta vez es él quien estará en la posición dominante en la escena.



Don Juan y las hermanas Quispe, *"LAS NIÑAS QUISPE"* (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

Es posible reconocer otros gestos no verbales a lo largo de la película que ayudarán a entender dramáticamente lo que se está comunicando, como en la escena en que Lucía y Luciana le preguntan a Justa sobre la noticia de que Don Juan, el vendedor de ropa, comenta (sobre lo que está sucediendo con las cabras). Justa se encoge de hombros y su boca se contrae. Ambos gestos son muy rápidos y sutiles durando menos de un segundo.



Catalina Saavedra como Lucía Quispe, Francisca Gavilán como Luciana Quispe, Digna Quispe como Justa Quispe y Don Juan, *“LAS NIÑAS QUISPE”* (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

Otros gestos no verbales son los relacionados con el espacio y la forma en la que los personajes se ordenan para comunicar. La altura, por ejemplo, es importante y ayuda en la narración. En la escena en la que Justa es enfrentada en relación al rumor de que las cabras serán asesinadas por comerse el pasto, Lucía y Luciana se encuentran en una parte más alta del terreno. Esto es fácil de identificar, ya que Lucía se aleja de Justa y su cuerpo sube en señal de superioridad. Esta actitud resulta intimidante inconscientemente. Luciana por otro lado mantiene una posición

agresiva con sus manos en la cadera (posición de brazos en jarra), gesto con el que se ve más grande y más intimidante. Según Mehrabian esto proporciona información sobre estatus en la comunicación cinésica:

“La posición de brazos en jarra es más frecuente cuando se habla a una persona que se considera perteneciente a un estatus más bajo que el propio.”

(Knapp, Mark. *La comunicación no verbal - El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós comunicación, 1980, pág 198)

El autor continúa, agregando en relación a indicadores no verbales de poder, que individuos en una posición elevada pueden demostrar su superioridad a través de la posición de brazos en jarra, acceso a un territorio más amplio, movimientos, mayor volumen en la voz, posturas más expansivas, mayor altura y distancia. “Todas estas características deben entenderse en el contexto de la comparación con la conducta de las personas de estatus inferior, aunque, a veces, las personas de estatus más elevado hacen gala de una mirada sostenida (por ejemplo, para intimidar).” (Knapp 1980, pág 200)

En relación a la intención premeditada de los realizadores de *Las Niñas Quispe* para posicionar un drama crudo de tres hermanas encontrando su muerte en un árido y solitario paisaje, es pertinente comentar que tal puesta en escena, siendo fiel a los hechos, no es azarosa e incide de forma potente en la manera de desenvolverse de las protagonistas y en el dramatismo de la cinta, condicionando motivaciones, intenciones y el objetivo de la historia. “Este sistema implica un recorrido interno del personaje respecto a su pasado, su presente y sobretodo su futuro, definiendo una línea en el tiempo, que frente a los sentidos del espectador, exigen un desarrollo espacial para que el público no solo pueda percibir esa acción, estar frente a ella, sino comprenderla y sentirla.” (Lalli Marcelo, *El tiempo y el espacio en la puesta en escena cinematográfica*, Ciclo Open DC, Universidad de Palermo, octubre 2012, pág. 2, web, www.fido.palermo.edu/servicios_dyc/opendc/archivos/4627_open.pdf)

Es importante agregar que la mirada fija que mantienen las dos hermanas hacia Justa implica un combate de criterios o puntos de vista, generando incomodidad y tensión en el ambiente. “Entre los hombres como entre los animales la manera de mirar refleja frecuentemente el estatus. En general, el animal dominante disfruta de más espacio visual. Cuando un mono líder capta la mirada de otro subordinado, éste entrecerrará los ojos o mirará hacia otro lado. Algunos etólogos sostienen que la estructura de dominio entre los primates se estructura y mantiene según quién puede mirar a quién, más que con actos agresivos. Cada vez que dos monos cruzan la mirada y uno la desvía, confirmará el lugar que a ambos les corresponde en la jerarquía de dominio”. (Davis, 2004, pàg. 98) En la imagen inferior estos indicadores se encuentran presentes:



