



EL CINE LATERAL DE CRISTIÁN SÁNCHEZ

ORLANDO TORRES/GONZALO PERUCCA

Cineasta de la Escuela de Cine de Chile. Integrante de MAFI (Mapa fílmico de un país)/ Cineasta de la Escuela de Cine de Chile

RESUMEN

Uno de los aspectos más importantes del cine de Sánchez, consideramos, es la lateralidad. En este sentido su cine crea una alternativa al modelo americano y bordea las estructuras dramáticas clásicas de construcción narrativa cinematográfica, buscando puntos en común que rápidamente se descarrían, *se van por las ramas*, desconcertando al espectador. A partir de este desvío, se interesa en mostrar otros aspectos de la vida de sus personajes, como si nos invitara a ver fragmentos que no son interesantes para la estructura principal de la película, pero que los registra igual, como si hubiese diseñado un plan antes de hacer la película y el personaje le hubiese presentado otro, el cual Sánchez, recorrerá junto con el espectador, sin presentar problemas y que, quizás, luego de eso volverán a la estructura inicial, pero es incierto. Es por esto que las primeras películas aquí analizadas, como *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*, permitirán instalar una discusión que se instale en situaciones fuera de lo común, para insertar la ambigüedad y bipolaridad de un país, tanto en sus diálogos, como en la estructura dramática de las escenas surrealistas y oníricas.

EL CINE LATERAL DE CRISTIÁN SÁNCHEZ

ORLANDO TORRES, GONZALO PERUCCA

1. INTRODUCCIÓN

No es lo más habitual en el mundo del cine encontrar un director que mantenga un anonimato sostenido en el tiempo, pero existen y en Chile encontramos uno de ellos: Cristián Sánchez.

¿Quién es Cristián Sánchez? ¿Por qué centrar nuestra atención en su cine?

El cineasta más oculto y desconocido de Chile posee una filmografía, hasta el momento, de ocho películas realizadas entre mediados de los años 70 y comienzos de la década del 2000, quien continúa generando proyectos, algunos por salir a la luz pública y otros aún por rodarse.

El ser humano es esencialmente creativo siendo tal vez ésta la característica que lo diferencia de otros habitantes del planeta, sin embargo el desarrollo de la creatividad en el arte es algo que surge en contextos especiales.

Siendo niño, Sánchez, estuvo rodeado de libros que despertaron su interés por las historias, y más tarde por la filosofía, entre otros temas. Esto lo llevó a que quisiera en algún momento de su vida dirigir teatro o escribir un libro, pero como cuenta en la entrevista de Jorge Ruffinelli¹, fue su contacto con el cine, sobretodo el francés, lo que hizo que posteriormente se interesara en estudiar primero teatro en la Universidad Católica, para luego descubrir la Escuela de Artes de la Comunicación de dicha Universidad, donde podría integrar todos sus intereses artísticos en un solo oficio. En dicha escuela se formó realizando algunos cortometrajes y un largometraje en 16 mm, *Esperando a Godoy* (1972).

Sus primeras películas, *Vías paralelas* (1975), co-dirigida con Sergio Navarro, y luego *El zapato chino* (1976-79) tienen la energía de explorar historias sin un hilo conductor coherente, la anti-teoría ante lo aprendido en la Escuela. Los rodajes de estas cintas se caracterizaron por el bajo perfil que poseían, lo que ayudó a este director a mantenerse oculto a pesar de ser visible a los ojos de todos. Ni siquiera los militares de la época notaron su presencia en las calles ya que su equipo pasó por un grupo de jóvenes haciendo experimentaciones con su cámara de cine. Pero esto fue un ejercicio arriesgado, ya que al ver sus películas hoy es indiscutible identificar personajes que tienen algún grado de conflicto con la autoridad,

¹Jorge Ruffinelli en diálogo con Cristian Sánchez El deseo de desear, en El cine nómada de Cristián Sánchez, Revista Nuevo Texto Crítico, n° 37/ 40, 2006-2007, Stanford University.

con el sistema, ya que son dominados por alguna organización o grupo de personas. Finalmente, son personajes con límites que desean traspasar.

Bajo estas condiciones Sánchez hizo películas a su manera, sin recurrir a modelos estándares de producción. Sus cintas fueron posibles ya que se realizaron con un equipo pequeño, prácticamente sin nada de presupuesto y destinadas a un grupo reducido de personas, ya sea en un cine club o en espacios íntimos.

Sus primeras películas expresan en sus personajes y situaciones “un modo irrisorio de ser, pero real al mismo tiempo”, finalmente una voluntad de crear otro verosímil fílmico, que se presente de manera lateral a los demás.

De todos modos, es necesario considerar que ésta no es una casualidad, entre fines de los años 60 e inicios de los 70, eran sentimientos que se estaban manifestando a lo largo del mundo, mucho antes que las producciones de Sánchez. Existían nuevos cines que optaban por una actitud independiente. Entre los precursores se puede considerar a Helvio Soto, que filmó *Caliche Sangriento* (1969) en condiciones extremas, con un equipo técnico reducido, sacando a flote una producción de difícil realización. En el contexto internacional estaba John Cassavetes que con *Shadows*, demuestra

que una película se puede hacer en un barrio, de forma simple, y sacando provecho de la precariedad de producción con creatividad.

Los espacios donde se sitúan las películas de Sánchez son lugares reconocibles, en estos se desarrollan realidades cotidianas que son filmadas de modo naturalista, de manera que su estética está conformada por el lugar común y ordinario, pero aquí radica una paradoja, ya que es precisamente en esos sitios donde ocurre lo extraño, lo cual es la esencia de su mundo.

La forma de filmar dicho mundo no pretende ser un retrato costumbrista de nuestra sociedad, ni tampoco su fin es mostrar la "chilenidad" a través de diálogos adornados con nuestra forma de hablar. Esto se manifiesta al trabajar con no-actores, los cuales no juegan el rol como lo haría un profesional, con técnicas precisas y dominio de su interpretación, sino que a través de una actuación plana y minimalista, logran fragmentos de realidad en medio de la ficción.

Otro aspecto que enriquece el retrato que Sánchez hace de nuestro país es el modo de trabajar la fotografía, registrando la cotidianidad en forma natural, en la cual cada cuadro parece como si un fotógrafo hubiese salido a hacer un foto reportaje, a la usanza de Robert Doisneau o Henri-Cartier Bresson en las afueras de Paris,

en distintos barrios de Santiago. Una vez en interior, las escenas son iluminadas de manera verosímil, pero con algún elemento en el plano que inconscientemente provoca en el espectador una sensación de extrañeza, de algo que no está funcionando de manera normal. Un color extraño en el cuadro, fuentes de luz dispuestas fuera de lugar, todo para generar una atmósfera bizarra. Y es ahí donde el universo de Sánchez como autor se presenta.

Estas obras tienen la cualidad de ser las únicas que muestran nuestro país de manera inusual. Cuando la cámara registra a personajes reales en una calle de barrio, respetando su forma espontánea de hablar, con equivocaciones incluidas, se tiene un aspecto de Chile interesante de apreciar en una película. Sánchez busca en la imperfección de las actuaciones otro modo de ver la realidad, donde lo falso también tiene cabida.

Sus películas nos conectan con un universo surrealista. Es por eso que su cine se puede apreciar más bien por sensaciones que siguiendo un hilo conductor coherente de una historia clásica. Hay que dejarse llevar por el camino que siguen sus personajes. Son películas que apelan principalmente a nuestra percepción, a nuestros sentidos en vez de nuestra racionalidad. Sus personajes son seres errantes que van cambiando de domicilio constantemente, que arriendan piezas por la noche, que cambian de actividad todo el

tiempo, que llegan a vivir a casas ajenas donde son increíblemente bien recibidos, a pesar de ser unos perfectos extraños.

Un elemento fundamental que recorre su filmografía y nutre sus personajes es el deseo. Sus personajes se mueven por la pulsión de la inmediatez, es el deseo acompañado de la frustración. Ellos están carentes de cariño, faltos de amor, son seres incompletos que finalmente establecen una relación de dominación entre uno y el otro. Sus personajes intentan buscar al otro, fusionarse, ser uno.

Si se hiciese una analogía con el estado anímico de Chile en la mitad de los 70, se podría describir como un país dividido con ansias de estar unido, pero esta imposibilidad, ya sea por diferencias de ideas, por imponerse uno sobre los demás, terminó con un ambiente de violencia tal como los personajes de Sánchez terminan en sus películas: mutilándose y matándose unos a otros.

Entre los personajes que manifiestan esta dualidad se destaca los que interpreta Andrés Quintana como Gallardo en *El zapato chino* y Luis Mansilla en *Los deseos concebidos*. Estos generan una relación de dominio y control sobre las chicas jóvenes que aparentan proteger, adquiriendo un ambiguo comportamiento paternal, una especie de tutor que a la vez las desea como amante y tiene que lidiar con otros hombres que se les acercan. "Las mujeres tienen

poder para provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero, con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo".²

La manera posesiva en que Gallardo o Mansilla se manifiestan frente a las mujeres los asocia con personajes venidos del campo, del medio popular, en el cual ellos controlan la relación con su pareja femenina.

