

laFuga

Post mortem, La muerte de Pinochet y Violeta se fue a los cielos

Sujetos monumentales y representación anómala en el cine chileno actual

Por Pablo Corro Pemjean

Tags | **Cine de ficción** | **Representaciones sociales** | **Estética - Filosofía** | **Chile**

Investigador y académico. Profesor Asociado Instituto de Estética Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile. Jefe del Magíster UC en Estudios de Cine.

Uno de los destinos posibles del itinerario hacia la intimidad que sigue el cine chileno hace ya un par de décadas parece ser el de los cuerpos; entre otros, el de ciertos cuerpos monumentales, y no tiene nada de extraño que implique el acceso a esos cuerpos a partir de su muertes, puesto que no hay mejor condición de disponibilidad de ellos que el de la muerte.

Post mortem (2010) de Pablo Larraín, *La muerte de Pinochet* (2011) de Perut y Osnovikoff, y *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood establecen entre sí una sintonía inesperada, probablemente indeseable para muchos, a partir de la aproximación tanatológica que realizan hacia sus respectivos personajes: Salvador Allende, Augusto Pinochet y Violeta Parra.

La imagen persistente del ojo en primer plano en la película de Wood, del ojo que pestañea y que parece escuchar los crujidos de la madera que se le imprimen y que vienen de un espacio de contigüidad espacial o espiritual incierta, creemos que constituyen el núcleo poético de la película. Entendemos por esto el motivo de autonomía estética a partir del cual se organiza el trabajo dramático de reconstrucción histórica de una existencia particular, la de Violeta Parra, reclamada por numerosos cuadros colectivos; trabajo que, a través de la fantasía del cineasta, reserva sólo a esa imagen de las exigencias de verosimilitud o de fidelidad que le hacen todos. El ojo es el motivo fantástico de las reminiscencias agónicas de Violeta, en mi opinión una legítima licencia estética y un inobjetable recurso para hacer de la biografía un ejercicio misterioso de segregación de episodios, personajes y sensaciones.

El aprecio de la imagen, la ansiedad que la provoca, es el índice específico de la motivación tanatológica de las otras dos películas. Todos hemos querido ver el cadáver de Allende, todos quisimos ver el cadáver de Pinochet, no hay nada morboso en ello, más bien un requerimiento sanitario de la conciencia que necesita saber para situarse dentro de la historia, para tomar posición entre todos los sujetos como agentes políticos. La visión del agitador de masas muerto, del cadáver del artífice de “cristales de masas” en la terminología de Elías Canetti en *Masa y poder* (2000), es la demanda legítima del sujeto social que advierte y se rebela contra el hecho indesmentible de la concertada omisión mediática de esa visión. Esta no conviene a la estabilidad imaginaria del héroe, menos al programa de su trascendencia la figura de su cuerpo deshecho, deformado por la enfermedad, abierto. Todo relato épico es dinámico y debe rechazar la figura inerte del cuerpo del líder, pero las películas que comentamos no son épicas, no sólo porque mortifican demasiado al personaje emblemático, sino porque como un efecto de ese interés omiten la figuración de masas dinámicas, del pueblo en movimiento.

Peter Sloterdijk en *El desprecio de las masas* (2002) distingue entre la masa clásica y la masa contemporánea; la primera tiene como *última gran manifestación dramática* el sistema de la congregación física de las multitudes del fascismo alemán, del Nacional Socialismo, y como representante o sujeto de mediación, al Führer. La relación entre una y otra, pese a no ser la del representante excepcional o superior de los sujetos congregados, sino más bien el perfecto

representante de la mediocridad de cada uno de sus componentes, es la relación clásica de estimulación dinámica, motivación para que la masa crezca, avance y quiera coparlo todo conforme a su inercia ontológica. Sloterdijk identifica la masa contemporánea como multitud de sujetos congregados por un programa de espectáculo, un suministro de información, sin contacto físico directo entre ellos y sin movilidad, más bien lo contrario puesto que cada uno se relaciona desde la burbuja de su terminal informático o de consumo. Esta masa leve corresponde a la figura de la espuma y creemos resulta más afín a las caracterización de las muchedumbres en estos filmes.

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 (todas figuras de la masa en *Masa y poder*). La verdadera y consecuente masa humana en el film de Larraín es la masa de 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. La masa de muertos no es una figura inaudita, según Canetti existe en casi todas las cosmogonías de los pueblos. La masa de los muertos es una masa vengativa, difícil de erradicar, en todo tiempo arcaico; es contigua y a veces infiltrada en el mundo de los vivos.

