

Ethos melancólico: Resistencias y desaceleraciones temporales en cierto cine chileno contemporáneo

Melancholic ethos: Temporal resistances and decelerations in contemporary certain Chilean cinema

Alejandro Torres Contreras¹

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO, CHILE. FACULTAD DE ARTES, ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

 <https://orcid.org/0000-0001-8638-6570>

Resumen. El presente artículo se propone plantear, de manera ensayística, un punto de quiebre dentro de la matriz de rendimiento del *capitalismo real* a través de lo cinematográfico. Este puede ser visto como la configuración de un tiempo *otro* al tiempo productivo, investido en la figura del melancólico como aquel que tensiona la triada psicoanalítica del neurótico contemporáneo: *objeto, deseo y pérdida* a través de la latencia o la espera (el arte de la paciencia o la acidia) que se representa en cierto cine chileno de la última década. Este ha hecho de la imagen cinematográfica el retrato del no-deseo, uno donde las cosas y los objetos son la base de la episteme que construye el relato y la cultura. Se trata de un cine horizontal que no viaja al encuentro de un conflicto y que se mantiene en la exposición radical de los elementos fundantes de la cultura en cuestión, dispuestos en una puesta en escena que, cual base barroca, funcionará desde las superficies, alejando el sentido de su acto enunciativo convencional y disponiendo los objetos como únicos depositarios de una episteme capaz de reordenar la ficcionalidad del sentido en sí. Revisaremos también, dentro de este marco conceptual, elementos que definen operaciones cinematográficas concretas, para aclarar, de manera introductoria, las fuentes de nominación que nos servirán para tratar fenómenos puntuales del acontecer cinematográfico del cine chileno actual.

Palabras clave. Melancolía, Cine chileno, Tiempo, Imagen.

Abstract. This article sets out to propose, in an essayistic manner, a point of rupture within the matrix of performance of Real Capitalism through the cinematographic, which can be seen as the configuration of a time other than productive time, invested in the figure of the melancholic, as the one who tensions the psychoanalytic triad of the contemporary neurotic: *object, desire and loss*. Through the latency or waiting (the art of patience or slothful) that is represented in certain Chilean cinema of the last decade, and which will make of the cinematographic image the portrait of non-desire, where things and objects are the basis of the episteme that constructs the narrative and culture. A horizontal cinema that does not travel to meet a conflict, and remains in the radical exposure of the founding elements of the culture in question, arranged in a *mise-en-scène*, which, like a baroque base, will function from the surfaces, distancing meaning from its conventional enunciative act and arranging objects as the only depositaries of an episteme capable of

¹ Doctorando en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile / Docente en Escuela de Teatro y Cine, Facultad de Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Mail: torrescontrer@gmail.com

reordering the fictionality of meaning itself. We will also review, within this conceptual framework, elements that define concrete cinematographic operations, allowing us to clarify, in an introductory way, the sources of nomination that will serve us to deal with specific phenomena of cinematographic events, within the framework of current Chilean cinema.

Keywords. Melancholy, Chilean Cinema, Time, Image.

Introducción

Analizar, desde el cine, los rasgos y mecanismos del *capitalismo real* (Fisher 43) como marco conceptual y universo de lo sensible implica demostrar la manera como esta estructura permea todas las áreas de la experiencia contemporánea, cubriendo el horizonte de lo pensable y obturando la capacidad de imaginar un nuevo escenario cultural y político. El escritor y crítico británico Mark Fisher reconoce, en el orden simbólico capitalista, una nueva categoría, mucho más expansiva. Es decir, algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera que impide el pensamiento y la acción genuinos (41).

La precarización en los códigos del trabajo, la intensificación de la cultura de consumo, la disminución de los derechos constitucionales, la gerencialización de la política que la convierte en casta y el aumento de padecimientos mentales se organizan ya no como el margen de error dentro de un sistema que debería tender al bienestar común, sino como dispositivos orientados a bloquear toda capacidad colectiva de transformación.