Si contrastamos esta postura a todo lo que la mujer logró desde los años 60 a partir de su fuerza y organización, los personajes de Quintana lucirían anacrónicos, fuera de lugar. Su manera de vestir de terno negro impecable, el pelo engominado y parecido a Jorge Negrete, según como le llaman algunos de los personajes de *El zapato chino*, lo vincula a los años 50, como si su personalidad trascendiera la filmografía de Sánchez, sin importar el contexto en el cual se desarrollan las historias.

Para construir estos universos Sánchez filma, inconscientemente, con influencias del cine de Robert Bresson y de Luis Buñuel. El primero a través de la forma realista de utilizar la

² Bataille, George "El Erotismo". Tusquets Editores. Barcelona 1997.

cámara y el trabajo con no-actores. En tanto el segundo, por los personajes de comportamientos inusuales y fetichismos, que Buñuel incluye en películas como *El Fantasma de la Libertad*, por ejemplo.

El cine de Sánchez en general puede quedar en un lugar aparte, si se buscan en sus películas historias estructuradas y con guiones acotados, pero pese a esto es relevante considerarlo dentro del estudio de la historia del cine chileno, porque fue uno de los pocos directores que quiso realizar este tipo de películas, darse la libertad de crear historias que vinieran desde las entrañas. Su filmografía es extensa siendo un director chileno, pero dentro de todo lo visionado de su filmografía, lo que más nos interesó fueron sus primeras películas, *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*, que resumen el universo que rodea a Sánchez, sus obsesiones, sus intereses y personajes tan disímiles.

También pretendemos destacar aspectos y asociaciones que hemos descubierto al ver su filmografía en relación a sus actores fetiches, temas recurrentes y espacios donde normalmente se desarrollan sus historias.

¿Qué hay tras este director de cine que con pocos recursos, con actitud discreta, hace ver lo oculto sin mostrarse demasiado?

2. EL CINE DE CRISTIÁN SÁNCHEZ

Las películas de Sánchez tienen una fuerza singular, sus historias se pasean por espacios donde convergen los lugares comunes, la violencia, el poder, el deseo, todo lo cual bordea lo retorcido y oscuro.

Cuando empezó a realizar sus películas, el tema político estaba vetado, aunque no así las connotaciones a la vida cotidiana producto del régimen. En el ejemplo de Sánchez, el hecho de que lo político como tema estuviera "fuera de lugar", lo impulsó a buscar un lenguaje cinematográfico propio. Las atmósferas de sus películas son un retrato expresivo de su época y al mismo tiempo expresión de una mirada social desencantada. Pero más allá de la relación con lo político, Sánchez define su trabajo como un cine ético ya que le interesa "descubrir los mecanismos negativos que impiden que la vida se exprese".³

³ Undurraga, Vicente. Revista "The Clinic" Entrevista Cristián Sánchez, el cineasta oculto Jueves 19 de Abril de 2007 N°203.

⁴ Jorge Ruffinelli en diálogo con Cristian Sánchez El deseo de desear, en El cine nómada de Cristián Sánchez, Revista Nuevo Texto Crítico, n° 37/ 40, 2006-2007, Stanford University.

"Nosotros creíamos que era importante mantener esta continuidad en Chile, hacer un cine que reflejara en cierto modo el clima, la situación y el terror que ejercía de la dictadura en todos los niveles y creo que "*Los deseos concebidos*" también tiene eso, como "*El zapato chino*", esa idea de reflejar de una manera indirecta, que sé yo, esta situación de represión, de violencia, de supresión de todo. Creo que ese clima está en la película".⁴

Su cine es el resultado de una resistencia, basada en una postura de bajo perfil, sustrayéndose de modas, y es así que ha generado un espacio propio donde ha podido realizar sus películas sin muchos obstáculos a niveles creativos, franqueando con astucia las dificultades económicas para producirlas.

Las películas de Sánchez no cayeron en un discurso panfletario, emitiendo mensajes políticos, este no fue el tema central de su cine, por lo menos en forma directa, sino que expuso las contradicciones, evitando juzgarlas, buscando fundamentos por los cuales los acontecimientos son de cierto modo en nuestro país. Sánchez opina: "No me interesa hacer un cine de batalla, que te obliga a estar en una trinchera o en la otra, porque yo creo que lo interesante es que el cine te sugiera un poder de elección, y no la elección".⁵

De esta manera se asocia a la postura de su maestro Raúl Ruiz, quien exhibió *Tres Tristes Tigres* en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1969, cuando ya se había formado el *Nuevo Cine Latinoamericano*, con directores como Miguel Littin, Helvio Soto y Aldo Francia. Este movimiento tuvo sus influencias a partir de la Revolución Cubana y la lucha antiimperialista, realizando un cine comprometido con los acontecimientos que estaban ocurriendo en nuestro continente en esos momentos. Ruiz, a pesar de simpatizar con dicho movimiento, cuestionó la voluntad de hegemonía de ese

⁵ Undurraga, Vicente. Revista "The Clinic" Entrevista Cristián Sánchez, el cineasta oculto Jueves 19 de Abril de 2007 N°203.

cine politizado. Sus películas posteriores mostraron la posibilidad de manejar otra estética, otros temas y estilos. El cine podía ser antiimperialista, expresándolo a través de una forma distinta, inmiscuyéndose así en argumentos más complejos.

Basado en esta línea, Sánchez, configuró su cine, que ineludiblemente incluía también bajo su mirada y punto de vista, situaciones extrañas, en el contexto de un país donde todo estaba funcionando al revés. En sus películas se producen crímenes misteriosos y actos autoritarios mostrados en su cotidianidad.

Para el crítico de cine, Ascanio Cavallo, las cintas de Sánchez “a pesar – o en virtud- de la sencillez de sus recursos, transmiten con intensidad algunas de las angustias más profundas e inexpressadas del Chile contemporáneo”.⁶

En el desarrollo de ellas se pueden identificar elementos que atraviesan toda su filmografía. Estos se pueden definir como conceptos y temas recurrentes que él aborda de manera disímil. Mirados desde otro ángulo.

⁶ Ruffinelli, Jorge Cristian Sánchez, retrato del nómada que nunca se fue. Ponencia presentada en el Festival de Toulouse 2007.

2.1 Teoría del conflicto central y la simultaneidad de mundos en Sánchez

Toda película tradicional y comercial, especialmente de Hollywood, basa la construcción dramática de sus historias en una estructura bien definida, la cual funciona para los espectadores que frecuentan el cine. Los libros de guión manifiestan que sin ella no hay guión y sin guión no existe la película. Dicha estructura se construye a partir de la teoría del conflicto central, la cual plantea que:

“Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central”.⁷

Todas las tramas adicionales de la película quedan en plano secundario. A partir de esta teoría, al interior de una trama clásica, un protagonista activo al inicio de la historia, se ve enfrentado a una situación o adversidad que le plantea un objetivo que debe lograr. Para llegar a su meta final con éxito deberá lidiar paso a paso contra fuerzas externas antagonistas que les interpondrán obstáculos en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada. Al conseguir traspasar las dificultades, habrá llegado a otro equilibrio

⁷Poética del Cine Raúl Ruiz Ed. Sudamericana, Santiago 2002. El autor extrae dicha cita desde el libro “Cómo escribir un guión” de John H. Lawson.

aprendiendo de las vicisitudes y ganando experiencia al alcanzar el objetivo concreto que se trazó al comienzo.

Bajo estos términos, un buen guión es aquel que tiene una sólida línea de acción dramática que va hacia un lugar, avanzando hacia la resolución del conflicto principal.

Una pieza fundamental del viaje que emprende el héroe de la película es su voluntad de llegar al objetivo. Ante él se agrupan una serie de acciones, decisiones, confrontaciones y elecciones. Finalmente lo importante en esas historias es obtener lo que se quiere. El protagonista debe pasar al acto de resolver el conflicto con inmediatez, es la labor primordial ante cualquier actividad que esté realizando.

Para Raúl Ruiz, uno de los directores que inspira a Sánchez, este concepto se adapta muy bien a Estados Unidos, donde:

“La consecuencia inmediata de la mayor parte de las decisiones en una tal cultura se resume en una cierta forma de conflicto, lo que no ocurre en otras culturas. Las otras maneras de pensar rechazan el vínculo causal directo entre una decisión y el conflicto que podría resultar de ella, así como rechazan la idea de que la colisión física o verbal sea la única forma del conflicto”.⁸

Sin embargo este modo de construir historias, ha sido aceptado por la mayor parte de países del mundo, independiente de cuál sea

⁸Poética del Cine Raúl Ruiz Ed. Sudamericana.

su cultura, adoptando exteriormente el comportamiento retórico de Hollywood.

