



Doctorado en Filosofía  
con mención en Estética y Teoría del Arte  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

**El campo ausente.**

## **La poética del afuera en el cine de Cristián Sánchez**

Carolina Urrutia Neno

Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía  
Mención en Estética y Teoría del Arte

Profesor patrocinante:  
Federico Galende

Santiago de Chile, julio de 2017

Esta investigación fue realizada con una Beca de Doctorado Nacional otorgada por  
CONICYT (2011 – 2015).



## ***Agradecimientos***

*A Milan y a Rodrigo.*

*A Besy y a Andrés.*

*A Federico Galende, por iluminar permanentemente el camino de esta investigación.*

*A Cristián Sánchez, por sus películas y por su noble y amable cinefilia.*

## Índice

<b>Índice .....</b>	<b>4</b>
<b>Resumen .....</b>	<b>6</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
Hoja de ruta .....	10
Estado de la cuestión.....	14
Estado de la literatura en torno a Sánchez.....	18
<b>Capítulo I: Marco teórico.....</b>	<b>23</b>
<b>El fuera de campo .....</b>	<b>24</b>
Los dos espacios .....	24
El fuera de campo absoluto.....	28
El cine como ventana al mundo .....	29
La visión parcial.....	31
Bordes y desbordes .....	33
El fuera de campo clásico .....	36
Campo contra campo .....	40
Otras aproximaciones.....	42
<b>Trayectorias de la modernidad en el cine.....</b>	<b>48</b>
El cine de arte y ensayo .....	56
La ambigüedad de lo real .....	61
La crisis de la imagen – acción.....	64
Modernidad a des-tiempo.....	68
Sánchez, cineasta moderno.....	71
<b>El Nuevo Cine Latinoamericano: desmarques.....</b>	<b>75</b>
Nuevo Cine Latinoamericano .....	76

El <i>Cinema Novo</i> y la “estética del hambre” .....	83
Argentina y el “tercer cine” .....	85
Nuevo Cine Chileno .....	87
Raúl Ruiz y sus tigres tristes.....	96
Sánchez y el Nuevo Cine Latinoamericano.....	103
<b>Capítulo II: Análisis filmográfico .....</b>	<b>106</b>
<b>Las poéticas débiles y la ausencia del conflicto central.....</b>	<b>107</b>
Dispersiones y debilidades .....	108
La deriva del conflicto central .....	122
<b>Pueblo, rostro, habla.....</b>	<b>132</b>
Héroes, figurantes, andantes .....	133
Un rostro, cualquier rostro.....	136
Agarrando pueblo.....	149
El pueblo y el habla.....	152
Sobre la posibilidad de un devenir animal .....	170
<b>Tensiones espaciales .....</b>	<b>175</b>
Interiores, errancia y crisis.....	176
La (no) casa, el (no) hogar .....	186
Tránsitos, vagabundeos, sonambulismo .....	190
<b>Sonoridad, suspenso y fantasmagoría.....</b>	<b>204</b>
Adentro y afuera.....	205
Huellas del dispositivo .....	217
Visiones realistas .....	223
Fantasmas posibles.....	226
<b>Conclusiones.....</b>	<b>228</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>238</b>

## Resumen

Esta investigación se concentra en la cinematografía que Cristián Sánchez produce y dirige durante la dictadura militar chilena para analizarla a partir de tres ejes distintos. En primer lugar, desde las posibilidades del fuera de campo, como dispositivo que permite reflexionar sobre lo que ocurre dentro y fuera del espacio de la pantalla. En segundo lugar, desde las categorías de la modernidad cinematográfica y el modo en que Sánchez se apropia de ellas, las tensa y transforma. Por último, desde la propuesta por una política que designamos así: “desde otro lugar”, indagando en torno al Chile de la época, desde condiciones distintas a las del proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano del periodo antecedente.

Estos elementos, que organizan una poética singular, son utilizados en esta filmografía como mecanismos estratégicos para configurar una posibilidad de cine en tiempos desbordados por los acontecimientos políticos, eludiendo la representación de los sucesos que ocurrieron en la época y estableciendo un quiebre imprescindible en el estado de la producción durante el periodo dictatorial. En las cinco películas realizadas entre 1975 y 1990, Sánchez conforma una representación de la época, en un trayecto que aborda las huellas de la política imperante, a partir del extrañamiento esencial de una narración que permea entre un adentro y un afuera, entre lo visible y lo invisible, entre lo sordo y lo sonoro. Desde esa apuesta, identificamos cuatro lugares de enunciación que configuran sintomáticamente la época. Estos son: la narración constantemente descentrada y un conflicto central debilitado; la posibilidad de reconstruir un pueblo que se encuentra profundamente diseminado; las tensiones que evoca el esquema espacial de Sánchez, donde las figuras del deambular y de la representación urbana se replantean; y la presencia de fantasmas, tanto materiales como simbólicos, que tornan aún más confuso e indeterminado aquello perceptible dentro de campo.

## **Abstract**

This investigation focuses on the filmography that Cristián Sánchez produced and directed during the Chilean military dictatorship, in order to analyze it from three different perspectives. In the first place, centered on the possibilities of the notion of “off-screen” as a mechanism that allows a reflection on what happens inside and out of the onscreen space. Next, focusing on the categories of cinematographic modernism and how Sánchez takes control and transforms them. Finally, from a politics that we call ‘from another place’, researching within the history of a Chile with different conditions than that of the New Latin-American Cinema.

These elements organize a singular poetics and are used in Sanchez’s filmography as strategic devices that configure a possible approach to making films in a time that was overwhelmed by the political, eliding the representation of the events happening during this period and establishing a break in the state of production during the dictatorship.

## Introducción

La investigación que a continuación se presenta indaga en la noción de fuera de campo como un medio cinematográfico que permite a Cristián Sánchez Garfias (1951-) realizar su obra de ficción, durante la dictadura militar chilena (1973-1989), evadiendo las huellas políticas de la época que lo acoge. Mediante este dispositivo el director resiste las dificultades propias del contexto en el cual desarrolla su obra, al tiempo que consigue un modo novedoso de hacer cine en un momento en que la producción audiovisual estaba profundamente restringida.

La primera película de Cristián Sánchez (co-dirigida con Sergio Navarro) es *Vías paralelas*, y fue realizada apenas un par de años después del golpe de estado que deja a Chile desplazado en un caos que se manifiesta en todos los órdenes de la vida privada y pública; social y política. Este primer filme<sup>1</sup> estrenado, fue realizado en el año 1975 y, posteriormente durante la época del régimen militar, Sánchez produjo y dirigió otras cuatro películas –*El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1984), y *El cumplimiento del deseo* (1990)–, que compartían entre ellas un importante grado de radicalidad y ruptura que se manifiesta en territorios narrativos, estéticos y estilísticos. Estos cinco largometrajes de ficción constituirán el corpus a estudiar en esta investigación. En todos los casos, se trata de películas que cuentan con un sistema representativo propio, donde la interpretación que establece el espectador se dificulta si no se accede a un espacio que va más allá de los límites de la imagen y de lo visible. En ese contexto, estamos evidentemente ante una filmografía que se inscribe en la historia y en lo político del entorno y de su época, dándole un sentido a dicha historia, participando de una experiencia

---

<sup>1</sup> Antes de su ópera prima, Sánchez había realizado los cortometrajes *Cosita* (1971), *Así hablaba Astorquiza* (1972), *El que se ríe se va al cuartel* (1972) y un largometraje que, aun hoy en 2017, no se ha exhibido a público, pues fue censurado en 1973 luego del golpe militar. Se trata de *Esperando a Godoy* dirigido por Cristián Sánchez, Sergio Navarro y Rodrigo González. En 1974, además, dirige el documental *La ermita del socorro*.

particular de cotidianeidad y trabajando de un modo desbordado las condiciones que trajo consigo la dictadura militar al país. Sánchez se permite configurar de manera misteriosa los hechos políticos de la época y va componiendo planos y secuencias en donde la atmósfera represiva y extrema se cuela en la imagen como si se tratara de una capa que todo lo cubre y transforma, a un punto tal, que los elementos narrativos y estéticos del filme se van transformando por las potencias que ingresan desde un espacio *off*.

Para ser específicos en el rumbo que tomará esta tesis, proponemos como **objetivo general** examinar la poética del fuera de campo en la obra de Cristián Sánchez, como una idea cinematográfica que le permite al autor<sup>2</sup> romper con un estado nulo de producción audiovisual en Chile durante la dictadura militar. Este objetivo admite ser revisado a partir de tres **objetivos específicos**.

En primer lugar, estudiar la noción del fuera de campo en el cine, haciendo énfasis en su modalidad moderna en la configuración de un espacio de afuera, para llegar a un uso particular en la filmografía de Sánchez. En segundo lugar, analizar la obra que realiza el director durante dicho periodo, interrogando a la imagen, es decir, reflexionando sobre aquello que contiene el campo cinematográfico, lo visible de sus filmes, en donde los horrores de la época no se enuncian específicamente desde una perspectiva visual. Por último, identificar las operaciones y dispositivos (visuales, sonoros, narrativos, estéticos, discursivos), mediante los cuales el director va configurando una tensión entre el campo y el fuera de campo, en donde lo que constantemente gravita, será la experiencia catastrófica de la época.