Catalina Saavedra como Lucía Quispe y Francisca Gavilán como Luciana Quispe, Digna Quispe como Justa Quispe “*LAS NIÑAS QUISPE*” (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

Las niñas Quispe llevan pantalones holgados, chalecos, gorros de lana y zapatos todo terreno; y todo el atuendo presenta una gama de colores terrosos. En más de una oportunidad, manifestando su miedo por viajar a la ciudad, hablan de cómo se vieron analizadas por la otredad, de cómo la gente en la ciudad se río con ellas, de cómo las miraban raro. Este factor, enlazado con el deseo de la Luciana, la hermana menor, por comprar el vestido habla de una idealización, de un “yo ideal”. “ La ropa puede estimular o desalentar ciertas pautas de la comunicación. Un traje nuevo puede promover sentimientos de alegría y felicidad, es posible que uno se sienta menos eficaz si

los zapatos le hacen daño; el usar un traje inadecuado puede promover la autoconciencia, que es un sentimiento común en los adolescentes que tratan de comprenderse a sí mismos”(Knapp,1980, pág 172)

Este aspecto de la vestimenta con relación a la comunicación y la percepción que la gente tiene sobre otro y la propia identidad se presenta en el film en la escena en la que Don Juan muestra la ropa que está vendiendo a las niñas Quispe:

- **LUCIANA:** *Mira, mira... éste Lucia, Lucia. Está muy bonita.*
- **LUCÍA:** *¿Y no tiene una más larga en otro color?*
- **DON JUAN:** *No, vienen todas igual nomás.*
- **JUSTA:** *¿Y para qué querís falda, Lucía?*
- **DON JUAN:** *Para que sean lindas, para que sean mujeres, para que sean regias pue, para que encuentre marido alguna cosa.*
- **LUCÍA:** *Marido vamos a encontrar...*
- **DON JUAN:** *Si ellas son bonitas...*
- **LUCÍA:** *No, está muy delgada...*
- **LUCIANA:** *Si po te ponís otra cuestión debajo...*
- **LUCÍA:** *Ésta está gruesa.*
- **DON JUAN:** *Ven que está todo bonito...*
- **LUCIANA:** *Éste es como para un hombre éste...*
- **DON JUAN:** *Ése le gusta a usted.*



Francisca Gavilán como Luciana Quispe, “LAS NIÑAS QUISPE” (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

Más tarde en otra escena se sabrá que a pesar de que Luciana adquiere su vestido, igual siente tristeza por no poder explotar esa parte de ella, su feminidad, por encontrarse aislada en el cerro. Luciana terminará perdida cerca del río al intentando comprender aquella parte incompleta de su de su identidad. El vestido, finalmente, es el atuendo elegido para su suicidio.

Sin embargo esta película resulta interesante, me atrevo a terminar este capítulo con una cita del libro de Jorge Larraín reflexiona sobre comentarios del autor Nicolás palacios “*Sicología varonil o patriarcal, en la que el criterio del hombre prima en absoluto sobre el de la mujer en todas las esferas de la actividad mental*”. No es sorprendente encontrar que la versión militar de Palacios va acompañada de numerosos elementos patriarcales y machistas que sostienen la inferioridad natural de la mujer frente al hombre en todos los órdenes de cosas: en el orden moral sexual “es la mujer la que incita, la que tienta al hombre”, con respecto al valor militar, Palacios sostiene que la mujer araucana era cobarde, humilde. Ni una sola heroína araucana aparece en la historia”. En lo que dice relación con la inteligencia, Palacios asegura que: Todo chileno de instintos correctos siente desvío por una mujer talentuda y hombruna, en lo que no hace más que seguir las misteriosas pero infalibles indicaciones de la naturaleza... la inteligencia femenina no debe pasar de ciertos límites si no quiere despertar sospechas. Esto no es negar que haya mujeres de verdad que son más inteligentes que muchos hombres, es afirmar sólo que el término de la inteligencia femenina es inferior a la masculina...” (Larraín, 2001, 149-150). Me atrevo a

decir que las “Las niñas Quispes son todas unas heroínas del cine chileno, realizando una protesta silenciosa y quedando por siempre inmortalizadas en la historia del cine”.