Una crítica moral al capitalismo, desde el cine, por ejemplo, que ponga el énfasis en el constante padecer de sus personajes, reforzará, contradictoriamente, el dominio de este contenido, dado que ninguna posición ideológica puede ser totalmente exitosa si no es naturalizada, y no puede naturalizársela si se la considera un valor más que un hecho. Para Fisher, este es el motivo por el cual el neoliberalismo del presente siglo ha buscado erradicar la categoría del valor en un sentido ético (42).

En este contexto, se esboza la idea radical de que el sujeto contemporáneo acarrea una experiencia con sabor a derrota, en la que lo social obtendrá, o no, un sentido en la posibilidad de construir aquello que aún no ha adquirido en la cognición capitalista, es decir, *lo común*: un sentir que deviene directamente de las condiciones materiales, sociales y psicológicas.

Existe cierta coherencia significativa cuando se sociabilizan las vivencias individuales no bajo una falsa apariencia de homogenización de formas de sentir y percibir sino tomando en cuenta la capacidad de producir lo común. En esos trazos, cierto cine chileno contemporáneo esboza una comunidad solo reconocida cuando abre la posibilidad de pensar lo político desde lo colectivo, revitalizando así, heterogéneamente, una imagen pública y cultural en constante estado de perplejidad.

Capitalismo y tutelaje

Danilo Martuccelli (43-44), sociólogo franco-peruano, instala una idea dialéctica en el contradictorio proceso que ha sido levantar una historia propia desde los países latinoamericanos y el continente como relato de identidad. Se podría decir que la modernidad latinoamericana es distinta por haber sido marcada por el colonialismo, las élites y el potencial extractivista de sus recursos. Ahí donde en Europa el capitalismo segmentaba las sociedades y determinaba sus clases socioeconómicas según las formas de producción y explotación marcadas por la

industrialización, en Latinoamérica, ese mismo capitalismo dependía del uso y la interpretación que las élites hacían de lo público.

Esta tesis propone que las sociedades latinoamericanas han sido el teatro de formas particulares de tutelaje, cuyas figuras mayores, en términos de una institucionalización del poder, habrían sido el ejército y la Iglesia. En los dos casos se observa una característica común: la voluntad de ordenar de manera jerárquica la forma como los ciudadanos deben proyectarse en cuanto sujetos y construir sus subjetividades. Un orden resguardado, no por una universalidad jurídica, sino, más bien, por un tipo de entramado simbólico que, a su vez, augura una conciencia particular sobre la noción de realidad y tiempo.

Para Martuccelli (31), este orden habría encontrado su génesis en el paternalismo reinante de las haciendas y los fundos, la tierra como principio moral y económico de las élites. Los dueños de estas haciendas se erigían, como *pater familiae*, como tutores no solo de sus esposas, hijos, esclavos y empleados, sino de la sociedad en su conjunto. De esta manera, durante el siglo XIX formaron diversas instituciones de ayuda social y otras instancias filántropas, patrocinadas generalmente por la Iglesia. Este estatuto jurídico-moral ha sido la base de las construcciones republicanas latinoamericanas y sus consensos posdictatoriales:

La lectura recuerda, en más de un punto, la sentencia de Kant sobre la Ilustración y la ruptura con el período en la que los individuos son “inmaduros”, tratados como “menores” de edad, incapaces de usar su propia razón sin guía. Postura fundadora del individualismo que no habría tenido lugar en América Latina, en donde continuaría reinando una actitud de tutelaje hacia las mujeres, los indígenas, los trabajadores [...] Una autonomía cuestionada por una representación que privilegia la idea de individuos incapaces e insuficientes para su ejercicio (Martuccelli, 31-32).

La imposibilidad de imaginar el fin del capitalismo que menciona Mark Fisher (22) a partir de la famosa frase de Fredric Jameson² se sostendría, en gran medida, en la imposibilidad de concebir un tiempo distinto al de la matriz productiva que este modelo reafirma, una conciencia individual y colectiva, un régimen de lo sensible donde se concibe y se reproduce *lo común*, aquello que Fisher denominó *realismo capitalista* (41-42). En este caso, tiempo y realidad suponen una forma condicionada de percepción en que lo político es también parte de

² “¿Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo?”

ese régimen de lo sensible, con lo cual el capitalismo sería una forma particular de *concebir el tiempo*, un modo de reconocer los objetos y regímenes que delimitarán su cognición.

