laFuga

¿Ajustado al contexto social?

Notas para pensar el quiebre en el cine de la memoria

Por Rodrigo Ruiz Encina

Tags | **Cine de ficción | Post-memoria | Estética - Filosofía | Chile**

Antropólogo. Magíster © en Estudios Culturales. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Filosofía con Mención en Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile. Rodrigo Ruiz Encina. Antropólogo. Magíster (c) en Estudios Culturales por la Universidad ARCIS. Cursa estudios de Doctorado en Filosofía con Mención en Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile. Editor de la revista eldesconcierto.cl

Durante los noventa primó un cine de la memoria políticamente comprometido, que prolongaba las urgencias del arte realizado antes de 1989 con sentido democrático y antidictatorial. En los años de la hegemonía concertacionista, la producción cultural comenzó a ser organizada bajo la forma de una política pública, con fondos a los que era posible acceder bajo parámetros cada vez más estandarizados bajo criterios de mercado, que respondía ideológicamente a la mirada sobre la democracia y la reconciliación propia de la nueva gobernabilidad. En ese escenario, la primera producción cinematográfica sobre la memoria se dirigió principalmente a hacer ver lo que la "justicia en la medida de lo posible" omitía. Era una mirada en alguna medida disidente, radicalizada. La urgencia principal era contar, saber, mostrar incluso aquello que a las nuevas administraciones civiles resultaba incómodo. Aún así, ejercicios como los de *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994) o *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) lograron ir más allá y proponer modos de reflexividad que comenzaron a tematizar la memoria como problema.

Las generaciones de cineastas que comenzaron a despuntar en el documental en el entorno del año 2000, acudieron al problema de la memoria de formas diferenciadas. Algunos desde una prolongación del imperativo ético propio del cine antidictatorial, y otros desde posiciones irónicas y a veces incluso cínicas, pero no por ello menos sugerentes y cargadas de sentido crítico. De un modo u otro, comenzaban a asomar retóricas de la memoria que ya no estaban exclusivamente centradas en las violaciones a los Derechos Humanos y el golpe de Estado, para permitir procesos de enriquecimiento en temáticas y puntos de vista, así como también una mayor reflexividad y complejidad en el discurso cinematográfico. *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2011) corresponde, por mencionar un ejemplo destacado, a un momento de madurez del cine de la memoria.

Respecto de esas tendencias, la trilogía que se articula con *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010) y *No* (2012), de Pablo Larraín, constituye un momento bisagra, un quiebre profundo en el cine chileno de la memoria, cargado de consecuencias políticas. Aunque no son completamente novedosas en todos sus aspectos, ni son las únicas que articulan el pliegue, ellas permiten abordar la profundización de algunas tendencias claves en las nuevas narrativas de la memoria: suponen un movimiento desacralizador de los héroes que habían sido consagrados por la memoria oficial, constituyen una estrategia de representación de los sujetos sociales que pasa por su desmasificación, y ubican a los nuevos protagonistas en un lugar impreciso y confuso, sin pertenencias políticas ni localizaciones ideológicas claras.

Si esta hipótesis de la ruptura en los modos de la memoria fílmica es correcta, corresponde el análisis de dichas películas en atención al cruce entre sus modos de representación y sus rendimientos políticos.

Desacralizar e instituir

Erigir monumentos es, claramente, un gesto del poder. Su demolición, simbólica o material, pareciera ocurrir en un proceso más impreciso y nebuloso.

Varios textos aparecidos desde los años 90 han examinado de forma lúcida y crítica la monumentalización de los héroes en el cine de la memoria [1] . Pablo Corro comenta un conjunto de películas que se apartan de forma crítica del programa épico de la trascendencia del héroe, tanto porque cuestionan dicha forma de representación del cuerpo del líder, como porque "porque como un efecto de ese interés omiten la figuración de masas dinámicas, del pueblo en movimiento" (Corro, s. f.).

