

## **Pensar el tiempo: el gesto moderno en el cine de Cristián Sánchez**

Thinking the time: a modern gesture in the Cristián Sánchez cinema

Vladimir Silva Oyaneder  
Universidad de Viña del Mar<sup>1</sup>

**Resumen:** El texto tiene como principal objetivo, realizar un análisis de la obra cinematográfica producida en la década de 1980 por el director chileno Cristián Sánchez. Para lograrlo, primeramente, se intentará insertar el cine del realizador bajo la categoría de cine moderno vinculándolo, además, con un proceso reflexivo y crítico que busque pensar -desde el cine como discurso elaborado- el mundo que le fue contemporáneo. Para ello, prestaremos atención a la configuración de una imagen ligada a la ralentización del tiempo cinematográfico como propuesta crítica que, a la vez que reflexiona sobre la imagen cinematográfica, también lo hace acerca del tiempo histórico y el desajuste que provoca la implantación del neoliberalismo en la vida cotidiana de los personajes que propone.

**Palabras clave:** Cine moderno, tiempo histórico, tiempo cinematográfico, neoliberalismo, Cristián Sánchez.

**Abstract:** The main objective of this piece is to analyze the cinematographic work produced in the 1980s by the Chilean director Cristián Sánchez. To achieve this, first, we will try to insert the filmmaker's cinema under the category of modern cinema, linking it, in addition, with a reflexive and critical process that seeks to think - from the cinema as elaborate discourse - the world that was contemporary to him. To do this, we will pay attention to the configuration of an image linked to the slowdown of cinematographic time as a critical proposal that, while reflecting on the cinematographic image, also does it about historical time and the mismatch caused by the implantation of neoliberalism in the daily life of the characters he proposes.

**Keywords:** Modern cinema, historical time, cinematographic time, neoliberalism, Cristián Sánchez.

## **Introducción**

---

<sup>1</sup> vsoyaneder@gmail.com



La obra cinematográfica de Cristián Sánchez está ligada a problemáticas intelectuales importantes que son consecuencia del momento sociopolítico, cultural e histórico en el cual se inscriben sus películas. Ellas, están principalmente guiadas por la prolongación de una poética filmica que busca en la imagen-cine dar una explicación epistemológica ligada a una reflexión desde el cine moderno, a la perspectiva sociohistórica y filosófica que le fue contemporánea en época de dictadura cívico-militar en Chile. Sánchez, un hombre de una importante instrucción académica y cultural, no es ajeno a los intereses intelectuales de su época y mucho menos a la dinámica histórica que confluye en la década de 1980 y que conforma el periodo de su cinematografía que nos (pre)ocupa. El director, en este sentido, ha estado al corriente de los movimientos artísticos y filosóficos que han tenido lugar durante la segunda mitad del siglo XX. Esto lo podemos apreciar tanto en sus textos teóricos como en su obra filmica donde nombres como Gilles Deleuze, Andre Bazin o Henri Bergson han nutrido con herramientas conceptuales su trabajo con las nociones de “crisis de la imagen-acción, crisis del cine burgués, imagen-movimiento o imagen-tiempo” (Corro 140).

No obstante, el cine de Sánchez no goza de un reconocimiento masivo y su obra, más bien circula por pequeños grupos de especialistas. Si bien, en el último lustro ha habido un interés por estudiar su obra cinematográfica y un par de artículos así lo atestiguan, como ha mencionado Jorge Ruffinelli, es uno de los cineastas menos conocidos. Esto se debe, creemos, a que sus películas presentan una disposición formal que desestructura las nociones cinematográficas clásicas, lo que hace que éstas se tornen complicadas y sean comúnmente catalogadas como crípticas. Esto no es raro, ya que sus cintas están ligadas, como precisaremos más adelante, al cine moderno y a la reflexión sobre las propias problemáticas de representación en que éste basa su discurso. El teórico de cine español Domènec Font, por ejemplo, ha determinado que “el cine moderno ha sido siempre criticado por elitista” (Font, *Paisajes* 15). El gesto crítico que presenta su cinematografía, por lo tanto, hace de sus películas un relato contrapuesto al filme-espectáculo y sus leyes de estricta obediencia:

Cualquier innovación –en el cine, como en las otras artes– es percibida en primera instancia como fastidiosa y aburrida, tanto más para un público familiarista educado en el lenguaje esperanto de la televisión y que reacciona con desdén ante cualquier trastorno narrativo y/o estético que le suponga compromiso (Font, *Paisajes* 16).

Esto se debe sin duda a los referentes que modelan su gusto estético y que marcan una influencia en el modo en el cual se relaciona con el cine como discurso autoconsciente y sobre los cuales propondremos ciertas comparativas. Es común, de esta forma, tener predilección por cineastas como Bresson, Godard, Buñuel, Rohmer o Ruiz. Este último, será de gran importancia dentro de la mirada cinematográfica que propone Sánchez, ya que, además de ser su profesor en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, es pionero en la incorporación de un lenguaje cinematográfico alternativo a Hollywood. Por lo tanto, elabora una producción cinematográfica que ve en la crítica a los recursos estandarizados del cine un camino de reflexión

política e histórica. A estos cineastas como filósofos e intelectuales, Sánchez como el mismo ha mencionado, los ha “asimilado para no copiarlos” (Ruffinelli 31).

De esta manera, la obra filmica del director chileno se enmarcará como el único corpus autoral de ficción realizado durante la dictadura militar. No obstante, creemos, que el contexto histórico no representa el hecho que propicia el tipo de cine que realiza el director, o más bien, el contexto represivo no es el único suceso que le hace proponer una mirada sobre la sociedad contemporánea, su devenir histórico o su situación política. Ciertamente el contexto histórico de la represión política y otras formas de abuso de poder es el caldo de cultivo para producir un tipo de cine como el que produjo, pero no había ninguna necesidad que fuese así. En este sentido, hay otros elementos que le hacen realizar un cine que adhiere a lo moderno como manera de elaborar una poética cinematográfica específica que ve en la imagen-cine un modo de pensamiento que reflexiona de manera crítica acerca de la instauración de un modelo económico neoliberal que comienza, por los años en los que el director filma, a inmiscuirse en la vida cotidiana de las personas escindiendo su subjetividad.

De este modo, la producción cinematográfica del realizador nacional está marcada por dos momentos históricos importantes en Chile. El primero, tiene que ver con el Golpe de Estado de 1973, el cual desarticula por completo el panorama cinematográfico y cultural del país. El *Nuevo Cine Chileno*, como una experiencia política y estética interesada en representar las condiciones sociales en las cuales vivían trabajadores, marginados y oprimidos llega a su fin de forma abrupta y la actividad cinematográfica es suprimida por completo. En esta coyuntura aparece Sánchez y su obra cinematográfica tendrá que ver con esta situación política, sin embargo, no desde un punto de vista estricto o reduccionista sino, como propondremos a continuación, el tipo de cine que realiza el director tendrá que ver con dar una explicación sobre la cotidianidad y la crisis que vive el sujeto que ha perdido su enraizamiento, ya que habita en un mundo que no comprende. En este sentido, sus películas tendrán mucho ver con la instalación del neoliberalismo como modelo económico y sociocultural, ya que:

El proceso de neoliberalización ha acarreado un acusado proceso de “destrucción creativa” no sólo de los marcos y de los poderes institucionales previamente existentes (desafiando incluso las formas tradicionales de soberanía estatal), sino también de las divisiones del trabajo, de las relaciones sociales (Harvey 9).

Esta destrucción hará que sus películas indaguen en la desertización de las relaciones sociales y personales a través de la desdramatización o de la temporalización de la imagen cinematográfica, para proponer una explicación sobre su contemporaneidad por medio de la imagen filmica. Es así, como esta fase va a constituir los intereses que distinguen y diferencian al director del movimiento cinematográfico que le antecede y desde donde centraremos las problemáticas de este texto. Por tal motivo, el objetivo de este artículo será doble. Mientras que por un lado se hará énfasis en el carácter moderno de los recursos utilizados por Sánchez para la elaboración de un corpus autoral realizado en los años ochenta. Por otro, se hará hincapié en la capacidad que presentan estos mismos recursos retóricos para proporcionar una explicación crítica sobre los efectos de la instauración abrupta y violenta del modelo neoliberal en Chile y, desde luego, en la

manera que organiza un discurso fílmico particular y novedoso. Este ejercicio propiciará que, durante la década de 1980, el director filme películas de relevancia dentro de su poética narrativa, para así, sentar las bases de una imagen ligada al cine moderno en Chile. Las películas que realiza durante esta época son fundacionales, puesto que desarrollan un discurso cinematográfico propio, guiado por la elaboración de nuevas tramas que dan respuesta al momento sociohistórico y cultural en el que se inscriben. Por lo mismo, los años ochenta para Sánchez configuran el período donde desarrolló sus principales obras críticas. Aquí encontramos películas fundamentales para entender una ligazón entre la desestructuración de la narrativa cinematográfica clásica y una explicación política y sociohistórica sostenida en los recursos cinematográficos que despliega. De esta forma, entonces, aparecerá un modo de enfrentarse al pensamiento de una manera diferente al habitual.

