



# CRISTIÁN SÁNCHEZ, LA IMAGEN FLOTANTE DE UN CINE CHILENO

DIEGO LORCA

Licenciado en Cine Universidad de Valparaíso. Magister en teoría e historia del arte por la Universidad de Chile

## RESUMEN

El presente trabajo es una reflexión teórica sobre algunos aspectos de la obra fílmica de Cristián Sánchez Garfias. El plan se circunscribe a la elaboración de un cuerpo de ideas en torno a la cuestión del realismo cinematográfico del mencionado autor. Para ello tomaré como objeto principal de análisis su película *Cautiverio Feliz*, 1998, que me permitirá establecer las bases de su propuesta fílmica para vislumbrar algunas certezas respecto al carácter del tipo de lenguaje auto reflexivo que Sánchez ha instalado en el espacio cinematográfico nacional.

# CRISTIÁN SÁNCHEZ, LA IMAGEN FLOTANTE DE UN CINE CHILENO

DIEGO LORCA

*“La libre andadura del Zapato Chino sigue el rastro ortopédico de lo real”*

Enrique Lihn

## EL TRÁNSITO NÓMADA DE CRISTIÁN SÁNCHEZ

El realismo y el carácter auto-reflexivo de la obra de Sánchez puede ser sustentado, desde un comienzo, en la siguiente afirmación del propio autor: “Sin lugar a dudas el cine directo, el documental y la ficción antropológica representan a través de sus planteos críticos, testimoniales o indagatorios la vertiente más rica del cine chileno. La ficción clásica, salvo excepciones, parece sustentar compromisos ineludibles con el espectáculo y los gustos masivos que lastran tanto su potencial expresivo como su fuerza revulsiva”.<sup>1</sup>

Su obra realizada al margen de los circuitos comerciales y mayoritariamente en la época de la Dictadura Militar, se enmarca en lo que el crítico de cine Jorge Ruffinelli ha descrito: “Lo suyo ha sido

<sup>1</sup> Sánchez, Cristián. “Cuando el cine chileno empezó a hablar (tres décadas de cine en Chile 1969-1990)”. Revista de cine 4, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002. En recopilación de Ruffinelli

un cine incómodo, accidentado, arriesgado y solitario. Y sin embargo no dejó que la realidad se le escapara, fuera social, política, psicológica. Hoy es preciso ver su cine como un testimonio indirecto de la época en que lo realizó”.<sup>2</sup> Seguramente el carácter y sólida formación cultural de Sánchez, hijo de padre periodista y escritor y de madre escritora reside, desde su infancia, en la enorme inclinación familiar por la lectura.

Ingresa a la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, que abandona tempranamente por la naciente Escuela de Artes de la Comunicación de la misma institución. Ahí, luego de vencer reticencias institucionales y junto a otros compañeros, logra que la EAC contrate como profesor de dirección al sobresaliente cineasta chileno Raúl Ruiz.

Sánchez destaca rápidamente con sus filmes universitarios: *Cosita* 1971, *Así Hablaba Astorquiza* 1971, *El que se ríe se va al cuartel* 1972, y los largometrajes: *Esperando a Godoy*, 1972-1973 y *Vías Paralelas*, 1975, realizados en co-dirección. Una vez ocurrido el Golpe Militar el ambiente cinematográfico nacional apoyado por Chile Films prácticamente se desploma debiendo, la mayoría de los cineastas nacionales, partir al exilio. Muchos compañeros de universidad del propio Sánchez que por esos años se encontraba

<sup>2</sup> Ruffinelli, Jorge. “El cine nómada de Cristián Sánchez”, Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, California, 2007. 41

preparando *Esperando a Godoy*, su filme de egreso, también debieron exiliarse.

En plena soledad y sin ningún soporte institucional, debió enfrentar este panorama, cuando menos, desalentador. Sin embargo, con obstinación logra continuar, en plena dictadura, con una propuesta cinematográfica extremadamente personal y a la vez muy chilena. Son destacables películas tales como: *El Zapato Chino* 1979 y *Los Deseos Concebidos* 1982, entre otras, que ciertamente guardan algún lazo de filiación con la primera etapa de la filmografía de Raúl Ruiz.

Para la presente investigación me remitiré, tal como he señalado, al caso particular de su filme *Cautiverio Feliz* 1998, realizado en el periodo de transición hacia la democracia. A nuestro juicio este filme plantea con mayor complejidad las proposiciones de Sánchez con respecto a la construcción de un realismo profundamente vinculado a la identidad nacional y a una cinematografía particularmente chilena, y subrayó este enunciado, pues es aquí donde establezco la siguiente proposición.

¿Es posible situar la propuesta artística de Cristián Sánchez y en particular su filme *Cautiverio Feliz*, como punto de encuentro, de

continuidad y de búsqueda para la construcción de una cinematografía propiamente chilena?

Mi perspectiva de estudio se circunscribe precisamente a lo que expresa Cristián Sánchez, de modo auto reflexivo, respecto a su filmografía Mi materia prima ha sido Chile, el país con sus aspectos más soterrados, insólitos, paradójicos e irrisorios.<sup>3</sup>

#### EL RECONOCIMIENTO DEL TERRITORIO

El filme *Cautiverio Feliz* 1998, (160 minutos, 16 mm. Color, HD). Es una producción independiente de la casa productora Nómada Producciones del propio realizador, con el aporte del Consejo Nacional de Televisión 1995, La Fundación Ford 1996 y Fondart 1997. Trata de una adaptación del libro *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile* (1673).