Efectivamente, a la cultura oficial le interesan los monumentos y las víctimas (muchas veces ambas cosas son lo mismo, aunque no siempre), incluso cuando esos dispositivos simbólicos aparezcan como fragmentos de discursos contrarios a ella misma. La operación de monumentalización no corresponde simplemente a una voluntad estratégica de elevación simbólica de una figura, individual o colectiva, inscrita en las tendencias hegemónicas. Por el contrario, la sacralización puede funcionar también como una retirada doctrinaria del héroe, que es desprovisto de su densidad ideológica a manos de su nueva imagen de mártir. Cuando Vicente Sánchez-Biosca analiza el caso de Primo de Rivera, sostiene que "la relación que se propuso a los españoles durante décadas no fue la del culto a un vivo, sino la de un culto a un muerto. Claro que hubo beneficiarios de este sepulcral silencio del líder (y Franco fue sin lugar a dudas el primero). Pero lo determinante es que su construcción carismática revistió una forma mórbida que algo tiene de perverso; perversión que aparece trascendida, más todavía visible, por un ceremonial de santificación. Diríase que en el tratamiento que se dio a José Antonio, el político cedía su puesto al santo; el agitador se retiraba ante el fulgor doliente del mártir" (2006, p. 27).

El héroe santificado sale del reino de este mundo y es enviado a un lugar sin política donde habitan seres trascendentes y abstractos convertidos en puro pasado, estratégicamente neutralizados. Es por ello que la irritación que esos héroes producen en las conciencias críticas debiera ser reprocesada para ver en su monumentalización, no solo la santificación tendenciosa que practican sus partidarios, sino también la inmovilización estratégica que le disponen sus adversarios o quienes, como en el caso de la relación de Franco y Primo de Rivera, encuentran en esta santificación la oportunidad para afirmar el propio liderazgo, sin que la coincidencia con las ideas ya congeladas del líder muerto sea cuestión importante.

Digamos entonces que aún cuando la figura de Allende –tomémoslo como ejemplo clave– parece convocar en torno a sí todas las sensibilidades contrahegemónicas del presente, especialmente ahora que se conmemoran los 40 años del golpe de 1973, el momento de su monumentalización convoca tanto al homenaje mitologizante de sus partidarios, como al de una confusa neutralización. No hay mejor momento para canonizar a Allende que el de la hegemonía neoliberal.

Por el contrario, la eficacia simbólica de aquel Allende encarnado que circulaba a ras de suelo por las marchas estudiantiles de 2011-2012, en un gesto a la vez cómico y solemne, es completamente diferente, superior, a la de las imágenes que portan los manifestantes de la ya tradicional marcha del 11 de septiembre hacia el cementerio. Aquel es presente. La determinación que pone en circulación la mascarada es la representación de una vitalidad política que se reclama propia del presente, y que de forma polémica no se vincula con los que formalmente podrían ser sus herederos políticos –Bachelet, los socialistas, la Concertación– sino con la protesta social que los enfrenta. La performance puede ser leída, también, como una subversión de la lógica martirizante propia de la cultura de la vieja izquierda.

Los ejercicios que se agotan en los procesos de desacralización, entonces, pierden un importante rendimiento cuando se limitan al desmontaje del héroe y culminan en actos de interrupción de la energía que mantiene al cuerpo del mártir simbólicamente refrigerado, interesados en permitir al espectador verlo pudrirse, hecho carne vulgar y común. Por el contrario, las posibilidades emancipatorias de los ejercicios de crítica a la santificación comienzan allí donde se hacen visibles los procedimientos y se revelan las relaciones de poder que intervienen en los propios procesos de institución de los mártires, de modo de poner en evidencia cuanto hay en ellos de actividad hegemónica. Se trata de desplazar el interés desde la *demolición* de los monumentos al *desmontaje* de sus procesos de levantamiento, de modo de hacer visible la acción del poder.

Por otro lado, una sospecha posible sobre los limitados ejercicios de demolición –que diferenciamos entonces del desmontaje- se relaciona con los procesos instituyentes que ellos mismos comportan. Si efectivamente las películas de Larraín ya citadas, pero también *La muerte de Pinochet* (2011) y *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004) de Perut y Osnovikoff, son relatos desmitologizantes, hay que ver qué montan cuando derriban las viejas estatuas.

Jacques Rancière ha examinado distintos modos en que las vanguardias del siglo XX plantearon una relación crítica respecto de los dispositivos de poder contenidos en el arte y la cuestión del embrutecimiento del espectador. El problema de la distancia era formulado tradicionalmente en términos tales que ubicaba al espectador como un sujeto pasivo, y por tanto embrutecido, y al actor como un sujeto activo, con poder. Rancière propone una relectura que cuestiona la oposición entre mirar y actuar, dado que "las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción" (2010, p. 19). Siguiendo esta reflexión diríamos entonces que el espectador de las películas de la memoria no se encuentra ante la pura lógica del embrutecimiento o del consumo acrítico del discurso que ellas comportan, y que es necesario desplazar el análisis del rendimiento crítico de estas películas del centro en que se ha colocado, referido al análisis de sus contenidos.