Tarjetas de identificación de las hermanas Quispe, “LAS NIÑAS QUISPE” (2013), dirigida por Sebastián Sepúlveda

3.4. LA VOZ EN EL CINE

La voz, al igual que la comunicación no verbal, es algo que se aprende. Cuando estamos en el útero de nuestra madre, aprendemos a reconocer la voz de nuestra mamá, como luego, afuera, es posible tomar aquella experiencia para la utilización de nuestra propia voz en diferentes contextos y campos de desenvolvimiento.

Según los estudios de psicoanálisis de Sigmund Freud sobre el poder que tiene la voz sobre nuestro cuerpo, ésta se entiende “en y por” la palabra, por tanto la voz queda esclava de lo que se está intentando expresar; inherente. Pasa desapercibida hasta que es posible reconocer en esta voz un tono, que ayuda a entender entre líneas lo que esta voz quiere expresar. Y como menciona Michel Chion: la teoría del cine en cuanto ha hablado, todavía no se ha elaborado, mencionando que lo que se ha escrito a veces de manera muy pertinente sobre múltiples clásicos del cine hablado se podría aplicar igualmente si dichas películas fueran mudas y los diálogos aparecieran en los hipertítulos. Cuando el autor se refiere a que no se ha elaborado una teoría del cine hablado, se refiere a los teóricos de Cahiers du Cinéma (1970), quienes fueron abriendo estudios sobre la utilización de la voz. Denis Vasse, por ejemplo, con el libro *L'ombilic et la voix*, plantea que se puede hablar en torno a la voz como un vehículo para la expresión y el lenguaje. (Chion, Michel. *La voz en el Cine*, *La voix au cinéma*, España, Ediciones Cátedra, 2004, pàg. 13)

Básicamente estos estudios sobre la voz que realiza Chion se incluyen para el estudio y la implicancia de la voz en off y los poderes mágicos que la ésta puede otorgar <a voz acusmase, que “no se trata ni de una voz declamada ni de una voz cantada: es una voz sin más, que funciona en primer lugar... como voz sin cuerpo, sin la imagen de la persona que habla> (Chion, 2004, pàg. 13). A pesar de que nuestra investigación gira en torno al lenguaje no verbal y a la investigación puntual de esta sección sobre ver y no ver el sonido, sobre el vococentrismo (donde

la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor), Christiane Sacco menciona que la presencia de un cuerpo estructura el espacio que lo contiene, por lo tanto la presencia de una voz humana estructura el espacio que la contiene.(Chion, 2004, pàg. 17)

Lo mismo sucede con cualquier espacio sonoro; si está vacío o no, si existe una voz humana el oído prestará automáticamente una percepción a ésta, aislandola y diferenciándolo del resto de estímulos sonoros. (Chion, 2004, pàg. 18)

En 1927, con una película llamada “El Cantor de Jazz” es cuando quizá todo el cine anterior se puede categorizar como mudo, aunque como es evidente los personajes de las películas mudas sí se expresaban; movían las bocas y actuaban como si se estuvieran expresando. No porque no había una transmisión sonora en directo significaba que no se estaban expresando. Como mencionamos antes, la comunicación no verbal es la gestualidad del cuerpo. Por lo tanto, como menciona Michel Chion, el cine podría clasificarse como un cine sordo, pues también existía una mirada de sordo. Por tanto, la imaginación juega un papel primordial en las primeras etapas del cine. Con la sola apreciación de la voz de un personaje es posible identificar o hacer un atisbo de sus intenciones más ocultas, aunque no sea del todo evidente en base a un mensaje concretamente elaborado. (Chion, 2004,pág 20)

“El cine hablado ha codificado los criterios de espacio, tono y timbre, los que han de someterse a una voz “yo” para que funciones como tal. Dichos criterios corresponden a auténticas normas que raramente se soslayan; normas dramáticas de interpretación, normas técnicas de grabación” (Chion, 2004,pág 59) Por lo tanto, se podría apuntar a través del estudio, que la voz en el cine puede poseer poderes si ésta no utiliza palabras. Al usar recursos paraverbales específicos se puede generar una identificación de nuestra propia expresión oral, siendo imposible distanciarse de ésta, como una forma de apropiación e identificación a través de mimetismo auditivo. (Chion, 2004, pàg. 61)

