

## ENTREVISTA: CRISTIÁN SÁNCHEZ

CONSTANZA JOHNSON

Publicado en Revista Enfoque, primavera 1983

¿Cómo se produjo *Los Deseos Concebidos*?

Bueno, mira, la película se produjo el año 1980. Se empezó a producir en realidad entre diciembre del 79 y mayo del 80. El primer trabajo que hice fue hablar con Guillermo Cahn; se crearon así las primeras condiciones para producir la película, y le presenté un proyecto que quería realizar hacía mucho tiempo. Tenía la idea de abordar el tema del liceo chileno, que creía que la literatura chilena no lo había tocado, ni menos el cine. Es una idea de la que hace años habíamos hablado con Waldo Rojas. Me acuerdo que en el rodaje de *Esperando a Godoy*, donde Waldo era actor, me decía, “puchas, no existe la película del liceo chileno, realmente, como no existe la novela tampoco, creo que el cine tendría que remediarlo”. Yo siempre me quedé con esa idea, estoy hablando del año 1971, bueno, y cuando surgió esta posibilidad, Guillermo me dijo “sí me interesa la idea, preséntame un guión en dos semanas más”. Me

puse a trabajar como loco y empecé a reunir un material que yo tenía guardado hacía mucho tiempo, cosas que me habían interesado, incluso algunas escenas ya desarrolladas; yo tenía un antiguo guión que contaba la historia de R, pero no lo había vinculado a lo del liceo sino que esa vinculación se produjo en ese instante; me dije, voy a sintetizar estas dos cosas, voy a tratar esta idea que tengo de un liceo sin personajes –no tenía todavía personajes- y el mundo de estos cabros, de estos adolescentes. Entonces produje una síntesis de estas dos cuestiones. Posteriormente hice una segunda, una tercera, una cuarta versión del guión y una quinta final que fue la que usamos en el rodaje. No teníamos prácticamente medios para producir la película, todo fue consiguiéndose sobre la marcha. Pero ya teníamos la base del guión y Guillermo puso una cantidad de película, no me acuerdo exactamente, pero deben haber sido cuarenta latas, que me alcanzaban para rodarla según lo que yo tenía presupuestado. La otra cosa que conseguimos fue la cámara y el grabador (el nagra). Yo quería una óptica más o menos buena y una cámara blindada, porque iba a rodar en directo, entonces arrendamos una cámara Arri-Flex (B.L 16) que tenía Abdullah; se la arrendamos muy barata. Abdullah se portó muy bien, nos hizo un precio por todos los días que se suponía iba a durar el rodaje. Entonces empezamos a decidir el equipo técnico, a reunirnos, a ver que personas podrían

integrarlo y finalmente decidimos que Toño (Ríos) iba a hacer la fotografía. Él por supuesto que se interesó en participar, le interesó el proyecto, conversamos mucho antes de la película, del tratamiento del color, de la luz, incluso estuvimos viendo las pinturas de Vermeer. Me gusta mucho Vermeer y yo quería una luz como la de Vermeer; se lo pedí a Toño y él me dijo: "mira, vamos a hacer algo como lo de Vermeer, pero te sugiero estos cambios", y fuimos llegando a una síntesis: lo que queríamos en el color, en los decorados, cómo íbamos a tratar el vestuario de los actores, en fin, un trabajo muy bueno a ese nivel previo. Paralelamente yo seguía trabajando en el guión, seguía haciéndole modificaciones, cambios, cosas que no me gustaban todavía. Desarrollando algunos diálogos, algunas escenas y también empezamos a seleccionar a los actores, que era el problema más grave saber qué personas iban a actuar. Ahí se produjo una discusión, porque Guillermo en un comienzo quería actores profesionales. Es que no hay actores profesionales de 17 años, le dije. Topamos con eso: la mayoría de los actores que mueven la película son de esa edad, entonces, no hay caso. Le dije: te propongo el siguiente método, hagamos una selección, que sé yo, ponemos un aviso en el diario; teníamos una oficina en la Alameda, entonces ahí con el equipo de producción y el de dirección, entrevistamos a 500 personas durante una semana. Empezamos a hacer ficheros con la gente que

nos tincaban para distintas cosas, y los que más nos tincaban los entrevistábamos de nuevo, les hacíamos una serie de pruebas y preguntas.

¿Y para los roles protagónicos, tu tenías una idea preconcebida de cómo debían ser físicamente?

Mira, yo no tenía una idea física de cómo quería que fuera R, por ejemplo, pero sí una idea de lo anímico, de la personalidad, del temperamento, sabía que tenía que ser más introvertido que extrovertido, sabía que tenía que hablar menos que más, sabía que tenía que ser reservado, que tenía que tener una mirada que interesara, que hubiera algo de mucha sensibilidad en él, de mucho pudor, de mucha contención. Y casualmente nosotros estábamos viendo una obra de teatro en el Goethe Institut, y había un cabro que estaba mirando la obra, que era amigo de uno de los actores y ese cabro era Andrés Aliaga. Inmediatamente me tincó por la pinta, por el modo de hablar, de moverse. Entonces lo llamamos y hablamos con él: no, perdón, miento, ni siquiera lo llamamos, sino que yo me quedé con la idea, pasó el tiempo, y yo hablé con este actor que yo conocía, del grupo Piralé. "Oye, dile a tu amigo que me interesa para la película". "Este cabro –me dijo- se fue para Chiloé". Me quedé con

la idea, seguíamos trabajando, seleccionamos a otros actores que nos servían y de repente me llama un día: "Soy Andrés Aliaga –me dice- no sé, tú pensabas, te parece". Estaba super nervioso. Vino para acá, le costaba hablar, pero yo inmediatamente tuve la impresión de que era justo lo que andaba buscando. Le dije, yo creo que tú eres el actor, quiero trabajar contigo, inmediatamente, estoy seguro que tú eres la persona.

¿Ya se comportaba como R?

Ya se comportaba como R, ya había algo esencial en él que a mí me gustaba absolutamente. Además me di cuenta que podía fotografiar bien, que tenía fotogenia. Yo sabía que iba a crecer con la cámara, pero tenía que probarlo; entonces empezamos a trabajar, hicimos pruebas en video, respondió muy bien en todas las pruebas. Había otras alternativas que yo tenía de R, que las fui viendo en su desarrollo. Los cabros trabajaron tres meses conmigo y con Juan Cuevas. Nos reuníamos dos o tres veces a la semana, a hacer trabajos de varias horas.