Es por esta relación que el sujeto contemporáneo puede ligar sus actividades diarias a un sentido último o trascendente, devenido en conexión significativa. Fisher (54) menciona que, en el caso del capitalismo real, el tiempo queda reducido a una expresión de presentes puros desconectados entre sí, solo retazos, dando paso a una cultura de la inmediatez, desvinculada de los espacios de memoria, devenidos en objetos. Ergo, la alternativa al tiempo productivo implicará romper el sistema hedónico, base de la lógica capitalista, es decir, la de sujetos en constante estado de deseo dependientes de un sentir desvinculado de subjetividad.

El individuo será el horizonte liminar de aquello aún insurrecto en la imagen cinematográfica y en nuestra percepción social y en todo aquello que posibilite desnarrativizar los relatos con los cuales ese mismo individuo ha sido trazado desde el orden simbólico. Será en los objetos, como *presencia de una ausencia*, donde se podrán deconstruir las parcelas aún sin sentido en la cognición capitalista. Cierta imagen cinematográfica apelará a encontrar este rasgo que, de alguna manera, retrata una pulsión colectiva, un sentir que proviene directamente de sus condiciones materiales, sociales y psicológicas. “No es en la imbricación directa entre lo social y lo estético que se encuentra el poderío crítico de la imagen, sino en aquello que permanece mudo y esquivo como vida insurrecta” (Ossa 92).

Ethos melancólico, una disrupción en el tiempo productivo

Mucho se ha escrito sobre la melancolía bajo sus distintas corrientes de investigación: médica, histórica, psicológica, incluso astrológica. Nuestro acercamiento al concepto está concebido como una estrategia de salida de aquello, aún inasible, pendiente en cierta imagen cinematográfica local. Encuentros y desencuentros, espacio de relaciones humanas que hoy nos definen, es decir, un ethos que se traduce en las elecciones formales que estas películas ponen en obra.

Siguiendo la tesis de Antonella Estévez,

[...] considerar la melancolía como un concepto de representación crítica, ya que se trata de un duelo sin objeto preciso, de un estado del alma de una nación que ha sido incapaz de enfrentar sus dolores. La melancolía es tan inasible como su objeto es imposible de resolver, es una presencia que nos rodea y que define nuestra cotidianeidad desde los márgenes (Estévez 19-20).

Bajo esta premisa, nuestra tesis vinculará el temple atrabiliario o melancólico como detonante de un nuevo orden de lo sensible desde la vertiente psicoanalítica dejada por *Duelo* y *melancolía* de Freud en adelante, que, en sus esbozos, nos posibilitará imaginar un tiempo distinto, marcado por la figura del melancólico como aquel que se retrae en una relación tras la pérdida de un objeto de deseo.

El mecanismo dinámico de la melancolía toma prestados sus caracteres esenciales, por una parte, del luto, y, por otra, de la regresión narcisista. Como en el primero, la libido reacciona, ante la prueba de la realidad que muestra que la persona amada o el objeto de deseo ha dejado de existir, fijando en cada recuerdo y en cada objeto una vinculación con la pérdida, pero, a la que no sigue, como podría esperarse, una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, identificado en el objeto perdido (255).

Esta paradoja resulta trascendental para romper la lógica capitalista del trabajo, ya que en términos psicológicos la retracción del melancólico no delata una disminución del deseo, sino, más bien, hace inalcanzable su objeto. La suya es una perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él.

Bajo este concepto, Giorgio Agamben (28) desliza una crítica a la psicología moderna, la cual ha vaciado el término de acidia de su significado original, haciendo de ella un pecado contra la ética capitalista del trabajo: “Lo que aflige al acidioso no es pues la conciencia de un mal, sino por el contrario la consideración del más grande de los bienes; acidia es precisamente el vertiginoso y asustado retraerse (*recesus*) frente al desempeño de las estaciones ante Dios” (Agamben 30).

