



EL OTRO ROUND: UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA FIJEZA Y EL MIEDO A LA ESPERANZA

VLADIMIR SILVA OYANEDER

Profesor y Licenciado en Historia por la Universidad de Viña del Mar. Diplomado en teoría de cine por la PUC. Candidato a magíster en Arte, Pensamiento y Cultura latinoamericanas IDEA/USACH

RESUMEN

El presente artículo propone una reflexión que relaciona los afectos, sentimientos y estados de ánimo con el ejercicio crítico que realiza el director chileno Cristián Sánchez en sus películas. De este modo, tomando el ejemplo del filme *El otro round*, se formula una mirada que compara el tiempo fílmico con el tiempo histórico-filosófico inscrito en la película mencionada. Desde allí, se intentará dar una explicación acerca del gesto moderno presente en su filmografía, la que a menudo, presenta una acción en crisis, una desdramatización de estilo *bressoniana* y un tiempo cinematográfico aletargado. Desde este punto de vista, afectos como miedo, temor, esperanza y desesperanza se convertirán en sentimientos que respaldarán la reflexión teórica en la que basaremos nuestro análisis y por la cual Sánchez realiza una dura crítica a la situación política que se vive en el Chile de la década de los ochenta.

EL OTRO ROUND: UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA FIJEZA Y EL MIEDO A LA ESPERANZA

VLADIMIR SILVA OYANEDER

No filmar para ilustrar una tesis o para mostrar a hombres o mujeres limitados a su aspecto externo, sino para descubrir la materia de la que están hechos. Alcanzar ese "corazón" que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia.

Robert Bresson

Uno de los casos que resultan ser más particulares dentro del cine chileno son los largometrajes de Cristián Sánchez, quizás éste sea el único corpus autoral de ficción, menciona Pablo Corro en *Retóricas del cine chileno*, concebido y realizado durante la dictadura militar dentro Chile. Sus películas se expanden, además, como una propuesta retórica alternativa a la narración hollywoodense y se proyectan como el hito dramático de lo moderno en el cine nacional. De este modo, su filmografía se desapega y, desajusta la narración y representación que había caracterizado hasta 1973 al cine producido en el país, apegado

¹ Término acuñado por Noël Burch en el libro *Praxis de cine*, 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 e, incluyendo, el denominado cine militante. Caso aparte, por supuesto, son las películas producidas en Chile por el cineasta Raúl Ruiz.

² Corro, Pablo: *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2012, pág. 151

tradicionalmente al *Modelo de Representación Institucional*¹, utilizado por el cine clásico de Hollywood. Esto se debe principalmente, a que manifiesta una acción en crisis, temporaliza la imagen, desdramatiza la acción o elimina la causalidad como fuerza narrativa. En este sentido, lo anterior significa “la atrofia del principio dramático o de concatenación de las acciones de tipo activo reactivo, la crisis de la causalidad como motor narrativo, que se manifiesta mediante la presentación de efectos sin causas de causas sin efectos²”. De esta manera, es común observar en su filmografía situaciones que no presentan un hilo conductor coherente, ya que la causalidad es suprimida como experiencia narrativa de estilo clásico. Es así como en una de sus películas más conocidas *El zapato chino* (1979) el protagonista, Gallardo, termina viviendo al interior de la maleta del taxi en el cual se ganaba la vida sin presentar causas anteriores o posteriores que expliquen tal situación. En la película *El otro round* (1983), cinta en la cual centraremos nuestra mirada, ocurre algo similar. A menudo las decisiones de los protagonistas no están determinadas por la coherencia interna y su accionar es errático, taciturno y desapegado de lo que podríamos haber creído decidían. Sánchez desestima la utilización de recursos dependientes del modelo hollywoodense y crea, de este modo, un universo propio apegado a la filosofía de Deleuze y a la teoría de cine de Bazin y Bresson. Es así como su discurso suele situarse en el realismo

desdramatizado que podemos observar en el cine de Antonioni, el cual propone un proceso de desdramatización basado en la fractura de la causalidad como concepto impulsor de la acción narrativa³. Del mismo modo, Sánchez incorpora una crisis en la acción que hace a sus personajes presentar estados de ánimo ligados a la tristeza, al miedo o a la desesperanza llegando incluso a estar desafectados, extrañados y abstraídos de lo que les atañe, de lo circundante y de lo social.

En este sentido, lo que nos interesa plantear en el siguiente texto, es una mirada acerca de cómo los afectos y los estados de ánimo propician los acontecimientos en su cine. Ellos, ralentizan la imagen cinematográfica, desdramatizan la acción y se transforman en el enunciante discursivo de la propuesta estética que nos ofrece. Desde este punto de vista, el miedo, el temor, la esperanza y la desesperanza se convertirán en sentimientos que respaldarán la reflexión teórica y crítica en la que basaremos nuestro análisis y por la cual Sánchez realiza una dura crítica a la situación política que se vive en el Chile de la década de los ochenta. Por lo mismo, la película de su filmografía que más nos interesa y que (re)presenta, creemos, la totalidad de problemas que hemos enunciado es *El otro round* (1983). En dicho filme el autor articula una teoría de cine que lo posiciona como hito moderno en Chile⁴, planteando una

³ Quintana, Ángel: El cine italiano, 1942-1961 del neorrealismo a la modernidad, Ediciones Paidós, Barcelona, 1997, pág. 214

⁴ Véase Corro, Pablo: *Op. Cit.*, pág. 138

homologación entre la trama plástica y psicológica. En otras palabras, iguala el discurso visual al discurso narrativo y transforma la imagen plástica en el enunciado de esta película. 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.