¿De actuación?

Sí, pero era muy entretenidos, porque eran juegos de improvisación donde les cambiábamos las reglas del juego sobre la marcha. Entonces es entretenían mucho los cabros y se hicieron muy amigos. Se formó un grupo, varios grupos, habían como 20 o 25 y de ahí yo seleccioné actores para papeles protagónicos, a los cabros del centro de alumnos como Jaime Ferrer, que era un pintor y no llegó a la selección. Curiosamente todos los de los papeles protagónicos llegaron por recomendaciones de personas, o los descubrimos accidentalmente.

¿Y este actor que representa el personaje Mansilla, que también tiene un rol protagónico en *El Zapato Chino*, lo habías pensado para *Los Deseos Concebidos*?

Mansilla es mi debilidad; Quintana es mi alter-ego, mi otro yo, mi doble, es el doctor Jekyll o mister Hyde. Es que Quintana había trabajado conmigo no sólo en *El Zapato Chino*; había trabajado también en *Vías Paralelas* donde hace el dueño del Bar de los Doce Apóstoles, donde se comen a los clientes. Esa película se filmó el 75, a principios del 75.

Ahora pasando a otro tema ¿Qué problemas has tenido de distribución con tu película?

Todos.

¿Por qué no se ha exhibido más?

Se va a exhibir ahora, es que yo la estaba guardando. No quería exhibirla, tirarla así, porque sí, porque hay que darla. Bueno, durante el verano hicimos una prueba, se dio en la Universidad Católica durante ocho días. Bastante bien, a pesar de que no tuvo casi publicidad. Y habían muchas películas, era el fin de año, se hacían recuentos anuales, se estaban dando muchas películas importantes. Sin embargo, tuvo una cantidad aceptable de público que me dejó conforme y la reacción fue buena. Y ahora probablemente se va a dar en Septiembre en la Católica. Mira, fundamentalmente el problema es el hecho del 16 mm; tú sabes, las salas en Chile no tienen equipos de 16 mm profesionales, significa un desbarajuste, porque las máquinas de 16 no están hechas para muchas horas de proyección, entonces se queman las ampolletas, se pararían en medio de la función. Es una cosa que liquida todo profesionalismo, entonces tú puedes hacer una o dos funciones. Esa cantidad de funciones que hicimos en la Católica fue heroico realmente, que no

pasaran desastres, que todo funcionara más o menos bien. No hay máquinas profesionales en 16 mm como hay en Europa, en México o en otros países, donde el 16 mm está incorporado a las salas, entonces tienes alternativa de darlo en 16 o en 35 mm.

¿Has tenido experiencia de buenas proyecciones en 16 mm?

Claro, en Francia las proyecciones fueron excelentes y en Alemania estupendas, con máquinas profesionales, entonces digamos que ése es el problema fundamental de distribución. Pero ahora en la Católica vamos a tratar de darla algunos días. Por otro lado, acaba de ser vendido a la Televisión Alemana, así es que se están recuperando costos. La estación de Colonia la compra. También hay la posibilidad de que otras 5 estaciones de la misma cadena la compren. Con esto los costos disminuyen, no es una película en que todo haya sido pérdida. Desde luego he tenido otras retribuciones que las materiales, en orden de la crítica afuera, como la de Schütte, del Frankfurter Rundschau que cita Antonio Skármeta en su artículo de HOY, que es un crítico bastante importante.

A propósito, esa era otra pregunta que quería hacerte: en general, la crítica chilena y el público corriente, exceptuando al público joven,

no han recibido muy bien tu película; y a diferencia de esto en Biarritz y en Berlín tuvo una muy buena acogida. ¿A qué se debe esto?

No sé, yo creo que habría que deslindar algunas cosas. Yo no estoy seguro de que toda la crítica chilena no le guste la película o haya opinado mal. Mira yo creo que lo que hay es una actitud escéptica, indiferente, una actitud no sé, descomprometida, es como una mirada superficial de ciertos críticos a los cuales les resto todo mérito dentro de la crítica, porque los considero con un grado de ignorancia bastante alta disfrazada por supuesto con un barniz de cultura. Creo que se remiten solamente a tomar revistas que vienen de afuera, a leer las críticas ya hechas sobre las películas, entonces como están acostumbrados a eso, se desorientan frente a un producto nacional que no venga con una especie de aplanadora publicitaria, y como siempre, ellos se dejan seducir por la publicidad que hay detrás y no por las obras reales. Entonces, justamente por eso es que reaccionan de esa manera. Desgraciadamente son también producto del sistema. Pero no los meto a todos en la misma colada, haya excepciones.

¿Ahora, respecto a la crítica de afuera?

Yo creo que la crítica afuera es muy seria. Lo que yo pude percibir en el festival de Berlín es que la gente en Europa no opina porque sí. La gente opina cuando tiene algo que decir, y sabe muy bien lo que va a decir, y lo que quiere decir, o sea, hay precisión, hay capacidad de análisis, hay perspicacia. La gente es capaz de sentarse y ver una película y al margen de lo que hayan dicho o del programa que esté leyendo, sabe sacar sus propias conclusiones. Es decir, ellos han sido capaces de ubicar la película en el contexto cultural en que está inserta, lo que ocurre con poca gente en Chile, salvo la gente de sensibilidad y el público joven. Yo he tenido una excelente experiencia hace poco en la Escuela de Comunicación donde yo hago clases. Ahí la vio público joven, y te digo, no es gente que tenga cultura cinematográfica, ni que esté predispuesta en absoluto a este tipo de cine, al contrario. Es gente que ha visto mucho cine norteamericano, un cine contrario a esto. Y sin embargo la película les impactó y la siguieron durante toda la sesión, tanto que yo creo que ha sido una de las mejores proyecciones a que yo haya asistido en el sentido de ver cómo la gente participaba, cómo era capaz de completar la película, de rehacerla en su cabeza, y me lo dijeron después. Estaban estimulados.

¿Se sentían, de algún modo, identificados?

Muy identificados.