Actuando en el presente como una fuerza de producción del pasado que participa de un conjunto de confrontaciones de carácter contingente, el cine de la memoria puede ser apreciado no solo a partir de su propia actividad, sino como un dispositivo inscrito en una cierta configuración social de la que forma parte junto a otros actores. Ello significa pensar más allá de las emisiones de la realización cinematográfica, donde la emancipación del espectador requiere una cierta disociación con el discurso que proyecta la pantalla. La perspectiva de Rancière ya no permite examinar la relación del cine y la memoria sólo en atención a la producción discursiva del primero, y demanda considerar la compleja relación que se establece entre dichos discursos y las mecánicas sociales de distribución de lo sensible. Esa relación no consiste sólo en la confrontación de discursividades, sino entre dispositivos de amplia escala que regulan la circulación de contenidos y disponen primacías y sometimientos. El espectador no está fuera de ello, pero es necesario repetir, particularmente en los comienzos del siglo XXI, que el cineasta tampoco.

Si hay efectivamente en esa lógica de la emancipación disociativa una tercera cosa que resulta común –o extraña en la misma medida– tanto al realizador como al espectador, y que permite la formación de un lugar sobre el que ninguno de ambos sujetos tiene una relación de posesión con el sentido, ese lugar está dado, en nuestro asunto, por las narrativas de la memoria circulantes y por los sentidos socialmente constituidos por los sujetos colectivos. Dichos relatos son muchas veces huidizos, anidan en las memorias familiares, en las historias pequeñas que pasan de boca en boca sin encontrar a menudo los espacios de su formalización y difusión a mayor escala, pero son, de todas formas, saberes subalternos que forman un acervo disponible para el procesamiento crítico y autónomo de los discursos mediáticos y cinematográficos de la memoria.

Al cine y la televisión contemporáneos, sin embargo, no le está vedado ese territorio como fuente de contenidos. Como se ha visto en producciones recientes, la creciente maleabilidad de los modos de producción audiovisual, y la ampliación y diferenciación de los espacios de realización, permiten la penetración de la actividad cinematográfica en prácticamente cualquier espacio de la vida.

De esa suerte, concluida la posdictadura en algún impreciso momento entre el desencanto cultural y la movilización social, el nuevo héroe que instala el cine de la memoria es, ni más ni menos, el propio cineasta. La demolición de los monumentos no implica, como sospechábamos, un giro democratizador de la producción de la memoria. El director y el guionista adquieren una potencia nueva, son ellos los capaces del acto superior de la desacralización, ellos son quienes pueden lograr lo que le ha sido negado al restante mundo de "creyentes".

En ese gesto, el contenido da paso al procedimiento. El héroe constituido como parte del agenciamiento de un cierto marco ideológico, sucumbe ante la mano de quienes no vienen a instalar una nueva concepción, sino un saber práctico premunido de sus propios aparatos de derribamiento.

Este arte es más el de la demolición que el de la edificación. Pero no es en esa falta de compromiso con algún contenido ideológico formalizado y explicitado donde anidan sus déficits emancipatorios

principales, sino en su incapacidad para abordar el desmontaje de los mecanismos sacralizadores del poder. Será quizás porque durante los años de la posdictadura el cine se constituye, en una medida mayor que nunca antes, en un lugar político cultural donde trabaja la hegemonía, produciendo una nueva posición social. El arquetipo del nuevo cineasta domina las lógicas de los circuitos internacionales, gana reconocimiento global, es nominado, ocupa ese lugar que hasta ahora estaba reservado en nuestro país a los poetas. Y esa nueva localización se convierte en una plaza de poder en el juego de los saberes y los sentidos, es un lugar hegemónico cuyas valencias políticas deben ser interpeladas.

El pasado como caos irrepresentable

La época del neoconservadurismo abre la crisis del plano general. El golpe de Estado y sus consecuencias fundacionales significaron también un "golpe escópico" que implicó, entre otras cosas, una nueva elección de escalas de plano, referidas a la nueva centralidad del individuo y a la desaparición de los sujetos masivos.