“La obra *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*, redactada por Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, es la más incisiva reflexión acerca de los regímenes gubernamentales de Chile en el siglo XVII. La obra fue escrita durante la reclusión del autor entre los guerreros mapuches y en ella narra con gran frescura y amena descripción el encuentro entre dos culturas: la española y la indígena. En todo caso, el autor, pone el énfasis no en el combate ni en el enfrentamiento de dos razas, sino,

<sup>3</sup>López, Marcelo. “El secreto mejor guardado de nuestro cine”. El Observador, Viña del Mar, 30 de julio de 2006. En recopilación de Ruffinelli, Jorge. “El cine nómada de Cristián Sánchez”, Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, California. 2007, 278

por el contrario, en la tolerancia, en la simpatía con el enemigo, en la compasión, puesto que su cautiverio le da ocasión de acercarse amigablemente a la cultura del otro.

Así, en su "cautiverio feliz", Pineda y Bascuñán aprendió de las costumbres, fiestas, juegos, borracheras, vida doméstica, sistemas de guerra, industria y organización política de los araucanos. Por sus descripciones puede señalarse que el escritor se sintió muy a gusto viviendo con ellos. A juicio del historiador Diego Barros Arana, Núñez de Pineda y Bascuñán se ha esforzado en dar a conocer "los abusos del sistema de encomiendas, la codicia de los encomenderos, la rapacidad de los que traficaban indios y el mal pago que se daba a los buenos servidores del rey mientras eran premiados algunos hombrecillos desprovistos de todo mérito". Para el historiador Álvaro Jara, Pineda y Bascuñán es "un autor que muy tempranamente adquiere un sentido nacional, como expresión de una realidad propia, conectada en el espacio temporal con la conciencia de ella, pero con pleno respeto por la cultura araucana, en cuanto parte constituyente de la nueva cultura nacional".<sup>4</sup>

*Cautiverio Feliz*, es la adaptación cinematográfica de las peripecias vividas por el joven capitán del regimiento Tercio San Felipe de Austria Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, hijo del célebre maestro de campo Álvaro Núñez de Pineda que fue tomado prisionero en 1629 por un contingente de guerreros (weychafes) mapuche, durante la batalla de Las Cangrejeras. Luego de innumerables vicisitudes en que el longko Maulican, para proteger

<sup>4</sup> [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=francisconunezdepinedaybascunan:cautiveriofeliz](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=francisconunezdepinedaybascunan:cautiveriofeliz)

al cautivo de los belicosos longkos de cordillera que deseaban asesinarlo, lo traslada a diversas parcialidades de su mismo linaje logrando finalmente intercambiarlo por prisioneros indígenas.

De este modo, Francisco, "Pichi Álvaro", se impregnará de todos los aspectos de la vida cotidiana, incluidas ceremonias y fiestas de los mapuches. Es liberado después de seis meses de cautiverio y varias décadas después, cuando su carrera militar ha terminado, escribe este libro que resulta, más que nada, un firme testimonio a favor de los mapuche y una gran requisitoria en contra de los abusos y corrupción de la administración colonial en Chile.

En el aspecto de los dispositivos estilísticos del filme, se hace notoria la busca de un deliberado ascetismo técnico y narrativo. Sánchez instala lo que viene progresivamente utilizando en todos sus filmes, reducir los recursos de lenguaje para comprender el cine a partir de las potencialidades de la imagen y el sonido como experiencia, de lo que Deleuze define como la aparición de la imagen-tiempo:

"Las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos que no cesan de comunicar los polos entre sí y que, en un sentido o en el otro, aseguran los pasajes y las conversaciones, tendiendo hacia un

punto de *indiscernibilidad* (y no de confusión). Un régimen similar de intercambio entre lo imaginario y lo real”.<sup>5</sup>

*Cautiverio Feliz* se sitúa más allá de la imagen-movimiento, en el régimen cristalino pensado por Deleuze para la imagen-tiempo como intercambio entre lo real y lo imaginario, en un territorio indiscernible y donde la descripción de situaciones ópticas y sonoras puras reemplaza a las situaciones sensoriomotrices de la narración clásica.

La depuración de recursos y el modo ascético de Sánchez va justamente en el sentido de la imagen-tiempo y resulta, quizás, la meta de una intuición que arranca de una idea de realismo cinematográfico pensada por André Bazin:

“Uno de los mayores méritos del cine italiano es haber recordado que no hay realismo en arte que no sea ya en su comienzo profundamente “estético”. Tanto lo real como lo imaginario en el arte pertenece sólo al artista. [...] Llamaremos por lo tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes, Cada una de ellas abandona y salva algunas de las cualidades que hacen que reconozcamos al objeto sobre la pantalla: cada una de ellas introduce con fines didácticos o estéticos abstracciones más o menos corrosivas que no dejan subsistir todo el original. Al final de esta alquimia inevitable y necesaria la realidad inicial

<sup>5</sup>Deleuze, Gilles. “Estudios sobre cine 2” Imagen Tiempo, Más allá de la imagen movimiento. Paidós comunicación, Barcelona. 1987, 21



ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracciones de convenciones y de realismo auténtico.”<sup>6</sup>

Varios de los lúcidos postulados de André Bazin, padre de la *Nouvelle Vague* y mentor del cine moderno, son rápidamente asimilados por Sánchez quién ve en el realismo mediado por el tamiz estético, reclamado por Bazin, una vía para acceder a una forma de misticismo o trasfondo cósmico de la imagen como expresión compleja y ambigua, es decir, como un dispositivo de múltiples capas de comprensión, cuestión esencial en la teoría baziniana.