CONCLUSIÓN

El estudio de la comunicación no verbal ha demostrado, en base a reconocidos gestos y repetitivas conductas que el ser humano ha sistematizado su forma de desenvolverse con otros interlocutores, quedando en evidencia patrones de comportamiento dignos de ser rescatados por los realizadores del mundo cinematográfico, pues el área en cuestión debe incluirse y ser considerada al momento de elucubrar escenas memorables, sin importar el género, pues sin resultar un recurso forzado para la interacción, es inherente. “Es imposible no comunicar”, como dijo Paul Watzlawick, es imposible oponerse contrariamente al comportamiento, es decir, no existe el “no comportamiento” o la “anticomunicación”, y por tanto no existe la “no comunicación” (Watzlawick,1985. Pág. 49-72)

incluso en una conversación por teléfono, el contenido transmitido estará incompleto o insuficiente si es que las dos personas no se pueden mirar a la cara, pues en las frases del diálogo incidirá entonación, duración, silencios, suspiros. Incluso Flora Davis en el inicio, recién adentrándose en el contenido de su libro “La comunicación no verbal”, lo expresa: “Pertenezco a la clase de personas que no confía plenamente en el uso del teléfono. No es que considere que el sistema telefónico se esté desintegrando, a pesar de que en ciertas circunstancias da esa impresión, sino que al emplear este medio me parece que no logro saber a ciencia cierta lo que está pensando realmente la otra persona. Si no puedo verla, “¿cómo puedo adivinar sus sentimientos?, y ¿qué importancia tiene lo que dice si desconozco lo que piensa? (Flora Davis, 2004,pág 11)”.

Es por tanto el análisis de la comunicación no verbal una herramienta esencial para adentrarse en la identificación de una imagen social y puntual en un país, en base a una consistente contextualización. Un Chile originalmente indígena, colonizado, sufre y renace culturalmente desde una dictadura de casi diecisiete años de la mano de ardua actividad cultural, ya que como se planteó: “En los primeros diez años, los exiliados hicieron 178 filmes fuera del país, cifra

superior a cualquier período anterior de la historia del cine local, siendo la mayoría de ellos (unos 100 documentales)(Garrido,,2013,pág 64)

...”, estrenándose al finalizar el Régimen Militar “La Luna en El Espejo” (1990), “Caluga o Menta” (1991), una representación de un grupo de jóvenes insertos en la transición a la democracia, “La Frontera”, sobre un relegamiento o un exilio dentro del mismo país (1991), y “Johnny Cien Pesos” (1993), que retrata la historia de un colegial de 17 años que se une a un grupo que planea robar un videoclub.

La cultura, así, entendiéndose como una herramienta fundamental para que el ser humano se desarrolle en diversos campos, determina nuestra identidad, pues codifica el apronte del individuo con su entorno, que en este caso en particular entiende la realidad realzando diferentes perfiles sociales, como se pudo observar en base a las cinco películas analizadas, en torno a temáticas y escenas seleccionadas, donde cada pequeño movimiento o un conjunto de gestos cuenta como un elemento de codificación para entender un trasfondo mucho mayor. Como planteó Wolff Werner, *“si el individuo es incapaz de descargar, sublimar o compartir sus emociones, se siente aislado y perdido”*. En ésta labor, la importancia de las realizaciones cinematográficas chilenas como canalizadoras de urgencias sociales es innegable.

La comunicación no verbal es expresión inconsciente y por tanto una película atractiva es aquella que sabe rescatar aquel torrente espontáneo y atingente a la necesidad de una audiencia que se sentirá identificada con el actuar de los actores que ve en pantalla, quienes a través de los gestos precisos que acompañan la palabra harán comprensible el mensaje. *“El buen actor de cine es aquel que sabe hacerse entender sin hablar...”* (Nacache, 2003 pág 24). Y como planteó Ray Birdwhistell llamar a los gestos “señales” es apuntar a una especificidad de la que tales comportamientos carecen de práctica real, y ese no el caso. Las películas funcionan como una interpretación, y también inmortalización de lo real en el caso chileno. Así un gesto amistoso entre Pedro Machuca y Gonzalo Infante transmite una inmensidad de mensajes, desde un pacto