Se trata –digamos provisionalmente– de un régimen escópico de lo angustiosamente constreñido, de lo casi completamente aislado, que no sólo impide alejar el lente para modelar un espacio multitudinario, sino que anula las operaciones básicas de orientación cognitiva del espectador donde a menudo encontraba su utilidad principal el viejo plano general. Es una sensación por momentos similar a la que se experimenta en los más grandes malls, donde el transeúnte sucumbe en la crisis de toda orientación de espacio-tiempo. Los mecanismos clásicos de construcción de sentido que se valían de toda la escala de planos estallan en beneficio de nuevas estrategias asentadas en la permanente incertidumbre del espectador, en la aparente imposibilidad de la verdad y de una cartografía de sentido básica.

La vida antes del 11 de septiembre, aparece representada de forma oblicua en *Post mortem* a través de planos detalle, en encuadres de miradas esquivas que espían el mundo desde una ventana, sin poder aprehenderlo. Es un afuera inasible para el protagonista donde se ubica principalmente, para él y para la narración cinematográfica, un devenir poco racional inundado de pasiones. Interrumpiendo ese relato y su tratamiento visual, el golpe de Estado da paso a un cambio en la mirada: la morgue aparece atestada de cadáveres. Con la ampliación en la escala de planos la narrativa de Larraín encuentra el sentido histórico.

La fuerza colectiva de la historia se vuelve de ese modo sencillamente irrepresentable. Lo social aparece en la película en el tramo correspondiente al proceso post 11 de septiembre, es allí donde la historia y la política encuentran un lugar en la pantalla. Larraín no sabe, no puede o no quiere hablar de los tres años anteriores. Desprovista la democracia neoliberal de toda relación con la justicia social e instaurada la reconciliación de "justicia en la medida de lo posible", resulta más fácil ir al trauma y la victimización que abordar la complejidad de la época. Los 40 años, reducidos a pura acción represiva, son de alguna manera más cómodos que los 43.

Esta operación puede ser comprendida acudiendo a estructuras de sentido similares. En cuanto la instalación del neoliberalismo responde a un momento de refundación, construye un relato de reconstrucción que se cimenta, como en muchos otros casos, sobre la idea de la superación de un caos anterior que no puede siquiera ser recordado. Es un tipo de discurso que corresponde al "mito de los nuevos comienzos" al modo en que es conceptualizado por Georges Balandier, que se basa en que "lo que ya existe aparece como un desorden inicuo, una violencia hecha a los hombres y una injusticia, un mundo falso y perverso" (1997, p. 25), que por lo tanto debe ser superado.

Y es que casi ninguna mala memoria tiene que ver primariamente con el olvido. Parte sustancial de la historia que escriben los vencedores supone colocar lo que había antes de su victoria en una situación de ininteligibilidad que más que ser simplemente borrado llega a ser deformado hasta volverlo irreconocible. La victoria de la dictadura y su proyección en nuestros días tiene más que ver con la instalación de un nuevo orden social y político que con la disolución cognitiva de los actos cometidos como parte de ese proceso instituyente. Es por eso que éstos logran una visibilidad enormemente mayor que aquello. El horror se vuelve lugar común, y la vida anterior una memoria indescifrable.

Masas de muertos o la muerte de la masa

La masa, alguna vez instalada en la pantalla de forma rotunda, es una de las principales víctimas del cine actual. Es una tendencia que se ha hecho notar en distintos textos y a estas alturas es un dato. Tomando prestadas figuras de *Masa y poder* de Canetti, Pablo Corro advierte que "ni en *Post mortem*, ni en *La muerte de Pinochet* ni en *Violeta se fue a los cielos* encontramos verdaderas masas dinámicas. En la película de Larraín aparece una muchedumbre de manifestantes de la Unidad Popular como una corriente física, respecto de la cual el funcionario protagónico y su amada cadavérica se mueven a contracorriente, a contrapelo; esa masa frena la marcha de su Fiat 600 como podría haberlo hecho también un trigal, un pastizal crecido, una corriente de agua" (Corro, s. f.).

Y advierte que la verdadera masa humana de *Post mortem* es "la masa de los muertos, la muchedumbre de cadáveres que de modo súbito suministran los militares y las calles al Instituto Médico Legal desde el 11 de septiembre de 1973 en adelante". Es una masa en crecimiento –dice–, no estática, porque lo que interesa mostrar a Larraín es "cómo se dispara la frecuencia de llegada de los muertos a la morgue" (Corro, s. f.).