El mismo Sánchez expresa claramente el problema:

“Para que el discurso sea legítimo y verosímil hay que partir de una realidad concreta. No puedes desconocerla. Lo que sí siento es que no puedo quedarme en las apariencias. Eso sería naturalismo. He intentado trascender de las apariencias tras un lenguaje que me permita estructurar la película en términos más simbólicos o significantes; que haya un segundo trazado que aporte un grado de generalización mayor. Yo busco una especie de mirada esencial en este mundo muy concreto y rescatar lo que allí hay de místico”.<sup>7</sup>

En *Cautiverio feliz* la composición de los planos y la propuesta fotográfica, tal como el mismo de Sánchez ha expresado tiene una deliberada influencia de pintores como Velásquez y la pintura china del siglo XVII, especialmente Lou Shitao y Zhu Da.

<sup>6</sup>Bazin, André. ¿Qué es el cine?, Ontología de la imagen cinematográfica. Ediciones RIALP, 5º Edición. Madrid, 2001. 297-299

<sup>7</sup>Roman, José. “Los Deseos concebidos” Apsi, 30 de diciembre de 1980 al 12 de enero de 1981. En recopilación de Ruffinelli, Jorge. “El cine nómada de Cristián Sánchez”, Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, California. 2007, 232

Y en el plano nacional la pintura de corte costumbrista de Juan Mauricio Rugendas, (aunque haya dos siglos de diferencia) atestigua la mirada de un país más próximo a la narración de Francisco Núñez de Pineda. El paisaje chileno en *Cautiverio Feliz* no es un realismo crudo sino siempre mediado por consideraciones estéticas que implican relaciones entre figuras, colores, luces y la profundidad del campo visual.

Este estilo de composición visual se emplea rigurosamente en la totalidad del filme. De tal modo que Sánchez no articula una puesta en escena en base a las posibilidades del montaje y los movimientos de cámara que siguen la acción, recurso del cine de la imagen-movimiento, sino que busca, por el contrario, un “punto de partida neorrealista”, como aquel emplazamiento de mirada que permite descubrir la totalidad de la situación y su entorno atmosférico filmado desde una perspectiva visual o punto único de cámara.

A este recurso se añade una propuesta de atonalidad de la imagen y los sonidos (opsignos–sonsignos) que trasuntan la reconocida influencia de la obra y teoría de Robert Bresson en el cine de Sánchez.

Citemos algunos de estos breves asertos.

- Aplanar mis imágenes (como con una plancha), sin atenuarlas.
- El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimiento y con sonidos.
- Cambiar a cada rato de objetivo fotográfico es como cambiar a cada rato de anteojos.

"Notas sobre el cinematógrafo".<sup>8</sup>

La posición de Sánchez orientada en una perspectiva *baziniana*, pero también *bressoniana*, se ubica primero en el reconocimiento de una realidad concreta sin mediación alguna. Y prosiguiendo una línea de cine moderno de la *imagen-tiempo* busca luego aprehender la extrañeza que supuestamente subyace en el banal cotidiano. Es este procedimiento el que permite superar la *realidad concreta o bruta* para hacer emerger dimensiones cósmicas de la realidad más insignificante. La imagen cinematográfica se constituye entonces como imagen objetiva pero dotada de las cualidades de la *Imagen mental*, esto es, una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales y que dice Deleuze tiene con el pensamiento una nueva relación<sup>9</sup>. Pues no sólo afecta al campo inteligible de una imagen como signo, sino que comprende también otros aspectos que intervienen en un filme, como relaciones nuevas entre una situación óptica y sonora pura y lo espiritual o cósmico.

<sup>8</sup>Bresson, Robert. "Notas sobre el cinematógrafo". Biblioteca Era. México, 1979.

<sup>9</sup>Deleuze, Gilles. "Estudios sobre cine 2" Imagen Tiempo, El pensamiento y el Cine. Paidós Comunicación, Barcelona. 1987, Pág. 277

En Sánchez sucede, además, que la imagen como descripción de lo *real concreto* y sus capas mentales que indagan en lo espiritual, se abre a un tercer grado que incorpora decididamente lo azaroso como apertura a la vida en tanto esta es permanente incertidumbre. De manera que el realismo que propicia no es simplemente lo real bruto, sino una realidad constituida por síntesis complejas.

Es una imagen objetiva o reflejo que suscita en ella misma todas las cualidades propias de la imagen mental. Imagen objetiva que, tal como la piensa Edgard Morin, posee la cualidad mágica del doble pero interiorizado. Doble interiorizado y virtual (que en Sánchez es copia dispar o simulacro), y que posee la cualidad psíquica de la zona intermedia de las participaciones afectivas y mágicas, y que es precisamente aquella fuerza espiritual o cósmica que reivindica Sánchez.

“Gilles Deleuze señala la existencia de dos modelos científicos, denominados *compars* “es el modelo legal o legalista adoptado por la ciencia real [...] el *dispars* como elemento de la ciencia nómada remite a materia-fueras más bien que materia-forma”.<sup>10</sup>

Más exactamente la imagen de los filmes de Sánchez se constituye como una mirada sin un eje central, sino más bien como un desplazamiento nómada del territorio visual entendido por Deleuze como esas materia-fuerzas, que implica apostar por el

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 21

devenir, por la deriva, por lo inestable y no-determinista que naturalmente incluye lo azaroso.

El viaje del héroe, del que habla Sánchez, es un correlato de su idea de imagen, porque es un viaje de aprendizaje inconsciente, como exploración de fuerzas que asoman desde el Afuera.