El objetivo general y los objetivos específicos fueron diseñados para comprobar una **hipótesis** que podemos formular de la siguiente manera: Cristián Sánchez, eludiendo los elementos indiciales de la época que representa (periodo que lo acoge y lo sumerge en

---

<sup>2</sup> Decimos “autor” y no “director” en relación a la política de los autores, un concepto que se erige en el marco de la publicación de la revista de crítica de cine francesa *Cahiers du cinéma*, cuyo origen se sitúa en la década del cincuenta, en donde, a grandes rasgos, se enaltecía la idea de un autor como expresión de un estilo, una visión y una estética singular. Sin ser particularmente entusiastas con esta teoría, postulamos a Sánchez como un autor, en tanto va expresando estética y políticamente, de manera coherente a lo largo de los años, una cinematografía que mantiene temas, estilos, obsesiones, guiños cinéfilos, problematizaciones sociales y políticas. Ver Antoine de Baecque (2003:19) y André Bazin (2003:91).

sus coordenadas históricas), así como cualquier contenido político explícito, elabora un testimonio descentrado y extrañado de su tiempo, donde la estrategia pareciese ser dejar fuera de campo los principales terrores del momento dictatorial en que se aloja su filmografía. Por el contrario, desde el campo, emergerán ciertas huellas sintomáticas de dicho momento, que se harán visibles desde una propuesta estética y narrativa muy singular, que tensiona constantemente los bordes entre el campo y el fuera de campo.

Esta investigación se desarrolla a partir de la identificación de varios temas que esta filmografía propone, siendo el del fuera de campo el eje principal, que será abordado esencialmente desde contenidos pertenecientes a los estudios visuales. Trabajaremos a partir de conceptualizaciones revisadas a partir del análisis cinematográfico (examinando elementos como el estilo, la estética, el discurso), en un intento por formular una aproximación interpretativa, teórica y crítica a la poética que elabora Sánchez, específicamente en aquellos filmes que pertenecen a nuestro corpus de estudio. Cabe definir que serán las películas las que proponen qué temas y cuáles objetos iremos pesquisando en torno a esta cinematografía, privilegiando los elementos visuales, sonoros, narrativos y sintácticos. Al mismo tiempo, nos interesa relacionar el análisis fílmico, tomando en cuenta el contexto político en el cual se encuentra Sánchez para revisar los modos en que el director inscribe su trabajo en un momento particular de la Historia de Chile.

Las preguntas que surgen al iniciar esta tesis pueden ser articuladas de la siguiente manera: ¿A través de qué operaciones Cristián Sánchez desarrolla sus películas? ¿Bajo qué condiciones –tanto políticas, como también históricas y culturales– el autor configura estéticamente su época? ¿Qué procedimientos audiovisuales son los que desarrolla para desmarcarse de los grandes acontecimientos políticos que caracterizan dicha época?

### **Hoja de ruta**

La presente tesis doctoral se estructura a partir de cuatro unidades compuestas por una introducción, dos capítulos de desarrollo de la investigación y las conclusiones. En

la **introducción** incluimos un **estado de la cuestión** para dar cuenta del contexto general en que se encuentra Sánchez cuando realiza su filmografía, y también, para indagar en torno a la literatura escrita sobre la obra de Sánchez hasta el momento.

En el capítulo uno “Marco teórico” estudiaremos tres conceptos. En primer lugar, en el apartado “**El fuera de campo**” abordaremos esta noción para delimitar las distintas estrategias que tiene el cine para trabajar en torno a aquello que se mantiene fuera del margen de la imagen. Revisaremos el concepto desde el estudio que emprenden un conjunto de autores (principalmente teóricos del cine y de la imagen, y en su gran mayoría integrantes de la tradición teórica francesa), que van a asimilar la noción de un fuera de campo desde perspectivas que analizan las distancias entre un cine clásico y un cine moderno; las posibilidades del audio y del diseño de la banda de sonido como componente atmosférico; el fuera de campo continuo y el fuera de campo etéreo; los usos del plano – contra plano, entre otras cosas.

En segundo lugar, en el apartado “**Trayectorias de la modernidad en el cine**” repasaremos ciertos antecedentes relacionados a la historia y evolución del medio cinematográfico. A modo de síntesis, llamaremos cine moderno a la producción fílmica que se inaugura a fines de los años cincuenta, en distintos lugares del mundo, como una alternativa al cine clásico y al cine comercial. Son las cinematografías que se inician después de la segunda guerra mundial, que mantendrán, desde el Neorrealismo Italiano (como primer movimiento) un sentido político y reflexivo. En un tercer momento, titulado “**El Nuevo Cine Latinoamericano: desmarques**”, desplazaremos los pilares teóricos y estéticos de la modernidad cinematográfica –europea y norteamericana–, hacia la renovación cinematográfica que se produce en los sesenta en Latinoamérica, a partir de un conjunto de “nuevos cines” que se originan en distintos países de la región y que serán denominados por la crítica especializada como Nuevo Cine Latinoamericano. Nos concentraremos en dar cuenta del componente político e ideológico que mantienen las cinematografías que se producen –principalmente– en Argentina, Brasil y Chile, específicamente en los años sesenta, en donde el objetivo fundamental fue formar a un tipo de espectador que tomara conciencia de los grandes problemas por los que pasaba el continente, referentes a la

pobreza, al hambre, a la desigualdad social. A modo de contrapunto, estudiaremos brevemente la filmografía que Raúl Ruiz realiza en Chile en los años setenta, para convocarlo a nuestra investigación desde distintos lugares. En su relación con Sánchez (de quien fue profesor en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile); también desde su rol como cineasta excéntrico y radical, autor de una vasta cinematografía que ha sido profundamente estudiada en los últimos años; y, por último, desde las revisiones teóricas que establece, especialmente en su *Poética del cine*.

En el capítulo dos “Análisis filmográfico” abordaremos la obra de Sánchez a la luz de los conceptos examinados en el Marco Teórico. En primer lugar, en el apartado “**Las poéticas débiles y la ausencia del conflicto central**” analizaremos la filmografía de Sánchez desde su ruptura con la narración clásica, referenciando el libro de Pablo Corro *Retóricas del cine chileno*, en el que expone la idea de poéticas débiles y luego, la *Poética del Cine*, de Raúl Ruiz desde su “teoría del conflicto central”. Para analizar esta apuesta, consistente en amortiguar la narración y suprimir el problema central, nos concentraremos en el análisis de *Vías paralelas* (1975), como una película ilustrativa de una narración descentrada, sin que jamás se renuncie al soporte narrativo. Ambos elementos permiten un trazo en donde lo que permanece es una atmósfera extrañada y un sentido frágil, las causas quedan afuera de la imagen y de la narración, desaparece la referencia, y lo que subsiste es el tránsito constante de un personaje y su recorrido a través de un relato disperso y abierto.

El apartado titulado “**El pueblo, el rostro y el habla**”, se concentra en la premisa de un pueblo que, si bien está ausente, al modo de una masa o de una multitud dentro del plano, es conformado en esta obra a partir de un tipo particular de personaje, de rostro (inscrito muchas veces en actores no profesionales), poseedores de un habla particular y única, llena de *chilenismos*, que se materializan en el lenguaje, pero también en los gestos, en las muecas, en el andar de los personajes. El director individualiza a la masa, a partir de sujetos singulares, atormentados por la dictadura, por el modelo económico, que los mantiene sin trabajo, en un estado angustioso permanente. En ese apartado, trabajaremos principalmente en torno a los filmes *El zapato chino* y *El otro round*, considerando la presencia del actor no profesional Andrés Quintana quien, desde cierta inexpresividad y

hermetismo de su rostro, va organizando un tipo de sujeto popular, siempre al borde de desbarrancarse, ya sea por amor, por falta de trabajo, o por falta de ingresos económicos. Pero también, considerando la capacidad de Sánchez de fabular un pueblo, que ha sido dispersado (en el fuera de campo), por las fuerzas militares. Desde ahí, y conectando con la sección final, veremos a un pueblo desperdigado, que parece haber perdido todo rastro de sí mismo.

Posteriormente, bajo el título de **“Tensiones espaciales”** reflexionaremos en torno a la poética del espacio en el cine de Sánchez, figurada desde los personajes, sus movimientos y sus constantes vagabundeos, que son desplazados desde el exterior (ya no se trata de la ciudad registrada por el Neorrealismo Italiano, o posteriormente por la Italia de Antonioni, ni tampoco el París de Godard, ni menos el Valparaíso de Aldo Francia) hacia un vagabundeo interior (de las construcciones y las edificaciones), por espacios cerrados que se despliegan infinitamente para los personajes que, en ciertos filmes, transitan muy poco por las calles, las plazas, el espacio exterior. Pensamos que la clausura parcial del espacio exterior obedece a ciertas estrategias de supervivencia impuesta por la crisis política y social que comienza en 1973. Grabar el afuera implicaba generar sospecha (cosa que efectivamente ocurre), sin embargo, Sánchez logra confabular la narración y mantiene la figura del deambular, pero desplazada al interior de los espacios.

El apartado final del capítulo de análisis cinematográfico, llamado **“Sonoridad, suspenso y fantasmagoría”**, surge de la observación en torno a la capacidad del director de construir atmósferas extrañadas, de hacer ver una ausencia mediante dispositivos sonoros y el juego de miradas desactivado, donde el contra-plano no se muestra y queda como un espacio oscuro, tenebroso, plagado de fantasmas. El contacto con el mundo de los espectros se realizará desde tres reflexiones diferentes. La primera, se vincula con el primer capítulo, integrando, a su vez, el mecanismo sonoro en Sánchez, especialmente en lo que Michael Chion denomina “sonidos acusmáticos”. La segunda aproximación se concentra en la materialidad del dispositivo cinematográfico, el modo en que el tiempo abolla la superficie de la imagen, o en que la pobreza y precariedad con que se ve obligado a filmar Sánchez, afecta visual y sonoramente sus filmes, convirtiéndolos en fantasmas que habitan

la imagen, a partir de manchas o ruidos del celuloide que, al estar proyectados a 24 cuadros por segundo, adquieren una movilidad fantasmal. Por último, en la posibilidad de un devenir-fantasma, desde la observación de personajes sin objetivos, sonámbulos, que transitan por el relato sin verse afectados por los oscuros eventos que se suceden a su alrededor, aunque ese alrededor se desmarque de los bordes de la imagen y de la narración.