La primera película de esta etapa es *El zapato chino* (1979), la trama es simple: un taxista, Gallardo, encuentra a Marlene, una niña provinciana perdida en un burdel. Inmediatamente decide protegerla y la instala en su casa. Poco a poco, su afecto paternal se transforma en una extraña pasión soterrada. Finalmente, el chofer termina habitando en la maleta de su propio taxi, mientras Marlene declara que desea irse a vivir con él para siempre. La película presenta una trama circular y finaliza de la misma manera en la cual comienza: con Marlene apoyada en un muro de ladrillo leyendo una carta en *off*. La siguiente película es *Los deseos concebidos* (1981). Esta es la historia de *Erre*, un joven liceano que tiene ansias de libertad y decide irse de la casa de sus tíos cuando su hermana mayor también la abandona. Desde ahí comenzará un tránsito por diferentes lugares en busca de alojamiento, no sintiéndose cómodo ni adaptado en ningún sitio. Finalmente, luego de la muerte de su enamorada, decide abandonar su último lugar de residencia y la cámara, con un plano secuencia, lo sigue por un Santiago desolado. El siguiente filme es una obra pequeña, pero creemos que es la más interesante de la filmografía del director en cuanto utiliza la mayoría de los elementos discursivos que ha desarrollado: *El otro round* (1984). La cinta cuenta la historia de Dinamita Araya, un boxeador que ve truncada su carrera al perder una pelea fundamental al inicio del filme. Desde ese momento él junto a su entrenador, se embarcan en una serie de negocios y actividades en los que no tienen experiencia y que resultan inútiles: una fuente de soda, un taxi, un taller de reparación de bicicletas y la venta de flores en la calle. La cesantía de la sociedad chilena de los ochenta se ve reflejada en la búsqueda de labor constante de estos héroes trágicos, donde a menudo y, de manera solapada, nos hacen recordar a los planes de empleo de la dictadura militar PEM y POJ.

Este bloque fílmico lo podemos considerar como una trilogía de películas, ya que abordan una trama similar. Cada una de ellas cuenta una historia de amor tormentoso y marginalidad, cercano, algunas veces, al melodrama. Sin embargo, están dotadas de un fuerte discurso crítico que cuestiona la realidad intelectual, cultural y sociopolítica de la época, asunto que le lleva a proponer la imagen como un enunciante. El quiebre que desarrolla Sánchez lo realiza desde el punto de vista del pensamiento y al mismo tiempo desde el cine. En otras palabras, su crítica se estructura en dos vías: una, epistemológica y otra, al modo de construcción del discurso cinematográfico clásico.

Cada una de las películas citadas consta de dos ideas esenciales. Por un lado, el interés intelectual de Sánchez y su preocupación por el momento histórico, político, social y cultural de su época, que va en clara relación con la modernidad del artista y la reflexión crítica. Por otro, el cuestionamiento al modelo de reproducción del cine clásico, caracterizado por una serie de

normas y convencionalismos que Noël Burch, llamó *Modelo de Representación Institucional*<sup>2</sup> (*MRI*). Esto es de suma importancia porque creemos que, a partir de allí, se escinde la subjetividad de los personajes que transitan por sus películas y se devela la crisis de la imagen-acción, sumado al complejo nudo de dispositivos retóricos que incluirá en las películas de esta época como manera de pensar su contemporaneidad.

### 1. El gesto moderno en el cine de Sánchez: lo moderno como actitud crítica

El cine del director chileno Cristián Sánchez, contrario a lo que hemos expuesto, con recurrencia ha sido limitado nada más que al contexto histórico en el cual ha sido producido. De este modo, las reflexiones teóricas por las cuales han circulado los análisis que se han elaborado sobre sus películas han puesto énfasis nada más que en el carácter sociohistórico que éstas presentan. Si bien, existe una relación temporal y temática con la situación política chilena, ésta se ha expresado desde nuestro punto de vista, de un modo distinto al pensado por la mayoría de los comentaristas de su obra cinematográfica, debido a que ellas han sido leídas principalmente como una consecuencia de hacer cine dentro del contexto de la dictadura cívico-militar chilena. Esto quiere decir que con continuidad su filmografía ha sido reducida a una suerte de imagen sociológica que ve en las tramas contadas un aspecto que puede explicar un periodo de la historia reciente del país de manera indirecta, más que un estudio riguroso del modelo cinematográfico que, creemos, estructura Sánchez a partir del corpus de filmes considerados aquí. Por otra parte, la reducción que mencionamos toma un carácter determinista en cuanto presenta un establecimiento que vincula directamente la trama oscura e intrincada de sus películas y, una visión particular de hacer cine y de pensar el oficio del cineasta, con el contexto histórico y la censura militar que se vive en la época. Esto hace que en el único libro que comenta su filmografía, Jorge Ruffinelli su editor, indique que:

Acaso ahí [en la dictadura militar] esté la clave de la creación de un lenguaje que debía fraguarse sobre la marcha para evitar escollos y riesgos de la censura, al mismo tiempo que cada una de sus obras creaba atmósferas oscuras, retorcidas, que podían leerse como propias de su época y, ante todo, de una mirada desencantada (13).

En este sentido, el cine de Sánchez y los supuestos teóricos a los que remite el autor comienzan a germinar desde antes del advenimiento de la dictadura cívico-militar chilena. Es así, como podemos observar en un coloquio mientras era estudiante que, las ideas que manifestaba en torno

<sup>2</sup> Término acuñado por Noël Burch, para referirse a los filmes del periodo clásico de Hollywood. Los cuales dependen de un mismo modelo narrativo y dramático que pone al héroe como centro del drama, estructurando una representación que es equivalente a todos los géneros y temáticas del cine de la época. Los filmes, por lo tanto, no presentan diferencias en sus formas retóricas o narrativas sino más bien solo en sus tramas. Por lo general hasta 1973, el cine chileno había dependido de aquel modelo, incluso en los filmes de marcada intención crítica hacia la representación hollywoodense conocido como *Nuevo Cine Chileno*, incluyendo, el denominado cine militante. Caso aparte, por supuesto, son las películas producidas en Chile por el cineasta Raúl Ruiz.

a la tarea del autor y la inclinación por cineastas modernos como Raúl Ruiz o Jean-Luc Godard, tenían que ver con una opinión sobre que el cine debía ser:

Contrario al cine. Es decir, defendía al cine atacándolo. Lo defendía porque de hecho estaba utilizando el medio, pero para volverlo en su propia contra. Quería hacer cine contra el cine, contra las opciones cinematográficas que yo percibía en esos momentos como únicas y no como códigos históricos, como una determinada manera histórica de hacer y entender el cine (Vergara 36).