Quisiéramos proponer una reflexión distinta. Efectivamente, en *Post mortem* no está la masa viva, no hay dispositivos cinematográficos que permitan proponer su representación. Lo que está es la acumulación del genocidio. La masa que rodea al protagonista no es, realmente, una *masa* (a no ser que ese significante, desprovisto de sentido sociopolítico, termine por indicar cualquier forma de acumulación). Masa, en los tiempos a que hace referencia la película, remite al movimiento popular de los 60 y los 70, indica un conjunto orgánico, politizado, articulado en torno a un objetivo histórico; un cuerpo político multitudinario. Lo que muestra la película de Larraín, entonces, no es la masa de los muertos de la dictadura, sino la muerte de la masa. La imagen de Alfredo Castro sentado entre cadáveres es la imagen de la muerte de una masividad, es la indicación de un cambio de época donde nunca más –al menos, hasta la revuelta de los pingüinos en 2006– fue posible encontrar el sujeto masivo en la vida pública del país. La dictadura terminaba con un sujeto y con un modo de acción colectiva. En la sala de autopsias yacía el líder, afuera moría la multitud. Hijo del tiempo que sobrevendría a esa caída, Larraín no parece saber o querer pensar el tiempo de las masas sino desde su derrota.

Este cambio en la escala de planos de la conciencia y la cinematografía no surge de la simple emergencia de lo privado –que en las sociologías conformistas aparece como una curiosa emanación espontánea de la historia– sino de la desaparición del sujeto popular masivo por efecto de la instalación del neoliberalismo. Plantear de forma simple, como un mero supuesto, la emergencia del individuo donde iba el colectivo, sostenerlo de forma acrítica contribuye a naturalizar un estado de descolectivización que pone al cineasta en la senda de los saberes dominantes.

Que Larraín nos impida *ver, sentir, experimentar* la masa en la escena de la escapada en el Fiat 600, escena construida en torno al viaje de un tipo despolitizado, desvinculado del proceso público en un tiempo en que todo era masa y todo era finalidad, no nos permite ver la dinámica política de una época ni aún cuando se da de narices con ella. La muerte desatada por la dictadura aparece así en medio de un lugar sin sentido. Viceversa, en la morgue lo masivo adquiere visibilidad y existencia. No es un conjunto de cadáveres, no es la acumulación de unidades, es la comprobación cruda, ni siquiera lamentada, de la muerte de un sujeto histórico.

No, una película del triunfo

Tras la muerte de la masa vendrá será un tiempo nuevo habitado por un individuo nuevo. La película que se ocupará de ese tránsito no será un documental con pretensiones de veracidad en su fidelidad referencial, sino una película "de ficción" que mezcla la narración de hechos reales con ficciones, actuaciones con cameos, imágenes de archivo con una filmación actual realizada con las técnicas de la época. Con *No* estalla un régimen narrativo. Con *No* estamos ante la primera película de la memoria que no trata de la derrota, sino de una victoria.

El cine, y particularmente el documental de la memoria que primó durante los 90 y los 2000 estuvo basado en una clave de lo que podríamos llamar *la memoria de la derrota*. Ese cine estaba formulado bajo las claves estilísticas y bajo las comprensiones propias de un mundo que se pensaba a sí mismo como víctima. Allí es donde *No* genera un quiebre y donde encuentra su singular importancia en toda la trayectoria del cine chileno posdictatorial: se trata de una película bisagra entre un cine de la

memoria como derrota y un cine de la memoria como victoria.

Es una película liminal que formula un momento de quiebre, que marca el final de la estética que primó, precisamente, hasta el momento histórico que aborda la propia película. En ese sentido, el discurso de la memoria que propone *No* es una metamemoria. Mientras recupera, representa y estiliza una situación crucial de nuestra historia política, donde declina un tipo de discurso, se hace cargo del "comienzo de otras narrativas" -como las llamó Brunner- que organizan la memoria de nuevas formas.

La victoria de *No* narra al menos dos derrotas. En primer término, la derrota de la dictadura a manos de la Concertación de Partidos por la Democracia (cuestión cuestionable, por cierto), que es la victoria de la estrategia política del plebiscito y el triunfo de un sentido común identificado con el slogan "sin miedo, sin odio, sin violencia", que contenía el germen de la idea de la reconciliación.