Cada capítulo reflexiona en torno a temas y problemas distintos e individuales que hemos identificado y que, sin embargo, están tramados profundamente unos con otros. La singularidad de la obra cinematográfica de Sánchez está innegablemente relacionada con la experiencia histórica de la dictadura. Esto permitirá la confabulación de una serie de elementos (del orden de lo estético y lo discursivo), en donde el régimen del gobierno militar deja de existir como una referencia interna a pesar de que los personajes que transitan por la obra, estén firmemente sumergidos en un estado de crisis social, sin una visión amplia que les permita ver más allá de su propio constructo espacio temporal. La figura del fuera de campo será, entonces, central a la investigación, pues permite unir diferentes espacios más allá de lo visible de un plano o de una secuencia.

### **Estado de la cuestión**

Cristián Sánchez, a lo largo de la filmografía realizada en plena época dictatorial, se aboca a la creación de películas que cuentan con un sistema propio de representación, donde la interpretación que establece el espectador se dificulta si no se accede a un espacio que va más allá de los límites de la imagen y de lo visible. El director nos presenta películas anómalas, descentradas, abrumadas, donde la crisis política que vivía la sociedad en ese momento se manifiesta a modo de efectos y de indicios, sin que las causas nunca se mencionen, al menos no directamente. Los efectos y los síntomas se desperdigan por la narración, incluso la interrumpen, la suspenden a través de la inserción de tiempos muertos, la agrietan mediante sus cortes abruptos y desvíos confusos. Y, sin embargo, la narración pervive a pesar de los distintos modos en que estratégicamente el director la fragmenta, para dar cuenta de la extrañeza en la que están atrapados sus personajes. La relación con el entorno (en términos de un país y de una ciudad específica), será

profundamente opaca y se elude constantemente a la vez que se alude a ella, como si de una trama inseparable se tratara.

La obra de Sánchez es, en cierta medida, una obra de resistencia. La decisión de quedarse en Chile y hacer películas después del golpe militar era, sin duda alguna, un acto de tenacidad y un gesto profundamente político, a pesar de que los filmes realizados (tal como expresa el director en distintas conversaciones y entrevistas) tiendan a rehuir dicha categoría<sup>3</sup>. Y, sin embargo, el trauma histórico que provoca el golpe de estado (que se manifiesta concretamente a través de la tortura, el exilio, la represión, la política del terror), van a conformar, en el marco de esta filmografía, una atmósfera en la cual los personajes parecen estar sumergidos, sin tomar conciencia de estar siendo partícipes de dicho momento histórico, al menos no en lo aparente. Sánchez consigue crear ese ambiente a partir de distintas estrategias representativas, traduciendo audiovisualmente las coordenadas de una herida profunda que se exhibe de modo individual y colectivo, y que arrastra consigo transformaciones que operan en la economía y en las formas sociales del país. Esto, sin embargo, es articulado como un correlato narrativo, como una forma de imaginación política del mundo, donde la figura del fuera de campo cumplirá un rol fundamental a la hora de modular ese clima e idea de malestar social, de abandono y desmoralización, de locura. Una representación sintomática<sup>4</sup> del presente, en donde hay

---

<sup>3</sup> Descartaremos, a lo largo de estas páginas, un abordaje político explícito en esta filmografía al modo, por ejemplo, en que se comprende la política en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano y su proyecto de cine comprometido socialmente. Sin embargo, será imposible desmarcarnos totalmente de una lectura política de su obra, pues constantemente el director va radicalizando su modelo narrativo, desbordando las categorías realistas que el mismo se impone, para aproximarse críticamente a la realidad de su época.

<sup>4</sup> Didi Huberman en su libro *La imagen superviviente* trabaja con la concepción de la temporalidad a partir de la revisión de distintas obras y estudios, particularmente a partir de Aby Warburg. El autor nos habla de un tiempo que se contrae, en donde la historia se va alterando constantemente. Por ejemplo, en torno a *Ninfa* (un dibujo a lápiz tomado de *Ninfa Fiorentina*, de Aby Warburg, 1900), el autor expresa lo siguiente: “Ninfa danza, ciertamente. Pero gira alrededor de un agujero negro. Nos fascina como el *atractivo visual* de un proceso de afloramiento de los tiempos sepultados. Están latentes, corren, aquí y allá, como las venas de un fósil, entre cada pliegue del drapeado de *Ninfa*, entre cada bucle de los cabellos al viento. Este proceso nos habla, desde luego, de la inquietante extrañeza. El *Unheimliche* freudiano está directamente emparentado con el *Leitossil warburgiano*: en ambos casos surge lo antiguamente familiar de otro tiempo” George Didi Huberman (2009: 319).

una alteración de la temporalidad que se exterioriza al modo de una constante extrañeza, des-familiarización, alineación; una latencia permanente del espacio de afuera.

Esa observación, nos llevará a examinar estos filmes y el modo en que ingresan en la experiencia de la historia, de un modo anacrónico, o bien, excedido de su propia temporalidad, omitiendo sus coordenadas históricas y, sin embargo, sobrepasada por los procesos políticos que acontecían en ese mismo presente. Las causas no se enuncian, pero si quedan los efectos: cambian las escalas y las dimensiones de comprensión del mundo, y se genera un relato donde se propone la representación desde una experiencia cotidiana, donde la gran historia se manifiesta al modo de una tensión, al modo de un misterio.

Por lo tanto, cuando proponemos una poética del fuera de campo como estrategia (astuta) que permite la producción cinematográfica en el Chile de la dictadura militar es, efectivamente, porque Sánchez será uno de los pocos realizadores en desarrollar una obra en el país, con una cierta continuidad en el tiempo, tanto en términos productivos –cinco películas en 15 años– como en el desarrollo de una idea que se va explorando estéticamente de filme en filme<sup>5</sup>. Es importante resaltar que, en aquella época, un grupo importante de cineastas y directores audiovisuales realizarán sus películas desde el exilio. Entre otros, podemos mencionar a Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Angelina Vásquez, Orlando Lübbert, Patricio Guzmán. Dentro de Chile, en cambio, la realización será en extremo precaria, y a Sánchez se sumarán, en la dirección de películas de ficción dentro del territorio nacional, muy pocos cineastas, entre ellos Silvio Caiozzi (*Julio comienza en julio*, 1979) y Pablo Perelman (*Imagen Latente*, 1985)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> En el marco del campo cinematográfico chileno, podemos hablar de un grupo de cineastas que (individualmente) continúan con sus trabajos iniciados en los años setenta, ochenta y noventa (anteriormente en los sesenta, en el caso de Raúl Ruiz), que desarrollan un proceso a lo largo del tiempo, en donde se reflexiona sobre el dispositivo cinematográfico y su modo de pensar la realidad, explorando en los distintos materiales y estilos audiovisuales. Además de Cristián Sánchez y de Raúl Ruiz, serán relevantes las trayectorias de Patricio Guzmán e Ignacio Agüero, en la arena del documental. También del cineasta Andrés Wood (que además de su obra cinematográfica incursiona constantemente en la televisión). Más adelante, ya durante los dos mil, podemos mencionar a José Luis Torres Leiva, que trabaja indistintamente un cine documental y uno de ficción.

<sup>6</sup> En las décadas del setenta y ochenta, el cine chileno se puede comprender dualmente: por una parte, como aquel realizado en suelo chileno bajo las dinámicas violentas y represivas del gobierno militar, y por otra, desde el cine realizado en el extranjero. Existe una amplia y representativa obra realizada por directores que,

Solo para instalar un contrapunto (aunque no vayamos a profundizar sobre este tema), recordemos que el panorama en las artes visuales será muy distinto en la época. Si bien en ambos casos se trata de un tipo de producción completamente desmarcado de la oficialidad dictatorial, en el caso de las artes visuales, el tono opositor al régimen militar será fundamental. Tal como señala Nelly Richard en su canónico libro *Márgenes e instituciones*: “La escena de avanzada –hecha de arte, poesía y literatura, de escrituras críticas– se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrativo que vigila la censura: para reformular el nexo entre ‘arte’ y ‘política’ fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos”<sup>7</sup>. Es una escena de avanzada<sup>8</sup> constituida por un grupo de artistas e intelectuales de izquierda, abocados a un arte de vanguardia, innovador y rupturista en donde confluyen diversas prácticas artísticas (poesía, serigrafía, fotografía<sup>9</sup>), pero también de crítica y teoría que va construyendo una obra en donde se

---

desde el exilio, van a aportar con la construcción de un cine chileno, desde distintos lugares del mundo (Francia, Bélgica, Suecia, Alemania, Venezuela, entre otros). El cine chileno realizado en el exilio supone un corpus extenso de filmes (supera las 150 obras), muy heterogéneos, que en estos últimos años está siendo rescatados y estudiados por académicos e investigadores. De ese modo, los especialistas que actualmente trabajan con el cine y el audiovisual, se han abocado a estudiar las representaciones del trauma, del exilio y de la historia a partir del cine chileno realizado desde la figura de la diáspora. Recomendamos textos de Claudia Bossay, Jorge Iturriaga, Elizabeth Ramírez, Catalina Donoso y José Miguel Palacios. Sin ir más lejos, durante 2016, la editorial Metales Pesados publicó un libro editado por Catalina Donoso y Elizabeth Ramírez, titulado *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*, en donde se presentan las trayectorias en el extranjero de estas tres realizadoras chilenas, estudiadas desde las figuras de la memoria, el archivo, el exilio, entre otras.