¿Les tocabas temas que para ellos eran importantes?

Exactamente, yo creo que en la película hay problemas de ruptura generacional también. Mi visión del mundo está ahí... Yo me puse en la mirada de R. No quise ser el autor que está por encima del personaje y lo manipula a diestra y siniestra, sino que de alguna manera yo estaba, desde la visión de R. Yo me mantuve en ese punto de vista, y por esto es porque le toca a la gente de 16 hasta 20 o 30 años ¿no?. Yo creo que ese es el grueso del público que puede entender la película, porque están más abiertos, y por supuesto, también el público que tiene mayor cultura, que tiene mayor apertura, ya no precisamente los cinéfilos. Porque, claro, en mi postura, en mi proyecto cinematográfico, en lo que yo estoy planteando generalmente hay un intento de despojamiento. Y resulta que vivimos en un país súper acomplejado, un país donde los valores de la siutiquería, del arribismo intelectual, del adorno, todos éstos, son verdaderos estandartes. Entonces resulta que a ellos les interesa más que todo esos valores, y cuando alguien habla sencillamente, cuando uno no imposta la voz, cuando uno no hace

que los actores produzcan énfasis artificiales ni muecas, cuando uno no está lleno de golpes de efecto alrededor de las cosas que trata, entonces se desconciertan. ¿Qué es lo que es esto?, dicen. Es lo que algún día, me acuerdo, dijo Raúl Ruiz, que de alguna manera la gente reaccionaba cuando tú le mostrabas el reflejo de lo que ellos creían ser. La gente quiere una verdad alienada, y en este país eso es lo que se busca, una verdad enajenada.

¿De spot publicitario, tal vez?

Claro. No quieren la verdad de sí mismo. Entonces la gente se espanta y dice: ¿por qué se muestran bares en las películas? Lo dijeron con los Tres tristes tigres de Raúl. Los chilenos no somos borrachos. Los chilenos no tomamos. Los chilenos no somos sórdidos. ¿Por qué lo sórdido, ah? Entonces son esos mismos que se golpean el pecho y dicen no somos así, los que justamente participan de nuestras costumbres. Les toca justamente, porque los están descubriendo, les están tocando sus claves. Yo pienso que esa reacción es una reacción de rechazo frente a aquello que te zahiere, que te irrita, que te molesta, que te toca algo que no quisieras ver.

Cierto público corriente encontró tu película pobre en cuanto a la actuación. Creo que esto alude a lo que explican en este momento.

Claro. Creo que la gente tiene una idea de la actuación en las películas que para mí es errada. Yo creo que una de las virtudes que tiene la película es justamente la actuación. Es decir la fluidez, la soltura con que la gente se mueve o reacciona espontáneamente; es justamente una de las virtudes del rodaje, que tiene algo mixto entre improvisación y texto fijo, donde fluyen elementos aleatorios, donde la cosa se constituye en una especie de psicodrama, donde los personajes empiezan a funcionar casi solos. Y yo busco que se desprendan de alguna manera de esta manipulación que sería la dirección. Entonces, yo encuentro extraño, muy extraño, que se produzca esa impresión contraria, si justamente la actuación es lo más libre que hay.

¿Eso gustó afuera?

Por supuesto que afuera la valoran. Porque, por ejemplo, en Europa, en Francia, hay tendencia a una naturalidad no enfática, sobria. Tú ves las películas de Rohmer, que son de una gran naturalidad, de una gran fluidez. Estoy seguro que a estas personas tampoco les gustaría el estilo de actuación de las películas de

Rohmer, y dirían que es frío, como lo he escuchado, que no emociona, que no toca, que no hay verdad. Porque están acostumbrados a la retórica de la teleserie; o al paquete comercial norteamericano, lleno de histeria y de Lee Strasberg y de todo esto. Yo creo que no, que cada pueblo tiene su idiosincrasia, y cada pueblo y cada cinematografía tiene que buscar sus propios medios de expresión, y no creo que el chileno sea histérico para vivir ¿no?; el chileno tiene otra manera. El chileno es calmado, es callado, son otros los tempos y es la captación de esos tempos en lo que yo me he interesado para trabajar con los actores, porque son chilenos, y están viviendo en Chile. Entonces, yo no pretendo que ellos actúen como modelos de películas norteamericanas, no pretendo que ellos imiten a Dustin Hoffman. Mala tarea estaría yo haciendo de contribución a mi cultura ¿no es cierto?

O crear estrellas a propósito de los personajes.

Claro, por supuesto. Yo creo que cada realizador dentro de sus coordenadas culturales va a trabajar un estilo que le parezca el más decantado, el que llegue más a lo esencial de lo que es una manera de ser, de un comportamiento, de un país. Y lo que yo busco es eso fundamentalmente, un despojamiento. Ahora, si a la gente eso le

molesta, le irrita y le parece como si eso fuera tomado directamente de la realidad, yo le diría que eso cuesta mucho trabajo. A la gente le parece que es lo más fácil lograr el documentalismo. Yo te diría que es lo más difícil, lograr eso, que la situación parezca real. Siempre están las señas del trabajo ahí, las huellas de una manipulación sobre los actores. Una cosa que a mí me desespera justamente en la mayoría de las películas. Esa poca libertad que yo veo en la actuación. Esa robotización de la actuación.

A propósito de lo que estás diciendo, que en la actuación se ve una realidad del país, ¿tú dirías que hay una búsqueda de identificar modos de ser de las clases sociales, más que de los individuos? Por ejemplo, el protagonista es sin nombre, sólo una inicial lo define, R.