La otra es la debacle estética de la vieja izquierda. La tesis dura es que la campaña sólo podría ser exitosa si se desapegaba notoriamente de los símbolos con que la izquierda política y las organizaciones de defensa de los Derechos Humanos habían constituido la dimensión estética de su lucha. Ese era el tratamiento cinematográfico que estaba presente en los primeros spots de la campaña y que es desechado de plano por el publicista René Saavedra (Gael García Bernal).

Si la vieja izquierda remitía a la nostalgia del Estado, el plan que instala Saavedra consuma la privatización de lo que después se llamaría la "alegría", comprensible a partir de allí en clave de mercado. El nuevo articulador de sentido es un publicista: "seamos sinceros, esto está ajustado al contexto social" es la frase que repite Saavedra lo mismo ante los dueños de una bebida gaseosa que ante los dirigentes de la Concertación. No se trata de un recurso banal. La reiteración de la frase en los distintos contextos permite a Larraín proponer el tránsito de un discurso sobreideologizado de izquierda al cinismo propio de la nueva lógica comunicacional que inundaría la era concertacionista, donde el apego a lo publicitario se convertía en la divisa cultural de la *realpolitik*.

La sociología que propone la película sostiene que el sujeto neoliberal ya está constituido a finales de los ochenta, y que, por lo tanto, la campaña de la bebida gaseosa y la campaña del No están dirigidas ambas a un "target" que ha cambiado ya irremediablemente. Lo demás es nostalgia. Y la memoria, según nos lanza en la cara el sentido práctico que prima de punta a punta en la película, no debería ser codificada como nostalgia.

De esa suerte, la desheroificación de los revolucionarios corresponde a la instalación de un sujeto calculador, desapegado de los altos valores. La épica de la izquierda, ya deslegitimada, da paso a la estética publicitaria donde quien es capaz de comprender el carácter del presente es, precisamente, el publicista. El estilo que ingresaría a la campaña del No para sustituir la expresividad de la vieja izquierda haría desaparecer a los actores sociales de la lucha contra la dictadura para instalar un ubicuo individuo unitario.

En concordancia con ello, *No* transcurre principalmente en interiores, en reuniones en casas, en oficinas, casi siempre en espacios cerrados habitados por expertos, técnicos, especialistas y profesionales de la política o de las comunicaciones. Según la tesis de la película es allí, y no en *la calle* –ese significante que tanta potencia ha reconquistado tras el ciclo de movilizaciones 2011-2012– donde se juega la suerte de aquella contingencia.

Una vez más los amplios patios de la democracia, los exteriores, lugar de residencia de los ciudadanos y las masas, aparecen siempre atravesados por una extrañeza subrayada por la permanente incomodidad con que Saavedra los experimenta. Desaparece la masividad de los 80 y desaparece la trayectoria histórica que le daría forma. La película, en la misma cuerda, optará por presentar al sujeto de un modo problemático, retraído y descolectivizado, sin más épica que aquella que resuelve pobremente sus batallas entre cuatro paredes.

Un Saavedra permanentemente acompañado de su pequeño hijo, atraviesa las multitudes como si no las tocara, ubicado en un lugar único caracterizado por una extraña capacidad para observar lo que nadie más estaría viendo. Como quien mirara desde fuera el lugar del adentro pasa por lo masivo pero no se incorpora, no pertenece. Según el discurso de *No*, él es el nuevo sujeto, suyo es el nuevo sentido común, desencajado, desencantado, descreído, imposibilitado de sentirse a gusto en los lugares

colectivos, permanentemente incómodo. El problema es que la representación espectral de lo masivo que propone Larraín y su modelación del sujeto posdictatorial, tienen lugar en películas de 2010 y 2012, que es precisamente el momento en que lo masivo adquiere nuevas dimensiones, se revitaliza lo social y hace crisis la programación neoliberal del individuo.

Bibliografía

Balandier, G. (1997). *El desorden*. Barcelona: Gedisa.

Corro, P. (s. f.). *Postmortem, La muerte de Pinochet y Violeta se fue a los cielos*. Recuperado de http://www.lafuga.cl/post-mortem-la-muerte-de-pinochet-y-violeta-se-fue-a-los-cielos/491

Pinto, I. (s. f.). *Cine, política, memoria. Nuevos entramados en el documental chileno*. Recuperado de http://www.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

Notas

1

Pablo Corro (s. f.), Nelly Richard (2010), Iván Pinto (s. f.), entre otros.

Como citar: Ruiz, R. (2013). ¿Ajustado al contexto social?, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-07] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/ajustado-al-contexto-social/646