No obstante, afirmar que las palabras del director desestimen las lecturas que se han hecho sobre sus películas y que, además, den una respuesta inequívoca a las problemáticas teóricas y reflexivas inscritas en su filmografía sería insistir en una mirada que, creemos, delimita su obra nada más que al sentido que el artista ha querido darles. Desde este punto de vista, entonces, el cine de Sánchez presenta una complejidad mayor a las limitaciones que el contexto de la dictadura militar supuso para la creación cinematográfica realizada en aquellos años y, también, acerca de las intenciones que manifestaba el propio cineasta en su juventud, ya que como intentaremos proponer a continuación, el método cinematográfico y teórico que elabora Cristián Sánchez presenta un interés específico por pensar al cine como discurso autoconsciente, vincularlo con su presente, pero no desde una perspectiva explícitamente política como las películas ligadas al *Nuevo Cine Chileno*, sino por el contrario, como un proceso complejo que piensa su propia contemporaneidad, a partir del uso del lenguaje del cine. Por lo mismo, en el método filmico que estructura Sánchez hay una continuidad estética y metodológica que hace que el director presente un modelo narrativo y representacional que cruza su obra filmica. Si las particularidades del cine del director, por lo tanto, fuesen solo el fruto del ocultamiento de un mensaje político censurado, habría una diferencia retórica entre la cinematografía que produjo durante los años ochenta y la que realizó en los años posteriores a la dictadura militar. Esto ocurre de un modo similar al proceso autoral acontecido en la obra filmica de Andréi Tarkovski, ya que las películas producidas en la URSS presentan el mismo método que aquellas filmadas en Europa occidental, cuestión que no hace percibir una diferencia estética o formal entre *Andréi Rubliov* (1966), *El espejo* (1975) o *Sacrificio* (1986). En el caso de Sánchez, esto quiere decir que su obra no puede ser reducida solo a un contexto histórico delimitado por la censura artística, sino más bien debe expandirse como una poética cinematográfica específica que desarrolla un intento por reflexionar críticamente su actualidad, a partir de una ligazón entre la desdramatización y el tiempo filmico con el discurso histórico, político, ideológico o filosófico inscrito en sus películas, estructura cinematográfica característica del cine moderno. Por lo demás, esta explicación coincide con el análisis que desarrolla Ronald Barthes sobre el cine de Antonioni y que bien puede leerse como un manifiesto que el autor francés extiende hacia una reflexión teórica acerca del cine moderno.

En Chile, el único estudioso de la obra de Sánchez que ha puesto énfasis en el carácter moderno de su filmografía ha sido el académico Pablo Corro, el que en el libro *Retóricas del cine chileno, ensayos con el realismo* ha propuesto a ésta como “el hito dramático de lo moderno” (138), debido principalmente a que propone una narración alternativa a la del cine hollywoodense. Para Corro, entonces, el gesto moderno que existe en el cine del realizador nacional tiene que ver con una profunda crítica al cine clásico de Hollywood, el cual nos ha hecho creer que existe nada más que una manera de narrar películas basadas en el *MRI*, idea a la que el cine moderno se ha opuesto. Desde esta perspectiva, entonces, nos gustaría extender la modernidad de Sánchez, a una reflexión crítica que no solo pretende cuestionar al cine clásico y su modelo de representación, sino que también, reflexionar acerca de la sociedad y el tiempo histórico que le fue contemporáneo.

En este sentido, nos gustaría, insertar la reflexión que realiza Sánchez bajo la categoría que advierte Foucault para referirse a “cierta actitud crítica que ha existido en el occidente moderno” (Foucault, *Crítica* 5) y que ha llamado *actitud de modernidad*. Esta categoría de análisis la proponemos teniendo en consideración que Sánchez no adhiere a la modernidad desde una perspectiva temporal lineal-histórica, ni tampoco de una manera eurocéntrica que vea en el tiempo occidental la quinta esencia del arte cinematográfico. Por el contrario, creemos que el director nacional adhiere a la reflexión moderna desde una actitud emancipada de los relatos hegemónicos que han instalado a la modernidad como “una época o, al menos, como un conjunto de rasgos característicos de una época” (Foucault, *Ilustración* 11). Esto se debe a que Sánchez logra crear una poética cinematográfica que tiene como objetivo principal pensar críticamente sobre su presente, realizando un ejercicio de ralentización de la imagen-cine. Es así como Foucault se refiere a lo que planteamos:

Me pregunto si no se puede considerar a la modernidad más bien como una actitud que como un período de la historia. Con *actitud* quiero decir un modo de relación con y frente a la actualidad; una escogencia voluntaria que algunos hacen; en suma, una manera de pensar y de sentir, una manera, también, de actuar y de conducirse que marca una relación de pertenencia y, simultáneamente, se presenta a sí misma como una tarea (Foucault, *Ilustración* 11).

Sin duda Sánchez de manera voluntaria determina realizar un cine diferente al que había caracterizado a Latinoamérica y específicamente a Chile y que, ha sido nombrado bajo el apelativo de *Nuevos Cines*, optando por otro tipo de relación crítica con el presente. No desde un punto de vista militante o explícitamente político como había caracterizado al *Nuevo Cine Chileno*, sino desde una perspectiva que Barthes llamó *la sabiduría del artista* y que hace alusión a cierto saber moral que no intenta delimitar el sentido de las obras, sino más bien dotarlas de:

Esa agudeza de discernimiento que permite no confundir nunca el sentido y la verdad. ¡Cuántos crímenes no ha cometido la humanidad en nombre de la Verdad! Y, sin embargo, esa verdad no era más que un sentido. El artista, por su parte, sabe que el sentido de una cosa no es su verdad; este saber es una sabiduría, se podría decir una loca sabiduría, puesto que le aparta de la comunidad, del rebaño de los fanáticos y de los arrogantes (Barthes 79).

Debido a lo anterior, podemos observar en películas como *El otro round* una indeterminación en su trama o una aparente incoherencia interna entre las decisiones de los protagonistas y sus actos. De hecho, es lo que ocurre al final de este filme cuando su protagonista, el boxeador Dinamita Araya, roba un automóvil, roba un centro de servicio y escapa de la policía sin haber una explicación -anterior o posterior- que haga coherente sus actos. Sánchez, por lo tanto, escoge voluntariamente realizar un cine que lo consagra como artista moderno y esto no debe ser entendido como una consecuencia de hacer películas dentro de la represión política y la censura de la dictadura militar, sino por el contrario, como una voluntad por pensar el presente de manera diferente a la mirada convencional. Si no fuese así, hacer cine en el periodo de la represión militar hubiese tenido idénticos resultados tanto en Sánchez como en el cine de Silvio Caiozzi. De este modo, una película como *Julio comienza en julio* (1979), podría ser un filme cercano a la retórica desarrollada por Sánchez, sin embargo, son muy diferentes en sus tramas y en sus argumentos.

En la carta que escribe Barthes a Antonioni habla de tres virtudes del artista moderno. Hemos dicho anteriormente que en ella se puede encontrar un esquema general del artista de la modernidad y no solo una reflexión acerca del cine del director italiano. Estas tres virtudes, catalogadas como *vigilancia*, *sabiduría* y *fragilidad*, estarían presentes en la forma en la que Sánchez elabora sus películas y, además, presentan líneas de continuidad con la *actitud de modernidad* de la que hemos hablado. De esta manera, Foucault se refiere a la modernidad bajo la mirada baudelairiana argumentando que:

Para la actitud de modernidad, el alto valor que tiene el presente es indisoluble de la obstinación tanto en imaginarlo de modo distinto a lo que es, como en transformarlo, no destruyéndolo sino captándolo en lo que es. La modernidad baudelairiana es un ejercicio en el que la extrema atención puesta en lo real se confronta con la práctica de una libertad que, simultáneamente, respeta y viola lo real (Foucault, *Ilustración 12*).

Lo moderno, entonces, es entendido como el deseo por el presente, pero no de una forma de “sacralizar el momento que pasa para intentar mantenerlo o perpetuarlo” (Foucault, *Ilustración* 12), sino contrariamente, captar mediante una mirada atenta lo que es, para verlo de un modo distinto. Quizás, por esa razón los filmes del director chileno con recurrencia nos hacen ver un presente enrarecido, donde todo es presentado de una manera realista, sin embargo, el accionar de sus protagonistas es errático, y sus decisiones muchas veces inverosímiles. Sánchez capta de la realidad las contradicciones de un mundo que ya no tiene pertenencia, no solo porque la censura militar le impida hablar directamente de las atrocidades cometidas por los servicios de inteligencia, sino porque su reflexión se amplía como un gesto moderno que observa en la mirada atenta de la cámara cinematográfica las contradicciones y el extrañamiento de una sociedad que ha perdido la forma de relacionarse con los demás y consigo mismos. De ahí que, por ejemplo, en *El zapato chino* el protagonista termine viviendo al interior de la maleta del auto en el que trabajaba como taxista. En este sentido, podemos decir que el empleo de un lenguaje fílmico particular no es parte de una necesidad por esconder su discurso como plantea el libro editado por Ruffinelli, sino más bien, por presentar lo real de un modo diferente o, como plantea Foucault, respetando y violando lo real. Por lo demás, captando lo real como lo que es, es decir, un presente histórico enrarecido, inverosímil, violento e indescifrable desde el punto de vista cotidiano de los personajes que transitan sus películas. Asimismo, aquello se ajusta a la definición de *vigilancia* de la cual habla Barthes, ya que lo moderno:

No es el término estático de una oposición fácil; lo moderno es, por el contrario, una dificultad activa para seguir los cambios del tiempo, ya no solamente en el nivel de la gran historia, sino también en el interior de esa pequeña historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros (Barthes 78).