Te diría lo siguiente, y voy a ser muy franco. Yo siempre parto de imágenes, de cosas que asocio, más que de una idea. Nunca parto de una idea preconcebida, de plantear tal o cual cuestión. Esa cuestión va a surgir del tema que se me va armando en la cabeza, pero primero tengo que sentir esa cosa concreta, ya sea un objeto, un decorado, una situación, un personaje, una mirada. Entonces yo construyo, primero que todo, personas, situaciones, seres humanos en situaciones y después busco vincularlos a un entorno social. Por

lo tanto, es posteriormente que yo establezco a qué clase podría pertenecer. Por supuesto que 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. Es decir hay miles de sutilezas que yo creo que el cine tiene el deber de rescatar, porque trabaja con el lenguaje hablado y no puede desconocerlo. Por eso no entiendo películas donde se dobla todo, y todo está a un mismo nivel, donde habla el patrón igual que el obrero. Hablan todos igual esta misma lengua híbrida. Creo que los hybridismos empobrecen el arte. Al contrario, es en la diversificación, es en la heterogeneidad, donde el arte saca partido. Es en esas desigualdades, de texturas, de hablas a todo nivel, donde tú puedes 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, por sus temperamentos; creo que hay que armar un arte que sea lo más dialéctico posible donde las oposiciones sean amplias. Sean desde oponer los vestuarios, de oponer un actor con otro, desde los decorados, que también nos dicen cosas. Todo nos habla, todo nos señala, todo es signo, todo significa en el cine. Entonces, el juego es oponer siempre constantemente, porque eso es lo que te da la

tensión verdadera en una obra, y no necesariamente el argumento, no la estructura dramática.

¿Y por qué el protagonista sin nombre?

Bueno, porque no me preocupan los hechos, las reacciones de los personajes, las conductas, sino algo esencial, y R representaba algo esencial dentro de la película, algo que lo destacaba del resto de los personajes, que lo hacía un observador. Él es un personaje que conlleva los restos de una realidad humana, de una humanidad, de una conciencia quizás más desarrollada, de una intimidad que está perdida en el resto del mundo, donde lo automático, donde lo mecánico está dominando la vida, donde los personajes están sumidos en sus actividades y en sus discursos, o en su lógica y en sus razones. Él va más allá de la razón. De alguna manera representa aquello que es la búsqueda de esa intimidad, esa expresión máxima y mínima de una humanidad verdadera, pero que no puede resolverse en ese mundo que le es hostil, que le es distinto. Entonces el personaje tiene que vagar de espacio en espacio él no va a modificar directamente al mundo, sino que está a la búsqueda de su libertad en el sentido positivo del término.

El nombre es por eso mismo esencia, R, es muy simple, una letra no más porque está ligado a esa cualidad de los antiguos con su nombre, que era parte de ellos mismos, no era un símbolo, no era como para mí llamarme como me llamo, que es una simbolización de mi yo... Para ellos era una parte como un brazo, como una pierna. Iba junto a ellos, podía ser conjurado por lo tanto. Al nombrarse se hacía aparecer, se hacía presente, podía ser por lo tanto sometido a los poderes de la magia. Por eso R también tiene esa característica, porque es en cierto modo héroe mítico, representa una síntesis de ciertos mitos antiguos de nuestra herencia cultural porque en el fondo es todo lo que repercute en la conciencia de uno, es lo que a uno se le graba, los mitos culturales y por otro lado los mitos de infancia, los mitos que están ligados a la época escolar que son muchos. Uno vive sumergido en un mundo muy mágico, muy mítico en esa época. Yo intenté rescatar o ver cuáles eran las estructuras más dominantes de esos mitos. Por eso puse a la profesora de filosofía: el mito de la relación del alumno con la profesora, o el mito del alumno perseguido. Este es el universo propio donde el héroe puede desarrollarse, frente a las oposiciones, frente a las barreras; él va a tener que transgredir ese mundo, pasar por encima, va a tener que demostrar su fortaleza, por último, hay en él algo de la voluntad prometeica, de rescatar algo de la humanidad que está siendo perdida en este mundo, en un mundo donde todo está muy

desquiciado ya, donde no hay parámetros, donde todo está muy enloquecido, donde una persona puede ser muy permisiva en todo, pero en una cosa, en un detalle, ser absolutamente represiva. Todo puede ser menos eso, y no se sabe por qué; porque es un mundo maniático, un mundo de neuróticos, un mundo que está dominado por reglas fútiles y cuestiones que no pueden ser trasgredidas de ninguna manera y no se sabe qué valor puedan tener esas reglas.

¿Y R de alguna manera las trasgrede con su actitud?

Sin saber, claro, las trasgredí, sin saber con su actitud generosa no más, por él mismo las trasgredí o provoca reacciones...

Lo importante es que de alguna manera R, como dices tú, es un personaje mítico y por otra parte también refleja todos los anhelos de la gente joven, de los adolescentes, porque todos los adolescentes en algún momento se han sentido distintos, se han sentido observadores, se han sentido aparte. ¿Se puede decir que se encuentran en el personaje, lo mítico, lo esencial y lo que refleja a la gente joven, la cosa real; lo real y lo mítico?

Es que yo creo que el mito es una realización más honda de lo real. Hay algo esencial en el mito que realiza a la realidad en su grado más alto, en su expresión más verdadera. Por eso los mitos persisten y las realidades son contingentes. Los mitos pertenecen a las esencias y finalmente las realidades pasan, una época histórica se termina. Pero los mitos, ¿por qué persisten a través de distintas épocas históricas? ¿Por qué persisten a través de distintas épocas históricas? ¿Por qué se hacen transhistóricos?, porque hay algo en ellos que subsiste, que toca, hay algo en ellos de la contradicción humana que está ahí muy bien expresado, muy concretizado. Y en este sentido creo que el cine en general nunca ha desconocido el campo mítico, incluso ha creado sus propios mitos y por eso es un productor de mitos.

¿Y de qué manera relacionarías esta película, *Los Deseos Concebidos*, con el resto de tu producción, especialmente con *El Zapato Chino*?

Mira, yo creo que hay una progresiva decantación del proyecto hacia un pinto, pero son distintas vertientes que se conjugan en una cosa. Por un lado está la especulación a través del lenguaje, o sea, la búsqueda de una ruptura sintáctica que ya está en las *Vías Paralelas*,

incluso en *El Zapato Chino*, para paulatinamente llegar a tierra más firme, a una lengua más personal. Esa era mi idea un poco al tratar el relato de *Los Deseos Concebidos*: que de alguna manera pudiera llevar esa investigación sobre el lenguaje a un plano más decididamente personal. Si en las otras películas hay más investigación o hay más riesgos asumidos, aquí hay –siento yo– una voz más personal, a través del medio que estoy usando, a través de la forma. Y por otro lado, a nivel del tema o de lo que yo estoy tratando, hay una mayor interacción entre los motivos como si de alguna manera hubiera una mayor limitación de un mundo, como si yo hiciera un corte en el mundo y dijera, voy a tratar estos temas solamente. En las otras películas hay más apertura hacia otros mundos, cosas que se contactan unas con otras, en que todo por lo tanto aparece como más errático, más divagatorio.