El deseo legítimo de Pablo Larraín de que veamos el cuerpo muerto y la cabeza abierta del Presidente Allende, y que conozcamos la relación médica de las causas de su deceso –imágenes que por lo demás considero ejecutadas con notable respeto y dignidad artística–, implica la presentación o acreditación cinematográfica en la conciencia dramática de los cuadros de Chile de la multitud de cadáveres del Golpe. La masa de víctimas de los militares es una masa inerte, pero no estática: crece. Justamente lo que interesa mostrar a Larraín es cómo se dispara la frecuencia de llegada de los muertos a la morgue. En *La muerte de Pinochet* tampoco aparece la masa como sujeto dramático, en el sentido de una entidad colectiva relacionada dinámica y causalmente con un líder. Los pinochetistas velan estáticos en las inmediaciones del Hospital Militar o de la Escuela Militar durante las exequias. El vínculo activo reactivo entre esos manifestantes y el difunto es el de una determinación disolvente. Canetti advierte que desde el momento en que la masa se detiene y deja de crecer comienza a disolverse, a desaparecer.

Nunca hubo verdaderas masas pinochetistas ni nada parecido a los desfiles del Frente Popular o a las columnas de la Unidad Popular; no fue objetivo de las bases sociales de la dictadura conquistar la visibilidad, menos tomarse las calles. Su estatuto de masas tenía más bien que ver con la consolidación de cristales: cristales de masa la milicia, los transportistas, los patrones. Desde el día de la muerte del líder los pinochetistas comienzan a menguar, y numerosos adherentes y beneficiarios de su régimen se alejan de su imagen como si de un cuerpo infeccioso se tratara. En el orden político que sucede a la dictadura la relación con Pinochet se va volviendo cada vez más mortificante, aún más después de muerto.

La muerte de Pinochet es un documental sobre cuatro personajes extirpados de entre las imágenes eufóricas de las manifestaciones de dolor y júbilo que siguieron al deceso del ex dictador, y que Perut y Osnovikoff grabaron mientras trabajaban en su documental *Noticias* (2009). Como una inversión diabólica del recurso de *La memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán, –en la que el documentalista escarba en sus propias imágenes de muchedumbres hasta que escoge algunos sujetos particularmente elocuentes y hace de su conmemoración de ese evento, de ese día¹ – el asunto del nuevo documental, asunto de la frágil memoria de la ilusión colectiva, en *La muerte de Pinochet* cuatro personas conmemoran lo que vivieron y lo que sintieron en esa jornada.

Cuando digo “inversión diabólica” me refiero literalmente al propósito de contrariar por “división” los esquemas de representación político social de la historia reciente. En *La muerte de Pinochet* hay dos defensores entusiastas y acérrimos del general, un devoto opositor y un cuarto sujeto encerrado en sí mismo o fuera de sí por su afición alcohólica, quien simplemente despierta en pleno festejo de los opositores en la Alameda. Las conciencias que demandan hasta el final de los tiempos la representación audiovisual simétrica de buenos y malos respecto del Golpe, comunistas y fascistas, víctimas y victimarios, doctrina de los niveles sacralizada por la política de los consensos, ven en *La muerte de Pinochet* un cuadro desequilibrado hacia el platillo de los pinochetistas adorables, ven una

película fascista.

Lo que nos interesa es insistir en que el acceso a las historias de esos ciudadanos, a sus vidas y a sus cuerpos, representa dramáticamente una operación que inhibe la figura del conjunto social uniforme. La subjetivización de esos originales ejemplares de la masa hace admisible la aproximación visual exorbitante de su presencia física, efectivamente epidérmica, orgánica, centrada en los focos de la expresión, ojos, bocas, manos. Estos están marcados por el uso, están más o menos lubricados y se encuentran más o menos irrigados; son territorios visuales y táctiles sobre los cuales sus discursos ideológicamente desmesurados flotan, se tornan leves, inesperadamente conmovedores o increíblemente cándidos. La transparencia manierista de la imagen digital, de la increíble fotografía de Pablo Valdés en el documental de Perut y Osnovikoff, exaspera físicamente esos cuatro cuerpos en relación a otro menos disponible, el del difunto; este se desdibuja por el proceso químico expansivo de descomposición o por el avance concreto de una sombra sobre él como una afortunada, azarosa, imagen del olvido.