Ruiz tiene su propia opinión sobre el conflicto central, para el cual en la vida existen muchas historias paralelas. El enfrentamiento entre dos fuerzas antagónicas no es lo único que sucede en una trama. Se deja de lado eventos secundarios que no tienen ninguna confrontación:

“Los acontecimientos a los que somos indiferentes o sólo despiertan en nosotros una vaga curiosidad- tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos-, a menos que tales escenas encuadren dos combates entre buenos y malos. Mayormente aún en las escenas desprovistas de toda acción la teoría de conflicto central excluye lo que nosotros llamamos escenas mixtas: una comida ordinaria interrumpida por un incidente incomprensible –sin razón ni rima, sin consecuencia- y que se terminará como una comida tanto o más ordinaria”.⁹

Dicho autor se plantea la siguiente pregunta: “¿Es concebible una historia sin centro ni punto de decisión?”¹⁰

Las películas de Sánchez, siguen de cierta forma esta línea, empiezan con una situación que podría resolverse a través de la teoría del conflicto central, pero minutos después, las voluntades de sus protagonistas se tornan débiles, sus decisiones iniciales cambian, toman otro camino, se encuentran con otros personajes,

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

con los cuales hablan de asuntos que no tienen mayor importancia para la historia principal. Luego vuelven a la línea de acción que se proyectó al inicio, pero ya todo luce enrarecido, cumplir el objetivo presentado en el primer tercio de película pierde importancia. La distracción provocada por el giro inicial hace que el espectador siga el camino errante de los personajes, aceptando que no se le conduzca al lugar que al comienzo fue propuesto.

Podríamos decir que en contraposición al modelo clásico hollywoodense, los personajes de Sánchez carecen de voluntad en cumplir las metas que se proponen. Ellos optan por un camino lateral, en el cual se transforman en nómadas, viviendo en distintas casas y pensiones, con actividades laborales fluctuantes, ya que Sánchez se interesa por la simultaneidad de mundos en sus relatos, exhibiendo "cruces sociales entre sectores marginales inmersos en la violencia y el delito, clases medias intelectualmente anémicas, y sectores altos de la sociedad faltos de vida y decadentes".¹¹

¹¹ Ruffinelli, Jorge Cristian Sánchez, retrato del nómada que nunca se fue. Ponencia presentada en el Festival de Toulouse 2007.

¹² Johnson, Constanza, Entrevista a Cristian Sánchez, Dossier Revista ENFOQUE "Cine Chileno de los 80", Santiago, 1990

"Es en esas desigualdades de texturas, de hablas a todo nivel, donde se puede configurar un universo rico y distinto. Por eso es que juego con oposiciones. Oposiciones de clases, de individuos, también dentro de una misma clase, por sus humores personales, por su personalidad, por sus tendencias, sus temperamentos".¹²

Entonces el juego es oponer siempre, constantemente, porque eso es lo que da tensión verdadera en una obra, y no necesariamente el argumento, no la estructura dramática”.

La preponderancia de sus historias ocurre en el mundo popular, el cual está poblado de personajes que deben sobrevivir dentro de un sistema hostil, que no les da mucha alternativa, y que los motiva a moverse. En otros casos, como *Los deseos concebidos*, este movimiento se produce por el afán de cambiar de espacio, de fugarse, lo que incita a los personajes a dejar sus hogares, partiendo en un viaje que no presenta una búsqueda concreta. Este es uno de los aspectos de los cuales se aprovecha Sánchez para desviar el relato y llevar a sus personajes a estados irregulares.

El sendero tomado por éste cineasta no obliga a los personajes a cumplir con su cometido, es posible que nunca lleguen a un fin satisfactorio. Raúl Ruiz indaga en el asunto planteando que existen personas y personajes de novelas que aplican la “teoría abstencionista”, es decir, dejar un propósito de lado porque se quiso, desviarse antes de enfrentarse al conflicto, lo cual queda mejor explicado bajo la “teoría de la resolución de conflictos”:

“En esta teoría la intervención se produce antes del conflicto, a fin de neutralizarlo. Pero esta controversia toma la forma de varios “conflictos de

distracción” que tienen por tarea disolver y hacer olvidar el conflicto principal”.¹³

El camino emprendido por los protagonistas de Sánchez se fragmenta en pequeñas historias cotidianas, como si nos invitaran a ver momentos de su vida que una película clásica obviaría, ya que no harían avanzar la historia hacia un objetivo.

En esos momentos Sánchez instala diálogos que dan a su cine una mirada personal de Chile donde confluye la talla, el chiste corto, las visitas entre amigos que no se ven nunca para pedirse favores, las conversaciones en fuentes de soda y restaurantes. El tiempo es dilatado para situar esos escenarios, provocando revelaciones entre los personajes donde comparten sus deseos, sus sueños, sus obsesiones. Los personajes en plena conversación pueden hacer un comentario que desvíe el tema hacia otro nivel, hacia algo más profundo de la intimidad de cada uno, esto se manifiesta cuando uno de los dos realiza acciones que no tienen nada que ver con lo que están discutiendo, sobre todo entre personajes del sexo opuesto, que parecen estar seduciéndose mientras hablan de cuestiones concretas dentro de una conversación formal.

Todo el conjunto de personajes se instala en una ciudad conformada por casas antiguas, barrios, pequeños pasajes, cuyas

¹³Poética del Cine Raúl Ruiz Ed. Sudamericana.

texturas hablan y enriquecen el espacio fílmico que se presenta en la historia. Tal como sus historias fraccionadas, Sánchez presenta una ciudad fragmentada, en la cual se combinan calles de distintas comunas de Santiago, pero que son verosímiles para el espectador, ya que entran en una dinámica en la cual los sucesos, personajes y lugares se mezclan en forma homogénea, es una ciudad construida para la ficción.

Las historias se pasean por una realidad plausible, pero a medida que avanzan integran elementos fuera de lo normal, fuera de nuestra realidad.

La particularidad que tiene el cine es que genera una impresión de realidad directa. Una película que está bien relatada a nivel de su puesta en escena y montaje, puede hacernos verosímil cualquier elemento o situación externa a la historia, haciendo que lo real y lo irreal se mezclen en forma fluida.

“Este sentimiento tan directo de credibilidad actúa tanto en los filmes insólitos o maravillosos como en los filmes “realistas”. Una obra fantástica sólo es fantástica cuando convence (si no, es simplemente ridícula), y la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que lo irreal aparece realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias de un surgimiento gradual, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario puramente concebido. Los temas fílmicos pueden dividirse en “realistas” e “irrealistas”, si

uno quiere, pero el poder de realización del vehículo fílmico es el denominador común a estos dos "géneros", asegurándole al primero su intensa familiaridad, tan reconfortante para la afectividad, y al segundo su potencial de extrañamiento, tan succulento para la imaginación".¹⁴

En el cine de Sánchez todas sus historias parten presentando una realidad concreta, en la cual intervienen elementos y personajes que poco a poco le profieren una atmósfera inquietante. Este mundo irreal de sus cintas, es aceptado porque los personajes lo abordan como algo totalmente natural. Existe un nivel de poesía en las imágenes creadas, las cosas suceden porque son así, y no hay mayor explicación necesaria. Los personajes relatan sucesos fantásticos con la normalidad de quien cuenta una anécdota cotidiana. Un ejemplo se da en *El zapato chino*, cuando el taxista Gallardo se lleva a Marlene del prostíbulo y cae tras ellos una lluvia de zapatos.

"Lo verdaderamente personal es la mirada, la voz...nadie renuncia a la voz propia en respeto de un material (llámese esto realidad o verdad...) Y si el arte distorsiona lo que mira, no lo hace por mala educación, sino que por un respeto superior...y es una lástima que este respeto superior no sea nada sino el respeto al no-respeto (alguna regla hay que tener) es una verdadera lástima, pero el arte se apoya en este malentendido, destruye lo aparentemente

¹⁴ Metz, Christian, Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1. Barcelona. Paidós Comunicación 133 Cine.

real en busca de lo esencial” dice Sánchez en una entrevista de la revista “La bicicleta” de 1982.

2.2 El habla coloquial y la similitud antipoética del cine de Sánchez

Se dice que Chile es un país de poetas y por mucho que esta frase haya sido utilizada hasta el cansancio, no deja de tener un componente fuerte de realidad, en las palabras que la recorren.

La tradición poética de nuestro país es ineludible como influencia para cualquier creador que haya nacido en estas tierras.

Al existir tradición es posible una reacción y de esta manera una ruptura con lo establecido. Gabriela Mistral y Pablo Neruda, elefantes blancos, nobeles poetas, se encontraban en el Olimpo, inalcanzables para los jóvenes vates como Nicanor Parra, al momento que escribió el libro de poemas llamado Poemas y Antipoemas en el año 1954.

Sus antipoemas de inmediato se diferenciaron de lo que se venía escribiendo. Parra incorporó el lenguaje coloquial a la poesía, la voz tomó un giro, desde la grandilocuencia nerudiana, a una poesía como el mismo Parra define “contraria a la poesía de pequeño dios, de vaca sagrada, de toro furioso”, repleta de barrio, calle y habla popular.

En este salto desde un Neruda grandilocuente que le canta a América, a España o al Océano, a un Parra que le canta a una mujer de provincia o al mendigo de la plaza pública hay un cambio de mentalidad.