simbólico entre dos bandos de un país averiado hasta una cotidiana intención desprejuiciada y no discriminatoria, pues no podemos olvidar que el movimiento corporal, y por tanto no verbal, es una forma aprendida de comunicación que sigue un orden pautado culturalmente, inserto en un contexto determinado: en el caso de *La Luna en el Espejo*, por ejemplo, el escenario es mayoritariamente interno (una casa con muchos espejos), ajeno al dinamismo del popular mercado porteño, sin embargo se nos presentan tres personajes claves que a través de sus dichos y su dinámica comunicación no verbal logran representar dos caras de una misma moneda; un marino retirado y postrado en una cama, de ceño fruncido, que apunta con el dedo y alza los brazos profiriendo descarnados juicios sobre un Chile social y políticamente deficiente, añorando la dictadura y su rigidez (tal cual es su lenguaje no verbal) y, por otra parte, la pretendiente de su hijo, Lucrecita, que le guarda distancia al veterano, que con el rostro limpio y los ojos abiertos, serena, mira por la ventana y dice: “Algún día me voy a sacar una foto en el muelle con todas las gaviotas volando”, como una alegoría a la libertad.

Esta investigación, de la mano de un sustento teórico, ha permitido identificar comportamientos repetitivos, sistemáticos; la misma rigidez autoritaria gestual de Don Arnaldo la vemos en el patrón que azota con una varilla a su obrero en *Canta y No Llores...* o en la pose y los dedos entrecruzados sobre el escritorio del doctor interpretado por Héctor Noguera en *Fuga*, como si se tratara de una estructuración que responde a un imaginario que la identidad chilena exige recalcar.

La urgencia planteada, que nace desde temprana edad (como algo instintivo, de supervivencia), es transversal, en cuanto a clases sociales y ubicación geográfica. Incluso las hermanas Quispe, que paulatinamente fueron perdiendo su círculo social en el paisaje cordillerano, la transmiten pausadamente, con distancia, silencio y, finalmente, muerte. Y es que, como planteó Monika Matschnig, lo que oímos sólo capta el 7% de nuestra atención, en contraste con la forma en la que se nos transmite. Cuando Don Juan les va a vender ropa, gran parte de la interacción la

evidencia la corporalidad; el 55% de nuestra atención se dirige hacia la postura y la gesticulación y el 38% al volumen y la melodía de la voz, ya se ha comprobado. (Matschnig 2012,pág 9)

Si bien aspectos psicológicos se van alterando conforme el paso del tiempo, algunas cosas permanecen intactas, modificándose pues una personalidad identitaria. Schectmann sostuvo que nos constituimos a nosotros mismos entendiendo la vida como una narrativa, construyendo historias de la misma. Y reflexionamos sobre consideraciones morales y estéticas y valores que nos gobiernan, complementando una narrativa. La identidad chilena expuesta a través del cine, que implementa sin duda un cuidado en la dirección de la comunicación no verbal, entendiendo su importante impacto, parece ser aquello: una constante búsqueda que rescata la memoria y posiciona cuidadosamente los elementos no verbales en pantalla.

- ILUSTRACIONES páginas 31, 61, 66 por Catalina Woken

Bibliografía :