<sup>7</sup> Nelly Richard. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago, Metales Pesados, 2007, p.15.

<sup>8</sup> Otro libro que ingresa en el territorio del arte y la política, es *Vanguardias, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960 a 1990*. El texto revisa las tensiones políticas que se manifiestan en distintos ámbitos artísticos de Chile antes y durante la dictadura militar. Ver Federico Galende (2014).

<sup>9</sup> El teatro y la música serán, a su vez, manifestaciones artísticas que junto a las artes visuales presentarán un desarrollo importante desde fines de la década de los setenta, rompiendo con el “apagón” cultural inaugurado en 1973.

piensa sobre aquello que se fue a pérdida –de un modo irrecuperable– con la caída de la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende.

En el campo cinematográfico, en cambio, no se genera una agrupación, movimiento o escena, sino más bien se concebirán algunos proyectos individuales<sup>10</sup> (acotados en número) que se oponen, desde perspectivas distintas, al régimen totalitario de Pinochet.

### **Estado de la literatura en torno a Sánchez**

Debido tanto a factores políticos (referentes particularmente a la censura), como a la falta de financiamiento y ausencia de un mecanismo estatal para promover la creación audiovisual<sup>11</sup>, las películas de Sánchez tendrán una distribución y exhibición muy reducidas y precarias, tanto en Chile como en el extranjero. La mínima difusión de esta obra se traducirá en que, hasta la actualidad, existe un importante desconocimiento en torno a estos filmes. No es exagerado aventurar que fueron dos instancias las que permitieron, durante la primera década de los dos mil, el re-descubrimiento de la cinematografía del director. En primer lugar, será en el BAFICI (Festival Internacional de Cine de Buenos Aires),

---

<sup>10</sup> En el ámbito del cine de ficción será Pablo Perelman quien directamente aborde el tema de la dictadura y los detenidos desaparecidos, especialmente con el filme *Imagen latente* (1987), donde el protagonista busca a su hermano, primero secuestrado y luego, desaparecido, a través de imágenes fotográficas del periodo.

<sup>11</sup> Jacqueline Mouesca, historiadora del cine, da cuenta del panorama en que el régimen militar deja sumido al quehacer audiovisual local. Señala: “El cine es, probablemente, de todas las manifestaciones culturales chilenas, la que resultó más seriamente afectada por el golpe de Estado. Catorce años después, no hay en el país una industria cinematográfica verdadera; la producción -que descansa en el esfuerzo individual independiente- no solo no ha podido alcanzar los niveles que había en los años de la Unidad Popular, sino que se ha visto retrotraída a las condiciones de pobreza y sobresalto de períodos muy anteriores. El proceso de desmantelamiento del cine nacional ha sido examinado detenidamente, se han señalado los factores que concurrieron en él y hasta periodizadas las etapas que se han vivido en la década posterior al pronunciamiento militar. La primera de ellas, calificada como de ‘desarticulación’ corresponde al período 1973 a 1977, año en que se produce ‘la virtual desaparición de la producción cinematográfica argumental y documental’. Los principales factores concurrentes son, por una parte, de orden institucional: se produce el cierre de los órganos ligados al Estado o a las universidades en los que, hasta antes de septiembre de 1973, descansaban los mecanismos responsables de la vida cinematográfica del país. En primer lugar, Chile Films, que pasa a depender en lo sucesivo del Canal Nacional de Televisión, órgano cultural privilegiado del nuevo régimen. Se clausuran enseguida, los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago”. Jacqueline Mouesca, “Cine chileno: los años de la dictadura”. Disponible: <http://www.blest.eu/cultura/mouesca88.html>

donde se realiza en el año 2006 una retrospectiva con las películas de Sánchez realizadas a la fecha, lo que permite que el público argentino, latinoamericano e incluso chileno, se familiarice con su filmografía. Eso da paso a que, en Chile, especialmente en el ámbito universitario, se genere cierto interés por esta obra a destiempo, interesante y desconocida. En segundo lugar, será muy relevante el estudio que hace el historiador y teórico del cine Jorge Ruffinelli, quien publicará un libro titulado *El cine nómada de Cristián Sánchez*, donde se incorpora una compilación de artículos (ensayos y comentarios críticos); una extensa entrevista realizada por Ruffinelli al director, y la inclusión de textos del propio Sánchez en torno, tanto a sus películas, como a filmes realizados por otros directores. Abre esta publicación un ensayo extenso escrito por Ruffinelli que mantiene como eje central las figuras del 'nomadismo' y del 'fuera de lugar'. Bajo ese prisma conceptual, establece una lectura a través de la filmografía, que va desde los filmes *Vías paralelas* a *Cautiverio feliz* (1998), en donde observa un "fuera de lugar que puede leerse como 'nomadismo' *avánt-la-lettre*, un nomadismo moderno –dentro del malestar genérico de nuestra cultura–, que ha venido a desplazar la usual y cómoda distinción entre lo nómada y lo sedentario"<sup>12</sup>. El autor recurre a Deleuze para comprender la figura del nómada como "aquel que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso en que el bosque reclusa, en el que la estepa o el desierto crecen, e inventa un nomadismo a ese desafío"<sup>13</sup>. Un nomadismo que, en la filmografía de este director, nosotros revisaremos desde la puesta en escena del espacio, desde la debilidad del argumento y de la narración, desde el vagabundeo constante de los personajes que deambulan en círculos, sin detenerse, volviendo a los mismos lugares, pero sin alejarse demasiado del punto de partida.

El segundo capítulo del libro consiste en un extenso diálogo entre Sánchez y Ruffinelli, donde el director se refiere no solo a los obstáculos, las motivaciones, los conflictos políticos, las dificultades financieras y productivas, sino también al conjunto

---

<sup>12</sup> Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico, 2006, p.18.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

teórico y filosófico de textos que aborda (compuesto por ensayos, autores cinematográficos, títulos de libros), que estarán circulando de distintos modos en sus películas, y que permitirán entrever muchas referencias directas e indirectas. La entrevista nos permite comprender el estatuto experimental, e incluso, marginal del director. Astuto, al ser capaz de traducir una supuesta desprolijidad (manifestada en términos de saltos al montaje, de imperfecciones sonoras, de imágenes que se van a negro sin motivo aparente), en una cualidad estética que será intrínseca a su filmografía. A lo largo de esta entrevista se confirman, además, muchas de las hipótesis con las que trabaja Ruffinelli, pero ya desde el quehacer cinematográfico en un periodo en donde dicho proyecto era prácticamente inviable.

El libro cuenta con un segundo ensayo extenso, escrito por Felipe Aburto: “Afuera del filme: errancia, minoría y des (autor)ización en el cine de Cristián Sánchez”, donde el autor se concentra en tres ejes para abordar esta cinematografía. La errancia del héroe (“que extranjerizan al personaje y reenvía el eco de una multiplicidad que no se deja atrapar por el filme”); la minoría, como capital espectral (“una proporción desigual en la relación de consumo de imágenes habilitadas socialmente”); por último, la des(autor)ización narrativa (“que consiste en trazar movimientos sin destinatarios”)<sup>14</sup>.

Si bien el contenido de ese libro constituirá el estudio más importante (tanto en extensión, como en la opción de abarcar minuciosamente y en profundidad toda la filmografía realizada hasta ese momento) en torno a la obra del director, encontraremos otros textos publicados en diferentes medios (impresos y digitales; libros y revistas), que nos resultarán igualmente beneficiosos para la perspectiva de análisis que abordaremos a lo largo de las páginas que siguen.

En primer lugar, Enrique Lihn publica un texto breve, en el mismo año del estreno de *El zapato chino*, donde expresa “La libre andadura de *El zapato chino* sigue el

---

<sup>14</sup> Felipe Aburto, “Afuera del filme: errancia, minoría y des (autor)ización en el cine de Cristián Sánchez, en *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico, 2006, p. 95 - 101.

rastros ortopédicos de lo real”<sup>15</sup>. Es un texto interesante, pues propone una realidad descentrada por el contexto en el cual se halla inmersa, una suerte de libertad que igualmente se encuentra condicionada por las coordenadas históricas de la época.

Por su parte, Valeria de los Ríos, en su artículo “Sujeto, violencia y repetición”, analizará también la película *El zapato chino*, y lo hará desde la idea de repetición, en tanto “índice de haber estado sometido a un acontecimiento traumático”<sup>16</sup>. Desde otra perspectiva, abordará también la figura de la alegoría política, en donde sugiere: “La política se incorpora así de modo indirecto a partir de las elipsis, el uso del fuera de campo, la disociación entre lo que se dice y lo que vemos o dejamos de ver”<sup>17</sup>. Muchos elementos de nuestra tesis dialogan con las observaciones que establece la autora, y los retomaremos a partir de una profundización de los posibles usos del fuera de campo, pero también, desde la división entre imagen y sonido, que nos da a entender que no siempre lo visible o lo subjetivo es lo real, ni pertenece al campo de los acontecimientos que están siendo narrados.

Otro autor que nos servirá de referente para esta investigación es Pablo Corro, que contribuye desde dos frentes a la revisión teórica de la obra del cineasta. En primer lugar, en su capítulo “El cine de Cristián Sánchez y la acción en crisis”, se refiere a las anomalías de lo real, “Esa percepción de lo real anómalo en el cine de Sánchez (...) es producto de la duración como efecto de dispositivos: de planos largos, de encuadres obstinados, panorámicas lentas, y, por cierto, el mismo lo dice, de planos secuencias”<sup>18</sup>. En un segundo texto, trabajará en torno a lo que él denomina “las enfermedades de la luz”<sup>19</sup> en las películas, los libros y algunas fotografías realizadas durante la dictadura, trabajando

---

<sup>15</sup> Enrique Lihn. *Textos sobre arte*. Santiago: Eds. Universidad Diego Portales, 2008, p. 331.