Es esta visión rupturista y de vanguardia que se puede apreciar en Parra, que de alguna manera se puede asemejar a la actitud fílmica de Cristián Sánchez. Aunque las situaciones fueran completamente dispares. La historia cinematográfica chilena no tenía personajes de tanto peso, como sí los había en poesía, pero esto mismo le permitía una mayor libertad a la hora de utilizar el lenguaje. Llevar el habla coloquial al cine era una tarea que otros cineastas chilenos ya habían empezado. El Nuevo cine chileno se había propuesto con películas como *Valparaíso mi amor*, *Tres tristes tigres*, entre otras, acercar la cámara a la calle, buscar en lo más profundo de la sociedad las formas de comunicación que caracterizan a nuestro modo de actuar como sujetos gregarios. De esta manera, al reflejarlas, lograr un entendimiento mayor de lo que somos y comprender nuestras conductas en pos de buscar la individualidad y como consecuencia de esto la libertad.

Como dice el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular en uno de sus enunciados: *“Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política”*.

En esta búsqueda de identidad cultural Sánchez emplea estrategias concretas y precisas para lograr que brote la “chilenidad” desde la representación. En principio, reflejar la sociedad de un modo fidedigno trabajando con las diversas clases sociales.

“Trabajo con las clases sociales, porque no puedo desconocer que existen y, dentro de las clases sociales existen, estratos sociales. Y porque soy riguroso en eso, pienso que cada estrato social tiene su habla, su manera particular, su jerga, su modo de ser, su forma de pronunciar incluso. Hay miles de sutilezas que yo creo que el cine tiene el deber de rescatar, porque trabaja el lenguaje hablado y no puede desconocerlo”.¹⁵

También la utilización de actores no profesionales en papeles principales, le permite evitar cierto mecanicismo en los movimientos y en la entonación de la voz que los actores de carrera incorporan en las escuelas. Es este automatismo el que se busca evitar. Como lo explica el mismo Sánchez:

“Quiero contagiar a los actores con la necesidad de desnudarse, de dejar de actuar. Cuando veo a un actor trato de anular todas sus posibilidades histriónicas. Él quiere construir al personaje, ser stanislavskiano. Pero yo lo quiero pillar, sorprender, porque me interesa que aparezca el ser humano. Hay un equívoco en esto. Él cree que me interesa porque es actor. Pero yo quiero otra cosa que él no sabe que tiene y que yo intuyo que tiene. Los no-actores cuando actúan pierden la sensación de estar actuando, no tienen control alguno, y eso descontrola también al actor. Yo de eso saco partido.

¹⁵ Johnson, Constanza, Entrevista a Cristian Sánchez, Dossier Revista ENFOQUE “Cine Chileno de los 80” Santiago, 1990.

Busco que se descontrolen más, al punto que lanzo la cámara en los ensayos sin avisarles, porque ahí están más espontáneos. O les mando a personajes que les dicen parlamentos imprevistos, y ahí vemos que pasa. El actor conmigo tiene el deber de no parar. Pase lo que pase, el juego sigue. Nadie dice "corten". Todo cuenta. Y emerge una verdad. Lo que llamo la verdad en el cine."¹⁶

Esta verdad surge tanto en el habla como en los movimientos y posturas corporales. La naturalidad que puede ofrecer un no-actor al desplazarse, al tomar un objeto entre sus manos o incluso al realizar acciones mecánicas, no viene precedida de la autoconciencia que un actor de escuela tiene incorporada, al tratar de lograr la perfección y la pulcritud en el actuar.

Es en este mismo potencial error de comunicación, que Sánchez encuentra la verdad de su poética fílmica. La humanidad manifestándose en las imprecisiones del lenguaje, en el tartamudo del habla, en la reiteración de frases con el mismo sentido, en la vacilación y la duda. De algún modo la apuesta por la identidad reside en este juego de equivocación e inseguridad. Quintana es el epítome de Chile, de su dualidad y su misterio.

"La primera vez que lo vi me impresionó. Me dije: Quintana es Chile, Chile es Quintana. Es un trozo de Chile y representa a Chile. Hay algo extraordinario de la idiosincrasia chilena contenido en él. Una mezcla contradictoria de

¹⁶Undurraga, Vicente. Revista "The Clinic" Entrevista Cristián Sánchez, el cineasta oculto, Jueves 19 de Abril de 2007 N°203.

cosas. Ser buena persona y al mismo tiempo malo, maquinador. No él, sino los personajes que construimos. Y su capacidad de decir cosas delirantes y de ser sensato a la vez. Si de repente hasta saca sentencias psicoanalíticas. Puede pasar de un complot terrible, casi criminal, a ser muy buena persona, solidaria, preocupada”.¹⁷

El poeta chileno Enrique Lihn escribió acerca de la película *El zapato chino* de Sánchez: “*La libre andadura de El zapato chino sigue el rastro ortopédico de lo real*”. Una especie de surrealismo criollo surge desde su imaginario, un surrealismo mestizo, bastardo y ladino que desnuda la pifia, ortopedizando, pero a su vez evidenciando la cojera, el trastabillar. En el fondo, exponiendo lo que hay de humano y lo que no tenemos de dioses.

3. ANÁLISIS DE *EL ZAPATO CHINO* Y *LOS DESEOS CONCEBIDOS*, EN RELACIÓN A LOS TEMAS Y CONCEPTOS DEL CINE DE SÁNCHEZ.

3.1 *El zapato chino* (1976-1979)

Cristian Sánchez hizo algo distinto. Claramente, su película *El zapato chino* es un momento único, un instante de catarsis, de libertad creativa dentro de la historia de nuestra breve filmografía nacional.

¹⁷ Johnson, Constanza, Entrevista a Cristian Sánchez, Dossier Revista ENFOQUE “Cine Chileno de los 80” Santiago, 1990.

Corría el año 1976, en medio de toques de queda, falta de película virgen para poder rodar, y condiciones políticas dificultosas, Sánchez se las ingenió para realizar una obra que hoy en día recién comienza a mostrarse, a revelarnos como en un largo proceso de laboratorio, lo que estaba impreso dentro de sí. A decirnos, como alguien que guardó un secreto por años, la verdad que contiene entre sus intersticios.

El zapato chino cuenta la historia de un taxista, Andrés Gallardo, que se obsesiona perdidamente de una joven mujer provinciana llamada Marlene. En su deseo de poseerla termina enloqueciendo, debido a sus celos enfermizos y la coquetería incesante de ella con otros hombres. Confinándose a vivir encerrado en la maleta de su auto alejándose de la sociedad y del salvajismo de la urbe.

El filme comienza presentando a Marlene, interpretada por Felisa González, una joven adolescente de provincia que llega a Santiago a trabajar en un supuesto prostíbulo. A su llegada, conoce a Andrés Gallardo, interpretado por Andrés Quintana, un taxista que tiene un problema con un cliente que no le ha pagado una carrera. Al dirigirse Gallardo a la casa de éste para saldar la deuda, se encuentra con Marlene y la rescata de ahí, ya que ella había tenido un problema, que nunca se especifica, con la patrona del lugar

donde trabajaba. Además de llevársela a modo de secuestro por la deuda impaga.

Andrés Gallardo es un personaje vagabundo que circula por el universo fílmico de Sánchez como un fantasma. Se relaciona con los que lo rodean asumiendo la postura del gurú, mostrando a sus discípulos la manera indicada para desenvolverse en la sociedad. Quintana vive a la usanza del peonaje de los siglos pasados, pagando con sus trabajos domésticos las deudas que arrastra y en otras ocasiones ofreciendo sus servicios sexuales a las damas que así lo requieran.

El zapato chino propone una interesante mirada sobre nuestro país. En ella vemos personajes populares, de vidas esforzadas, que tienen trabajos que los mantienen al borde de la crisis económica a cada momento. Por esto es que todos los días deben sortear vicisitudes para poder solventar sus gastos, recorriendo la ciudad como perros callejeros en busca de alimento. Personajes que habitan en la escasez y la violencia.

Andrés apadrina a Marlene y la protege de cualquier sujeto que quiera sacar ventaja de ella. Es así que inician una relación que va desde el amor paternal al deseo desenfrenado y los celos. Andrés es

celoso de las mujeres que están a su alrededor, como jefe de la manada, no permite que ellas se involucren con otros hombres.

Como el mismo Sánchez lo dice, la clave de la película se encuentra en la relación que se genera entre Andrés y Marlene y cómo estos dos personajes que aparentemente son dos extremos opuestos, pueden lograr fundirse y de alguna manera funcionar como metáfora de lo que sucedía en el país en un contexto general.