En este sentido, los personajes de Sánchez son parte de esa historia personal que nos identifica a cada uno de nosotros. En otras palabras, si Sánchez hubiese filmado un cine de denuncia directa estaría optando por el camino *estático de lo fácil* y no por una dificultad que le haga poder representar con justeza el cambio sociohistórico al que se ve expuesto el país en la época en la que filma estas películas. De ahí que, también, su cine tenga que ver con lo moderno como *actitud*, ya que en él hay una dinámica histórica que va más allá de querer denunciar a la dictadura militar, porque ésta le incapacita hablar de ciertos hechos, sino más bien ocurre algo similar a lo que acontece en el cine de Antonioni, es decir, el mundo cambia y la manera de hacer películas también debe cambiar. Barthes, se refería a lo que decimos planteando “el abandono de un antiguo problema y el planteamiento de una nueva cuestión” (Barthes 78). Asimismo, la sabiduría que hemos mencionado en más de una ocasión tiene que ver con el hecho de no delimitar el sentido y presentar la realidad -como ha mencionado el propio Antonioni en una entrevista realizada por Jea-Luc Godard-, “en unos términos que no sean del todo realistas” (Barthes 79). Una vez más podemos apreciar esta categoría en la obra de Sánchez, si bien la imagen que vemos es de una estética realista, la persistencia de la mirada o aquella mirada *vigilante* nos hace percibir con recurrencia que está sucediendo algo más que lo puramente

narrado. Esto se puede apreciar con claridad en los extensos planos secuencias de la película *Los deseos concebidos*, mientras *Erre* su protagonista, vagabundea por distintas casas sin encontrar refugio para su drama personal.

En último término, la *fragilidad* del artista moderno a la que hace alusión Barthes que “forma parte de un mundo que cambia, pero también él cambia; es trivial, pero para el artista, es vertiginoso, pues no sabe nunca si la obra que propone la produce el cambio del mundo o el cambio de su subjetividad” (Barthes 80), hace que Sánchez sepa que el mundo, su mundo y Chile han cambiado, por lo tanto, su obra se expande como una manera de observar lo cotidiano, lo que ha cambiado abruptamente. De ahí que haya diferencias estéticas y narrativas con su primera película, *Vías paralelas* (1975), quizás porque se trata de una codirección y porque en ella hay una búsqueda, como dice el propio cineasta, de realizar un cine antiacadémico<sup>3</sup> que formule, además, una explicación a un mundo que ha cambiado abruptamente y que ha dejado en la cesantía a su personaje principal. Recordemos que esta película se filmó solo dos años después del Golpe de Estado, cuestión que hace a sus protagonistas no entender su contexto, de ahí que estén en *vías paralelas*. En *El zapato chino*, en cambio, primer filme dirigido por Sánchez en solitario, cuando el propósito de la dictadura militar ya era conocido por el país es necesario presentar una nueva manera de relacionarse con las cosas y con los demás, observar la cotidianeidad de sujetos que ya han sido escindidos interiormente y que han perdido la capacidad de expresarse o hacerse entender. De ahí que ahonde de modo frecuente, por ejemplo, en el cantinflero que presenta el habla popular chilena.

Ahora bien, en este punto se cruza uno de los problemas que hemos querido desmitificar acerca del cine de Cristián Sánchez y tiene que ver con la observación persistente que realiza el artista, es decir, a nuevas reflexiones nuevas formas de filmar y un nuevo lenguaje cinematográfico a desarrollar. Ya que los problemas a los que quiere apuntar el director no podrían ser representados de una manera convencional o con un lenguaje filmico estandarizado. Cuestión que una vez más se contrapone con el planteamiento de ver a Sánchez nada más que como un cineasta que tuvo que utilizar una retórica particular para poder hacer denuncia de lo que no se podía decir de un modo explícito. Por el contrario, el director chileno intentará cuestionar su presente no como una simple denuncia soterrada, sino como una reflexión profunda hacia los cambios históricos, económicos y filosóficos que se dan lugar en la época de la dictadura y cuyas consecuencias fueron evidencias a lo largo de los años noventa y hasta nuestros días. En este sentido, difícilmente esto se pudo haber realizado desde un camino diferente al artístico, ya que como menciona Foucault parafraseando a Baudelaire, el deseo por transformar el presente, por representarlo de una forma distinta “no concibe que puedan encontrar su lugar en la sociedad misma o en el cuerpo político. Pueden producirse sólo en otro lugar diferente: el que Baudelaire llama el arte” (Foucault *Ilustración* 13). Justamente, representar problemáticas filmicas con aquel contenido precisa hacerlo extremando los recursos del arte cinematográfico. Para ello, entonces, opta por una propuesta particular guiada por la desdramatización como un vehículo para alcanzar la temporalización de la imagen-cine: ejercicio que vincula la retórica con la reflexión crítica sobre su presente.

---

<sup>3</sup> El cine antiacadémico se refiere a una propuesta por buscar una deconstrucción del lenguaje filmico que enseñan en las escuelas de cine basado en la historia canónica, el modelo aristotélico de narración, el montaje psicológico, etc. Recursos que conforman con regularidad el discurso del cine clásico basado en la imagen-acción y el *MRI* al que Sánchez, desde su época de estudiante, pretendía oponerse.

## 2. De la desdramatización a la Imagen-pensamiento

La reducción de lo dramático se hará notar especialmente en cintas como *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y, particularmente en *El otro round*, película en la que creemos el director radicaliza su propia poética. Si de algún modo la inactividad en su primera película *Vías paralelas* estaba constituida, más que nada, en la cesantía de sus protagonistas y la falta de un quehacer. En la etapa de su filmografía que nos preocupa la inactividad aparecerá como el aplanamiento del drama, vinculado a mecanismos retóricos que plantean la particularidad de su cine y la estructuración de un método propio basado en “la capitalización estética e ideológica de la inactividad, del dinamismo errático y de la acción contraria” (Corro 138). Es decir, que este recurso le permite desviar la acción a caminos poco evidentes, donde las relaciones causa/efecto son suprimidas. Si bien, este trayecto estará estructurado por el quiebre de la narración clásica, la incorporación del plano secuencia y las elipsis como un componente de temporalización de la imagen cinematográfica, este proceso toma forma haciendo mínimas las emociones de sus protagonistas. La inexpresividad, la apatía y la abulia de Gallardo, Marlene, Dinamita Araya o *Erre* hacen que los personajes estén desprovistos de sentimientos claros y más bien su actuar sea errático.

La desdramatización, en este caso, procurará buscar una atonalidad que hace que las relaciones entre las acciones narrativas presentes en los filmes del director sean tenues. De esta manera, es común observar en sus películas ciertas similitudes con la obra de Robert Bresson, ya que este director ha planteado que “lo real no es dramático. El drama nacerá de cierta marcha de elementos no dramáticos” (Bresson 89). Esto quiere decir, que el objetivo del filme estará contenido en los recursos formales del cine, tal como la anulación del drama luego de un proceso filmico que desestructure el *MRI*.