- Davis,Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza editorial, 2004. Impreso
- Wolff, Werner, *Introducción a la psicopatología*,Buenos Aires,Fondo de Cultura Económica México,1956
- Aumont,Jacques. *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós,1998
- Mattelart,Armand;Mattelart,Michelle.*Historia de las teorías de la comunicación*,Barcelona, Paidós Ibérica,1997
- Watzlawick, P., Helimck, J., Jackson, D.*Algunos axiomas exploratorios de la comunicación. Teoría de la comunicación humana*.Barcelona,Editorial Herder.1985
- Pease,Allan.*Lenguaje Corporal - Cómo leer lo que piensan los demás a través de sus gestos*,London,Sheldon press,1981
- Larraín,Jorge.*Identidad chilena*,Santiago:LOM ediciones,2001,impreso
- Susan A. J. Birch, Nazanin Akmal and Kristen L. Frampton, *Two- years old are vigilant of others' nonverbal cues to credibility, Developmental Science, Blackwell Publishing Ltd,2010,Paper*
- Matschnig,Monika.*Lenguaje corporal, saber lo piensan los demás en el trabajo*,España: Editorial Alma,2012
- Nacache, Jacqueline, *El Actor de Cine*, Barcelona: Paidós, 2003
- Birdwhistell,Ray. *-El lenguaje de la expresión corporal* , Barcelona:Editorial Gustavo Gili S.A, colección comunicación visual, 1979
- Kreig,Raúl, *El método en la actuación*, Didascalia Revista de teoría y práctica teatral - número uno,2003
- Leibniz,G. *Philosophical Writings*, London: J.M Dent & Sons,1973
- William, James. *The Principles of Psychology*,London:Macmillan,Vol 1,1890
- Wolff,Werner.*Introducción a la psicopatología*, Fondo de Cultura Económica México - Buenos aires, 1956

-Mónica Villarroel M. *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, Cuarto Propio 2005

-Garrido, Joan del Alcázar, *Chile en la pantalla cine para escribir y para enseñar historia (1970-1998)*, Valencia: Publicacions de la universitat de Valencia, 2013

-Pearson, Judy C. .Turner, Lynn H. Todd-Mancillas W. “*Comunicación y Género*” Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993

-Knapp, Mark. L. *La comunicación no verbal - El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós comunicación, 1980

-Chion, Michel. *La voz en el Cine ,La voix au cinéma*, España, Ediciones Cátedra, 2004

Bibliografía Web

- Cestero, Ana M^a . “*La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía*”, Universidad de Alcalá, España, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6074/1/ELUA_20_03.pdf
- Guzman, Nancy. “La CIA instruyó a la DINA: Manuel Contreras”, La semana, Bogotá, WEB, 2005, www.archivochile.com/Imperialismo/us_contra_chile/UScontrach0033.pdf
- Centro Virtual Cervantes, *Comunicación no verbal*, Instituto Cervantes, www.cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/comunicacionnoverbal.htm
- Consejo Nacional de las Culturas y las Artes Gobierno de Chile, Oferta y consumo de cine en Chile Circuito cinematográfico, “*Películas estrenadas*” por año : *Periodo 2001-2003*”, Web, www.chileaudiovisual.cultura.gob.cl/informe2013/assets/3b%29-peliculas-chilenas-e-strenadas-x-ano.-periodo-2001-2013.pdf
- Instituto Nacional de Estadística, *Enfoque Estadístico Chilenos y Cultura*, 2004, WEB: www.ine.cl/filenews/files/2006/enero/pdf/cultura_chilenos-pdf
- Farsani, Danyal. “*La comunicación no verbal mejora la calidad de la enseñanza*”, Programa nacional de divulgación y valoración de la ciencia y la tecnología, 2016, WEB: www.conicyt.cl/explora/2016/01/13/danyal-farsani-la-comunicacion-no-verbal-mejora-la-calidad-de-la-ensenanza/, Ministerio de Educación

- Estevez, Antonella. “Cine mudo chileno: Lo que nos ha quedado”, Cinechile, Web, www.cinechile.cl/crit%26estud-324
- Ccplm.cl, *Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)*, Centro Cultural La Moneda, Web, 2016, www.ccplm.cl/sitio/canta-y-no-llores-corazon-o-el-precio-de-una-honra
- “Argot”. Real Academia Española, Edición del Tricentenario, 2016, Web, www.dle.rae.es/?id=3XeSg6p
- “Identidad”. Real Academia Española, Edición del Tricentenario, Diccionario de la lengua española, 2016, Web, dle.rae.es/?id=KtmKMfe
- Schechtman, 2010 (*Society for the philosophy of information, the traditional personal identity question*). 2016, Web, www.socphilinfo.org/node/111
- Hurtado, Ignacio. *Autoestima: Concepto, formación, desarrollo e indicaciones acerca de su diagnóstico*, Psicoplanet.com, Web, www.girasol-levante.com/art/Autoestima%20y%20diagnostico.pdf
- Gallego, Rolando. *Escribiendocine*, Web, 2015, www.escribiendocine.com/entrevista/0011176-sebastian-sepulveda-en-chile-la-gente-no-entiende-para-que-hicimos-una-pelicula-asi/
- Gonzalez, Francisca, Emol, Web, 2014, www.emol.com/noticias/magazine/2014/09/09/679347/director-de-pelicula-en-caso-de-las-hermanas-quispe-da-altura-y-dignidad-a-su-muerte.html
- Lalli Marcelo, *El tiempo y el espacio en la puesta en escena cinematográfica*, Ciclo Open DC, Universidad de Palermo, octubre 2012, [web, www.fido.palermo.edu/servicios_dyc/opencd/archivos/4627_open.pdf](http://web.www.fido.palermo.edu/servicios_dyc/opencd/archivos/4627_open.pdf)