“Encuentro en la metáfora de la niña Marlene, la que narra, este personaje que es como enigmático, de alguna manera, no sabemos exactamente qué es lo que ocurre con ella, que se torna casi imbunchada. Yo tenía esa idea. De alguna manera estaba la idea del imbunche detrás de eso. Ella había sido cosida en cierto modo en todos sus orificios pero es algo que no se declara, que no se dice sino que siempre se expresa lateralmente, es una expresión de otro orden, va por otro lado. En esa época había leído a Antonin Artaud y él sentía que su cuerpo estaba horadado, perforado y pensaba cómo construirse a sí mismo un cuerpo sin órganos. Construir un cuerpo sin órganos no es un cuerpo que se le haya extirpado el corazón y los riñones sino que está diciendo un cuerpo anorgánico, o más allá de lo orgánico en el fondo como constituir un cuerpo espiritual. Entonces yo veía a Marlene como metáfora de Chile, ese cuerpo espiritual que tenía que constituirse precisamente porque ella es impenetrable. Curiosamente el personaje de Quintana termina castrado, por eso ambos son personajes complementarios. Yo decía en ese tiempo en la entrevista que me hizo Héctor Soto que la película era un viaje hacia lo indiferenciado, es decir a la superación de los

géneros o del elemento de la sexualidad como algo divisorio, por eso que finalmente la imagen de Quintana, el chofer de taxi se funde con la imagen de ella, casi como son las dos caras de un mismo ser, de una misma expresión. Pero yo quería que esa expresión fuera más que un ser o un personaje, una figura emblemática de lo que es un país. Ese era el sentido último, si ustedes quieren más esencial de lo que yo estaba sintiendo.”¹⁸

El zapato chino tiene claras influencias de las películas surrealistas de Luis Buñuel, en la cuales no existe ni se espera un comportamiento racional y concreto por parte de los personajes. Se da libertad para que estos se encuentren con diversos individuos, con los cuales tendrán episodios breves de vivencias conjuntas. Personajes que desaparecerán y volverán a aparecer en su camino como si nada. Esta libertad ansiada por el surrealismo es trasplantada a un Chile convulso, mutando a un surrealismo criollo que rompe con la hegemonía del conflicto central y permite que las historias que viven los protagonistas no se guíen por voluntades ni motivaciones únicas sino que, dándole cabida a la multiplicidad de sentidos, se amplíen las posibilidades de acción.

Al observar los planos y lugares físicos donde se desarrolla la historia, se recuerda a *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, en la cual los personajes se reúnen a conversar de temas que no se dirigen a

¹⁸ Conferencia y retrospectiva
Universidad Arcis 8/11/2006

ninguna parte, o dicho de otro modo se dirigen a muchas partes, en las cuales la coherencia no es un factor esencial a respetar.

Es en este punto que se da pie a las mejores escenas de la película, en las cuales los protagonistas hablan continuamente, sin realmente decir algo preciso.

Las locaciones, situaciones y diálogos de la película son muy chilenos, absolutamente reconocibles. No caen en mostrar un país maqueteado, construido al servicio de la historia u ordenado de una manera poco verosímil, sino que se muestra una realidad casi documental, como si el camarógrafo caminando por la calle se hubiese detenido a registrar lo que ocurre entre estos personajes. A pesar que muchas de sus conversaciones distan de ser coherentes o concretas, sino que se van por las ramas, confundiendo, llevándonos a otro nivel de comunicación en la cual los gestos y los titubeos son parte significativa.

La película es simple, de pocos recursos, pero esto finalmente le da un valor agregado. Para los encuadres habitualmente se usan lentes normales y en algunos casos angulares para así tener a tres personajes o más en cuadro y de este modo generar una economía de planos.

Resultando un montaje que no pierde el tiempo en cortar en varios planos las secuencias para relatarlas, sino que las resuelve de manera sencilla. En algunos casos, conversaciones completas ocurren en un solo plano. Permitiendo que, en la sensación de estabilidad que produce el plano secuencia se constituya la continuidad que la película requiere, a modo de equilibrar las constantes fisuras que el filme plantea en otros aspectos de la escritura cinematográfica.

La fotografía de *El zapato chino* realizada en blanco y negro, que era el tipo de película más económica de la época, está muy influenciada por las obras de la Nueva Ola francesa y de alguna manera también por algunas películas del neorrealismo italiano. La cámara captura a los personajes de una manera cruda y circula por los barrios periféricos de un Santiago gris.

También la iluminación está realizada la mayor parte del tiempo con luz natural, en locaciones reales, lo que recuerda también películas de la *Nueva Ola Francesa* y los filmes que inspiraron a ésta del maestro Robert Bresson como *Pickpocket* (1959) o *Au hasard Balthazar* (1966), confesa influencia de Sánchez. Quizás debido a los restringidos recursos de la película, esta forma de filmar era la más indicada para sacar provecho a la historia.

La música tiene una relevancia importante y la forma en que está construida guarda directa relación con el sistema aplicado para las otras unidades que componen la película. El tema principal es una pieza de Rachmaninoff, que se reitera a lo largo del transcurso de los acontecimientos, acompañando las acciones de un modo que parece aleatorio, irrumpiendo con la melancolía de las cuerdas persistentemente, mientras Andrés y Marlene recorren la ciudad.

La forma misma en que se trabajó la pieza es interesante, como lo explica el propio creador, es parte de una reelaboración, una reinterpretación de una obra ya antes compuesta, lo que demuestra el atrevimiento de Sánchez y la valentía a la vez de enfrentarse a un autor tan complejo como Rachmaninoff.

“También estaba la música de Rachmaninoff que yo utilicé, construyéndola casi como una pieza de música serial, invirtiendo partes del movimiento poniéndolo al revés y constituí esa partitura extraña que está ahí que es Rachmaninoff y que no lo es. Esta reelaborada, entonces la reelaboración también en el fondo de materiales culturales que tu vuelves a tomar y creo que ese es el trabajo del arte, el trabajo del espíritu. El espíritu trabaja sobre el espíritu dice Valery tan sabiamente, hay algo construido y tú tienes que destruir eso para construir otra cosa, o tomas algo de eso, es la herencia también, la fijación, o sea cómo ubicarse dentro de cierto cine, en el que yo quería ubicarme.”¹⁹

¹⁹ Conferencia y retrospectiva
Universidad Arcis 8/11/2006

La historia ahonda en el mundo popular. Sus personajes se encuentran y ayudan mutuamente, se piden favores, se espían unos a otros. En la película hay algo oculto. Es realista, pero al escuchar hablar a sus personajes hay algo que no calza, no es una realidad como la contaría una película clásica.

Existen personajes que parecen ser tipos que trabajan para alguna institución policial, o incluso para una pequeña mafia, que es dueña del barrio por donde la película transcurre, como el Tolo o el Ojitos de Uva. Ironizando con las organizaciones de represión estatal que estaban muy presentes en la vida cotidiana en esos años de comienzo de dictadura.

Andrés, el taxista, se relaciona con distintas personas, tiene conocidos por diversos lugares, por ejemplo en un bar de la ciudad, en la casa del patrón, etc. También está casado, pero como su trabajo lo mantiene siempre fuera parece no estarlo, su esposa aparece sólo en aproximadamente cuatro oportunidades y casi nunca acompañada por él, sino que por tres tipos que parecen vecinos que transitan dentro de la casa.

Una vez que el negocio de los taxis termina, intenta encontrar trabajo en otros lugares, es así que llega a la casa de una mujer de clase social alta que busca alguien como mayordomo, que haga todo

tipo de servicios. La escena es muy curiosa, pero sin embargo tiene algo de realista. Al llegar todos los hombres que postulan al trabajo están mirando de cara a la muralla, en una posición como si los fuesen a registrar. Andrés se coloca junto al último y sólo pregunta "¿estamos todos en la misma?" para ubicarse inmediatamente como los demás, sin cuestionar nada. Luego lo llaman a él y conversa con la dueña de casa quien le pide de súbito bailar y luego le dice que suban a la pieza. Pero le interrumpen los tipos de esta organización pseudo mafiosa que estuvo en su taxi anteriormente, justo cuando la señora le está quitando la corbata. Esta escena es una directa alusión a las películas de Buñuel, en las cuales el erotismo y el deseo son formas de transgresión, de romper con las barreras de clase, quitándole al hombre lo que lo resguarda y transportándolo al plano animal del deseo.

Dentro de *El zapato chino* el humor es muy importante, especialmente la idea del chiste inconcluso que nunca acaba, o que no acaba para el espectador porque los personajes no quieren contarnos el final, quieren dejarse para sí la mejor parte, el remate. De la misma manera en que nos ocultan sus intenciones y se escudan en acciones indescifrables.

Hacia el final del filme, rescatado por el Negro, su fiel compañero, luego de ser castrado Gallardo, cual outsider de la

sociedad, decide terminar su vida, oculto en el maletero del taxi, sin ánimo de vivir, alimentado por Marlene. Ella se decide por una extraña forma, vivir junto a Andrés fuera del maletero, entregándole su vida a un hombre que es una especie de imán para los que lo rodean. Marlene encuentra en Gallardo el complemento perfecto, ella mujer impenetrable y él esterilizado por la castración.

Gallardo ha perdido los dientes dentro del maletero y con ellos ha construido un instrumento musical que no para de tocar, consiguiendo cual flautista de Hamelín que Marlene y el Negro finalmente continúen a su lado.

3.2. *Los deseos concebidos* (1980-1982) Argumento

R., es un adolescente que estudia en un liceo de hombres, al cual asiste a veces. Vive con sus tíos y su hermana mayor, quien deja el hogar posteriormente.

El ambiente en su Liceo es aburrido y represivo. Al ser sorprendido copiando en una prueba, R., finalmente, es suspendido por todo el resto del año escolar. Su nombre es borrado del libro de clases.

Al mismo tiempo, Luis Mansilla, mayordomo del liceo y amigo de los estudiantes es despedido y R. se muda a su casa, a partir de la cual comenzarán su errancia. Primero llegan a la casa de Const, un compañero de R., ya que la madre de Const necesita servicios de todo tipo de Mansilla.