Ahora bien, la atonalidad presente en el hablar de los protagonistas de sus películas, exhibe una elaboración diferente a los personajes átonos de Bresson. Si el director francés plantea un proceso, en primer lugar, de utilización de actores no-profesionales, por otro les desprovee del drama clásico haciéndoles repetir de un modo maquinal sus parlamentos. Con ello, el director conseguía desdramatizar la acción de sus películas, como un modo de oponerse a la representación dramática del cine clásico. Ejercicio que le lleva, además, a desvincular los sentimientos de los actores con los de los personajes que representan. Sánchez, sin embargo, no vuelca este procedimiento de manera completa a lo que hace en sus películas, sino que logra la atonalidad, como el mismo ha mencionado, con la incorporación del habla popular chilena, que coincide con ese recurso del cine moderno. De esta forma, si en Bresson el automatismo de la repetición llevaba a hacer tenue el drama, Sánchez verá en el modo de hablar de los chilenos digresiones que hacen que lo dramático vaya desapareciendo. De ahí el uso de actores no profesionales, ya que sus personajes se caracterizan por utilizar los modismos nacionales, propiciando el cantinfleo o haciendo que Andrés Quintana (Gallardo en *El zapato chino*), “se vaya de lengua” (Ruffinelli, 80), que se exceda al hablar y pueble el habla con todos los giros que sea capaz. Este aspecto es bastante similar al problema de representación cinematográfica que plantea la obra producida en Chile por Raúl Ruiz, en cuanto vincula el habla popular chilena y su forma disgregada de expresarse que, al tiempo que lo dice todo no expresa nada concreto, como un gesto retórico que realiza una crítica formal al cine clásico y hegemónico de aquellos años. Logrando, de este modo, una ambivalencia entre el carácter disperso del habla popular chilena y la deconstrucción del conflicto central, rasgo característico de su cinematografía y que se

caracteriza bajo la denominación de estilema<sup>4</sup>. No obstante, si para Ruiz el habla popular es un elemento desestabilizador de la linealidad narrativa, para Sánchez será un recurso que fundamentalmente desdramatice los sucesos de la diégesis. Sánchez, sobre la atonalidad de sus personajes ha expresado lo siguiente:

Es más bien una presencia que desborda cualquier personaje y hace derivar la acción, cualquiera que sea, por caminos insólitos y contradictorios. Orillando la locura y el delito.

Eso me gusta y es mi forma de hacer cine. La atonalidad, en mi concepción, encubre algo que en algún instante va a aparecer de modo catastrófico (Ruffinelli 80).

Que derive la acción a otros caminos, le hace poner en entredicho el drama clásico, con ello le otorga a su imagen filmica y a la personalidad de sus protagonistas un carácter de impasividad. Es común observar a Gallardo, en *El zapato chino*, no expresar sus sentimientos y explicar el margen de un problema en vez de ir a lo substancial. En *Los deseos concebidos*, este aspecto está desarrollado principalmente por los profesores y la enamorada de *Erre*, en lo que se puede considerar un guiño a *Palomita Blanca* (1973-1992) de Ruiz, ya que hay un afán por reproducir un modo de hablar digresivo o con estilemas. Por otro lado, y si bien Dinamita Araya no presenta ese “irse por las ramas”, recurrentemente ocupa un habla coloquial y, por sobre todo, presenta un carácter ensimismado e inactivo. La desdramatización, por lo tanto, plantea un camino hacia la inactividad de las acciones cuyo objetivo será la temporalización de la imagen cinematográfica.

Esto quiere decir que Sánchez establece un método de desdramatización que hará propiciar el desplazamiento de una imagen-acción, que siempre es drama, a una imagen-tiempo, como Deleuze en 1982 definía el giro que realizó el cine moderno durante los años sesenta. Este hecho es de una importancia primordial para entender la poética que desarrolla el director chileno y, principalmente, para establecer que el modelo de construcción cinematográfica privilegia la ralentización de la imagen filmica como un mecanismo de construcción epistemológica, sobre la cual nos detendremos en el siguiente punto. Esto quiere decir, como hemos visto hasta aquí, que la radicalidad de su poética y el afán crítico hacia el cine clásico y hacia la construcción retórica del *Nuevo Cine Chileno*, no solo tiene el objetivo, como hemos insistido, de esconder un mensaje en época de represión política y cultural. Por el contrario, la desdramatización, ralentización y deconstrucción del principio narrativo de concatenación le hace plantear y estructurar la imagen-tiempo que, como escribe Deleuze, tiene como principal objetivo “prolongarse en modos que serán, entonces imágenes-pensamiento” (Deleuze, *Cine I* 553).

La imagen-tiempo o imagen-pensamiento, por lo tanto, se erige en “la crisis de la motricidad cinematográfica tradicional” (Deleuze, *Cine I* 553), es decir, en la crisis de la imagen-acción. Esta imagen acción ligada a las teorías del montaje hollywoodense, al drama y a la narración

---

<sup>4</sup> Nos referimos a la manera en que Ruiz intentaba registrar el habla chilena durante los años 70: un habla llena de incoherencias y digresiones. Este rasgo o estilema (un arte a medio hacer), lo formaliza y transforma en un modo de filmar o producir la imagen cinematográfica.

clásica y lineal no es capaz de plantear pensamientos como los que pretende problematizar Sánchez en sus películas y, en cambio, en la disposición de sus imágenes y sus mecanismos retóricos le hacen, más bien, sólo poder acercarse a ellos por medio de la metáfora con la disposición narrativa del montaje psicológico<sup>5</sup>, la profundidad de campo o la intensificación del drama. Este tipo de imagen, ligada al cine clásico y su estructura sensorio-motriz, será incapaz de captar el tiempo, ya que su explicación está ligada a un pensamiento-metáfora, que ve en la acción y no en el tiempo su explicación. Por el contrario, la estructuración cinematográfica que plantea Sánchez tiene como objetivo la temporalización de la imagen y, a través de ello, podemos sostener que este mecanismo de desdramatización o, la atrofia de la acción clásica en su cine, será una estrategia por pensar de manera diferente el proceso sociohistórico que excede lo evidente y, más bien, procura reflexionar sobre el cambio cultural en las relaciones sociales y económicas que comienza a desplegar la dictadura cívico-militar chilena. De ahí que, en un sentido similar a esta idea, Deleuze haya planteado que “cuando abrimos paso a un tipo de imagen distinta a la imagen-movimiento puede ser que aparezca algo diferente. Es decir, la posibilidad de un pensamiento” (Deleuze, *Cine I* 552) como el que mencionábamos.

Este pensamiento acerca de la crisis en la subjetividad de sus protagonistas se originará, por lo tanto, en la ralentización de la imagen cinematográfica, ya que la reflexión epistemológica de la imagen-tiempo necesita un lenguaje diferente al planteado por el cine clásico ligado al movimiento. No se trata ya de crear situaciones sensorio-motrices sino de expresar situaciones ópticas y sonoras puras. A través de estas últimas es desde donde se expresará la imagen-pensamiento. Ello lo podemos observar, en la desdramatización de Bresson ligado a una apuesta ascética y espiritual, en Antonioni al plano secuencia y al vagabundeo como una forma de expresar la crisis de la subjetividad moderna, en Buñuel, en la etapa francesa, a la crítica hacia la burguesía o en Rohmer y su apuesta por captar la banalidad y la contradicción de los sentimientos, por medio de la manera elusiva del decir de sus protagonistas. En el caso del cine de Sánchez, la imagen-pensamiento o, si se quiere la reflexión crítica sobre su contemporaneidad, se realizará entre la homologación del tiempo histórico y el tiempo cinematográfico, a través de ejercicios lingüísticos como el plano secuencia, el fuera de campo, la crisis de la acción narrativa y la contención emocional de la personalidad de sus personajes que propician la desdramatización de las acciones motrices.

### 3. Aceleración y ralentización de la imagen cinematográfica

La construcción cinematográfica que ha elaborado Sánchez le lleva a la captura del tiempo como una manera de concebir pensamientos de un modo alternativo a las narraciones que han caracterizado al cine industrial. Desmantelando esa estructura, logra introducir ideas que están asociadas a una reflexión autoconsciente del cine y, a través de ello y no antes, a una reflexión sobre el cambio cultural que imprime la instauración del neoliberalismo en la vida cotidiana del Chile de los años ochenta, ya que como ha mencionado David Harvey en dicho modelo “se impone el mercado como una ética en sí misma capaz de actuar como guía para toda acción humana y sustituir todas las creencias éticas anteriormente mantenidas” (Harvey 9). En este desajuste, entre una cultura depredadora que nace y otra que muere, entonces, deambulan los

<sup>5</sup> Esto se debe a que la imagen-acción no contempla el tiempo del pensamiento. La fijeza de la cámara y recursos cinematográficos que ahondan en el tiempo nos hace poder percibir cuestiones que de otro modo no podríamos acceder.

personajes que propondrá Cristián Sánchez en sus filmes. La película más representativa respecto a esta idea creemos que es *El otro round*, ya que en ella el director logra plasmar de manera rigurosa la poética cinematográfica en la cual hemos querido indagar.