Claro, en el mismo *Zapato Chino* Quintana recorre diversos lugares. Bueno, pero R también es un personaje errático...

Sí, ocurre acá pero de otra manera. ¿Sabes por qué? Porque el tema que se repite es el mismo; puede que cambie de espacio, que cambie de situación, pero en el fondo lo que estoy ahondando es el mismo tema, es la misma situación recurrente casi, es una misma

estructura obsesiva que se va imponiendo una sobre otra como bloques por la estructuración que le doy. Pero que sea en bloque no es por relación de causa y efecto. Es decir, a R no le pasan ciertas cosas porque le hayan pasado otras cosas antes. No, son independientes. Cada cosa es independiente, es una mónada. Una situación que yo trato en una parte es una cosa y la que vienes es otra, pero estas situaciones están unidas por un grado de semejanza funcional, funcionan de la misma manera. Como si hiciera una síntesis dialéctica de cada situación, y después volviéramos a revisar lo mismo pero desde otra perspectiva, como ahondándola, como viendo algún ángulo que no ha sido tocado, hasta agotar un tema. Porque lo que yo me había propuesto era un tema y quise agotarlo en el itinerario de este personaje.

¿De alguna manera agotas espacios sociales?

Además también porque cada espacio es un microcosmos, y como tú dices, por lo tanto es una sociedad. Es una sociedad en pequeño que está ahí de laboratorio. Por ejemplo, el tema de los jóvenes, de los adolescentes, de los niños sin padres. Si tú te fijas, en la película no existe la presencia paterna, la ley paterna. Es decir siempre la ley está puesta en cuestión, es una ley degradada por un

lado. O mecánica y represiva, como en el caso del inspector, o ausente en el caso de la casa de Const, donde el padre no existe sino la madre, o inexistente también en la pensión donde el Moro vive con su tía. Donde el único símbolo paterno, el significante paterno, podría ser el ciego, o sea, donde se establece una extraña relación con la niñita. Ley pervertida en la casa del Juez, donde hay una especie de padre que veía con buenos ojos que el hijo sedujera a su mujer, o sea a la madre. Una especie de Edipo que al contrario no se autocastiga por el pecado de mirar, sino por la accidental destrucción del juego voyerista. Toda la película juega sobre el triángulo edípico. Y desde luego, yo mantengo la estructura edípica hasta el final, en la relación de Mansilla, que es un padre, que no tiene que ver con la filiación edípica freudiana, sino que tiene que ver con la filiación que Freud insinuó y que Lacan desarrolló y que es la figura del "perverso polimorfo". La figura del polimorfismo tiene que ver mucho con el comportamiento latinoamericano: es la figura que justamente representa todos los valores que en Latinoamérica se ven como degradados, la flojera del pueblo, el hecho que tomen, o sea, los no valores son justamente aquellos que el polimorfo acepta como valores, como la picaresca, donde el engaño, donde la macuquería, donde la socarronería, donde esos valores están destacados. Bueno, en *Los Deseos Concebidos* justamente Mancilla representa esos valores, y por eso quise dotar a R de rasgos edípicos

como si fuera su revés simétrico, pero de alguna manera hay una curación en él, que va por el encuentro con la realidad. La realidad es la que cura al héroe de sus obsesiones, de sus fantasmas, es el enfrentamiento con esos deseos, con esa cosa fantasmática... Es en el enfrentamiento con sus deseos incestuosos que el niño supera el complejo de Edipo, o sea, es la necesidad imaginaria de matar al padre y de estar con la madre, y él supera eso y llega hacerse hombre por el temor a la castración, por esa razón logra identificarse con el padre.

¿Ésta es la razón del título *Los Deseos Concebidos*?

Claro, esta es la razón del título, exactamente, los "deseos concebidos". Y la palabra "concebidos" es una palabra muy ambigua, que define dos cosas: por un lado que los deseos no han sido realizados sino "concebidos" o "imaginados". O sea es una palabra que te sitúa en un terreno intermedio entre las dos cosas, o sea puedes optar por dos cuestiones: concebir como la madre que concibe a un hijo, y retomo un poco lo que decía antes, la curación de R a través del polimorfismo de Mansilla, de este padre a medias que asume de repente esas tareas. Cuando le conviene no más. Cuando lo manda que no mire, por ejemplo, por no es el padre

absoluto en el sentido de la protección. Es la curación de R por ese lado, es la curación a través del perverso polimorfo, es de ahí que el Edipo aprende a no ser represivo, aprende a ver el mundo, que es más amplio que él mismo. Se desneurotiza, es una terapia de desneurotización diría yo, la que sufre R. Y por otra parte, porque los personajes son complejos y están dibujados en sus contradicciones es que Mansilla es un personaje secretamente edipiano en el fondo, por eso si tú te fijas, es el personaje que a pesar de todas estas actitudes maquinadoras y siniestras, es masoquista, se siente culpable y paga sus culpas con expiaciones y penitencias, como por ejemplo la imagen de las piedras, y tanto es así que termina suicidándose. Y el suicida es justamente aquél que se siente culpable por determinados actos. Y él se siente culpable por el rapto de la niña, y por sus deseos incestuosos con ella; porque la diferencia de edad obviamente establece una relación de padre e hija ¿no?

En tus películas hay un sentido de humor oculto. ¿Tiene esto que ver con toda esta desvalorización de los personajes?