En la 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 icono 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 *Alemania, año cero* (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. El auge del capitalismo del desastre*, 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 bando⁵”.

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,

⁵ Klein, Naomi: *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Paidós, 1ra. Ed. Argentina, 2008, pág. 124

estaba diseñado para parecerlo, lo que lo convierte en un precursor chileno de la estrategia de shock y conmoción⁶. 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, pasmo⁷”.

⁶ *Ídem.*

⁷ Véase Corro, Pablo: *Op. Cit.*, pág. 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 prisión⁸”.

⁸ Klein, Naomi: Op. Cit., pág. 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 socio-histórico. El modelo del director chileno, creemos, interioriza el shock, el desgarró 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 a el filme *Ladrón de bicicletas*.

“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 bicicleta⁹”.

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

⁹Font, Domènec: Michelangelo Antonioni, Editorial Cátedra, Madrid, 2003, pág. 50

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, afectos y estados de ánimo 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 termina por derribar el último bastión que le 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 éste el 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 asténicos¹⁰. 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 chileno¹¹”.

La imagen tiempo, que propone Sánchez en *El otro round*, es por lo tanto, un gesto político que lo hermana con el cine moderno en cuanto reflexiona sobre su propia contemporaneidad. 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. Lo político del tiempo y de los estados de ánimo sería, entonces, por un lado, la denuncia de los aparatos represivos del estado totalitario y,

¹⁰ Bloch, Ernst: *El principio esperanza I*, Biblioteca Filosófica Aguilar, pág. 54

¹¹ Corro, Pablo: *Op. Cit.*, pág. 155

por otro, aún más interesante, la crítica ralentizada al tiempo cinematográfico, pero también al tiempo filosófico-histórico de una época determinada. 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 éstos 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 inmediatamente¹²”.

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

¹² Bloch, Ernst: *Op. Cit.*, pág. 55

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. Del mismo modo, entonces, que todos los estados de ánimo 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*, 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 manera repentina. 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 transformado¹³”.

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 movilidad¹⁴, 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 choque 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 proceso traumático de la dictadura y de la instauración hegemónica de un nuevo sistema económico que determina la relación con lo

¹³ *Ibidem.*, pág. 3

¹⁴ 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 fílmico vertiginoso y de gran rapidez, basado en el montaje y la incorporación sucesiva de elipsis.

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 esta manera 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 fílmico 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 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 fílmico 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, de la historia 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 duplicarlo¹⁵. 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.

La temporalidad como alteración de los afectos y estados de ánimo de los protagonistas se propagan en este filme 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

¹⁵ Deleuze, Gilles: *La imagen movimiento, estudios sobre cine 1*, Ediciones Paidós, Buenos aires, 2009, pág. 32

golpe militar: exterminio cultural, material y físico. El movimiento vertiginoso de la violencia de los años ochenta, paradójicamente, por lo tanto, se muestra con fijeza y aletargamiento como una manera lingüística de hacer notar la crisis política y subjetiva de una sociedad reprimida. Es así como al finalizar el filme, *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 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 con el cine del director francés Robert Bresson, en cuanto este último plantea como hito fundamental de su modelo fílmico denominado *cinematógrafo: Que los sentimientos causen los acontecimientos, no a la inversa*¹⁶. 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: sentimientos, afectos y estados de ánimo convierten a la simple trama y a la narración evidente en el argumento central de la película. 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

¹⁶ Bresson, Robert: *Notas sobre el cinematógrafo*, Biblioteca ERA, México, 1979, pág. 34

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.

Por este motivo, los acontecimientos que observamos y que, en apariencia, no tienen sentido en la construcción narrativa 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 que se vive en la época. En este contexto, *Dinamita* representaría la naturalización de lo que se ha denominado como *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.

BIBLIOGRAFÍA

Bloch, Ernst: El principio esperanza I, Biblioteca Filosófica Aguilar

Bresson, Robert: Notas sobre el cinematógrafo, Biblioteca ERA, México, 1979

Corro, Pablo: Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2012

Deleuze, Gilles: La imagen movimiento, estudios sobre cine 1, Ediciones Paidós, Buenos aires, 2009

Font, Domènec: Michelangelo Antonioni, Editorial Cátedra, Madrid, 2003

Klein, Naomi: La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre, Paidós, 1ra. Ed. Argentina, 2008

Paranaguá, Pablo Antonio: Tradición y modernidad en el cine de América Latina, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003

Quintana, Ángel: El cine italiano, 1942-1961 del neorrealismo a la modernidad, Ediciones Paidós, Barcelona, 1997