Junto a Const, R. roba un mimeógrafo a unos compañeros que realizan una publicación en el liceo. Posteriormente ambos se distancian por la relación que llevan en forma paralela con una prima que llega a la casa. Además, la madre de Const, insatisfecha con los servicios otorgados por Mansilla, lo despide.

Cuando se descubre el robo del mimeógrafo, los compañeros rivales se pelean a golpes, y R., que está entremedio, logra escapar de la rencilla. Refugiándose esta vez en la casa de su profesora de Filosofía, donde cenan junto a su excéntrico marido, mientras esta coquetea con R. Después de comer, el marido se va a su habitación y R. se queda con la profesora en la habitación contigua. El marido mira por un orificio de su biblioteca a R. desvistiendo a su esposa, mientras la empleada le ahorca gradualmente. En este juego voyerista sexual, el marido muere ahorcado en completo éxtasis. Al día siguiente llega la funeraria y R. se esconde en el ataúd, que es llevado por Mansilla, quien trabaja como cargador fúnebre.

R. y Mansilla llegan a una pensión donde éste último se relaciona con la casera y con su hija adoptiva escolar adolescente, con la cual adquiere un ambiguo rol protector. La chica, que no habla casi nada, también está interesada en R., pero Mansilla la quiere sólo para él y escapa con ella, más el dinero que roba de un negocio fraudulento que hizo con R. y sus amigos. Toda esta amalgama de sucesos conlleva a un final trágico en el cual Mansilla, se esconde en un hotel junto a la chica escolar, a la cual mata y luego se da un tiro en la sien.

R. queda solo y continúa su camino errante por la ciudad.

3.3. *Los deseos concebidos* frente a la teoría de conflicto central

Desde el inicio, R., su protagonista, no tienen una voluntad clara, lo cual provoca una divagación en su recorrido por la narración, trasladándose de espacio en espacio, con una aparente indiferencia ante los sucesos que se van desarrollando antes sus ojos. De esta manera el relato se abre a situaciones que no tienen una relación lógica con el universo de R., como la secuencia en la casa de la profesora de filosofía y su voyerista sadomasoquista marido, pero que se insertan libremente a la historia como una pieza más, por la ausencia de un conflicto central preciso. La falta de centralidad

narrativa provoca una multiplicidad de focos de atención en la audiencia, a la cual no le queda otra solución que fijar su mirada hacia elementos dispuestos en cada plano, a recorrer la pantalla, a tomar atención en las texturas, los accesorios de los espacios, los sonidos emitidos por los diálogos de los personajes, como si se tratase de una instalación que se observa en una exposición. De esta manera, toda acción que aparece en la cinta posteriormente, es aceptada como una parte más del deambular de los personajes principales, lo cual da pie a la incorporación de secuencias oníricas y surrealistas, como Mansilla arrodillado, en estado hipnótico, sosteniendo unas piedras en el living de la casa de Const.

La estructura errante que Sánchez opta para contar *Los deseos concebidos*, plantea una cantidad de pequeñas historias que quedan inconclusas a través del nomadismo que R. y Mansilla emprenden. Cada uno deja relaciones amorosas a medio camino, trabajos sin finalizar, inician negocios que terminarán en fraudes, y todo este fresco enriquece el particular modo de ver Chile que tiene este realizador. Es una construcción narrativa que se da el tiempo de partir en otro rumbo, irse por las ramas, porque llega un punto en el que el conflicto central realmente no es necesario desarrollarlo ya que éste se diluye en las conversaciones, en la multiplicidad de

mundos, tanto popular como burgués, que se entrelazan, y la falta de voluntad de seguir un asunto hasta el final.

3.4 Personajes y Fotogenia

Muchos de los actores y no actores de *Los deseos concebidos* encarnan personajes que hemos visto a lo largo de nuestra vida en el Chile urbano. Con muchos de ellos podemos conectarnos con nuestro subconsciente y recuerdos.

Los personajes que destacan entre los demás son Luis Mansilla, el mayordomo del liceo, el profesor de castellano y R. Ellos poseen una presencia en escena que se enaltece al ser filmados en cine. El formato hace que junto a su vestuario, posturas, formas de desenvolverse en el cuadro, adquieran una cualidad más en pantalla, y que finalmente sean recordados incluso al terminar de ver la película.

Luis Mansilla (Andrés Quintana): Su vestuario, el terno de los años cincuenta que viste, su pelo engominado, patillas, bigote y un cigarro en la boca, su modo de hablar en tono coloquial, pero intentando construir con cuidado sus frases para adaptarse a la situación que se le presente, hacen de él un personaje que tiene una clara presencia en cada escena que aparece. Mansilla genera

empatía. Es un ser anacrónico que insertado en el contexto urbano del relato se acepta, fluye. Este presenta todo un mundo. Es un mundo que tiene múltiples vidas en una sola persona. Puede pasar por variados trabajos y actividades, funcionando en todos como si fuese un experto en el tema y desenvolviéndose en cualquier circuito social. Su modo de desplazarse entre los espacios a lo largo de la película, es un reflejo de numerosas personas de nuestro país que no pueden arraigarse a un grupo o movimiento preciso, funcionan para la situación y patrón que sea. Son personajes que no tienen nada que perder y utilizan su astucia para enfrentarse a cada obstáculo.

El profesor de castellano (Javier Maldonado): Es un personaje que tiene una breve aparición en la película, pero que sin duda se hace notar. Se pasea por la sala de los alumnos con los hombros pegados al cuello, habla con los dientes bien cerrados, viste un jockey café claro, lentes grandes de marco grueso, una chaqueta café de la cual no saca las manos de los bolsillos. Pero más allá de estas características físicas y formales, este profesor se hace finalmente real gracias a la secuencia en que se sincera sobre sus sentimientos con sus alumnos e intenta explicarle lo que es el amor entre un hombre y una mujer. La esencia de lo que es poseer el cuerpo de otra persona, a nivel espiritual. El grado de honestidad del personaje

y las analogías que realiza con figuras poéticas lo hacen lucir de carne y hueso.

Habla del amor con la misma urgencia y necesidad que tiene el personaje del *Hombre que amaba a las mujeres* de François Truffaut, uno de los mayores representantes de la *Nueva Ola Francesa*, también influencia de Sánchez.

A pesar que al final de la secuencia, cuando el profesor ha manifestado su pena de amor desde las entrañas, y un alumno reduce todo a la pregunta “¿Fue por lo de la Profe de Física?” a lo cual el profesor asiente resignado, esta intervención breve de Maldonado en la película queda en la memoria, quizás por la intensidad de las palabras que ocupa, las pausas y los desplazamientos que realiza a lo largo del espacio, que producen que sus emociones tomen peso, independiente de cuál sea su preocupación afectiva.

R. (Andrés Aliaga): Es un personaje silencioso, habla sin elevar la voz, y mantiene una postura de observador, como si no quisiese notarse. Su rostro parece el de un niño. Esta proyección se hace evidente en la secuencia que conversa con su hermana de noche y en un plano su rostro se ve iluminado por luz cálida, lo cual le hace

parecer casi como una chica, como si fuese una gemela de la actriz que interpreta su hermana.

R. se mueve libremente, por inercia. Es un ser que deambula por los espacios casi sin notarse, está presente físicamente pero ausente de la realidad que se le presenta. Para él no existe un cuestionamiento profundo sobre las cosas. El escucha, observa y sigue con calma a los demás. Sus opiniones sobre las cosas son débiles, ya que no le interesa emitir un juicio de peso sobre ellas. Tiene un fuerte deseo por expresarse, pero prefiere pasar de lado el conflicto que pueda tener con los que le rodean.

En él conviven una multiplicidad de personajes, el chico enamorado de las mujeres tanto de su edad, como menores y notoriamente mayores. El lector de literatura y escritor de poemas. El que roba junto a sus amigos del liceo, siguiendo a los demás sin mayor cuestionamiento de lo que hace, peleando con el que tenga que enfrentarse para defenderse de afrentas. R. es como una especie de Antoine Doinel, el personaje adolescente, revuelto y descontento con su vida de *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut, que en el caso toma una dimensión más contemplativa y pasiva, pero sin perder su esencia. Al igual que Doinel, a R. no le interesa la opinión que los adultos tengan sobre él. Es así que ambos personajes al final de ambas películas, Doinel corriendo por la playa, y R. caminando en

fuga por las calles de Santiago, emprenden un camino que no sabemos si los llevarán a un destino preciso, pero si a ser libres aunque sea por un instante.

3.5 Diálogos: la forma de hablar de los personajes

En *Los deseos concebidos*, el habla de los personajes, particularmente del medio popular, del campo transportado a la ciudad se hace evidente al espectador, ya que este realiza asociaciones con su propio universo, con personas que ha conocido en su vida que tienen relación con los modelos expuestos por Sánchez. Ésta es una película en la cual los personajes hablan mucho y finalmente dicen poco. Desean confesarse, expresarse de una forma directa y no lo logran, entonces recurren a hablar de cualquier cosa, transmitiendo otra sensación con el cuerpo y gestos.