Yo creo que hay más bien una visión no uniforme del tratamiento. Y justamente lo que me interesa a mí es mezclar tonos distintos, que la película sea planteada en tono de comedia. Me

gusta mucho el tono ligero que tiene, humorístico, donde la chacota, donde la sorpresa está pululando y salta como una ruptura; por ejemplo, cuando la mamá de Const se saca el zapato y le pone el pié encima a Mansilla, justamente cuando Mansilla le está hablando de estos deseos reprimidos que se tienen. Todo este tipo de cosas me gustan mucho, porque hacen saltar al espectador cartesiano, le doy una información subrepticia que él desearía no computar, que él desearía pasar por alto, claro, él desearía creer que la señora no se va a portar como una seductora frente al mayordomo, que lo hiciera frente a un señor burgués sí, eso está bien pero no ante el mayordomo. ¡Por favor! Pero yo trato eso, siento que los míticos deseos ocultos de las señoras burguesas son éstos, porque son aquéllos que no harían jamás, porque los deseos siempre son fantasmas. Si no serían posibilidades reales y una de las cosas del deso es justamente eso que lo torna imposible, el fantasma que se persigue inútilmente; entonces los hago declarar aquello que no querrían declarar, los hago cometer lapsus, como el lapsus de la señora cuando le toca la rodilla con la pierna a Quintana, cuando le dice que no puede más en esta casa. Eso para mí son reacciones inconscientes que no violan por otro lado el personaje, porque tiene tal grado de contradicción o de locura, que perfectamente ese personaje puede reaccionar así. Por supuesto que estas reacciones casi nunca son gratuitas. La mamá de Const le dice a R que puede

llevar a la casa mujeres, puede hacer orgías, pero la marihuana de ninguna manera, es intolerable para ella. Entonces, si tú te fijas, ese mismo personaje tiene mucha relación con la dueña de la pensión, que actúa igual pero a un grado extremo, cuando le dice "aquí no fuma nadie" porque es enferma de la limpieza, y por otro lado tira el cigarrillo al suelo; entonces la contradicción entre el orden maniático, por un lado, y por otro la desobediencia de las mismas normas que está tratado de imponer, es insostenible.

¿Como el director de escuela que se lustra los zapatos?

Claro, esa actitud fetichista de los zapatos, es el orden que está ejemplificando ahí, en el acto de lustrar los zapatos, ¿no? Un orden irrisorio.

Saliéndonos de tu película, ¿te sientes cercano al cine de Ruiz y qué conexión has tenido con él?

Yo creo que Raúl Ruiz es un gran creador de cine. No lo digo yo, lo dice Cahiers du Cinema. Es uno de los cineastas modernos más importantes, más prolíficos de hoy. Tiene un mundo, incluso diría hay muchos Ruiz en el cine que ha hecho, digamos hay muchas

tendencias en Ruiz. Lo que vi en Chile es muy distinto formalmente a lo que vi en Europa, a pesar de que hay continuidad como él mismo lo dice. Él no ha cambiado esencialmente, aunque creo que ha evolucionado desde un tipo de puesta en escena naturalista hasta llegar a un tipo de puesta en escena mucho más barroca, donde utiliza todos los elementos del lenguaje cinematográfico en forma muy libre, en forma muy expresiva y como un comentario fílmico sobre las ficciones de otros.

Pero, ¿te influyó de alguna manera?

Por supuesto que me influyó, nos hizo clases un tiempo en la Escuela de Artes de la Comunicación, tratamos de aprender lo más posible de él, nos ayudó y nos aconsejó mucho en Esperando a Godoy, y le agradecemos, personalmente yo le agradezco y me siento cercano de algunas de sus posturas teóricas. Sobre todo porque él tenía posiciones teóricas derivadas de André Bazin que me interesaban mucho: por ejemplo, cómo de alguna manera la realidad o el objeto a filmar te determinan la manera de filmarlo. Eso es algo que está en Bazin. Hay algo en la realidad que el cine es capaz de revelar, esto es la fotogenia. La fotogenia es el proceso que permite revelar los objetos o los seres, es algo que el cine agrega, que no

está o está latente en la realidad; agrega a los objetos una posibilidad de revelación más que de manipulación, es lo que sostiene Bazin. En un momento tomamos muchas cosas de Raúl, pero poco a poco fui decantando mi propia postura, y pienso que en este momento no es tanto lo que tengo que ver con su cine.

¿Y respecto de otros cineastas chilenos, cómo te ubicarías tú, en relación a un Littin, un Caiozzi, por ejemplo?

No conozco casi nada de la obra de Miguel afuera, sólo referencias. Ha hecho varias películas, tiene sus propios proyectos, su manera de ver la realidad, las cosas, el cine. Hace un cine en general de corte épico con connotaciones políticas, y que es un camino legítimo. Yo no creo en la homogeneidad o en la exclusividad, o sea que el ideal de una cinematografía sería que todos se parecieran e hicieran las mismas cosas. Yo creo que al revés, mientras más disímiles sean, mientras más caminos opuestos se sigan, más rico el cine. Es finalmente más rico porque es más problematizador, implica que cada realizador va a tener una visión de las cosas y eso enriquece la cultura y enriquece a los espectadores porque implica posturas y opciones distintas ante las cosas. Yo no creo que haya que hacer un solo tipo de cine.

¿No es tu estética, en todo caso, la de Littin o la de Caiozzi?

No, obviamente. Silvio tiene su propia manera de ver las cosas, y me parece respetable, incluso hay una artesanía en él distinta de la mía, hay una búsqueda de un cine muy analítico, digamos desde el punto de vista de capturar la puesta en escena, o sea la tendencia a hacer muchos planos, cambiar de angulación, tendencia a la ubicuidad, a cambiar de punto de vista frente a la narración, donde funciona mucho la idea de movilidad. Mi tendencia es hacia otro tipo de cine, más contemplativo desde el punto de vista de la puesta en escena, donde yo estoy intentando decantar un lenguaje, de una manera propia, y en las próximas películas si es que llego a hacerlas, voy a tratar de jugar con el montaje, pero a mi manera, como yo lo veo, como yo lo siento... No soy muy dado a ocuparme de la "técnica", así, entre comillas, es decir estoy consciente de la técnica cuando tengo que hacer una película, pero no cuando tengo que ver una película de otro, entonces me dejo deslumbrar o ganar por la película que estoy viendo porque me produce un placer muy grande... En mis películas trato de buscar la manera más exacta y precisa para resolver una escena lo más eficientemente posible. Creo un poco en el criterio de la eficiencia, sin ser pragmático por otra parte, pero se trata de llegar a construir lo más coherentemente posible sobre todo desde el punto de vista de la emoción, que es lo