Un ejemplo de esta experiencia de imagen en devenir y el devenir del héroe, es la situación vivida en *Cautiverio Feliz* por el propio personaje del filme. El joven capitán Francisco Núñez de Pineda que es tomado cautivo por los mapuche y salvado de su ejecución gracias a la intervención del longko Maulican que lo protege como botín de guerra. Es así como pide, ante el toki Butapichun y la junta de longkos, que no lo ejecuten y que él se encargara de entregárselos en un plazo estipulado. Como el plazo se cumple y los longkos de la cordillera le recuerdan a Maulicán el compromiso, Francisco se ve impelido a emprender un continuo *nomadismo*, por distintas parcialidades de del mismo linaje como única posibilidad de sobrevivencia. Queda así librado a un inevitable vagabundeo que le impide instalarse en un lugar determinado, a un viaje incierto de vínculos transitorios y al *aprendizaje inaparente*, como lo denomina Sánchez, porque aprende sin saber que aprende, es decir a una permanente *desterritorialización*, en el concepto acuñado por Deleuze y Guattari.

Así, el vínculo entre el tipo de imagen objetiva y mental, a la vez, y el carácter de los sucesos de *Cautiverio Feliz* permite pensar la idea de una realidad concreta que incluye lo irreal con un carácter indiscernible:

“Ya la imagen, visual o sonora, tiene armónicas que acompañan a la dominante sensible y entran por su cuenta en relaciones suprasensoriales, es eso, la onda de choque o la vibración nerviosa, tal que ya no podemos decir “yo veo, yo oigo», sino “Yo siento”. Y es el conjunto de las armónicas que actúan sobre el cortex lo que hace nacer el pensamiento, el “Yo pienso” cinematográfico: el todo como sujeto”.<sup>11</sup>

Es un estado del sentir como onda de choque lo que produce pensamiento. Es finalmente una clave del cine de Sánchez, un tipo de *imagen-tiempo* compuesta de fragmentos de realidad concreta e irrealidad incorporados en una imagen objetiva y mental que actúa como sensación directa sobre el cortex del espectador. Pero ya antes de Deleuze Edgar Morin había entrevistado, desde una perspectiva antropológica, la potencia mágica y afectiva de la imagen mental, inherente al registro fotográfico:

“La fotografía parece el producto mental más espontáneo y universal; contiene los genes de la imagen (imagen mental) y del mito (doble) o, si se quiere, es la imagen y el mito en estado naciente. Pero su campo principal de

<sup>11</sup> Deleuze, Gilles. “Estudios sobre cine 2” Imagen Tiempo, El pensamiento y el Cine. Paidós Comunicación, Barcelona. 1987, 212 p.

irradiación es en nuestras culturas modernas, esta zona intermedia mágico-afectiva donde reina lo que se llama el alma".<sup>12</sup>

Ahora, podemos sostener, entonces, que el tipo de imagen implícita en el cine de Sánchez se sitúa en esa zona intermedia pero indiscernible de realidad concreta y afectiva, que Morin llama reflejo o imagen objetiva, y el polo irreal y mágico propio de la imagen mental.

De aquí se desprende precisamente la propiedad mística, que el mismo Sánchez reivindica como sentido último de sus imágenes, arraigada en la experiencia la de "fotogenia" como resolución: a) *Del traslado sobre la imagen fotográfica de las cualidades propias de la imagen mental* y b) *de la implicación de las cualidades de sombra y de reflejo en la misma naturaleza del desdoblamiento fotográfico*<sup>13</sup>.

Además ocurre que esta misma operación de creación de una imagen indiscernible en capas o niveles, desde la *realidad concreta* a la sensación mística, encuentra una equivalencia entre las situaciones sonoras puras de sus filmes.

En el ámbito de los recursos sonoros Sánchez la emprende con las potencialidades del Afuera, como un eje central de su posición de lo real. Los sonidos proclaman el adentro del héroe, para motivarlos en estas materia-fuerzas que sin explicación provocan en

<sup>12</sup> Morin, Edgar. "El cine o el hombre imaginario" Paidós Comunicación. Buenos Aires, 2001. Pág. 277

<sup>13</sup> *Ídem.*

el personaje motivaciones, esto también sucede en el espectador. Sonidos de kultrung, de pájaros como el chucao, el wet wet, o el mosco azul, dotan de significaciones y cambio en los acontecimientos. El mosco azul es señal que la muerte viene en busca de un alma<sup>14</sup>.

Así, destina entonces los dos lenguajes, imágenes y sonidos indiscernibles pero compuestos, a distintos momentos del filme, tal como lo prescribe Bresson, porque *Imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su turno en una especie de relevo*.

La música incidental y la música diegética incorporada en las distintas acciones como los cantos, fiestas, pero también los gritos de guerra participan de igual modo, en *Cautiverio Feliz*, de esta misma idea de composición indiscernible.

Desde el punto de vista de la organización narrativa podemos ubicar a *Cautiverio Feliz* en un tipo de argumento que Noel Burch denomina como de *psicología imaginaria*<sup>15</sup>. Porque no son los móviles externos de los personajes ni la naturaleza de las contingencias exteriores quienes condicionan los actos que se nos ocultan, sino sus motivaciones interiores sobre los que siempre se

<sup>14</sup> Ruffinelli, Jorge. "El cine nómada de Cristián Sánchez"

<sup>15</sup> Burch, Noël. "Praxis del Cine", Capítulo 9. Argumentos de ficción, Editorial Fundamentos. Madrid, 1998. 157



articula el mundo en proceso de extrañamiento por el que transitan los personajes de Sánchez.

Sin embargo la vocación por el fragmento de *realidad concreta* del cine de Sánchez nos permite situar sus filmes en una proximidad a *los argumentos de no-ficción* de Burch. Se trata, por una parte, del argumento del tipo de meditación y por otra parte del tipo de ritual<sup>16</sup>.

Tendencias opuestas del cine documental. La forma *meditación* es un idea sobre la realidad tal como aparece. Aquí poco importan las ideas en sí mismas, lo que cuenta es la expresión de esas ideas. Un cine en el que el argumento suministra la base de una construcción intelectual susceptible de convertirse en una estructura que atraviesa todo el filme.