<sup>16</sup> Valeria De los Ríos, “Sujeto, violencia y repetición. *El zapato chino* como alegoría política”. En Jorge Ruffinelli *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford, Nuevo texto crítico, 2011, p. 161.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Pablo Corro. *Retóricas con el cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio, 2012, p. 146.

<sup>19</sup> Ver Pablo Corro, “La dictadura y las enfermedades de la luz” (2013).

entre otras obras, con los filmes de Sánchez, donde articula un marco de estudio basado en una perspectiva cromática de visualidad de las películas y un análisis atmosférico, relacionado con el tiempo en que se desarrollan los filmes, donde hay una afección concerniente a la luminosidad de las obras.

Por último, cabe mencionar que, durante el año 2016, se publica una nueva revista digital, desarrollada en la Universidad de Valparaíso, bajo el título de Cinemagrafía (<http://cinemagrafia.cl/>), publicación que contiene como *dossier* principal un especial sobre Cristián Sánchez, compuesto por diversos artículos y entrevistas que giran en torno a la obra del director, revisando sus distintos filmes<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> El número 01 de la revista *Cinemagrafía: Estudios sobre cine*, contiene un especial sobre Cristián Sánchez, con ensayos y comentarios críticos sobre sus películas, además varias entrevistas al director y una selección de documentos, con publicaciones realizadas en los setenta y ochenta en distintos medios. La publicación solo se difundió en formato PDF por mail y a partir de la circulación a través de distintas redes sociales y cuenta con textos de Ximena Vergara, Iván Pinto, Diego Lorca, Catalina Donoso, Vladimir Silva y Carlos Aguirre, entre otros. Estos dos últimos serán el director y editor general de la publicación, respectivamente. Al igual que el libro que publica Ruffinelli, el dossier de la revista contará con algunos textos escritos por el mismo Sánchez.

## Capítulo I: Marco teórico

## El fuera de campo

En este primer capítulo proponemos conceptualizar y organizar las principales coordenadas y lineamientos teóricos de aquello que constituye el problema central de nuestra investigación. Esto es, la noción de fuera de campo que analizaremos desde el modo en que ha sido concebido en los estudios de cine –tanto desde la perspectiva de los teóricos y críticos de cine, como desde la mirada de algunos directores cinematográficos cuya exploración nos resulta relevante–, para llegar a proponer un uso particular que hace de dicho dispositivo el director chileno Cristián Sánchez, estableciendo un diálogo y una tensión permanente entre lo visible y lo invisible; entre lo presente y lo ausente. El director pone un énfasis en la forma, más allá del contenido, opera políticamente y estéticamente desde la sustracción, en una época en que el quehacer audiovisual era prácticamente imposible.

Comenzaremos, entonces, con la cuestión del fuera de campo a partir de un recorrido que supone ir al encuentro de algunas propuestas que se han ido desarrollando –principalmente en la tradición de la teoría francesa del cine– a partir de un grupo de autores que transitan entre la crítica especializada, los estudios de cine, la filosofía y la estética. Numerosos especialistas del cine han concentrado sus reflexiones en esta noción, que colinda con la concepción del marco —en pintura— (cuya trayectoria teórico-filosófico es muchísimo más vasta y a la cual no ingresaremos salvo por breves y necesarias excepciones). A continuación, revisaremos aquellas propuestas que nos parecen relevantes a nuestro estudio, tomando en cuenta un corpus de autores y teóricos que van entretejiendo y delimitando el concepto desde distintas perspectivas.

### Los dos espacios

Nuestra primera reunión con este concepto será a través de Noël Burch, teórico del cine norteamericano que presenta, en su libro *Praxis del cine*, (publicado originalmente en 1970) un texto paradigmático en torno al tema, utilizando como punto de partida la

película *Nana*, dirigida en 1926 por el cineasta francés Jean Renoir. Burch, en un texto que será fundamental en este territorio, establece un análisis en torno a los modos en que se manifiesta el fuera de campo en la película. Escribe: “Puede ser útil, para comprender la naturaleza del espacio en el cine, considerar que se compone de hecho de dos espacios: el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo. Para las necesidades de esta discusión, la definición del espacio del campo es extremadamente simple: está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla”<sup>21</sup>. Si el campo, entonces, es todo lo que vemos en la pantalla, aquello que no está contenido en ese espacio, sería el fuera de campo, que en la propuesta de Burch, está definido por las entradas y salidas de campo de los personajes, además de otros modos que describiremos a continuación, y se articularían como “partes del espacio que toman cuerpo en la imaginación del espectador cada vez que un personaje entra o sale de ellas”<sup>22</sup>. Estas partes del espacio *off* corresponderían a los segmentos de la derecha y de la izquierda de la pantalla; de arriba y de abajo; de atrás y de adelante (de los decorados y de la cámara).

Estos elementos, que dan cuenta de un espacio *off*, bien podrían corresponderse con una utilización perteneciente a un estilo más bien clásico, en tanto que aquello que se propone es que la relación que se establece entre campo y fuera de campo se da a través de ciertos elementos presentes (visibles) dentro del marco de la imagen que hacen referencia a un espacio no visible.

De acuerdo a la tipología que ofrece Burch, el fuera de campo es advertido en el campo a partir de ciertos mecanismos que a continuación presentamos:

- a. Las entradas y salidas de campo de uno o varios personajes, que dan cuenta de un espacio que continúa más allá del marco de la visión que nos ofrece la pantalla.
- b. La mirada *off*. Es decir, aquella mirada de un personaje en campo hacia el fuera de campo. Dice Burch “... la mirada tan intensa, tan esencial, que ese personaje fuera

---

<sup>21</sup> Noel Burch, *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

de cuadro (y por tanto el espacio imaginario en el que se encuentra) toma tanta o más importancia que el personaje del encuadre y el espacio del campo”<sup>23</sup>.

- c. La fragmentación de uno o más personajes (también puede tratarse de la parcelación del decorado o de algún objeto), de quienes una parte queda mutilada por el encuadre. Los espectadores asumimos, en dichos casos, que la porción que no vemos se completa en el espacio en *off*.

Esos serían algunos modos particulares de activar el fuera de campo comprendido como la manifestación de un espacio que es imaginario en la medida en que no es visible (por el espectador), sin embargo, su existencia es posible (y muchas veces predecible) porque continúa —visualmente— algo que está materialmente establecido en la imagen. Es decir, se trata de un espacio sujeto a ser percibido por el espectador al ser movilizado desde las maniobras recién mencionadas (mirada *off*, entradas y salidas del campo, personajes que quedan fraccionados y que parte de ellos queda fuera de cuadro), un espacio que no se ve, pero es igualmente concreto, en tanto dialoga constantemente con aquello presente en la imagen.

Hay un segundo elemento que menciona Burch en su texto, en el que nos detendremos brevemente al ser apropiado para pensar esta noción, y que tiene relación con el campo vacío (de presencias humanas) y con la tensión que pueda producir en el espectador una imagen —un plano—, sin personajes, extendido por un período cualquiera de tiempo. Escribe el autor: “cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera-de-campo, y más este espacio fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre (...)”<sup>24</sup>. Este planteamiento, que el autor desarrolla para referirse a ciertos directores específicos, en relación, por ejemplo, a las películas del cineasta japonés Yasujiro Ozu, de Robert Bresson y de Michelangelo Antonioni.

---

<sup>23</sup> Op. Cit., p. 29.

<sup>24</sup> Op. cit., 34.

Nos parece muy sugerente la atención que pone Burch en la idea de un campo vacío, pues tiene que ver con una cámara que insiste en la captura de un espacio: una imagen que se queda y que permite que el tiempo transcurra sin que narrativamente se esté construyendo algo. Esa permanencia en campo, esa persistencia espacial y territorial, crea una ansiedad sobre lo que no vemos –una expectativa– sobre lo ausente, lo aledaño, pero no visible. Dicho de otro modo, la obstinación de la cámara sobre un campo vacío, donde nada ocurre salvo el transcurrir de un tiempo (muerto) –como un tipo de temporalidad básicamente inútil en la narración clásica–, moviliza una pulsión escópica, un deseo –y una necesidad de ver–. Ahí el diseño sonoro tendrá un rol primordial, ya que alude a aquello que sabemos que no vemos y que, dependiendo de cada caso y cada ejemplo, veremos o no veremos posteriormente; sabremos cuál es el origen de un sonido determinado o, también podría suceder, que su procedencia se mantenga incierta hasta el final del filme.

El dispositivo del fuera de campo, activado entonces por algo que no pertenece al campo de la visión y que nos hace pensar que hay algo que, si bien los espectadores no vemos, existe en un espacio más allá, queda claro a partir de los postulados del cineasta Robert Bresson, quien escribe: “Que la causa siga al efecto y que no lo acompañe ni lo preceda”. Y eso lo explica de la siguiente manera, mediante una nota al pie de página: “El otro día atraveso los jardines de *Notre Dame* y me cruzo con un hombre cuyos ojos perciben detrás de mí algo que no puedo ver, y de golpe se iluminan. Si a la par del hombre hubiese divisado a la joven y al pequeño hacia los cuales fue corriendo, ese rostro feliz no me hubiera impresionado tanto; tal vez ni hubiera reparado en él”<sup>25</sup>. Esta referencia da cuenta de un fuera de campo subordinado a un espacio que tiende a volverse concreto: en un principio, como espectadores, no vemos la causa de tal reacción determinada, pero luego la narración, mediante un nuevo plano, se encarga de mostrárnoslo. Es el efecto antes de la causa, como dirá Bonitzer en referencia a la experiencia que comparte Bresson: “El cine solo tiene que ver con los efectos; le está prohibido, contrariamente a la novela,

---

<sup>25</sup> Robert Bresson. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora, 2007, p. 79.

remontar las causas. La visión parcial es, así, el índice de la causa, de la causa del deseo. Ella mantiene el deseo a través del deseo (o del temor) de ver”<sup>26</sup>.