En esta película, Sánchez, pone en crisis la acción dramática, Dinamita Araya constantemente parece desafectado y abstraído. El aura del miedo y la represión armada de la dictadura cívico-militar parece hacerse notar en los estados de ánimo de los protagonistas. La desdramatización como recurso es una constante para representar la crisis política y subjetiva que vive el país y, también, para poner de manifiesto el modelo retórico y filosófico que ha construido el mismo cineasta. En éste se puede observar, creemos, con claridad una construcción binaria que unifica la desdramatización con la ralentización de la temporalidad que se utiliza en este filme. Dicho binomio estaría emparentado con el *shock* que produce la dictadura militar en la subjetividad del país. Del mismo modo, como en Europa la segunda guerra mundial reduce la ciudad burguesa ícono de la modernidad a escombros y, devela la crisis de la cultura occidental retratada con los extensos planos secuencias de películas como *Ladrón de bicicletas* (1947) de Vittorio De Sica o *Roma, ciudad abierta* (1947) de Roberto Rossellini, en Chile el golpe militar ha acabado de una manera similar con el orden de las cosas introduciendo la idea de un Estado de guerra. De hecho, como escribe claramente Naomi Klein en el libro *La doctrina del Shock*, para los militares el golpe de Estado es considerado como tal:

El general Augusto Pinochet y sus seguidores se refirieron siempre a los hechos del 11 de septiembre de 1973 no como un golpe de Estado sino como «una guerra». Santiago de Chile, desde luego, parecía zona de guerra: carros blindados abrían fuego conforme avanzaban a través de los bulevares y los edificios del gobierno eran atacados por cazas de combate. Pero había algo extraño en esa guerra: sólo combatía un bando (124).

Que se refieran a él como un enfrentamiento bélico tiene que ver en gran medida con la idea de querer aniquilar a un enemigo interno. Por otra parte y, a pesar de que el golpe no fue una guerra, estaba diseñado para parecerlo, lo que lo convierte en un “precursor chileno de la estrategia de *shock* y conmoción” (Klein 124). Esta situación, entonces, presenta como objetivo posible romper de una manera rápida, violenta y traumatizante la construcción material e histórica que había existido hasta antes del 11 de septiembre de 1973. De ese modo, el impacto visual y el *shock* psicológico de advertir aviones de guerra y tanques sobrevolando y bombardeando a La Moneda tienen la intención de transformar, a través del miedo y la conmoción, a un sistema económico, cultural, social e histórico que había tenido lugar hasta antes de estos acontecimientos, en otro dominado por el neoliberalismo. En consecuencia, entonces, se intenta hacer *tabula rasa* con gran parte de cultura del país: hay desapariciones humanas, exilios y crisis en todos los ámbitos de la vida social. Es por lo mismo que el académico chileno Pablo Corro, escribe que:

En ambas crisis, la mundial y la nacional, la transformación cruenta del estado de las cosas, como evento de sucesión vertiginosa de estímulos desmesurados visuales y sonoros, física y anímicamente hostiles, genera dramáticamente una reacción, más o menos paradójica, de inmovilidad, fijeza, aturdimiento, pasmo (144).

Esto hace, sin duda, que el tiempo en *El otro round*, aparezca ralentizado, la turbulencia misma del Golpe militar y el *shock* económico y físico, a esa altura cotidiano, reproducen una crisis social que se ve reflejada en los estados de ánimo de los protagonistas de la película comentada y en la temporalidad de la misma. De esta manera, el miedo que produce un Estado represor paraliza todo, incluso la vida cotidiana, haciendo parecer que no hay posibilidad aparente de cambio. En este sentido, la ralentización que realiza Sánchez podría entenderse como un estado de denuncia a la escisión subjetiva que ha desatado lo que Naomi Klein denominó como *Doctrina del shock*. En ella pone especial énfasis en el miedo como un estado de ánimo que paraliza y desorienta la subjetividad y la comprensión de lo inmediato y duradero, de lo social y de lo histórico. El *shock* es visto como un mecanismo que propicia el temor y el desconcierto del sujeto y con ello el extrañamiento de un presente que se transita sin rémoras al pasado. La propia Klein se refiere a los estados del shock de la siguiente manera:

La verdad suena tan extraña: Estoy escribiendo un libro sobre el *shock*. Y sobre los países que sufren *shocks*: guerras, atentados terroristas, golpes de Estado y desastres naturales. Luego, de cómo vuelven a ser víctimas del *shock* a manos de las empresas y los políticos que explotan el miedo y la desorientación frutos del primer shock para implantar una terapia de *shock* económica. Después, cuando la gente se atreve a resistirse a estas medidas políticas se les aplica un tercer *shock* si es necesario, mediante acciones policiales, intervenciones militares e interrogatorios en prisión (37).

El caso chileno encierra todo lo antes descrito: un golpe de Estado, la implantación de un modelo económico neoliberal y la posterior tortura y desaparición de personas. El miedo se transforma en un afecto paralizante que hace vulnerable la voluntad de cambio, de lucha o de creación de espacios de comunidad. En la película de Sánchez podemos apreciar esta idea, por medio de un estado de denuncia propiciado por un ejercicio retórico de alto alcance que intensifica ideológicamente la personalidad de Dinamita Araya con afectos como miedo, angustia y soledad. Afectos que lo hacen parecer abstraído y desarraigado de su propio contexto sociohistórico. El modelo del director chileno, creemos, interioriza el *shock*, el desgarramiento y el terror implantado por la dictadura militar, en un gesto parecido a lo que ocurre en el cine de Antonioni, cuando este último plantea que, refiriéndose metafóricamente al filme *Ladrón de bicicletas* (1948) “una vez resuelto el problema de la bicicleta, es importante saber qué hay en el espíritu y el corazón de este hombre a quien se le ha robado su bicicleta” (Font, *Antonioni* 50).

El director italiano está planteando la superación y la interiorización de lo que ocurría en tiempos de De Sica: guerra mundial, pobreza e instauración del capitalismo por la vía del *shock*. Una vez superado aquello, entonces, es importante preocuparse de los afectos, de los sentimientos y de la subjetividad de los personajes. En el caso del director nacional, previa censura militar, es imposible hablar directamente sobre las atrocidades de la dictadura, por lo tanto, existe una interiorización del proceso traumático chileno. Esto quiere decir que los sentimientos y afectos de los protagonistas tomarán el relevo de lo que no se puede expresar de manera explícita y, develarán al igual que en las películas de Antonioni, el desastre físico, psicológico y afectivo que ha dejado el terror del *shock* de una guerra o de un Golpe de Estado que, atormenta constante y sostenidamente la subjetividad nacional. De este modo, Sánchez, plantea un filme que indaga en la personalidad de un boxeador desafectado y paralizado por las ruinas morales de un Estado que reprime la posibilidad de construir un nuevo futuro. El *shock* de una “guerra”, la tortura, la desaparición y el constante miedo hacen que el protagonista, no pueda expresar lo que siente, lo que piensa o lo que querrá construir en su futuro. En este sentido, el abandono de su pareja el día de la pelea crucial -del mismo modo como ocurre en *Los deseos concebidos* cuando la muerte de la enamorada de *Erre* hace que éste termine su tránsito y le devuelve a la ciudad desocupada y expropiada por el neoliberalismo- termina derribando el último bastión que les permitía sostenerse en pie y tener un horizonte de cambio real. La temporalización de la imagen cinematográfica, además, intensifica la desdramatización y establece un punto de unión entre el tiempo cinematográfico y el tiempo histórico-filosófico.

Es así como Ernst Bloch en el libro *Principio esperanza I*, comenta que por lo general este tipo de estados de ánimo que, ha traído la *doctrina de choque* a la personalidad de Dinamita Araya, se han distinguido como paralizantes y se han catalogado como asténicos. La inmovilidad y la temporalidad de la imagen de *El otro round*, entonces, es una manera denotativa y propiamente retórica de hacer latente un discurso silenciado por los medios de comunicación de la época. No por nada, Corro nuevamente certero, indica que:

Hay en esta dinámica una alusión al estado de la sociedad, se trata de una figura verosímil históricamente en tiempos de dictadura, restricción económica, persecución política y alienación mediática, puesto que el tiempo del cine de Sánchez es el tiempo de la instauración hegemónica y controlada de la televisión en el sistema de medios chileno (Corro 155).