En el caso de Sánchez la forma meditación participa de cada uno de los sucesos fragmentados, más o menos visibles u ocultos, durante el proceso del viaje del héroe.

Pero esta participación conlleva una unidad indisoluble del tipo de imagen y su posibilidad de expresar una forma de meditación o pensamiento conceptual. Es lo que dice Deleuze: No ya de la imagen al concepto y del concepto a la imagen, el concepto está en sí mismo en la imagen, la imagen está para sí misma en el concepto<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 164

<sup>17</sup> Deleuze, Gilles. "Estudios sobre cine 2" Imagen Tiempo, El pensamiento y el Cine. Paidós Comunicación, Barcelona. 1987, 216

¿Pero hacia dónde se dirige esta meditación conceptual inscrita en las imágenes mismas? La respuesta a esta pregunta es la constatación de la innegable influencia del modo surrealista de entender el arte y la vida que adquiere validez con su intención de unificar todos los aspectos de lo *real concreto* y lo *irreal o mental* en un mismo territorio de experiencia. Un ejemplo del filme es la escena de la aparición del tío ya muerto del longko Quilalebo que todos en la familia reconocen como un alma errante regresada del wenu mapu, o tierra de los muertos pero cuya presencia parece no sorprender a nadie.

Podemos decir que la imagen surrealista apunta resueltamente a la disimilitud. Acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables en un plano que, en apariencia, no conviene a ninguna de las dos. La imagen surrealista, es una atentado al principio de identidad<sup>18</sup>.

En otro aspecto, *Cautiverio Feliz* sin ser una película de gran presupuesto escenográfico, es no obstante, muy cuidadosa en todos los detalles.

"*Cautiverio Feliz* no es una recreación histórica en el sentido del cine convencional, de época. No obstante el filme está documentado etno-historicamente<sup>19</sup>", es decir que hay una reconstrucción precisa de objetos domésticos, armas, utensilios y sobretodo de ciertas

<sup>18</sup>De Micheli, Mario. "Las principales vanguardias del Siglo XX". Capítulo 6, Sueño y realidad en el surrealismo. Alianza Editorial, Madrid, 1979 76

<sup>19</sup>Marín, Pablo. "El Otro Cautiverio". Revista Cine 7-8, Universidad de Chile, Noviembre, 2004. En recopilación de Ruffinelli, Jorge. "El cine nómada de Cristián Sánchez", Nuevo texto crítico, n°37/40 Universidad de Stanford, California. 2007, 269

*convenciones valóricas propias de una sociedad señorial, de moral aristocrática*, tal como lo señala el autor.

Además el filme se permite romper los estereotipos de representación de hispanocriollos y mapuche, para describir una serie de rasgos verdaderos de la sociabilidad y la cultura mapuche. La integridad; el trato digno a los cautivos; el respeto a los sabiduría de los mayores y de cumplimiento de la palabra empeñada son algunos de los valores que la película expone en contraposición con el habitual sesgo etnocentrista que domina la representación de las acciones de nuestros pueblos originarios.

## LA DESTERRITORIALIZACIÓN COMO EXPERIENCIA

La mayor riqueza que podemos encontrar en los filmes de Cristian Sánchez se encuentra en el contenido de la imagen en tanto portadora de signos extraños. Su cine es un proceso de descubrimiento de aspectos inquietantes y enrarecidos de la experiencia banal, sin que exista ningún supuesto para esta aparición. Esto genera un distanciamiento con el espectador convencional que espera una conducción impuesta en la estructura narrativa clásica y los procesos de identificación proyectiva aristotélica. Sánchez, por el contrario, acentúa procedimientos

distanciadores para evitar la implicación emocional y disipa la narración orientada por la teoría del conflicto central para propiciar un espectador pensante. Es por ello que su cine desconcierta, sobre todo por la presencia abrupta de esos significantes opacos que exigen en cierta manera mantener un trabajo del espectador para descubrir el significado de esas imágenes.

En el plano de la construcción narrativa, que busca desdramatizar y romper con el conflicto central del cine norteamericano, Sánchez asimila muchos de los supuestos del cine moderno. Su mejor muestra es la utilización de la forma vagabundeo del neorrealismo italiano que repercutió fuertemente en sur y norte américa, poco después del período de la postguerra. "El vagabundeo había encontrado en América las condiciones formales y materiales de una renovación. Se vagabundea por necesidad, interior o exterior, por necesidad de escape<sup>20</sup>.

En ese aspecto se hace necesario especificar que una de las particularidades de Sánchez es ser un observador de los acontecimientos. Atestiguando en sus filmes lo que el mismo indica anteriormente, todo lo que pudo descubrir de la realidad, ya sea psicológica, espiritual o moral. Pero a la vez, hizo un proceso de traducción de lo observado con la cultura popular chilena y es ahí donde apuesto mi hipótesis. Sánchez construye un cine chileno gracias a su apuesta en el vagabundeo narrativo, que en Latinoamérica no es una opción sino una conciencia cultural, una oportunidad de sobrevivencia<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles. "Estudios sobre cine 2" Imagen Tiempo, El pensamiento y el Cine. Paidós Comunicación, Barcelona. 1987, 289

<sup>21</sup> Ruffinelli, Jorge. "El cine nómada de Cristián Sánchez"

Pero hay un propósito indagatorio sobre Chile en que la forma vagabundeo del cine de Sánchez adquiere una total consistencia. Este propósito fue lucidamente comprendido por Ascanio Cavallo al definir que, en las películas de Sánchez:

“El autosequestro forma parte esencial de la identidad chilena, desde sus orígenes como comunidad mestiza infectado de frustraciones y soledad, y pasando desde luego por eso periodos de violencia que han hecho emerger, desde el fondo de su aislamiento y de sus apariencias, toda la demencia disimulada de rutina. Si las implicancias sociales de esta visión son inquietantes, sus alcances políticos podrían ser devastadores”.<sup>22</sup>

Este argumento provocador define, entonces, el tipo de viaje del héroe de Sánchez; abandono, destierro y vagabundeo que genera una identidad frágil y en devenir. Es un viaje en la construcción de subjetividad y en ese sentido es también un *autosequestro* en tanto este hecho es un mecanismo de defensa propio de una contracultura mestiza, excluida. Puntualmente en *Cautiverio Feliz* este acontecimiento se inicia en el momento que Francisco acepta la explicación de Maulican de haber mentido a los longkos de la cordillera como estrategia de salvación ante la inminente ejecución del cautivo.