Sitios visionado Películas

- <http://www.cinechile.cl/cineonline.php>
- <http://www.ojocorto.com/>
- <http://www.ccplm.cl>

Películas

- “Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)”, Dir Juan Pérez Berrocal, Inter. Juan Pérez Berrocal, Clara del Castillo, Tomás Medina, Anita Giraudo, José Domenech, Pedro Eguiluz, Amparo Alsina, Eduardo Varela, Juan Pérez Castillo, Antonio Pellicer, Alberto

Sealls,Emilio Muñoz,Alberto Flores,Carlos Fuica,Paco Díaz, Apollo Film,(1925)
Online,www.cinechile.cl/pelicula-536.

- “La Luna en el Espejo” Dir Silvio Caiozzi, Inter, Elenco.Gloria Münchmeyer, Rafael Benavente,Ernesto Beadle,Mónica Echeverría,María Castiglione,Roberto Poblete,Loreto Valenzuela, Andrea Films, 1990, Online, www.cinechile.cl/pelicula-9
- “Machuca”Dir Andrés Wood,Matías Quer,Ariel Mateluna,Manuela Martelli,Aline Kuppenheim,Ernesto Malbrán,Tamara Acosta,Francisco Reyes,Alejandro Trejo,María Olga Matte,Gabriela Medina,Luis Dubó,Andrea García-Huidobro,Tiago Correa,Pablo Krögh,Federico Luppi,Francisca Imboden,Juan Pablo Miranda,Aldo Parodi,María Izquierdo,Eduardo Burlé, Wood Producciones S.A, 2004 DVD ,www.cinechile.cl/pelicula-89
- “Fuga” Dir Pablo Larraín,Inter.Benjamín Vicuña,Gastón Pauls,Francisca Imboden,María Izquierdo,Willy Semler,Héctor Noguera,Alfredo Castro,Paulina Urrutia,Marcial Tagle,Mateo Iribarren,Luis Dubó,Alejandro Trejo,José Soza,2006,Fábula,DVD,www.cinechile.cl/pelicula-62
- “Las Niñas Quispe” (2013) Dir Sebastián Sepúlveda, Inter. Digna Quispe,Catalina Saavedra,Francisca Gavilán,Alfredo Castro,Segundo Araya, Fábula, 2013,Online,www.ojocorto.com
- “Dawson Isla 10” (2009), Dir Littin, Inter. Benjamín Vicuña,Bertrand Duarte,Pablo Krögh,Cristián de la Fuente,Sergio Hernández, 2009, Azul Films, VPCCinema Produções Artísticas (Brasil)
- “Caluga o Menta” Dir Gonzalo Justiniano,Intr, Mauricio Vega,Patricia Rivadeneira,Aldo Parodi,Luis Alarcon,Myriam Palacios, Arca Ltda, (1990).
- “La Frontera”Patricio Dir , Ricardo Larraín,Contreras,Gloria Laso,Héctor Noguera,Alonso Venegas,Aldo Bernal, (1991)Filmocentro Cine,CINE XXI,TVE, Televisión Española,Ion Producciones,Televisión Nacional de Chile (TVN)
- “Johnny Cien Pesos” Dir . Gustavo Graef- Marino Inter,Armando Araiza,Patricia Rivera,Willy Semler,Sergio Hernández, (1993), Catalina Cinema, Arauco Films, Visión Comunicaciones, Online.www.cinechile.cl/pelicula-15.