La imagen tiempo, que propone Sánchez en *El otro round*, es por lo tanto un gesto que reflexiona sobre su presente histórico y que lo vincula con el cine moderno y con la *actitud de modernidad*. La denuncia política ocupa la función legible de la imagen cinematográfica mientras que la función visible es altamente estética y reflexiva, propiciando el ejercicio al que hacemos mención. La reflexión acerca del tiempo y de los estados de ánimo será, entonces, por un lado, la

denuncia de los aparatos represivos del estado totalitario y, por otro, aún más interesante, la crítica ralentizada al tiempo cinematográfico, pero también al tiempo filosófico-histórico de una época determinada, demostrando cierta perspicacia en la obtención retórica de aquella *vigilancia*, *sabiduría* y *fragilidad* que debía demostrar el cine moderno. Respecto a los estados de ánimo, Bloch apunta a que los afectos de espera, vale decir, el miedo, el temor y la esperanza siempre están sujetos al horizonte del tiempo. Y siempre estos a un tiempo de largo alcance, el filósofo alemán lo explica de la siguiente manera:

Todos los afectos están referidos al horizonte del tiempo, porque todos son eminentemente intencionales, pero los afectos de la espera se abren plenamente a este horizonte. Todos los afectos están referidos a la temporalidad del tiempo, es decir, al modo del futuro, pero mientras que los afectos saturados solo poseen un futuro inauténtico, es decir, un futuro en que objetivamente no ocurre nada nuevo, los afectos de la espera implican un futuro auténtico, el todavía-no, lo que objetivamente no ha acontecido aún. De modo trivial, también el temor y la esperanza intencionan un futuro inauténtico, pero incluso en la satisfacción trivial se inserta una más plena, que trasciende de muy otra manera que en los afectos satisfechos lo dado inmediatamente (55).

Si los afectos de espera producen una rapidez en el tiempo y son fenómenos activos que ven un futuro auténtico en el horizonte y que, además, esperan con ansias el cambio real sobre lo socialmente construido. Situando, de esa forma, en la esperanza la construcción de un futuro que, en el largo plazo, construya lo nuevo, lo auténtico, lo que podríamos llamar colectivo. La esperanza, se transformaría en una condición que mueve, remueve, agita y revuelve el futuro y con ello puede, de algún modo, apresurar el tiempo del presente. Eso quiere decir, disminuir los tiempos históricos de las transformaciones sociales y apresurar sus cambios. Por el contrario, cuando una sociedad ha presenciado la aniquilación de un sistema cultural, de una forma de relación con lo contiguo, el desapego a la vida humana y una represión de choque constante y sostenida, se ve en el horizonte un futuro incierto. De la misma forma, entonces, que todos los estados de ánimos son temporales, ante la desesperanza el tiempo presente responde con fijeza, lentitud y sopor. De todos modos, pareciese que el devenir de la historia también ha sido paralizado.

Asimismo, la ralentización que podemos observar en *El otro round* y, también, en *El zapato chino* y *Los deseos concebidos* responde a una sociedad donde el futuro ha sido destruido. Donde el miedo como ente asténico domina la sociedad reprimida y paralizada por el constante hostigamiento físico y psicológico. El padecimiento que se vive y que se soporta, aparentemente, no ha tenido una explicación que se manifieste en una genealogía de acontecimientos históricos,

por el contrario, todo parece haber ocurrido de un modo repentino. Es así como la aniquilación de un sistema cultural, de una manera de relacionarse con los demás, con el entorno y con sí mismos ha sido, también, extrañada, deconstruida y reducida a la desesperanza de un futuro imposible. De ahí que, Bloch incluso plantee que:

En aquellos que no encuentran salida a la decadencia, se manifiesta entonces el miedo a la esperanza y contra la esperanza. Es el momento en que el miedo se da como la máscara subjetivista y el nihilismo como la máscara objetivista del fenómeno de la crisis: del fenómeno soportado, pero no entendido; del fenómeno lamentado, pero no transformado (3).

Este temor, entonces, se propaga como un afecto que eterniza el presente y paraliza el futuro, donde el *shock* instala un control social basado en el hostigamiento, el miedo y la desorientación. La esperanza que había tenido la experiencia de la Unidad Popular y su manera de entender lo circundante y que, incluso había hecho de la experiencia de su cine un suceso de rapidez y movilidad,<sup>6</sup> ha finalizado de manera abrupta y horrorosa, dando paso a un estado de guerra y a la aniquilación de un enemigo interno. Posteriormente, la instauración sostenida y prolongada de un sistema de *shock* que impone el nuevo régimen dictatorial termina por eliminar cualquier tipo de esperanza o afán de cambio. Lo objetivo y lo cierto es el presente eternizado y fijado en la nada y la parálisis es el fenómeno soportado, lamentado, pero no transformado. Esto se debe a que el *shock* de la dictadura y de la instauración hegemónica de un nuevo sistema económico que determina la relación con lo que existe ha traído como consecuencia inevitable la lentitud de los cambios históricos. La imagen que se manifiesta en *El otro round*, por lo tanto, responde de manera legible a estas características. El uso de una imagen cinematográfica temporalizada introduce la idea de un país sin futuro y desesperanzado que se ahoga en la nada, ya que no entiende su presente luego que su pasado ha sido destituido de valor. De este modo, el letargo ante la catástrofe del futuro se aprecia en los constantes vagabundeos de Dinamita Araya y su entrenador, en la errática búsqueda de un oficio que nos hace percibir un tiempo filmico paralizado, constante, fijo e inactivo.

Una de las secuencias más representativas al respecto, se produce cuando Dinamita discute con su entrenador porque el primero había abandonado por algún tiempo el trabajo como reparador de bicicletas, en un largo plano secuencia se puede observar como el ex púgil se lava sus manos en el taller, se cambia de ropa y deambula hasta la pensión en la cual vive. Mientras lee el diario al

---

<sup>6</sup> Podemos observar aquello en la construcción retórica y narrativa de las películas filmadas en el periodo de la UP. Ellas presentan una construcción dependiente del modelo hollywoodense (Paranagua, 2003, pág. 15) y de lo que Gilles Deleuze denominó como imagen-acción. Algunos ejemplos son *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia, *Voto+ fusil* (1971) de Helvio Soto o el documental *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel. Todas ellas presentan un tiempo filmico vertiginoso y de gran rapidez, basadas en el montaje y la incorporación sucesiva de elipsis de estilo clásico.

llegar a su habitación se mira al espejo, el plano queda fijo en la pared y luego retoma con un paneo la figura fantasmagórica de Araya. Él, sentado sobre su cama se soba las manos, al parecer piensa en algo (no sabemos en qué), transcurre el tiempo y no hace nada, comienza a fumar un cigarro en soledad, pareciera ser que algo le incomoda, pero no sabemos qué es, al parecer ni él mismo lo sabe. Mientras tanto el sonido de un reloj en el fuera de campo hace aún más agobiante la escena y percibimos el sopor del tiempo filmico como si la misma historia haya sido frenada. Dinamita es un hombre sin futuro, sin oficio, el tiempo en su vida es un letargo constante, su subjetividad y su reflexión han sido dañadas por el aparato represivo de la dictadura militar. Podemos plantear, entonces, que el *shock* económico y físico ha producido en él y en la subjetividad de un país un estado de ánimo desafectado, donde lo único que podemos reconocer es temor y una división interna que lo hace parecer desenraizado de su entorno, de su pasado, del presente y, también, de un posible futuro. Éste es un futuro inauténtico, un futuro en que objetivamente no ocurrirá nada nuevo. El sonido acusmático del reloj fuera del cuadro, además, pone de manifiesto “lo que no se ve, y releva a lo visual en vez de duplicarlo” (Deleuze, *Movimiento* 32). Es decir, el tic-tac del reloj intensifica la idea de tiempo fijo y de un presente que ha sido suspendido de los posibles cambios históricos. Asimismo, al finalizar *Los deseos concebidos*, podemos notar una vez más un plano secuencia en el que *Erre* vaga por un Santiago desolado y vaciado de habitantes. Al fondo del cuadro podemos notar un letrero que dice *CHILE*, como una suerte de manifiesto y definición de lo que la instauración neoliberal ha traído a la cotidianeidad de los sujetos que transitan por sus calles.