El procedimiento que propone Bresson, tal como señala Bonitzer con su mención hacia *el efecto antes de la causa*, deja afuera la causa. Esta se anula, se desactiva, desde la puesta en escena. Los personajes quedan, invariablemente, suspendidos en un mundo de efectos sin causas (visibles) que los provocan.

### **El fuera de campo absoluto**

Un segundo acercamiento al concepto de fuera de campo lo organizaremos desde Gilles Deleuze, filósofo francés quien convoca este concepto desde distintos lugares. Si bien en un siguiente capítulo retomaremos sus escritos, anticipamos acá que los dos tomos de *Estudios de Cine: La imagen movimiento y La imagen tiempo*, serán fundamentales para la propuesta de una lectura de la cinematografía de Cristián Sánchez, al constituirse él mismo, como un autor *deleuziano*, es decir, un director que piensa el cine y analiza su propia obra –y también la de otros–, bajo los signos propuestos por el filósofo francés.

Nos interesa Deleuze en relación a este tema en particular por varias razones. Una de ellas, es la importancia establecida entre el sonido (y en general el diseño sonoro que se hace para las películas) y la noción de fuera de campo. Señala: “Es probable entonces que el cine sonoro modifique la imagen visual: en cuanto oído, «hace ver» en ella algo que no aparecía libremente en el cine mudo”<sup>27</sup>. Este hacer ver implica algo que no está presente en la imagen visual. Algo no visto, que es atraído, desde el fuera de campo, por el sonido. Este dispositivo funciona en tanto estrategia que “llena lo no visto visual con una presencia específica”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Pascal Bonitzer, *El campo ciego*. Buenos Aires: Santiago Argos, 2007, p. 79.

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 299.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 310.

En segundo lugar, será relevante la distinción que establece el autor en torno a dos modos distintos de fuera de campo: uno relativo y otro absoluto. El fuera de campo relativo, correspondería a lo que está al lado o alrededor de aquello que vemos en la imagen, (en concordancia con lo propuesto por Noël Burch) algo que no vemos pero que es actualizable y perfectamente podría ser visto en una imagen siguiente. La segunda modalidad, el fuera de campo absoluto, nos interesa particularmente. Deleuze lo describe de la siguiente manera: “remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente”<sup>29</sup>. A diferencia de lo que expresa Burch, Deleuze encuentra insuficiente la simple distinción entre un espacio concreto y uno imaginario (“pues lo imaginario se torna concreto cuando el mismo pasa a un campo, cuando cesa, por tanto, de ser fuera de campo”<sup>30</sup>). Para Deleuze un fuera de campo absoluto sería un fuera de campo que no pertenece al orden de lo visible, es una relación con todo lo que se encuentra ausente.

Estamos ante un tipo de fuera de campo que “da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir que «insiste» o «subsiste», una parte”<sup>31</sup>. Si Deleuze advertía en este ejercicio una cualidad amenazante, no es algo que nos quede particularmente claro. De todas maneras, nos interesa asociarlo al cine de Sánchez realizado durante la dictadura militar ya que en esta acción vemos la segunda *función* del fuera de campo que menciona el filósofo que es la de “introducir en el sistema, nunca perfectamente cerrado, lo tras-espacial y lo espiritual”<sup>32</sup>.

### **El cine como ventana al mundo**

Siguiendo con el recorrido propuesto, delimitado por los modos posibles de referirnos a la idea del fuera de campo, nos interesa detenernos ahora en los textos de

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós: 2005, p. 310.

<sup>30</sup> Op. Cit., 34

<sup>31</sup> *Ibíd.*

<sup>32</sup> Op. Cit. 35

André Bazin, padre intelectual del cine moderno, por su rol de fundador y director de la revista *Cahiers du Cinema*<sup>33</sup>, de donde salen gran parte de los directores de la *Nouvelle Vague* francesa, relevante hasta la actualidad por su postura pertinaz en torno a una idea del realismo cinematográfico. Dentro de su libro póstumo *¿Qué es el cine?*, hay un pequeño ensayo titulado “Pintura y cine”, en donde Bazin establece una comparación entre el marco de la pintura y el marco del cine. Señala lo siguiente: “Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una *mirilla* que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeta, la pantalla es centrífuga”<sup>34</sup>.

La frase final, que anuncia la dicotomía centrífugo-centrípeta, evidentemente nos sirve para conjeturar elementos propios de un fuera de campo cinematográfico donde hay un centro que se desmarca, literalmente, de los límites del cuadro e inclina hacia un afuera (no siempre determinado). En un texto de Adrian Martin sobre Raúl Ruiz, señala algo que nos parece relevante referenciar ahora: “En términos del acercamiento de Ruiz de un campo de fuerza dinámico, así describe él la diferencia entre estas dos tendencias: donde la energía de un plano centrífugo busca su propio agotamiento, su «muerte», como para conducir a, o enganchar con el plano sucesivo –un principio básico de economía y eficacia de la narración clásica– la energía de un plano centrípeta busca su «núcleo central», como para mostrar y demostrar su autonomía”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Esta publicación francesa nace en 1951, con André Bazin a la cabeza y un grupo de colaboradores (críticos de cine, que luego se convertirán en los cineastas de la *Nouvelle Vague*), entre los que destacan Jean Luc Godard, Françoise Truffaut y Eric Rohmer, entre otros.

<sup>34</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966, p. 270.

<sup>35</sup> Adrian Martin, “Aquí colgando y por allá tanteando: Acerca de las seis funciones del plano de Raúl Ruiz”, en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds). Santiago: Uqbar, 2012, p. 299.

André Bazin analiza el marco de la pintura, oponiendo las líneas de fuerza que desde afuera y desde adentro pueda ejercer cada marco (en pintura y en cine) a partir de la tensión entre lo centrípeto y lo centrífugo.

Bazin alababa los filmes italianos de la segunda posguerra –las películas del Neorrealismo Italiano– justamente por su cualidad de documentar lo ocurrido. “Su acción no podría desarrollarse en un contexto social históricamente neutro (...). Se desprende aquí que las películas italianas presentan un valor documental excepcional, que no puede separarse del guion sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunden sus raíces”<sup>36</sup>. Dicha documentación nos recuerda lo expresado por Giorgio Agamben, cuando propone que algo es contemporáneo al tener “fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad”<sup>37</sup>. Luz y oscuridad; campo y fuera de campo, ambos elementos figuran como dispositivos para pensar el presente.

La idea de un cine como ventana al mundo propuesta por Bazin, en el marco de esta investigación tendrá relación con un mundo que no se cierra en el campo (en los límites del cuadro), más bien se prolonga infinita e indefinidamente. Si la continuación, en los filmes de Sánchez es ambigua, es porque el mundo que representa es opaco.

### **La visión parcial**

Siguiendo en el marco de una teoría del cine escrita en Francia, nos interesa detenernos en el libro *El campo ciego*, de Pascal Bonitzer, un autor que ensaya las posibles relaciones entre el cine y la realidad, a partir de la revisión de la teoría del cine, y también,

---

<sup>36</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001, p. 440.

<sup>37</sup> “La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella”.

Disponible en) chrome-

extension://oemmndcbldboiebfnladdacbfmadadm/https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf

Giorgio Agamben (2008: 2)

de la de algunos cineastas (Eisenstein, Rossellini, Mizoguchi, entre otros). A partir de ciertos ejemplos, analizados a la luz de textos teóricos, profundiza en torno a las funciones particulares del plano, del campo, del fuera de campo: “Lo que simplemente quiere el cine es que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera de campo tenga tanta importancia, desde el punto de vista dramático –e incluso a veces más–, como lo que tiene lugar en el interior del cuadro”<sup>38</sup>.

El “campo ciego”, como propone el autor, correspondería a una visión parcial, que “introduce una pregunta en el espacio del filme (y también en el espectador)”<sup>39</sup>. Señala: “Lo que hace, sin embargo, la regla del juego cinematográfico es que esta visión parcial, que es esencialmente la de la cámara y que se corresponde con cada uno de sus encuadres, con cada una de sus posiciones sucesivas –y, como puede moverse, puede asumir muchas–, se duplica, en relación con los espectadores, en una visión bloqueada, que se corresponde con el dispositivo de la pantalla y de la proyección”<sup>40</sup>.

El juego entre lo visible y lo invisible permite que el centro de gravedad se desplace hacia el fuera de campo, otorgándole a la imagen una indefinición constante, entre lo que vemos, pero queda sugerido; entre lo que escuchamos y, sin embargo, no vemos. Justamente, porque tanto lo que está en campo como lo que está fuera de campo, es ambiguo. Una zona gris, misteriosa, no fácilmente descifrable, una zona de indeterminación que nos recuerda a la noción de *imagen pensativa*, elaborada por Jacques Rancière, donde en su ensayo homónimo propone una indeterminación entre lo pensado y lo impensado; entre lo activo y lo pasivo. Un modo de pensamiento relacionado, con que, dicha imagen, activa una pensatividad<sup>41</sup>.