que me interesa en una película. Pero a veces no sacrifico cuestiones que supuestamente atentaría contra el ritmo o que van contra la idea de mantener la tensión del espectador, prefiero sacrificar eso en función del sobresalto que puedo producir en otro sentido, del punto de vista de descubrimiento, de la aparición de cosas insospechadas, de elementos insólitos. Eso me fascina mucho, lo insólito... y por eso gusta mucho Buñuel, me siento muy cercano a Buñuel, lo estimo mucho, es una persona que me llega profundamente, me emociona, quizás más que sus películas él mismo me parece un tipo muy honesto, de una gran profundidad, un tipo que no es ostentoso, me gusta esa sinceridad que tiene, no se las da de nada, no parece un gran técnico, por otro lado. Pero yo sé que es un gran técnico porque hace lo justo, lo económico, me gusta esa simplicidad que tiene de ir a lo preciso, a no perder tiempo en hacer 4 o 5 planos cuando lo puede resolver en uno y no hacer 50 tomas cuando está bien con una, me gusta esa maestría humilde... de no meter música cuando no lo necesita por ejemplo...

Bueno, eso también es Rohmer

Claro, por supuesto, tampoco él mete música, es muy raro, o Bresson que también ha excluido la música de sus películas, en

general no la necesita porque hace música con los ruidos, porque él utiliza el método de Mallarmé y la poesía simbolista, donde la música tiene que ser construida en el poema y no podrían a esos poemas ponerles música, sería una aberración...

Como la banda sonora de los Deseos, con todos esos pajarracos o no sé qué que hay... ¿Cuál es la idea ahí?

Mira, de crear un clima más que todo. Un clima que apoye lo insólito, al misterio que es lo que a mí me gusta tratar todo el tiempo, porque en universos que son extremadamente codificados donde todas las reglas están claras –tú ves el universo burgués donde está todo muy medido y perfecto- y de repente introduces algo insólito y se produce un sentimiento de extrañeza, un cortocircuito y ese sentimiento de que lo extraño nos embarga, rompe en cierto modo este mundo ¿Qué lo que es esto? Dice uno, más que todo es por crear ese clima, esa dimensión, y por supuesto porque funcionan además como elementos significantes. Por ejemplo, el chillido del mono en la casa de Const, que se vuelve a repetir cuando el cabro después mira bajo la puerta, está asociada a las piedras y los zapatos y crea un complejo de elementos; elementos que se concatenan unos con otros, y tú puedes con esos elementos deducir muchas

cosas, puedes imaginar mucho. Por eso a mí me interesa mucho el método de Mallamé, porque creo que la poesía no puede mostrar los objetos en sí, como son, sino que lo que tiene que hacer es mostrar parte de esos objetos, porque lo que muestra finalmente es un objeto total reconstruido en la mente de la persona que lee el poema o que ve la película, y esa reconstrucción que uno hace, es lo que el objeto es. Yo creo eso, y pienso que lo real tiene que ser reconstruido, por eso el procedimiento en el cine es siempre metonímico. Bresson lo ha descubierto muy bien: él siempre muestra fragmentos de realidad, de cosas, es decir, nunca está la escena en su totalidad, sino que una parte puede sugerir un todo, todo lo que tú vas a reconstruir como espectador cuando tengas la totalidad de los planos que él te mostraba, de las partes, pies, objetos, manos, etc. De alguna manera ese procedimiento metonímico yo también trato de aplicarlo, pero con otra concepción de la puesta en escena, dominada por la idea de una cierta simultaneidad de acciones en el cuadro. Pero por otra parte, intento sugerir las situaciones, no mostrarlas nunca completamente, porque si las mostrar las agotaría, es decir, dejaría satisfecho al espectador. Yo creo que tanto el deseo como la tensión, incluso en el sentido del suspenso hitchcockiano, funcionan justamente porque hay algo que queda en suspenso, hay un enigma, un elemento del rompecabezas que falta para poder armarlo, y nosotros podemos construir con las otras piezas algo. De

repente yo le indico que es por acá, que es esto lo que hay que pensar, y después le digo, no, es por allá; entonces voy guiando al espectador, le voy creando esa necesidad interior de completar...

¿... de lectura?

De lectura, porque él tiene que poner algo de sí ¿no? Porque él no es un espectador totalmente pasivo, tiene su actividad, por muy hipnótico que sea el cine, igual hay una actividad psíquica interesante dentro de una persona que está viendo una película; él está completando las acciones incluso hay una ley ahí que te indica que las cosas uno las tiende a completar, es una ley de la percepción, una ley de constancia que te obliga a que tú reconstruyas aquello, buscando la totalidad. Mi investigación del cine me ha permitido intentar aplicar esas cosas, como llegar con tres o cuatro elementos a producir una significación mayor. Y veo esa significación casi siempre como misteriosa, esto me gusta mucho en Buñuel, justamente, porque Buñuel trata muy bien eso, él se niega a explicar esos misterios, que son por lo demás muy simples. La gente siempre cree que los misterios son símbolos, cree que el tipo es un gran racionalista, que dice, ya, aquí voy a poner este símbolo que significa tal cosa y los voy a dejar a todos metidos. No, y no entienden que es

fruto de su humor, porque la poesía como el cine es productor del humor, de un instante, de un arranque, es una pasión de escritura, y esa pasión implica llevar las cosas a un punto irreductible donde se forman esos mundos, esos puntos ciegos, esos callejones sin salida del sin sentido, porque, claro, esas imágenes producen un sin sentido, pero aquí el sinsentido capta la atención de la gente. A mí me interesa eso justamente y yo intento llevar siempre toda la película hacia esos sinsentidos, a que finalmente todo comunique ese sinsentido que sería una especie de significante el cual no tiene significado en sí pero potencialmente lo tiene, y este significante va a generar significados en el accionar de la película. Y porque están cargados además de reminiscencias o de pequeñas cosas que te inducen; por ejemplo, la escena de Quintana con las piedras, hay muchas asociaciones que se pueden hacer, hay lecturas religiosas: cristológicas, de penitencia, de castigo. Pero si yo lo hubiera puesto en una cruz, todos dirían: ah está representando a Cristo. Yo no quería utilizar un símbolo; yo utilizo algo que me remite a otra manera de ver las cosas, porque estoy creando una imagen nueva, que es esa de Quintana con las piedras y que yo nunca había visto en ninguna parte, sino que es única. Yo indudablemente insinué otros sentidos también, porque soy muy insidioso, como ciertas claves nacionales que yo sé que resuenan, quise relacionar dos cadenas de significaciones, sexual y religiosa, porque

constantemente quise ligarlas en la película... Yo creo que en las imágenes hay un grado de la creación que tiene que permanecer enigmático, pero no por hacerme el ilegible, el abstruso, sino por la potencialidad que el enigma tiene de reservas de significantes, de reservas de comunicabilidad potencial que está ahí.