La temporalidad como alteración de los afectos y estados de ánimo de los protagonistas se propagan en estos filmes como un suceso político de denuncia social de manera retórica y de estética realista. La imagen ralentizada y la desdramatización insisten en la idea de poner en crisis la acción, ya que esta última (la acción), se ha visto paralizada y fijada por el devenir histórico que introduce el golpe militar para instaurar el neoliberalismo: exterminio cultural, material y físico. El movimiento vertiginoso de la violencia de los años ochenta, paradójicamente, se muestra con fijeza y aletargamiento como una manera lingüística de hacer notar la crisis política y subjetiva de una sociedad reprimida y extrañada. Es así como en la secuencia final de *El otro round*, Dinamita Araya, roba un vehículo, pasa a buscar a su enamorada, asalta una bomba de bencina del barrio alto y escapa con un arma, también robada, a toda velocidad de lo que suponemos es la CNI. En aquella secuencia final, lo que está haciendo Sánchez, es proponer una crítica a la construcción cinematográfica convencional basada en las acciones de tipo activo reactivo. Podemos sostener, por lo tanto, que esta manera de representar la imagen cinematográfica lo emparenta, nuevamente con el cine del director francés Robert Bresson, en cuanto este último plantea como hito fundamental de su modelo filmico denominado *cinematógrafo* que, “los sentimientos causen los acontecimientos, no a la inversa” (Bresson 34). En otras palabras, el temor, el miedo y la desesperanza retratan y propician los acontecimientos del filme y, además, se convierten en el sostén retórico de la temporalidad ralentizada de la imagen expuesta en la película. En donde sentimientos, afectos y estados de ánimo convierten a la simple trama y a la narración evidente en el argumento central de la película: pensar la sociedad a contrapelo. De ahí que la concreción de aquellos actos en Dinamita no correspondan a hechos aislados o sin explicación. Por el contrario, residen en el profundo enraizamiento e interiorización de afectos y estados de ánimo como los antes descritos que convierten y legitiman a la violencia como forma socialmente aceptada de relacionarse con el entorno, con lo que existe y con sí mismos, desdramatizando, además, las escenas.

Por este motivo, los acontecimientos que observamos y que, en apariencia, no tienen sentido en la construcción narrativa que deconstruye el principio de concatenación de las acciones, ni en la caracterización anímica de la personalidad del protagonista y que, sin embargo logran instalar una crítica hacia la imagen-acción y a la dramatización clásica proponiendo un personaje desprovisto de sentimientos -y que, más bien, presenta una mirada fija, desencajada, abstraída y taciturna- puede ser entendida como una consideración acerca de la violencia y del momento histórico, cultural y político que se vive en la época. En este contexto, Dinamita representaría la naturalización de lo que se ha denominado *doctrina de choque* en una sociedad que ha disuelto la subjetividad, la política y la comunidad en un estado de violencia constante, compulsiva y cotidiana.

## Conclusión

Los problemas tratados por Cristián Sánchez han procurado realizar un ejercicio doble, pero al mismo tiempo ambivalente. Mientras que, por un lado, propone una estructura fílmica autoconsciente que reflexiona sobre las problemáticas de representación del propio cine como discurso, por otro, ligado a esa misma indagación establece una crítica a la sociedad en la cual se produce su cine. En otras palabras, desarrolla una reflexión sobre los efectos de la puesta en marcha del neoliberalismo en Chile durante los años ochenta. Para tal acometido, entonces, hemos podido observar una serie de elementos críticos y teóricos que nos llevan a poder exponer una serie de conclusiones que, más que afirmaciones categóricas, representan un campo abierto para un desarrollo posterior.

En primer lugar, podemos decir que la poética narrativa que ha desarrollado Cristián Sánchez, en el corpus de películas aquí analizadas y que, ha sido una constante en sus filmes posteriores, le ha llevado a un riguroso proceso de desdramatización como consecuencia de los recursos fílmicos que incorpora. Esto quiere decir, que el director no desarrolla un tipo de cine que difiere con las nociones fílmicas clásicas de una manera antojadiza o que su obra represente un esteticismo vacío, sino por el contrario, esa elaboración intrincada que hace de sus filmes un corpus complejo le lleva a poder capturar el tiempo cinematográfico y con ello, sus películas se nos presentan en relación directa con la imagen-tiempo como modo de pensamiento. Por eso, el método que elabora el director chileno tiene como objetivo principal un modelo de pensamiento y reflexión histórico-filosófica sobre su contemporaneidad acorde con las teorías cinematográficas y filosóficas que tiene lugar en la época que filma estas cintas. Con ello, podemos sostener que su preocupación por la elaboración de un método fílmico no presenta como objetivo único o específico ocultar un mensaje censurado por la dictadura militar, sino más bien ve en ese proceso represivo el caldo de cultivo para exponer su preocupación por un lenguaje alternativo a Hollywood que se preocupe por la interioridad del sujeto que ha perdido los lazos con su presente, con su historia y con sí mismos. En segundo lugar, el ejercicio del que hemos hablado propicia un quiebre en la estructuración de la narración clásica y en los modos de representar dicho tipo de imagen. A través de esto, por lo tanto, se lograría una propuesta que mire a contrapelo la hegemonía del cine clásico. Es decir, que un cine que sea capaz de elaborar una poética específica, como la que hemos analizado, puede realizar un ejercicio crítico y reflexivo sobre el presente y relacionarlo con una explicación sobre la autoconciencia en el cine, ya que, al resistirse a los géneros cinematográficos tradicionales se puede desarrollar una nueva forma fílmica capaz de explorar y desarrollar planteamientos que se ligan con cierta actitud que ha

regido al occidente moderno y que Foucault denominó como *actitud de modernidad*. Esta noción se puede apreciar en la poética narrativa que construye Sánchez en estas películas, ya que procura reflexionar sobre el cambio de paradigma que ha tenido la vida cotidiana en el Chile de la década de los ochentas, desde un punto de vista histórico, filosófico, cultural y económico. En otras palabras, desarrolla aquella *sabiduría del artista* de la que hablaba Roland Barthes para referirse a los artistas modernos: ante una nueva situación, una nueva manera de representarla.

En tercer lugar, la utilización de la retórica cinematográfica y el ejercicio reflexivo que realiza el cine Sánchez, en tanto se comprende a sí mismo y reflexiona sobre sus propias problemáticas de representación, elabora una construcción histórica que va más allá del relato dialogado o la trama explícita de los filmes clásicos. Dicho de otro modo, recursos como el plano secuencia, la desdramatización, el sonido acusmático y la temporalización de la imagen, pueden ser instrumentos de enunciación epistemológica que construyen una explicación a partir del objetivo que el director quiere darles. En el caso de Sánchez le lleva al enrarecimiento de las acciones y a la utilización de la función legible de la imagen cinematográfica. Debido a esto, podemos comprender el fin que persigue el director como problemática general de estas películas, las que tienen que ver con el desarraigo que experimenta el sujeto que ha sido despojado de su pasado luego que un proceso histórico fuese deslegitimado y sustituido traumáticamente por el neoliberalismo.

Por último, podemos decir que la obra filmica del director chileno está íntimamente relacionada con el cine moderno y la manera en la cual esta categoría realiza un cine autoconsciente y preocupado por la dinámica social, histórica e intelectual. Para esto, ve en la trama plástica una oportunidad de enunciación epistemológica que supera la simple repetición o reconstrucción de datos, sino por el contrario, intenta proponer hipótesis, pensamientos y reflexiones que, desde los recursos formales del cine, le hacen acceder a la categoría de artista moderno.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. *Querido Antonioni*. Cuadernos de cine documental. No. 7, pág. 77-83, 2013. Impreso.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza I*. Madrid: Biblioteca Filosófica Aguilar, 1977. Impreso.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca ERA, 1979. Impreso.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1970. Impreso.
- Corro, Pablo. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Cine I, Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus Serie Clases, 2009. Impreso.
- - - . *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984. Impreso.
- - - . *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2009. Impreso.
- De los Ríos, Valeria. *Sujeto, violencia y repetición: El zapato chino como alegoría política*. Nuevo texto crítico. Vol. 24-25, No. 47-48, pág. 157-164, 2011-2012. Impreso.

Font, Domènec. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Editorial Cátedra, 2003. Impreso.

- - - . *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002. Impreso.

Foucault, Michel. *¿Qué es la Crítica? Crítica y Aufklärung*. Daimon Revista Internacional de Filosofía. No. 11, pág. 5-25, 1995. Impreso.

- - - . *¿Qué es la Ilustración?* Daimon Revista Internacional de Filosofía. No. 7, pág. 5-18, 1993

Harvey, David. *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007. Impreso.

Klein, Naomi. *La doctrina del shock, El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

Ruffinelli, Jorge. *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Santiago: Uqbar Editores, 2007. Impreso.

Vergara, Ximena. *Muestra de cine estudiantil escuela de artes de la comunicación 1970-1977*. Revista Cinemagrafía. No. 1, pág. 26-41, 2015. Impreso.

---

Recibido: 27 de Noviembre de 2019

Aceptado: 28 de Diciembre de 2019