Una escena que ejemplifica bien este punto es en la que la mamá de Const, le relata a Mansilla un sueño que tuvo y éste le dice: "¿No cree usted que puedan ser deseos, o algo, contenido que usted tiene?", mientras la mujer se quita los zapatos y le soba la pierna con sus pies descalzos. De esta manera la conversación se proyecta hacia otro nivel desviándose para contar aspectos personales de los personajes que no conoceríamos de otra forma. Están hablando de

un tema concreto, pero con el cuerpo están expresando sus deseos más reprimidos. “Es conveniente conversar estas cosas, tener una persona con quien conversarlas” termina por decir Mansilla.

Existen otras escenas en que los diálogos son una seguidilla de tallas y chistes cortos. También hay momentos donde se instalan situaciones tan extrañas como la visita de Mansilla a la pieza de la propietaria de la pensión (Gloria Münchmeyer) quien está acostada viendo televisión con un hombre viejo y Mansilla lo saca de la pieza porque: “No se desenvuelve bien con un caballero mirándolo al lado”. El hombre sin reclamo alguno se recuesta en el suelo fuera de la pieza utilizando sus zapatos como almohada.

Sánchez parece disfrutar de registrar situaciones insólitas y diálogos extensos en que los personajes son reiterativos hasta el cansancio. Quizás es en este tipo de escenas donde encuentra sonidos de conversaciones típicas chilenas que ningún cineasta, aparte de Raúl Ruiz, se interesa o se da la paciencia de instalar en sus relatos. Los diálogos en esta película se acercan a la realidad en el sentido que si transcribiéramos nuestras propias conversaciones durante una cena familiar, por ejemplo, obtendríamos algo parecido a los diálogos de *Los deseos concebidos*. En las pausas que se producen en algunos de las conversaciones, da cabida a una sensación de extrañeza respecto a las intenciones de los personajes,

no sabemos realmente lo que traman, a veces las pausas o preguntas que se hacen son simple curiosidad, pero queda la duda que pueda existir algo oculto, una especie de subtexto, que acerca lo cotidiano a una dimensión siniestra.

3.6 Simultaneidad de Mundos

Los personajes de esta película mutan, se desplazan físicamente a variados espacios pero dentro de ellos también existe una multiplicidad de mundos internos. El personaje de Luis Mansilla es un buen ejemplo del tipo de persona multifuncional que según las circunstancias puede realizar todo tipo de actividad. Es un auxiliar de liceo, luego es una suerte de Gigoló-Mayordomo de casa de clase acomodada, trabajador de una funeraria, negociante fraudulento y criminal. Hace parte de los personajes de nuestro país, que hacen de todo, tienen una capacidad camaleónica de cambiar y aprender funciones totalmente dispares.

La instalación de estos personajes en diversos hogares ofrece una variedad de mundos existentes en la ciudad, tanto en casas acomodadas con maridos ausentes, casas familiares de clase media y pensiones de barrios populares. R. y Mansilla ingresan con facilidad a estos lugares como si fuese su propia vivienda,

relacionándose el adolescente con las hijas de las dueñas de casa y el auxiliar del colegio con las madres.

Es esta relación la que configura el modo de recorrer el mundo de estos seres que anárquicamente van destruyendo las relaciones de poder que se suceden en los hogares que habitan, generalmente estos, faltos de la figura paterna, o bien en su defecto esta figura es representada por personaje faltos de carácter, llenos de perversiones y sumidos en la locura.

Aquí se mezclan dos clases sociales, que es un punto habitual en el cine de Sánchez, donde se produce un espacio de encuentro del mundo popular con el de alta sociedad, la simultaneidad de mundo. Tal como ocurre en *El zapato chino*, en el cual se produce una situación similar, cuando Gallardo también va a una entrevista de trabajo con una mujer (también interpretada por Margarita Wielandt) y ella le pide que bailen, para luego llevarlo a su cama. Sánchez opina: "siento que los míticos deseos ocultos de las señoras burguesas son esos, porque son aquéllos que no harían jamás, porque los deseos siempre tratan sobre lo imposible, son fantasmas".²⁰

En este punto el protagonista tiene encuentros con personajes colmados de fetichismos que permiten a Sánchez instalar atmósferas

²⁰ Johnson, Constanza, Entrevista a Cristian Sánchez, Dossier Revista ENFOQUE "Cine Chileno de los 80" Santiago, 1990.

donde estos adquieran comportamientos bizarros, permitiéndose así que ingrese lo irreal en sus historias, en que lo verosímil toma otro rumbo, tal como lo hacen sus personajes, y lo cual es aceptado por el espectador que ya ha conectado con este extraño universo.

Dentro de este contexto de verosímiles retorcidos, Mansilla, que ha tenido el rol de protector cambia, desde el momento en que R. comienza a entablar una relación amorosa con la joven escolar de la pensión a la cual el auxiliar quiere poseer. Esta suerte de dependencia, da un giro, y en él afloran comportamientos animales, los cuales lo conducirán a tratar de deshacerse del adolescente, para poder escaparse con la joven, para hacerla suya, no solo en un plano sexual sino que también en uno paternal.

4. CONCEPCIÓN SONORA

Sánchez es un cineasta que se interesa por la concepción sonora de sus cintas. A través de ella señala el devenir de los personajes, su estado de ánimo o bien genera atmósferas extrañas, sobre todo al utilizar sonidos de animales. Algunos ejemplos son los que comenta con Jorge Ruffinelli en su entrevista:

“Los aullidos que R. escucha dos veces, son aullidos de un mono que pueden ser escuchados en películas donde se ambientan selvas. Aquí, fuera de

contexto, adquieren otra connotación y pueden pasar por cuasi humanos. En todo caso expresan, con otras apariciones sonoras, como maullidos de gatos, un paulatino devenir-animal de R., es decir, algo en él se conecta con lo animal, como parte de un proceso que lo llevará a un desnudamiento más radical y ontológico, fuera de toda psicología o pertenencia a un yo social. Se anuncia así un vínculo fundamental con un Afuera de carácter cósmico pero todavía dependiente de lo orgánico, a diferencia de Mansilla que por instantes deviene piedra, mineral, materia inorgánica”.²¹

Tal como ocurre en la escena donde sostiene unas piedras arrodillado en un living de casa acomodada, que se explicará en el siguiente punto. Sánchez continúa:

“Es como si presentara las dos caras del universo, la creación de una vida elemental, instintiva, en lo orgánico animal que tiene acentos de "inquietante extrañeza", que nos conduce a una extraña vida no-orgánica de lo que retorna desde la muerte y la otra cara de los procesos de creación inorgánicos que no son un final de la vida y el tiempo sino la oportunidad de la aparición de nuevas formas. Todo esto está concentrado en pequeñas imágenes y sonidos que, ciertamente, no son conceptuales, pero sí son perceptos o iluminaciones”.²²

En otra secuencia, cuando la joven escolar de la pensión, que ha coqueteado con R. en la cocina, pasa por el lado de Mansilla quien le dice: “Me tenís vuelto loco” y en la banda de sonido se escucha la sirena de una ambulancia. Ambulancia que puede estar

²¹ Ruffinelli, Jorge, en diálogo con Cristián Sánchez. El deseo de desear, Revista Nuevo Texto Crítico, n° 37/40, 2006 -2007.

²² *Ibíd.*

“proyectando” el final sangriento de ese “amor fou”, o también, a la vez, la locura, pero ante todo señala algo “anormal” e inminente, como siempre ocurre con las sirenas de ambulancias.

“En tanto que las sirenas policiales (que también podrían asemejarse a ambulancias) propician el crimen, son un abierto llamado al crimen, resultado de la imposibilidad de reciprocidad amorosa de Mansilla con la escolar”.²³

Las músicas populares como un tema de Franco Simone que se escucha en un hotel al que llega R., también están siempre enfocadas a producir un clima sonoro complejo que viene del fuera de campo y permite construir sensorialmente el espacio que no se ve.

Respecto a los trabajos anteriores de Sánchez, como *Vías paralelas* y *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* es una película más acabada y personal, con más niveles de significación, los cuales se abren hacia un campo amplio de experimentación que se ve reflejado en la estética, a través de la fotografía y la dirección de arte; los sonidos, a partir de la combinación de registros de la naturaleza con registros sonoros urbanos, más la utilización de sonidos fuera de campo, elementos hábilmente mezclados; y la narración, a partir del alejamiento de los protagonistas del conflicto central, dejando que tracen libremente su propio trayecto, donde Sánchez encontrará los fragmentos de ficción de su universo fílmico que desea finalmente exponer.

²³ *Ibíd.*

El realizador combina una vez más actores profesionales con no actores. Él se interesa por buscar más que interpretes infalibles, modelos, a la manera de Bresson, que expongan exactamente el tipo de personaje que él quiere ver en pantalla, lo cual aporta una mirada personal sobre la cotidianidad de nuestro país y nos permite desplazarnos como espectadores por una dimensión en la cual se permite que la mala actuación, que las equivocaciones y la intuición entren en juego y acerquen más a la realidad el relato, lo cual no es muy habitual ver en cintas nacionales, que intentan cuidar estas falencias. Sánchez las utiliza a su favor, le intriga el mundo que puede presentarnos, y no se detiene al inmiscuirse en él, haciendo evidentes todas sus posibilidades narrativas.