Si para el neurótico el esfuerzo por subsanar el conflicto estará enfocado en el acto mismo del desear, incluso convertido en delirio, siendo este mismo acto la razón por la cual existe el conflicto, para el melancólico la identificación con el objeto de la pérdida ha de ser el acto mismo del pesar, el lugar de la identificación.

Podemos considerar el deseo como el motor que anima al neurótico a buscar, aunque las posibilidades de éxito no estén aseguradas, un objeto que colme esa falta primordial. El melancólico, muy al contrario, carece de cualquiera de estos modos particulares del vivir. El desfallecimiento del deseo como discurso lo deja en una posición de *renunciamento* (Fernández), identificado solo con el dolor.

Esta inamovilidad, esta detención del pulso mismo de la vida, es la que lo aproxima a la muerte, justamente ahí donde el deseo fracasa en su función narrativa. Convierte así el tiempo en una latencia, que podrá ser disruptiva desde el hastío, como una nueva obsesión, y del *desempleo* o la cesantía, como una nueva categoría de la acidia. El tiempo muerto será la culpa de Occidente en la era de control, y el sujeto será el guardián de hacer rendir su propio tiempo.

La asociación tradicional de la melancolía con la actividad artística encuentra aquí su justificación precisamente en la exacerbada práctica fantasmática que constituye su rasgo común. Nelly Richard menciona a las figuras del duelo y la rabia como las detonantes del postrauma dictatorial en Chile “en tanto figuras que connotan la sensación de irreconocimiento y desamparo que afecta al sujeto del quiebre histórico cuando ese sujeto ya no cuenta con nombres y conceptos suficientes fiables para verbalizar su experiencia” (48).

Fantasmagorías en el cine chileno actual

Pretender reflexionar y crear un cuerpo teórico sobre cierto cine chileno contemporáneo implicará no solo pensar las imágenes, sino “*citar a comparecer*” a un cierto estado histórico, según la reflexión que hará Georges Didi-Huberman (37) a propósito del cine de Godard y de Pasolini. La intención es discutir y escudriñar el recorrido de elementos epistemológicos y discursivos que han ido acumulando esas imágenes desde su aparición.

“El cine es una forma pensada una y otra vez” (Losilla Alcalde 20) dado que pensar en la imagen cinematográfica es pensar en un acontecimiento público y su potencial político; es revisar, a modo cartográfico, los mecanismos y formas de estar y percibir que afectan a una colectividad, ahí donde, paradójicamente, el espectáculo masivo se traduce en visión privada. Por otro lado, implica forzar el lenguaje a sus límites poéticos y es, en última instancia, la reflexión sobre un *otro*, expuesto, que fascina y que carece de lugar.

El director ruso Andrei Tarkovski establecerá la idea de que “el cine es capaz de reproducir la percepción de los hechos inmersos en el tiempo y cambiantes por él” (89) y es el tiempo, como lugar a representar, lo único que el cine no pedirá prestado al resto de las artes. Esta reflexión inaugura los cimientos que este ensayo pretende seguir. Pero la idea no es abordar este cuerpo teórico desde su estatuto meramente histórico, sino desglosarlo con los elementos conceptuales hasta aquí tratados a partir de una imagen cinematográfica que plantea un ethos propio como un modo de percibir el ahora. Esta latencia se sostiene en los distintos mecanismos representacionales y simbólicos que cierto cine chileno está utilizando para narrar y, a su vez, desnarrativizar sus películas.

El reparto que representa el cine desde sus interacciones cine-tiempo, cine-movimiento y cine-memoria implica un más allá de la imagen que no responde a una conciencia meramente intelectual, sino a una profunda intuición vital. Se trata de una conciencia sobre estructuras de lo sensible que rigen los modos de percibir y reconocer el mundo, es decir, ritmos y templos anímicos que desestructurarán o fortalecerán, dado el caso, los hábitos perceptivos.