Puesto que regularmente los personajes de *La muerte de Pinochet* posan para la cámara y que sus discursos se mezclan mediante el expediente de *voz over* sobre sus propias apariencias uno tiene a veces la sensación que se trata de remedos de cuerpos de taxidermia, de animales embalsamados, o de procedimientos de ventriloquía. Contra la fijación ideológica de los discursos el examen de la vitalidad, la prueba de la semejanza de vida, que hace el objetivo sobre estos cuerpos es conforme, a la costumbre del público de museos, a través de los ojos y de las calidades de la piel. Por lo demás Iván Osnovikoff se había interesado antes en el motivo documental del embalsamamiento² y también en el de la semejanza entre los animales y los hombres, asunto que expusieron en distinto grado en *Welcome to New York* (2006) y *Noticias*.

En *Violeta* la única impresión de masas dinámicas uno la experimenta en el *trailer* del film, que, conforme al principio operativo espectacular de esas piezas promocionales, debe no solo abreviar su devenir argumental sino que acelerar su despliegue dramático. En el film de Wood las muchedumbres corresponden sistemáticamente a públicos más o menos libres, más o menos interesados. En todos los casos –en la forma de las juventudes polacas que escuchan extasiados a la mujer que canta canciones alegres y tristes en una lengua incomprensible, en el de los “momios”, de los “pijes” que la admiten como música de fondo en una gala social, en el de los asistentes a su peña en la carpa de La Reina–, sus reacciones nunca implican algo más que el aplauso o la aclamación, en ningún caso un movimiento, una marcha o una orientación física hacia algo. La fama que congrega a gente en torno suyo es más bien el efecto de un proceso invisible en el film. Parece como si fuese Violeta quien busca a la gente, posibilidad que confirman sus palabras en la entrevista de la televisión argentina; dice algo así como que si tuviera que quedarse con una sola de sus variadas manifestaciones artísticas se quedaría con la gente. Esa frase que la hemos visto en un fragmento documental, probablemente realizado en Francia (puesto que esa es la lengua que hablan la entrevistadora y Violeta), y que pronuncia mientras borda un cuadro o pinta, fue incorporada como imagen de obertura en el bello documental *Santiago tiene una pena* (2008) de Diego Riquelme y Felipe Orellana. En esta película, como en *Violeta*, la preferencia por la gente afirma de modo paradójico cierta determinación existencial a la soledad.

Un efecto del acceso a los personajes desde la muerte y del rechazo a los tratamientos dramáticos que pudiesen presentarlos, a la manera convencional, dominante, fatal, como agitadores de masas, es el de la hipertrofia semántica de sus cuerpos. En torno a ellos, como microesferas de revelación histórica de experimentación plástica, se despliegan instrumentos de mediación, útiles epistemológicos, volcados desde la sociedad hacia el cuerpo monumental, o desde este como sujeto cognoscente hacia lo circundante como sistema de saberes encriptados.

En *Post mortem* nos impresiona la escena de la autopsia del Presidente Allende, nos desconcierta por la relación aparentemente inconsecuente entre la ceremonia, la formalidad, la ritualidad castrense –figurada en todos esos oficiales de las diversas ramas que atienden el procedimiento del médico legista como si se tratara de edecanes que escuchan y resguardan al Presidente– y la precariedad de las herramientas de disección: cuchillo carnicero, cucharón soperero. Larraín afirma haberse instruido sobre el asunto visitando muchas autopsias en diversos centros, y nos señaló que fue testigo de la precariedad, más bien de la simpleza casi doméstica, de los instrumentos con que los médicos forenses abren y cierran los cuerpos muertos; simpleza consecuente con una práctica sistemática que

reifican los cadáveres. Frente a ese argumento de celo realista no vendría al caso cierto comentario que escuchamos de los alumnos del Diplomado de arte, medicina y salud de la UC, en su mayoría médicos de trayectoria, quienes en relación con esa escena sostuvieron que el instrumental presentado resultaba inverosímil, pero que aun así no importaba, puesto que servía para la ejecución de una autopsia predeterminada y que no tendría efectos judiciales.