A propósito de esto ¿de qué modo ha influido tu formación académica y teórica en tu trabajo de realizador?

Mucho, mucho realmente. Tú sabes, en la Escuela de Artes de la Comunicación en ese tiempo trabajábamos mucho en el orden de las comunicaciones, con la semiología, con la lingüística, con la antropología. Entonces a mí me interesó mucho desde un comienzo, de ahí al lado analítico mío, la investigación de la teoría, la filosofía al lado de la creación, y aunque trato de deslindar de repente a veces se me confunden las dos cosas. Pero a mí me ha servido mucho, te digo realmente, al contrario de mucha gente que tenía el miedo, el típico tabú de decir a los tipos que se meten mucho en un nivel teórico, que no van a ser buenos creadores, que se van a inhibir, van a empezar a ser demasiados críticos, etc. Yo creo que eso pasa cuando está el espíritu creador y la cosa te agujonea y es fuerte esa

compulsión hacia lo imaginario. A mí me sirvió mucho tratar de ser sistemático, cosa que yo no soy naturalmente.

¿Te han servido los estudios teóricos de semiología para comprender la imagen cinematográfica?

Me han servido para comprenderme a mí mismo, me han servido para comprender mis propias obsesiones, para entender de dónde venían y cómo ubicarlas y cómo sistematizarlas, y cómo poder explicarlas como lo estoy explicando ahora, cómo poder tener una explicación y no decir: ¿sabes que no sé de dónde me vienen estas cosas y las pongo ahí sin saber, me surgen? Es decir, está el lado de la conciencia, y por otro lado va la imaginación a un grado quizás más lejano, se escapa de uno mismo y después uno intenta ver hacia donde se escapó, a través de la investigación, de la teoría, del análisis, y empiezas a vislumbrar qué es lo que hay ahí de rescatable, es una cuestión dialéctica entre la cosa analítica y la cosa intuitiva y desbocada, más propia de lo poético, de la creación poética, pero yo creo mucho en la disciplina...

¿Cambiando de tema, cuáles son tus proyectos?

Mira, estoy escribiendo desde hace un par de meses desde que llegué de Alemania, un guión de cine fantástico, que empezaría en una ciudad europea, París o Berlín. Es una historia de un astrónomo chileno que regresa al país después de un tiempo, y que creo que se va a convertir en dos historias porque tomó mucho cuerpo lo que estaba allá y que era un antecedente no más, y van a ser dos guiones.

¿Dos películas?

Claro, dos películas. Y la otra sería la historia de un psiquiatra, de un psicoanalista chileno que está afuera y que también vuelve, que es la que voy a empezar a escribir ahora, porque la otra la estoy terminando ya.

¿Y la otra filmarías en...?

Teóricamente podría ser una ciudad reconstruida, no importa, una ciudad imaginaria en el fondo: todo es imaginario. Hay un grado de formalización y de estilización mucho mayor que en Los Deseos. Si bien todo ocurre de manera muy concreta y real, es imaginario absolutamente imaginario.

¿Y qué posibilidades tienes de empezar a filmarlas?

Mira, en Chile no creo que muchas. Pero voy a tratar de presentar estos proyectos afuera y ver que factibilidad hay de realizarlas, no son tan caros.

¿Filmarías en qué condiciones?

Mira, si se pudiera, en 35 mm, pero si no en 16 mm. No me obsesiono por el formato de 35 mm. Hay otros proyectos de un cine más realista. De una banda, un tema de cine negro que quiero desarrollar, que es una continuación por el lado policial de los Deseos.

¿Película para Chile?

Sí película para Chile, muy chilensis. Y también tengo otra idea que también quiero desarrollar ahora que es también un poco la continuación del tema de Los Deseos, pero a otro nivel. O sea, siento que ya traté el estrato escolar, ahora quiero que sean personajes universitarios. Pero todo muy arraigado en la sociedad chilena, personajes muy concretos, muy reales... una película rohmeriana

casi, en el sentido de puesta en escena, muy precisa, muy etnográfica. Esas son más o menos las líneas.

¿Y qué posibilidades tendrías de continuar tu carrera fuera de Chile?

Mira, hay otro proyecto con Antonio Skármeta y la Televisión Alemana que podría ser. Estoy trabajando en la adaptación de un cuento de Antonio, "El ciclista del San Cristóbal". Es un estupendo relato, da para mucho, hay muchas posibilidades ahí. Bueno, está la posibilidad que se integre Quintana, también como otro personaje.

Y finalmente, ¿Hay alguna pregunta que no se te hizo, y que hubiera gustado que te la hubieran hecho?

Bueno, el título *Los Deseos Concebidos* ¿de dónde lo tomé? Había en el Parque O'Higgins una especie de santuario, de esos que se crean con animitas, así una niñita que murió, que fue violada por un tipo, se llamaba la Marinita Silva... no me acuerdo el otro apellido. Y entonces entre las personas que le pedían cosas, porque la consideran como una especie de santa popular, uno de los agradecimientos decía: gracias por los deseos "concebidos" y querían decir concedidos, se habían equivocado. Yo encontré

maravilloso el lapsus, había un lapsus gráfico que yo aproveché, la b por la d; entonces empecé a jugar con la b y la d, y pensé que tenían una organización gráfica similar, digamos por lo menos en imprenta. Había toda una cuestión de la cosa gráfica, de las letras que producían un deslizamiento semántico, de modo que concedidos me iba a remitir a concebidos y viceversa, y estos deslizamientos están latentes en los cuentos infantiles, cosa que a mí me gustaba que la película tuviera, un hálito mágico de cuento de hadas. La resonancia de todo eso me gustó porque aludía un poco a lo que había en la película, aunque de manera bastante subterránea.