5. CONCLUSIÓN

Cristián Sánchez es un cineasta con un discurso concreto sobre el cine que realiza. A través de los años se ha mantenido fiel y consecuente a sus ideas, elaborando un tipo de cine que quizás muchos no se atreverían a realizar.

Su intuición se mantiene intacta y a través de su punto de vista único, retrata a su manera nuestra cotidianidad.

El tema de sus películas se repite constantemente, puede que cambie de espacio, que cambie de situación, pero en el fondo lo que ahonda es la misma idea, es una estructura obsesiva que se va imponiendo una sobre otra como bloques. En ella figuran el nomadismo, los deseos reprimidos, el cruce de clases sociales y el mundo del campo trasplantado a la ciudad.

Sánchez continúa reflexionando sobre las posibilidades que poseen el relato cinematográfico y las capas de profundidad que éste puede llegar a tener.

La única forma de hacer cine como él es jugando con la cámara, con los actores, sorprendiéndolos y nunca darse límites rígidos dentro de una filmación. Ya que la locación, el estado de ánimo, el clima, todo puede servir para el resultado final de la película. Es a esto a lo que apuesta Sánchez. A la intuición como fuerza primordial dentro su obra.

Sus películas constituyen un material muy interesante tanto para cineastas, sociólogos, antropólogos, filósofos, como para un espectador común y corriente que tiene curiosidad por descubrirlas, y reconocer en ellas parte de la idiosincrasia de nuestro país. Es por eso que su filmografía es importante considerarla en la historia del cine chileno.

Sánchez hoy en día continúa realizando un cine rupturista, lejano a los estándares de cine industriales. Que rompe con el conflicto central y juega con el verosímil fílmico. Él muestra un Chile que no es habitual ver. El que está ante nuestros ojos día a día pero visto a través de un lente que invierte la realidad.

Sánchez sigue la senda que Raúl Ruiz comenzó y se ha transformado en una figura de ejemplo de resistencia y consecuencia con su cine, lo cual ha llamado la atención tanto de jóvenes cineastas como de Festivales de Cine internacionales, como el de Buenos Aires y Toulouse, Francia, que le han rendido en los últimos años un espacio a través de retrospectivas de su obra.

Luego de haber analizado los primeros filmes de Sánchez hemos descubierto algunos de sus mecanismos utilizados para reflejar y transmitir su visión de la realidad chilena.

Desde nuestro punto de vista, el habla coloquial, herencia del giro poético que Parra incorporó a la poesía, generó un cambio de mentalidad que luego se desplazó a otras artes como el cine. De alguna manera permitió librarse de ataduras en cuanto a las formas tradicionales de creación y al igual que en el lenguaje poético parriano, Sánchez tuvo la visión de incorporar en sus películas elementos como el chiste y el hablar popular, instalándolos en el

cotidiano, permitiendo contar historias crudas, de personajes afligidos por situaciones dificultosas, despojándolas a su vez del melodrama.

Sánchez escucha su entorno y transmite las conversaciones que se dan en la calle, en negocios, al interior de casas y pensiones. Encuentra ahí, en el diálogo no depurado y lo reiterativo, la imperfección que acerca sus historias a lo real.

La incorporación de la pifia, la falla, según el autor, en vista de acercar lo verdadero a través del error y transformar la realidad, lo desarrolló gracias a la mezcla entre actores no profesionales y actores de escuela, lo que permitió un cruce de estilos, con los que pudo experimentar nuevas propuestas de puesta en escena. Y a través de lo falso y las “malas actuaciones” resultantes, generar un verosímil fílmico que no por alejarse de los cánones establecidos para la verdad en el cine, deja de ser cierto de una manera extraña, es el universo de Sánchez y debe ser aceptado tal cual es, fiel a su propuesta.

El mostrar personajes que vienen del campo, de pequeños pueblos a la urbe y cómo estos se desenvuelven en la ciudad, buscándose la vida y logrando sobrevivir a veces mediante el engaño y la mentira, rescata el lado ladino del huaso chileno que, a lo Pedro

Urdemales, engaña al cola larga con la astucia del que se hace el “gil”, pero en el fondo tiene todo planeado. Tal como los personajes que interpreta su actor fetiche, Andrés Quintana.

Como uno de los aspectos más importantes del cine de Sánchez consideramos la lateralidad. En el sentido de que su cine crea una alternativa al modelo americano y se la juega bordeando las estructuras dramáticas clásicas de construcción narrativa cinematográfica, buscando puntos en común que rápidamente se descarrían, se van por las ramas, desconcertando al espectador. A partir de este desvío, se interesa en mostrar otros aspectos de la vida de sus personajes, como si nos invitara a ver fragmentos que no son interesantes para la estructura principal de la película, pero que los registra igual, como si hubiese diseñado un plan antes de hacer la película y el personaje le hubiese presentado otro, el cual Sánchez recorrerá junto con el espectador, sin presentar problemas, y que quizás luego de eso volverán a la estructura inicial, pero es incierto. Es por esto que las primeras películas aquí analizadas, como *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*, permiten que se instalen situaciones fuera de lo común, para insertar la ambigüedad y bipolaridad de un país, tanto en sus diálogos, como en la estructura dramática de las escenas surrealistas y oníricas.

Al revisar la suma de su trabajo cinematográfico, leer sus entrevistas, asistir a sus intervenciones en ciclos dedicados a su obra, además de entrevistarlo nosotros mismos, podemos describir al oculto director, Cristián Sánchez, como un creador que tiene un planteamiento concreto, con sólidas bases teóricas, sobre el cine que desea ver en pantalla. Para lograr plasmar esto en celuloide o en formato digital, según el proyecto, conoce claramente cada aspecto técnico y cómo servirse de él para llevar sus películas a campos más amplios de exploración, a través del manejo de la fotografía, la concepción sonora, el montaje y la mezcla final de todas estas operaciones formales que agrupadas en sus filmes logran generar efectos, emociones y cuestionamientos en el espectador. Nunca dejándolo indiferente, ya sea por interés como por una postura crítica ante su trabajo.

El cine de Sánchez posee una rica dualidad, puede ser interpretado como un conjunto de obras complejas, que pueden producir una distancia con el espectador poco familiarizado con ese tipo de producciones, en las cuales algunos personajes hacen reflexiones filosóficas y psicológicas, en medio de una conversación que se desarrolla, por ejemplo, en una cena, pero a la vez es un cine cercano, por las situaciones que se construyen en torno a personajes del medio popular que hablan con dichos, que expresan sus pesares,

que sufren por no tener dinero suficiente para realizar sus sueños pero que, de todos modos, se ayudan para solucionar sus problemas, lo cual es muy cercano a la realidad que vivimos entre nuestros amigos, familiares y compañeros de trabajo. En esos espacios nunca falta la broma, el chiste corto, la pena, la alegría, el rumor, los favores, los apoyos. Sánchez pone atención a estos elementos y le fascina incluirlos en sus películas.

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, George, *El Erotismo*, 1957, Les Éditions de Minuit. TusQuets Editores. Ensayo. Barcelona. Edición de 1997

Estevez, Antonella. *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003.* Crónicas Ediciones Radio Universidad de Chile. Santiago, 2005.

Conferencia y retrospectiva Cine de Cristián Sánchez, Universidad Arcis 8, 11, 2006

Johnson, Constanza, *Entrevista a Cristian Sánchez, Dossier Revista Enfoque "Cine Chileno de los 80"*. Santiago, 1990.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine, (1964-1968) Volumen 1*". Barcelona. Paidós Comunicación 133 Cine.

Mouesca, Jacqueline, *Plano Secuencia de la memoria de Chile.* Madrid. Ed. Del Litoral 1988.

Primer Plano número 3. *Entrevista a Aldo Francia.* Publicación Universidad Católica de Chile de Valparaíso.

Revista Cultural "La Bicicleta" Marzo 1982.

Romaguera, Joaquin y Alsina Thevenet, Ramió Homero. *"Textos y manifiestos del cine"*. Ed. Cátedra. 1989

Ruiz, Raúl, *Poética del Cine* Ed. Sudamericana, 2000.

Ruffinelli, Jorge. *Cristian Sánchez, retrato del nómada que nunca se fue.* Ponencia presentada en el Festival de Cine de Toulouse, Francia, Marzo 2007. Publicado en *Hacer Cine, producción audiovisual en América Latina*, Eduardo A. Russo, (compilador). Paidós Estudios de Comunicación 25, 2008.

Ruffinelli, Jorge, en diálogo con Cristián Sánchez El deseo de desear, El Cine Nómada de Cristián Sánchez, Revista Nuevo Texto Crítico, nº 37/40, 2006 -2007. (Publicado como libro por Uqbar Editores, 2007, con el mismo título).

Undurraga, Vicente. Revista "The Clinic" Entrevista Cristián Sánchez, el cineasta oculto Jueves 19 de Abril de 2007, N°203

Varios Autores, La Nueva Ola. Sus protagonistas, Barcelona. Ed Paidós. 2004.