En la *Muerte de Pinochet* el instrumental de mediación no es otro que el de los medios de prensa apostados como aves carroñeras en torno a la víctima agónica (se nos viene a la cabeza la imagen de los jotes en los techos de las casas abandonadas en Chaitén en el documental *Noticias*), los periodistas con sus cámaras y sus micrófonos en situaciones *off the record* descuidando toda formalidad, toda gravedad debida a la circunstancia de una agonía, histéricos bajo la presión del golpe noticioso. Esta operación de mostrar el cambio de ánimo y de lenguaje del periodista en el momento previo o posterior al contacto en directo con el estudio central, y durante el contacto mismo, parece corresponder a un objetivo concebido inicialmente para el documental *Noticias*. Afortunadamente este propósito fue excluido por su potencial de literalidad conceptual, riesgo de lo obvio, y se integró, en virtud de ese mismo criterio, a la decisión de erradicar el episodio de la muerte de Pinochet del corpus de sus tópicos noticiosos (motivos de crónica roja, de cultura o vida animal, de catástrofes, de problemas en la salud pública...) en atención al incontrolable efecto de politización clásica respecto de los otros motivos contiguos.

En *Violeta se fue a los cielos* sorprende la presencia de medios tecnológicos como sistemas que desvelan a la artista, o que más bien, o con más insistencia, utiliza ella para el desarrollo de su obra poética, la que se reivindica en gran medida como un programa de investigación de la música y la canción popular o tradicional, una pesquisa de repertorio. Wood expone con su Violeta un tiempo en que la televisión, el cine y la radio convergen para definir no solo sus modos específicos de tratamiento de la cultura en sus diversos niveles u orígenes sociales, sino que también para representar sus competencias y tensiones de relevo. Contra la imagen estereotipada de la cantora con su guitarra o frente a sus arpilleras, que es una imagen de fondo blanco, una figura contra el vacío, el film nos presenta a una mujer que se desenvuelve frente a las cámaras, en las entrevistas, que realiza programas de radio, que recorre localidades rurales inhóspitas con una grabadora al hombro para capturar repertorios y formas vivas de la tradición. Quien reclame que la Violeta de Wood está en deuda en su dimensión biográfica política debe reconsiderar la intención modernizante de presentarla como eficaz en relación con los medios y habilitada tecnológicamente.

Hipertrofia semántica de los cuerpos quiere decir desbarajuste del sentido heterodoxo del cuerpo monumental, trascendental, por la exasperación representativa de sus acontecimientos físicos; en otras palabras, lo que dijimos al comienzo: la negación de su consistencia heroica por la intensidad audiovisual de la prueba sensible. Pero significa también el efecto de incertidumbre, de desmaterialización, de inconsistencia, que sigue al examen sostenido, al asedio audiovisual desmedido de la parte física del sujeto histórico.

Antes de indicar en estos tres filmes las evidencias de lo irrepresentable como sitio virtual del sentido, de la revelación ontológica, respecto de entes históricos densos, ruidosos, expuestos físicamente, una sola indicación más sobre la prioridad inusitada de lo físico que asigna Andrés Wood a su representación de la Violeta como sujeto y objeto cognoscente. Los filmes sobre sujetos monumentales están siempre expuestos a la tentación productiva o la demanda espectral de presentar el proceso de gestación de un héroe. Recién ahora nos damos cuenta del carácter reflejo que tienen en este sentido películas como *Compañero Presidente* (1971), de Miguel Littin, y *Allende* (2004), de Patricio Guzmán, en relación con la persona de Salvador Allende. Tal vez el ejemplo más nítido y reciente de operaciones de este tipo sea *Diarios de motocicleta* (2004), de Walter Salles, donde vemos el periplo del estudiante de medicina Ernesto Guevara por Sudamérica como un sistema de pruebas físicas, o viaje de la conciencia del protagonista hasta convertirse en el "Comandante Che Guevara". A esa conversión, proceso de un espíritu, sirve como dinámica de contraste la atemporalidad, la fijeza o la trascendencia de las condiciones miserables, o la irreductible voluntad de lucha y subsistencia, acompañada de vitalidad, de los pobres del continente. Mineros, campesinos e indios posan en planos en blanco y negro del film como si se tratara de fotografías de cualquier época, de ayer, de mañana, que por lo demás funcionan en el relato como *leitmotiv* de transición, o estructuras de pausa, de puntuación.