En síntesis, podemos señalar que la imagen cinematográfica está dividida, por una parte, en aquello contenido en el plano, y por otra, aquello a que ese contenido alude.

---

<sup>38</sup> Pascal Bonitzer, *El campo ciego*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007, p. 69.

<sup>39</sup> Op. Cit., p. 72.

<sup>40</sup> Op. Cit., p. 82.

<sup>41</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2010, p. 105.

Espacio visible y –de acuerdo a algunas denominaciones – espacio imaginario. Sugerimos que en ese margen se instala la reflexión que realiza Sánchez; un campo (un adentro de la imagen) que funciona desde una constante extrañeza que nos permite relacionar con el espacio de afuera, construyendo la imaginación política de una época desde el diálogo inevitable entre ambos espacios. En ese borde se instala la pregunta, una pregunta generada por la puesta en escena que tensiona ambos espacios, que los hace dialogar.

Sánchez es deudor de un cine moderno, un cine no transparente; por el contrario, se constituye como un tipo de cine que hace visible el trabajo desde diversos mecanismos, por ejemplo, hacer que los personajes miren directamente hacia la cámara; o que el montaje contenga saltos en el eje; o bien, que la película tenga diferentes texturas y distintos granos. Eso lo hacen otros directores, Bergman, Godard, Ruiz. En los filmes de estos directores, señala Bonitzer, “el cine se vuelve sobre sí mismo, como si intentara agarrar el objeto-cause de su deseo, que es la mirada imaginada al campo ausente”<sup>42</sup>.

### **Bordes y desbordes**

Jacques Aumont, autor a quien retomaremos en distintas ocasiones, propone lo siguiente: “El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente”<sup>43</sup>. Potencial, virtual; desaparición y desvanecimiento, aparecen como los principios sugerentes al momento de pensar en las formas de articulación de una expresividad del afuera que está ausente y sin embargo está siendo implicado por los espectadores, una desconfianza o recelo in-articulado que nos genera ver ciertas películas en donde las figuras de la desaparición y del desvanecimiento, pareciesen interactuar tácitamente con lo que ocurre en campo. La sensación, cuando como espectadores nos enfrentamos a esos filmes, es la de un espacio que está siendo constantemente aludido y, que, sin embargo, no se muestra y se mantiene fuera de límites del cuadro. Pero no es, tal

---

<sup>42</sup> Pascal Bonitzer, *El campo ciego*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007, p. 75.

<sup>43</sup> Jacques Aumont, *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 25.

como refiere la cita, un afuera espacial (una continuación territorial de lo que nos muestra la imagen), es algo que está más allá... en un espacio otro, discontinuo; en una temporalidad extraña que no necesariamente se corresponde con el presente de la acción. Es en ese “fuera de los bordes” en donde todo se difumina (desaparece, se desvanece), y se reflexiona luego, de manera distorsionada, en el campo: es ahí donde operan los efectos de aquello virtual que ocurre (o no ocurre) en el espacio fuera de campo. Un desborde, que no apunta necesariamente a la división clásica del fuera de campo.

Aumont es un teórico y crítico de cine bastante prolífico y en sus diferentes libros (escritos individualmente o coescritos junto a otros autores), el fuera de campo es un lugar al que siempre vuelve, que va retomando, con diversas variaciones, con distintos referentes, para proponer desvíos en la utilización del concepto. Escribe: “En el cine en general, en el cine hollywoodense clásico que ha osificado esta estructura, se establecerá una división radical: por una parte, entre lo que deriva de la ficción y de lo imaginario –el campo, el fuera de campo, su interacción, el juego narrativo y fantasmático, los efectos del terror y del *suspense*– y, por otra parte, lo correspondiente a la enunciación, al discurso –el marco, más bien el fuera de marco, como lugar nunca recuperable imaginariamente, como lugar eminentemente simbólico en el que se maquina, pero no penetra, la ficción”<sup>44</sup>.

Aumont separa el lugar de la ficción con el de la enunciación, y propone que a la ficción pertenece no solo aquello que es visible, también aquello que no vemos y que, sin embargo, es audible. Aquello que se puede actualizar (se puede hacer ver), por ejemplo, desde los movimientos de cámara; o eso que no vemos porque está simplemente velado por un objeto. También eso que los espectadores no pueden ver a pesar de que los personajes sí parecen percibir; o mediante ciertos dispositivos de la puesta en escena (un espejo, un vidrio reflectante), que se infiltra desde el afuera. Esto es particularmente relevante en ciertos géneros del cine clásico, tales como el suspenso y el terror<sup>45</sup>, ya que en

---

<sup>44</sup> Op. Cit., 26.

<sup>45</sup> La siguiente anécdota nos puede ayudar a dar cuenta de la importancia del dispositivo del fuera de campo en el género del suspenso: ocurre en la década de los setenta, en Hollywood, cuando un joven Steven Spielberg luchaba contra la evolución técnica y, específicamente, contra los efectos especiales, en la construcción de un *animatronic* gigante, con forma de tiburón. La historia cuenta que gran parte del

estos casos, suele ser más aterrador aquello que queda velado a los ojos de los espectadores, que aquello que explícitamente se muestra en la pantalla.

En el libro *La imagen*, su autor habla del marco (el marco de la pintura no es lo mismo que el campo en el cine, aunque posee ciertas conceptualizaciones que nos ayudarán, especialmente, en nuestra idea de un desborde desde el afuera hacia el adentro). Escribe: “Toda imagen tiene un soporte material, toda imagen, como hemos dicho, es también un objeto. El marco es ante todo el *borde* de este objeto, su frontera material, tangible”<sup>46</sup>. El marco sería el límite de la imagen, lo que la clausura: “El marco-límite es lo que detiene la imagen, define su campo separándolo de lo que no es la imagen, es lo que instituye un fuera-de-marco”<sup>47</sup>. Aumont se refiere a un tipo de moldura apropiada para un cuadro, como un objeto visual, (el marco dorado de una pintura en un museo, por ejemplo), inexistente en la imagen cinematográfica, en donde vemos una imagen móvil, inquieta, cuyos bordes van variando y cambiando constantemente; en el cine, la imagen se desborda (eso hace, según ejemplifica Aumont, un filme como *La llegada del tren a la estación*, exhibido en los albores del arte cinematográfico, por allá por 1895, proyección que logra asustar al público que, impresionado por un dispositivo nunca antes visto, se asusta ante el tren que se dirige directamente hacia ellos).

En sus ensayos sobre pintura y cine, Aumont llega –tanto vía Bordwell (el descentrado), como de Bonitzer (el desmarcado)<sup>48</sup>– a definir esta figura que mucha relación tiene con el campo vacío de Noël Burch, por una parte, y el contraplano moderno de Bou, por otra, como veremos en las siguientes páginas. Sobre estos dos conceptos, escribe Aumont: “Lo que hace del desmarcado algo distinto de un descentrado, lo que permite

---

presupuesto de la película *Tiburón* (1975) se gastó financiando a un tiburón que nunca llegaba a ser realmente aterrador. Finalmente, el director decidió dejar a la bestia gigante fuera de campo y jugar con las tomas subjetivas, primeros planos y planos americanos de los rostros de los bañistas en el mar, aterrorizados frente a la monstruosidad amenazante de un tiburón que los espectadores casi nunca pudimos ver dentro del cuadro. Ver Peter Bisquind (1999).

<sup>46</sup> Jacques Aumont, *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 152.

<sup>47</sup> Op. Cit., 152

<sup>48</sup> Ver Pascal Bonitzer, *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

basar en él una estética, es que transforma el equilibrio clásico entre las funciones del marco: lo que cuenta es menos la hipotética y siempre frágil presencia de los personajes en el borde del cuadro, que el carácter activo, decisivo, marcado, de ese borde; es decir, el énfasis puesto en el marco como límite y, sobre todo, como operador retórico”<sup>49</sup>.

Nos quedamos con este autor con la idea de desborde, no tanto como algo del campo que invade el afuera, el espacio del espectador (como ejemplificábamos en torno a *La llegada del tren a la estación*); más bien lo contrario, la idea de una ausencia que entra al campo, al territorio de la imagen, para extrañarla. En esta propuesta, la idea de borde será profundamente importante: como límite, como marco. En referencia a Burch, dice el autor “... incluso el fuera de campo «imaginario» –en el sentido de Burch, el que nunca se nos muestra–, por muy fuera de campo que sea, si se mantiene con insistencia en lo no visto, puede provocar la irrupción del fuera de marco o, al menos, cierta turbación debida a la ambigüedad de su estatuto”<sup>50</sup>.

### **El fuera de campo clásico**

David Bordwell, teórico del cine norteamericano, es el autor de una extensa bibliografía en torno al cine de Hollywood y la consiguiente elaboración de un modelo de narración y representación clásico. En el tema que nos convoca, encontramos referencias interesantes al momento de pensar en un fuera de campo inmerso en la tradición de una narración hegemónica e institucionalizada. Bordwell, luego de analizar cientos de películas, de dividir las en planos y en secuencias, expone el hecho de que el cine clásico tiende a subordinar el espacio a la causalidad narrativa. Efectivamente, cuando pensamos en el espacio que organiza el cine clásico, reconocemos un dispositivo que asegura la orientación del espectador, a partir tanto de la presentación de los planos, como también del montaje como instrumento articulador de una continuidad y de una transparencia. Sobre el fuera de campo, el autor escribe lo siguiente: “Sea cual sea la forma, el cuadro convierte a la imagen

---

<sup>49</sup> Jacques Aumont, *El ojo interminable* Barcelona, Paidós, 1989, p.97.