En *Cautiverio feliz*, como en toda la filmografía de Sánchez, observamos siempre el mismo plan de incluir diferentes universos y

<sup>22</sup> Cavallo, Ascanio. “El mundo secreto del secuestro” Arte y Letras / El Mercurio, 11 de abril de 1999. En recopilación de Ruffinelli, Jorge. “El cine nómada de Cristián Sánchez”, Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, California. 2007, 295

subculturas. Lo encontramos en los diversos espacios que transita el chofer de *El Zapato Chino*, en los distintos mundos incluidos en la casa de *El Cumplimiento del Deseo*, o en los distintos lugares que aparecen en *Los Deseos Concebidos*. No obstante en esta diversidad de entornos y territorios, Sánchez siempre traza la misma ruta de exploración o viaje nómada. Es el viaje de *aprendizaje inaparente del héroe* motivado por la construcción de su propia subjetividad. No se trata de una busca épica sino de una interioridad en lucha por su autonomía y por la realización de sus deseos, pero que no termina con la resolución de estos porque es un viaje abierto y en permanente devenir, un desajuste con la experiencia misma del viaje que, ante sus ojos, no resulta comprensible sino tardía y trágicamente cuando entiende lo que ha perdido o dejado de vivir, tal como el propio Sánchez lo ha recalcado.

El devenir trágico del héroe de sus películas se sostiene en una actitud mítica, pero el mito mismo, dice Sánchez, es capaz de construir una realidad más esencial.

Bajo el mismo modo de operación con el realismo, la mitología también ejecuta ese camino de develamiento de lo real. En tanto creadora de una realidad en su grado más alto. 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 el mito se hace transhistórico, aunque vacía lo histórico hay algo en ellos que subsiste, hay algo en ellos de la contradicción humana que está muy bien expresado<sup>23</sup>.

¿Y cuál es el mito que Sánchez construye con su cine?

Es el devenir sin comprensión, figuras que se relacionan con fuerzas ocultas del inconsciente, fuerzas que en su irrealidad terminan siendo más reales que los acontecimientos mismos. Esto se puede percibir, por ejemplo, en la escena donde Francisco observa el cadáver de un indígena y Colpoche le pide que se aleje porque la entidad maligna que dio muerte al indígena podría alojarse en su alma. Este uno de los episodios que describen la inevitable pérdida del alma del cautivo que Sánchez piensa como parte de su devenir-indígena. Es la idea de un alma mestiza conformada por la identidad hispanocriolla y la mapuche, elevada por el mito.

El mito se deja ver por lo tanto como *ese recorrido trágico que es paso de lo uno a la multiplicidad, está casi siempre expresado por un camino lateral o serie discontinua, por un desdoblamiento del lenguaje que domina subrepticamente los filmes sin romper la convención realista. Es una especie de sutura invisible que mantiene la inmanencia*, como sostiene Sánchez con clara autoconciencia.

<sup>23</sup>Ruffinelli, Jorge. "El Deseo de Desear". [entrevista] En recopilación de Ruffinelli, Jorge. "El cine nómada de Cristián Sánchez", Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, 2007

Respecto a la cuestión del conocimiento a través del cine Sánchez tiene una expresión bien nítida sustentada, en principio, en la posición del neorrealismo. Suscribe la idea del cine antropológico que contempla el mundo tal cual es, es decir parte del fragmento de real, de la imagen objetiva o reflejo pero más allá de eso, persiste la idea de la escritura cinematográfica. Está Bresson que se sirve de lo real, explora lo real para crear, por medio de una forma de composición de fragmentos en estado puro, algo que resulta irreal<sup>24</sup>. Ahora la finalidad última de esa irrealidad es producir la verdad o lo verdadero que en *Cautiverio Feliz* es el devenir-indígena del cautivo.

Es así como Francisco vive diferentes situaciones que se ofrecen como fragmentos de su cautiverio. Las podemos descubrir en su transitar por diferentes rucas de linajes amigos del longko Maulican donde participa de la vida cotidiana y de las fiestas que se celebran en su nombre. Pero, también, cuando se lo piden, les comunica su religiosidad cristiana y termina bautizando a Ignacio, el hijo del longko Luancura que luego enferma y muere y a los sobrinos de Maulican. También se encuentra en la encrucijada de resolver el ofrecimiento del longko Quilalebo de su hija mestiza como esposa. Esto acrecienta su anhelo de volver a tierra de cristianos, explicando a Quilalebo que no puede casarse con la joven porque sus diferencias religiosas lo imposibilitan.

<sup>24</sup>Ruffinelli, Jorge. "El Deseo de Desear". [entrevista] En recopilación de Ruffinelli, Jorge. "El cine nómada de Cristián Sánchez", Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, 2007, 90



Si observamos el viaje de los personajes de Sánchez, este siempre ocurre de un modo imprevisto y fragmentario, como un vagabundeo sin meta. Pero es precisamente en esta diversidad de situaciones inciertas y fragmentarias donde el héroe despliega su propia multiplicidad.