En *Violeta* de Wood está presente el recurso de la atemporalidad. Los cantores de hoy o de ayer, da lo mismo, posan para la cámara junto a la Violeta verdadera, imaginaria, muerta o reencarnada, en los sitios originales intactos. No muy diferente es el recurso de la hija del Padre y la Madre, muertos que conviven con Violeta en su carpa de La Reina, verdadero espacio de la transición hacia la muerte; se trata de un sitio mundano-infernal desde donde la protagonista parte a los cielos. Convocados en la brevedad densa de la conmemoración agónica, o como los efectivos fundamentos de su obra –en tanto sustratos filiales de su poética o como mediadores privilegiados de la tradición–, esos agentes heroicos están fuera del tiempo mundano, están habitando un tiempo fuerte. Esta heroicidad cinematográfica es producto de una economía entre lo trascendente y lo contingente como ocasión de epifanía, de revelación. En *Violeta* es muy claro el potencial de revelación de esos niveles que tienen los sentidos. La canción *Gracias a la vida* como una especie de apología fenomenológica de los órganos sensoriales, serviría a Wood para enfatizar dramáticamente de manera segregada cada uno de esos ámbitos de expresividad. Sin embargo, es al gusto, más propiamente al sistema de expresivo de la boca, al que le confiere prioridad cognoscente, instrumental.

Relativa al mundo popular, en cierta forma al acceso de los proletarios a la escena, la obra poética de Violeta Parra considera el tópico del hambre y es ella misma una manifestación activa de las relaciones entre el ayuno y el habla, dialéctica que proponen Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor* (2002). El hambre estimula la intensidad, la urgencia, el tono del discurso como intención compensatoria, de reajuste económico. Cierta dimensión política del canto de Violeta es una reacción contra el hambre del pueblo. El habla como discurso prosaico y el canto como articulación poética del lenguaje; ambos elementos comparecen en el film como gestiones activas por el sustento. El alimento del cuerpo y el del espíritu consisten en la boca como asunto de retórica y como aquello que físicamente se degusta, tritura, rumia, como el maqui que aparece una y otra vez en la cara morada de Violeta niña y adolescente. Diversas intenciones vitales, apetencias existenciales, asociadas al sistema expresivo de la boca, son presentadas por Wood actuando en conjunto. La primera escena de amor, de sexo, entre Violeta y Run-run, no solo por las ocurrencias dramáticas, sino por las soluciones del montaje de Andrea Chignoli, integran la función fática del habla –“acuéstate, acuéstate... no, acá”, articulada por una Violeta temperamental, imperativa– con la función amorosa de sus besos, función amoroso-digestiva, nutritiva, puesto que la mujer lame la cabeza del amante y lo muerde como si tratara de comérselo, mientras de a poco pero simultáneamente surge la otra posibilidad o función del habla poética cuando entra su propia voz en *over* cantando “yo te qui/ yo te quise lisonjero...”. Tal exploración corporal, tal disponibilidad física del sujeto monumental no puede hacerse sino a costa de sus facetas convencionales, institucionales, épicas.

La impresión de anomalía, de ingenio erosivo, en estas representaciones cinematográficas de Allende, Pinochet y Violeta Parra, resulta de la voluntad temeraria de identificar en ellos una zona para su esclarecimiento existencial aún intacta. Tal zona, como hemos propuesto, puede ser una parte concreta o imaginaria del objeto mismo, o del punto de vista; una zona, una cosa, una imagen que por su novedad o rareza consiste con los atributos desconcertantes de lo irrepresentable.

Ya lo dijimos: las visiones agónicas, visiones hipotéticas de Violeta en el trance de la muerte y a modo de contrapeso vital, o mitad luminosa, la intensidad y precisión de sus sentidos. Una bella forma de presentar lo irrepresentable, y que determina dramáticamente el film de Wood, es aquella escena donde Violeta y su hijo Ángel llegan a la casa de la cantora justo cuando esta ha muerto y la sacan en un ataúd; entonces, para compensar el esfuerzo de la búsqueda el niño atina a prender la grabadora y registrar el aire de la habitación de la vieja. No sabemos si esta acción se hace para capturar su alma o para intentar registrar las efusiones físicas de su canto, de sus ideas, las resonancias de ese tesoro intangible en un espacio semi cerrado.