Siguiendo lo planteado por el filósofo francés Alain Badiou estableceremos la idea de que el cine es un medio de pensamiento que vehiculiza toda una serie de combinaciones y relaciones posibles en el mundo de las imágenes (38):

[...] porque el contenido de éste [el cine] no es mostrarnos imágenes, sino hacernos pensar en la relación general entre ellas. Por ende, es un arte de las relaciones y no un arte de lo que muestra [...] Como el cine pone en relación todas las imágenes, también es testimonio del conjunto total de la cultura y el arte (39).

Este cine que imagina y concibe un tiempo distinto, característica que podríamos observar en cierto cine chileno independiente de la segunda década de siglo XXI, posterior y como una prosecución del denominado *Novísimo cine chileno*, presentará estos rasgos: personajes no deseantes, o deseantes de fantasmagorías, con los que rompe la lógica usual, no solo del guion clásico, sino de las acciones y situaciones movilizadoras de un arco dramático y sus conflictos; representación de historias mínimas o de todo tipo de seguimientos de personajes; recorridos por

el espacio y exposición de la ciudad y de aquellos lugares y objetos que retratan fronteras de clase. También hay en él cámaras obsesivas que buscarán desentrañar en rostros y cuerpos la indiferencia y el hastío, o aquello aún inconsciente en la representación de esas miradas, así como momentos filmados casi siempre en secuencias sucias, con cámara en mano, buscando, a partir de detalles, desnarrativizar los mecanismos de acción o, por el contrario, llevando al extremo los límites rítmicos de un plano fijo.

Es interesante que esta paleta de elementos técnicos, a ratos extremos, sea el vehículo con el cual retratar hechos reales de nuestra historia reciente. Películas como *Volantín cortao* (2014), de Diego Ayala y Aníbal Jofré; *Nunca vas a estar solo* (2015), de Alex Anwandter; *Jesús* (2016), de Fernando Guzzoni, o *Trastornos del sueño* (2018), de Sofía Gómez y Camilo Becerra, con lenguajes y mecanismos narrativos muy distintos, coinciden en el uso que dan a cierta imagen-tiempo en la que el relato fílmico corre, a ratos, sin lógica narrativa, marcando una indecibilidad que se traduce en una tensión depositada en los personajes y los márgenes culturales y políticos que estos sugieren.

Por otro lado, los objetos, al ser forzados por secuencias o planos fijos, y por una escala de planos más bien limitada, son llevados a nuestro contexto a partir de un *extrañamiento* que pone al límite el realismo que las secuencias pretenden instalar, es decir, objetos y cuerpos que parecen no ser parte de la escena y, sin embargo, basta un segundo de encuentro para conectar la película y su potencial discursivo como una totalidad. Si bien estos elementos han sido criticados como errores de dirección o falta de recursos de la producción, pueden ser también asumidos como parte de la intuición de estos autores, a tientes aún si se quiere, de llevar a la pantalla los pliegues indecibles de su propia cultura.

Al respecto, la escritora chilena Antonella Estévez reflexiona:

[...] este tipo de cintas permitirían poner en obra el estado anímico que esta circunstancia provoca en este sujeto. A través de aquello que sí es posible representar –los logros exteriores de un país en acelerado proceso de modernización– [...] y a partir de las elecciones narrativas que estos autores hacen, nos muestran las crisis de este sujeto y su entorno. A través de su propuesta visual y temática, estas películas invitan a una reflexión respecto a aquello que es impresentable: la melancolía propia de nuestro tiempo (19).

Estudio de casos: hacia un cine de epifanías

En una escena inicial, un joven nochero de un edificio se detiene a observar en el subterráneo el tintinear que provoca un tubo fluorescente al encenderse. Con la luz aparece toda la sordidez del lugar y de la escena, que al joven parece no inmutarle. Este continuará con su

paupérrimo trabajo, sin dejar de mirar ese tubo, que le tiñe la cara con una luz imprecisa y azulosa (*Trastornos del sueño*, dirección de Sofía Gómez y Camilo Becerra, 2018).