“Y este sería el carácter de todo devenir, el permitir un vínculo con fuerzas desconocidas para entrar en un proceso de desconocimiento interior que no implica renunciar a la identidad, sino que reclama el eclipsamiento del personaje como identidad fija. En ese sentido el devenir es una sacudida poderosa que anuncia la multiplicidad del personaje que se origina en el instante mismo de su desajuste, a la búsqueda de una morada que siempre termina siendo más amplia pero no comprendida sólo dibujada como un anhelo no actualizado. Y esto es precisamente lo que le pido al cine: que realice este movimiento nómada y cómplice, con esas fuerzas del Afuera que permiten los devenires, para explorar un universo de sensaciones físicas o espirituales que excede toda verdad.”<sup>25</sup>

Esa fuerza que no tiene corporeidad, devenir-animal en *Los Deseos Concebidos* y *El Cumplimiento del Deseo* o devenir-indígena en *Cautiverio Feliz*, que los excede *en tanto es inaprensible y mayor, los transforma en almas errante, en fantasmas, que vagan trágicamente sin morada*, como dice Sánchez. Ello ocurre en el alejamiento con la relación institucional, ya sea la familiar de Francisco Núñez de Pineda con su obligada retención por los linajes

<sup>25</sup>Ruffinelli, Jorge. “El Deseo de Desear”. [entrevista] En recopilación de Ruffinelli, Jorge. “El cine nómada de Cristián Sánchez”, Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, 2007, 49 p.Ibíd., 90

mapuche y en el encuentro con otras culturas o con aspectos desconocidos de la misma cultura.

Aquí se revaloriza la constante preocupación de Sánchez por las subculturas, en la exploración de un modo de ser y entender que sobrevive al margen del comportamiento normativo. Subculturas que actúan como contraculturas en oposición al poder de la cultura oficial. Modo de defenderse, de reírse, desacreditarlo, que encuentra en lo popular el modo de una nueva morada<sup>26</sup>.

Es en este ámbito donde los filmes de Sánchez sacan partido, "en esas desigualdades de lo popular, de texturas, de hablas a todo nivel, donde puedes configurar un universo rico y distinto. Por eso juego con oposiciones, oposiciones de clases, de individuo, también dentro de una misma clase, por sus humores personales, por sus personalidad, por sus tendencias, por sus temperamentos, creo que hay que armar un arte lo más dialéctico posible, donde las oposiciones sean amplias<sup>27</sup>.

## EL RETORNO AL TERRITORIO PERDIDO

Para comprender con mayor claridad nuestra argumentación se hace necesario concentrarnos en la metodología empleada por Sánchez en su puesta en escena y planificación. Al igual que el

<sup>26</sup> *Ibíd.*, 90

<sup>27</sup> *Ídem.*

neorrealismo acepta un punto de vista único de cámara para dar preponderancia, entonces, a la imagen como testimonio espacial de los movimientos de los personajes (no actores) y su conexión, más o menos visible, con los objetos y el ambiente que busca capturar con el punto único de cámara. Resulta significativo observar que progresivamente desde sus comienzos hasta la actualidad su puesta en escena, pero sobre todo su estilo de planificación se ha ido paulatinamente simplificando con el fin de neutralizar y aplanar los sucesos, abandonando toda lógica causal narrativa.

Gran parte de esta influencia, fuera del neorrealismo y del cine de Antonioni, viene de los filmes y los postulados de Robert Bresson:

*"Nada de actores. (Nada de dirección de actores)*

*Nada de papeles. (Nada de estudio en papeles)*

*Nada de puesta en escena.*

*Sino el empleo de modelos, tomados de la vida*

*SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)."<sup>28</sup>*

Es así como en *Cautiverio Feliz* abandona todo uso del primer plano, generando así otra distancia más con el modelo dramático y con la convención académica narrativa. Incluso se niega a sacrificar sucesos inexpresivos, "tiempos muertos", que atentan contra el ritmo

<sup>28</sup> Bresson, Robert. "Notas sobre el cinematógrafo". Biblioteca Era. México, 1979. 18

y que van contra la idea de mantener la tensión en el espectador, resguardando siempre la aparición de cosas insospechadas, de elementos insólitos en pequeños detalles. Esto queda muy claro en el ritmo átono del filme.

Otro recurso importante de *Cautiverio*... es la presencia de “no actores”, no se trata entonces de actores haciendo de personaje que vienen del pueblo, sino alguien del pueblo mismo. Es la mirada desde el pueblo, intentando que esos actantes, sean ellos mismos los que se representen y no un actor que hace “como sí”. Siempre existe la diferencia del “como sí”, de lo verdadero, de lo auténtico<sup>29</sup>.

En el caso de *Cautiverio Feliz* Sánchez elige a Juan Pablo Aliga, un creador de efectos especiales cinematográficos para el rol de Francisco Núñez de Pineda y a intelectuales, artistas y dirigentes mapuche para los papeles de los longkos más importantes.

Pero tampoco podemos obviar el empleo de actores profesionales en sus otras películas. Todo esto comprendido como la técnica de la *amalgama neorrealista*<sup>30</sup>, retomado por el cine latinoamericano de los años `70. Donde se apuesta que en la relación de la técnica actoral y la espontaneidad del no actor, hay un resultado eficaz pero de mayor frescura y espontaneidad.