Algo parecido ocurre en *La muerte de Pinochet* al final, cuando se manifiesta una vocación cronológica y escópica por el espacio, por lo aéreo, por lo asimilable, por la presencia gravitante de un muerto, a un elemento propicio para lo fantasmal. En la oscuridad de su bar acostumbrado –oscuridad tan densa que sólo se ve el blanco sanguíneo de sus ojos– el cuidador de autos, bebedor de vino, canta de manera casi irreconocible una canción de Camilo Sesto que suena en la radio; entonces la cámara de Pablo Valdés, con una autonomía y un sentido de lo minúsculo relevante propia de ciertos gestos del objetivo de Jorge Müller en *La batalla de Chile* (1975-79), se aparta del personaje y sigue las agitaciones del humo de un cigarro en el aire corporeizado por las ondas azules y por las cenizas en suspenso. Ese plano de sombras, prolongado en la visión de la materialidad de lo intangible, da paso a un gran

plano general celeste, de puro cielo abierto despejado, sin más elementos que la delgada franja superior de un balcón de la Escuela Militar de Chile, del que asoman las cabezas con casco y penachos de dos cadetes. El efecto ideológico, metafórico de los planos contiguos es el de lo sólido, denso y oscuro que se dispersa en el aire, se trata de una confirmación algo risible de la sentencia “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

Puesto que este texto se alarga no nos ocuparemos de señalar ahora la importancia que adquiere lo espacial y lo atmosférico en las reflexiones ontológicas de la filosofía contemporánea, basta con hacer referencia a *Arte y espacio* (2009) de Heidegger, a *Espumas* (2003), o a *Temblores de aire* (2003) de Sloterdijk. No obstante, nos importa precisar que es la atmósfera, que pueden ser las atmósferas interiores, una de las zonas de reconsideración existencial de los sujetos monumentales. En Pablo Larraín esto es muy claro: su inteligencia visual, su conciencia de lo fotográfico, descollante en el sistema del largometraje de ficción chileno, depende en gran medida de la caracterización atmosférica, luminosa, cromática de la dictadura, trabajo que ejecuta con eficacia Sergio Armstrong. Primero en *Tony Manero* (2008) y luego en *Post mortem*, la ausencia de color, de sombras duras, el predominio mate del azul, el verde, y el marrón como colores morbosos, y la indeterminación del origen de las fuentes luminosas, asimila los ambientes domésticos de la clase media durante el gobierno militar a ambientes clínicos. Los ambientes aparecen como aislados, temerosos y aletargados, o como interiores de acuarios, donde criaturas menudas se ven solo a sí mismas, giran y giran por los mismos circuitos, flotan en un elemento estancado, en una serenidad artificial. Estos expresan una huella existencial indiscutible, pero irrepresentable, de la dictadura en las conciencias de muchos chilenos, y en la cualidad física de muchas de sus imágenes directas sería esa atmósfera luminosa mortificante.

Para concluir, y como otra evidencia de lo incierto –como el destino de las intenciones de autonomía estética de estas representaciones cinematográficas de grandes agentes dramáticos de la historia del Chile reciente–, distinguimos aquella imagen de obertura de *Post mortem*, la imagen de la tanqueta que avanza a toda velocidad sobre un pavimento plagado de piedras, con el ruido mecánico, terrorífico, ensordecedor de sus orugas metálicas. La incertidumbre de este plano en movimiento es exactamente su carácter inhumano, su condición inatribuible, la certeza de que nadie puede ver desde esa posición, que nadie asalto la ciudad de Santiago el 11 de septiembre de 1973 aferrado al vientre de un carro militar. Ahora bien, el estatuto de visión inconfesable de esa imagen no compromete su eficacia, no niega su inteligibilidad, el sentido que reviste para nosotros. Algo así como una cosa ciega, mecánica y compacta que avanza sobre las calles de Santiago, imparable por las calles de Chile, irrefrenable, dispuesta a arrasar con todo o destinada a estrellarse.

Bibliografía

- Canetti, E. (2000). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Kafka. Por una literatura menor*. Madrid: Nacional.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Sloterdijk, P. (2002). *El desprecio de las masas*. Barcelona: Pre-Textos.
- Sloterdijk, P. (2003). *Espumas*. Barcelona: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003). *Temblores de aire*. Valencia: Pre-Textos.

Notas

1

El día del Golpe Militar, 11 de septiembre de 1973.

2

En el taller de Realización audiovisual de la Licenciatura en Estética UC del año 2006, sus alumnos Joaquín Hernández y Alexia Muñiz presentaron un interesante cortometraje documental sobre el embalsamamiento de un gato en el Museo de Historia Natural de la Quinta Normal.

Como citar: Corro, P. (2012). Post mortem, La muerte de Pinochet y Violeta se fue a los cielos, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2021-02-26] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/post-mortem-la-muerte-de-pinochet-y-violeta-se-fue-a-los-cielos/491>