Otro ejemplo, que en realidad es un plano único: de noche, un joven de unos 20 años está recostado sobre un pequeño montículo de cemento en un parque. La imagen, filmada cámara en mano y muy presente, se ensucia y ciega cada cierto tramo con los destellos de luz que llegan desde un poste del alumbrado público. El joven ha sido torturado y su cuerpo inmóvil ya no presenta signos vitales. Sus agresores, sentados junto a él, fuman de manera despreocupada. Con este plano termina la brutal secuencia del asesinato en *Jesús*, película inspirada en el caso Zamudio (*Jesús*, dirección de Fernando Guzzoni, 2016).



Imagen 1. *Trastornos del sueño*



Imagen 2. *Trastornos del sueño*.



Imagen 3. Jesús.

Detrás de estos momentos existen pequeños quiebres en la linealidad de la narración. El montaje invisible se interrumpe y deja ver sus cortes, ya sea por la longitud de la secuencia, distinta al resto de los planos, o del carácter, si se quiere, absurdo y contradictorio de los personajes, lo que denota un estado constante de estupor e indiferencia. Para Gilles Deleuze (17), estos momentos son la coronación de la imagen-movimiento, pero a la vez su agotamiento, ya que rompen el esquema que unía una situación dada con la siguiente, remitiendo la imagen a un universo solo de sensaciones ópticas y sonoras puras: *opsigno* y *sonsigno*.

La pregunta que este rasgo despierta es: ¿pueden estos mecanismos técnicos ser el engranaje con que el cine participa del ánimo particular de su época? La respuesta podría encontrarse en el límite que demarca Deleuze en sus famosos libros sobre cine: el fin de una era *imagen-movimiento* y la llegada de la modernidad cinematográfica *imagen-tiempo*. Este paso de una era a otra lo delimita el holocausto y la Segunda Guerra Mundial (364), un nuevo trauma en la experiencia humana de Occidente que desencadenará un giro total.

Esta pregunta por la disrupción del tiempo, desde el temple atrabiliario o melancólico, establece una relación con las cosas, una óptica posible para captar o desglosar un cierto modo único y epocal de concebir la realidad. Tal conquista pone en juego los temas del pasado y del futuro, y de la redención del tiempo, y es el resultado del lenguaje de la precariedad. Las imágenes no pueden penetrar en la profundidad de las cosas, pero dicen lo que en su intimidad era todavía desconocido a las cosas mismas.

En este punto se pueden trazar las intuiciones del cineasta como único modo de imaginar un tiempo *otro*, la construcción de tiempos a través de movimientos y cosas. La imagen dotará al objeto, incluso, de una presencia única y extraña, *epifánica*, según lo expuesto por Manuela Castro Santiago: “una manifestación que aparece con una fuerza casi repentina o de una situación que se revela en un instante en el que el tiempo se sustrae del flujo inestable de las impresiones” (380).

Los objetos y rostros, o los momentos mínimos, son una manifestación repentina y desproporcionada con respecto a la lógica particular del relato. Momentos de una conmoción íntima: la contemplación de un cuadro, un amanecer, la sombra o la luz que cae sobre un rostro; instantes en los que se podría generar un momento de perplejidad que descoloque la percepción cotidiana. Los objetos comunes y ordinarios se ven transformados en extraordinarios; los tiempos muertos convertidos en epifanía, en correlación con las particulares miradas de sus autores:

En la agitación epifánica la esencia de la cosa más común recupera una energía extraordinaria y es en ese momento insólito de su revelación cuando nos es dado disfrutarla en su aislamiento, fuera de la tolerancia y acostumbramiento con que tratamos el acontecer de lo real (Carrera 382).