<sup>29</sup>Ruffinelli, Jorge. “El Deseo de Desear”. [entrevista] En recopilación de Ruffinelli, Jorge. “El cine nómada de Cristián Sánchez”, Nuevo texto crítico. Universidad de Stanford, 2007

<sup>30</sup>Bazin, André. ¿Qué es el cine?, La amalgama de los intérpretes. Ediciones RIALP, 5º Edición. Madrid, 2001. 293-296

Así también los decorados, las locaciones y los objetos, son reconstrucciones etnohistóricas de gran veracidad. Esto significó una gran producción de arte para realizar vestimentas y elegir las locaciones naturales fotogénicamente necesarias, como la notable reconstrucción de los interiores de todas las rucas en un galpón techado que sirvió de locación principal o ruca-set.

En ese aspecto Sánchez como un observador de las subculturas, nos plantea que ese plan siniestro que oculta las diferencias es un modelo reproducible de la historia como sometimiento, en el caso de *Cautiverio Feliz* al etnocentrismo occidental, que permanece como la esencia de un mito pero que puede ser desmitificado, desplazado de su potencia rectora. Así, en su filme, Sánchez termina generando su propia tesis del forjamiento de nuestra identidad chilena. El sujeto adoptado por una cultura indígena que debe aprender a convivir con las dos culturas.

Nace, de este modo, lo que Sánchez nos permite ver en todo el filme como el origen histórico de la "*chilenidad*".

## EL ARTE DE LA EXPERIENCIA COMO IDENTIDAD

La elección de *Cautiverio Feliz* de Cristián Sánchez con un propósito analítico se debe a la consagración por parte del artista de

su propuesta creadora y también teórica. Los descubrimientos y experimentaciones de sus anteriores filmes, adquieren en este una madurez al igual que en el aspecto discursivo. Sánchez consolida una comprensión de la imagen como composición indiscernible por capas, desde el fragmento de realidad concreta hasta el avance hacia lo místico.

Pero es el devenir del viaje del héroe, el nomadismo de sus personajes en tanto desarrollo de una singular estructura narrativa fluctuante y lateral, la que me parece un fundamento de la propuesta teórica de Sánchez como una *Imagen Flotante*.

Esta inestabilidad, esta apuesta por lo azaroso, esta estrategia de nomadismo o vagabundeo es lo que se propone como identidad verdadera de la cultura chilena. Y propongo esta idea eje para entender un *Cine Chileno* auténtico, pues en otra comprensión, estable, sedentaria, controlada, propia de la lógica del cine norteamericano, en tanto comprensión del mundo como estructura lineal, que nos gobierna soterradamente y continúa conduciendo nuestro cine más bien como un producto hecho en Chile pero con una identidad débil.

Todo este descubrimiento elaborado a pulso, en la soledad y perseverancia de Sánchez, es el que motiva a validar su figura en el plano nacional.

*Cautiverio Feliz* es la hipótesis de Sánchez respecto a la identidad chilena. El punto de encuentro entre la conciencia occidental hispano-criolla, con su religiosidad, costumbres y concepción de mundo y la sociabilidad indígena, su cosmovisión, sus valores de relaciones de padre e hijo, todo lo que Francisco recibe en su experiencia nómada por las diversas parcialidades mapuche.

*Cautiverio...* más que el acontecimiento de un choque de culturas es el punto de encuentro de la construcción de una identidad propiamente chilena.

En definitiva Cristian Sánchez, es un creador que busca conciliar el cine de la *imagen-tiempo* con la idea de una *realidad concreta* y fragmentaria que encuentra capas soterradas de *irrealidad* en la *imagen mental* para configurar una imagen compuesta, indiscernible y abierta, capaz de tomar por materia prima a un país, Chile, que no ha perdido la riqueza de su vida popular. Si bien el pueblo y las minorías étnicas son el centro de su foco Sánchez sigue al igual que Francisco el imperativo de un devenir nómada, indígena o minoritario dominado siempre por esas fuerzas del Afuera sin

necesidad ya de lo popular o de lo indígena, en ese mismo viaje de aprendizaje inaparente en que el mismo instala a sus personajes.



## BIBLIOGRAFÍA

Ruffinelli, Jorge. El cine nómada de Cristián Sánchez, Nuevo texto crítico, n°37/40. Universidad de Stanford, California, 2007. 344 p.

De Micheli, Mario. Las principales vanguardias del Siglo XX. Capítulo 6, Sueño y realidad en el surrealismo. Alianza Editorial, Madrid, 1979 345 p.

Deleuze, Gilles. Estudios sobre cine 2 Imagen Tiempo, El pensamiento y el Cine Paidós Comunicación, Barcelona. 1987, Pág. 310

Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario Paidós Comunicación. Buenos Aires, 2001. Pág. 223

Bazin, André. ¿Qué es el cine?, Ontología de la imagen cinematográfica. Ediciones RIALP, 5º Edición. Madrid, 2001. Pág. 265

Barthes, Roland. "Mitologías", Necesidad y límites de la mitología, Siglo XXI editores, México, 1999. 156 p.

Burch, Noël. "Praxis del Cine", Capítulo 9. Argumentos de ficción, Editorial Fundamentos. Madrid, 1998. 192 p.

Bresson, Robert. "Notas sobre el cinematógrafo". Biblioteca Era. México, 1979. Pág. 126.

Kay, Ronald. "Del espacio de Acá" Señales para una mirada americana. La reproducción del nuevo mundo. Pág. 69.

Salazar, Gabriel. "Ser niño huacho en la historia de Chile" (Siglo XX). LOM Ediciones. Santiago, 2006. 132 p.

Memoria Chilena. "Cautiverio Feliz" [en línea]. Chile, 2004. [ref. de 08 enero 2011]. Copyright 2004© Disponible en el sitio Web:

[http://memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=franciskonunezdepinedaybascunan:cautiveriofeliz](http://memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=franciskonunezdepinedaybascunan:cautiveriofeliz)