El esbozo de una comunidad. A modo de conclusión

Cierta imagen cinematográfica local de esta última década pone en juego los temas del pasado y el futuro, y el ideario de un país, al plantear un giro en las narrativas que, sin perder el tono subjetivo de sus tratamientos, han retornado a un cierto tipo de realismo demarcado por las tensiones de la época. En palabras de la investigadora Carolina Urrutia:

[...] a partir de lo que podemos denominar un retorno al realismo, no necesariamente en el sentido en que lo ha comprendido históricamente la teoría del cine, sino en relación con un reintegro hacia un real conformado por los hechos noticiosos, por los informes televisivos, por los debates públicos y por aquello que, en la ciudadanía, se manifiesta desde el paso del estado de malestar hacia un fuerte grado de indignación.

Se trata de un corpus de películas que, con mayor presencia desde 2014, ha ido participando del malestar social que ha desembocado en cambios políticos relevantes para nuestro país. A diferencia del cine novísimo, adscrito a la primera década de este siglo, en que primaban el nihilismo y la melancolía en sus tratamientos narrativos, en él estos elementos se han vaciado, dejando narrativas fragmentadas, donde el hecho noticioso concentra el peso de los relatos y repercute, desde lugares disímiles, en las estéticas puestas en pantalla.

Sin embargo, sigue primando en la actualidad una construcción subjetiva en el tratamiento de los personajes y en la configuración de los tiempos cinematográficos, los cuales se revelan en momentos desconectados de la narración o el ritmo. Momentos cuasi epifánicos, según hemos planteado, donde quedan esbozadas las tensiones culturales que las películas trazan y en los duelos aún sin respuesta, propios de tragedias históricas aún no resueltas.

Nuestra tesis ve algo más en estos momentos cinematográficos: la aparición de una comunidad en una sociedad vaciada de sentido comunitario. “Sólo la esperanza sin sentido tendrá sentido” dirá Mark Fisher (23) en la introducción a su *Realismo capitalista*. Los personajes de estas películas no están en el desamparo, plantean más bien un límite, el de su propia negatividad ahí donde toda noción de un *pueblo* queda reducida a una imagen sin singularidades ni multiplicidades.

No obstante, en esos pequeños momentos reaparece en la pantalla la singularidad de un pueblo y la particularidad de su tiempo, en el sentido de una característica definida como “todos aquellos que no son distintos y diferentes, todos aquellos que no se sitúan por encima del montón por sus posesiones, su posición social o su formación” (Didi-Huberman 80) Tal vez, la melancolía esbozada en estos personajes y relatos cinematográficos es la latencia o la espera por volver a crear una comunidad.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995. Impreso.
- Badiou, Alain. *El cine como acontecimiento*. México: Paradiso, 2014. Impreso.
- Carrera, Pilar. *Andrei Tarkovski: La imagen total*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso
- Castro, Manuela. *Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plástica*. Memoria para optar al grado de doctor. Departamento de Didáctica de las Ciencias y Filosofía, Universidad de Huelva, 2012.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Pasados pisados por Jean-Luc Godard*. Cantabria: Shangrila, 2017. Impreso.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012. Impreso.
- Estévez, Antonella. *Una gramática de la melancolía cinematográfica: La modernidad y el no duelo en cierto cine chileno contemporáneo*. Santiago: Radio Universidad de Chile. 2017. Impreso.
- Fernández, Francisco. *La melancolía, una pasión inútil*. Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, 99 (2007). Web. 6 dic. 2021.
<http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/15992>
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas XIV: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: Trabajo sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. Impreso.
- Losilla Alcalde, Carlos. *La invención de la modernidad: Historia y melancolía en el relato del cine*. Tesis doctoral. Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- Martuccelli, Danilo. *¿Existen individuos en el Sur?* Santiago: LOM, 2010. Impreso.

Ossa, Carlos. *El ojo mecánico: Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.

Richard, Nelly. *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Impreso.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp 1991. Impreso.

Urrutia, Carolina. “Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo: Las películas de Alejandro Fernández Almendras”. *Comunicación y medios*, 28.39 (2019): 98-108. Web. 14 jul. 2022.

Aceptado: 1 de Junio de 2022

Recibido: 12 de Julio de 2022