<sup>50</sup> Op. Cit. 100.

en finita. La imagen cinematográfica es limitada, restringida. De un mundo implícitamente continuo, el cuadro selecciona una porción para mostrárnosla. Incluso en aquellas primeras películas que se basaban en obras teatrales, los personajes entran en la imagen *desde* algún lugar y se marchan *a* otra zona, el *espacio fuera de campo*. Incluso en una película abstracta, no podemos resistir la sensación de que las formas y fuerzas que irrumpen en la imagen proceden de alguna parte. Si la cámara abandona a un objeto o persona y se mueve a otro lugar, supondremos que el objeto o la persona todavía están allí, fuera de campo”<sup>51</sup>.

De ese modo se define la diferencia entre campo y fuera de campo. Con la referencia al estudio de Burch, el autor hace énfasis en las seis zonas de espacio fuera de campo (arriba, abajo; a la derecha y a la izquierda del plano, hacia adelante y hacia atrás del decorado), proponiendo su emergencia siempre supeditada al plano, como una continuidad de este, un espacio contiguo, una extensión momentáneamente invisible pero que eventualmente podría tener una presencia en la imagen.

Para Bordwell, el espacio escenográfico se articula a partir de tres tipos de indicios: el espacio de los planos, el espacio del montaje y el espacio del sonido; indicios que implicarían el espacio de la pantalla (y fuera de ella). Para revisar el área del plano, Bordwell se refiere a las relaciones representadas en él a partir de diversos índices (las perspectivas, los contornos, las luces y sombras, los movimientos de las figuras, etc.). Luego, el espacio del montaje se relaciona con la percepción de un espectador que construye el espacio entre planos “basándose en la anticipación y la memoria, apoyándose en los esquemas causa-efecto (...)”<sup>52</sup>. Por último, aquello relacionado a una fuente sónica que, al igual que la construcción visual, accede a que el espectador organice el espacio.

Dichos espacios contribuyen a que el público construya las zonas exteriores a la pantalla, que pueden ser diegéticas o no diegéticas: “En la mayoría de las películas, el observador hace la asunción baziniana de que, fuera del encuadre, los límites se extienden

---

<sup>51</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós, 1995, p. 210.

<sup>52</sup> David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 117.

por más regiones del mundo ficticio: estas regiones comprenden el espacio diegético en *off*. (...) Es evidente que el montaje y el sonido contribuyen a la construcción de un espacio en *off*. El plano 2 habitualmente mostrará algo que estaba *off* en el plano 1, mientras que el sonido diegético, característicamente, continuará desarrollándose cuando su fuente ya no esté en el encuadre”<sup>53</sup>. Esta descripción permite representar de modo claro el dispositivo del fuera de campo en una narración clásica. Sánchez trabaja con ese estilo de fuera de campo, pero muchas veces, también, efectivamente se desmarca de esa “mayoría de las películas” que menciona el autor. En sus filmes, el plano 2 se emancipa del plano 1, no siente la necesidad de hacer alusión a él. El dispositivo del plano contraplano como “posición ideal” del cine clásico parece anularse en sus filmes. Sánchez no sutura, constantemente se encarga de romper la ilusión de un espacio continuo; siguiendo la propuesta que hace Jean-Pierre Oudart, en 1969, que habla de “sutura” desde una perspectiva lacaniana, en donde a partir del mecanismo plano/contraplano se borran las ausencias *suturando* al espectador a la cadena del significado: “A todo campo fílmico, pues, le hace eco un campo ausente, el lugar de un personaje que coloca en él el imaginario del espectador, al que llamaremos el Ausente”<sup>54</sup>. En ese contexto, la sutura consiste en que “en el marco de un enunciado cinematográfico articulado en un campo-contracampo, en la aparición de un vacío bajo la forma de alguien (el Ausente), le sigue su abolición por alguien (o alguna cosa) situado en campo (todo ello en el cuadro del mismo plano o más bien del lugar fílmico trazado por la misma toma). Es este el hecho fundamental del que se derivan sus efectos: el campo de la Ausencia se convierte en el campo del Imaginario del lugar fílmico constituido por los dos campos, el ausente y el presente; el significante, al encontrar en ese campo un eco, se fija retroactivamente en el campo fílmico (...)”<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Op. Cit., 210.

<sup>54</sup> Jean-Pierre Oudart, “La sutura”. En *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Antoine De Baecque (comp). Barcelona: Paidós, p. 53.

<sup>55</sup> Op. Cit., 55. No profundizaremos en el concepto de sutura porque no lo consideramos totalmente eficiente en términos conceptuales para el marco teórico que estamos elaborando en este punto. Bordwell lo sintetiza así, “En ausencia de la sutura, el espectador de Oudart no comprende nada y debe repetir el ciclo cada vez

Resulta posible, entonces, recordar en este punto una pregunta que se hace Bonitzer, (a la cual volveremos en el capítulo final de esta investigación), cuando inquiriere “¿Qué es lo que vuelve, lo que regresa a través de esos ‘agujeros’ del realismo técnico aprovechando la desaturación del espacio fílmico? Fantasmas: los fantasmas de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen”<sup>56</sup>.

*Fantasmas de la mirada*, puentes entre un campo y el otro, bordes entre dos mundos que se contaminan. ¿Qué ocurre –nos preguntaremos más adelante– cuando un personaje mira hacia un fuera de campo que posteriormente no se exhibe? Se registra una ausencia que nunca a lo largo del filme será revertida. Es una ausencia narrativa y simbólica. Al contrario de lo expuesto acá: “El montaje clásico apoya la orientación de acuerdo con el principio negativo de la perspectiva descrito por Gombrich: una imagen convincente no tiene que mostrar todo lo que hay en el espacio siempre y cuando nada de lo que veamos contradiga nuestras expectativas. Si el cine clásico hace de la pantalla un cristal, es en parte porque convierte un sistema espacial de extraordinaria coherencia en un vehículo para la causalidad narrativa (...)”<sup>57</sup>. El fuera de campo que acá proponemos –un fuera de campo moderno– opera también bajo una lógica narrativa particular, la de una causalidad inexistente. Por lo tanto, cuando la narración no se rige bajo los principios de una lógica de causa y efecto, cuando no se busca la coherencia, la transparencia o la verosimilitud tan cara al modelo hegemónico de representación, aparecen –proponemos– los fantasmas y se desdibujan los bordes de la imagen, haciéndose líquidos los límites entre un espacio concreto y un espacio imaginario.

---

que el plano cambia”, y posteriormente señala, “contrariamente a Oudart, el observador examina los planos respecto a lo que espera ver y ajusta las hipótesis de acuerdo con ello” David Bordwell (1996: 112).

<sup>56</sup> Pascal Bonitzer, *El campo ciego*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007, p. 76.

<sup>57</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 66.

## Campo contra campo

Si bien se trata de un dispositivo diferente, el contracampo es también un tipo de fuera de campo. El caso más claro de campo contra campo, para David Bordwell, es el que propone el siguiente modelo:

“1. Un personaje mira hacia el exterior de la pantalla.

2. Un segundo personaje mira hacia el exterior desde la dirección opuesta”<sup>58</sup>.

Es, podríamos exponer, el campo contrario, simétricamente enfrenteado, de la imagen contigua; es, también, “el mecanismo de representación que utiliza la contraposición de dos planos de los personajes que se miran, intercambiando miradas”<sup>59</sup>.

La teórica del cine española Nuria Bou propone un desplazamiento entre el cine clásico y el cine moderno utilizando dos modos distintos de operación de la figura del plano contraplano. En su libro *Plano / Contraplano*, compuesto por diversos ensayos, va haciendo un recorrido muy novedoso en torno al dispositivo del plano contraplano, para proponer un empleo y un resultado distinto en ambos modos de representación<sup>60</sup>. “[...] la

---

<sup>58</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 110.

<sup>59</sup> Nuria Bou, *Plano / contraplano*. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 34.

<sup>60</sup> En su ensayo “El tránsito entre el clasicismo y la modernidad”, la autora se concentra en dos películas correspondientes al género del *western*, dirigidas ambas por el cineasta John Ford. La primera es *Stagecoach* (1939), que tanto por su estructura como por el tipo de personajes y el modo en que estos son presentados, sería un filme que se correspondería a un cine clásico; el segundo filme, lo dirige décadas más tarde, ya hacia el final de su carrera (se trata de su penúltimo largometraje) *The man who shot Liberty Valance* (1962). Esta película pertenecería a al *western* crepuscular, denominación que asigna el decaimiento de un género que deja de ser popular porque comienza a aburrir a su público y debe reinventarse. En la primera película la figura del viaje será un pretexto, una diligencia que transportará a los personajes entre un pueblo y el siguiente, y en ese trayecto se establecerían las identidades de cada personaje. La segunda película, en cambio, reflexionaría en torno al universo propuesto por *Stagecoach*. Un mundo que está siendo borrado por las huellas de una modernidad que arrastra consigo elementos positivos y elementos negativos. Escribe Bou: “El filme que Ford rodó en 1962 se enmarca entre dos viajes que lo abren y lo cierran: nada que ver, con una concepción clásica de los itinerarios. La llegada y la partida de los protagonistas son una llegada de la nada y una partida también hacia la nada: el único viaje que verdaderamente emprende el film es un viaje hacia el pasado, un viaje interior cuyo corazón es una diligencia polvorienta e inmóvil encerrada en una habitación, como en un museo”. La propuesta del texto es que Ford intuía que el *western* era un género en picada, con una muerte anunciada, por parte de unos espectadores que ya conocían las fórmulas. Eso le permite reflexionar en torno a los mecanismos de la puesta en escena, y articular una obra melancólica y pesimista, que anunciaba el fin de un universo estético y representacional. El cambio, está efectivamente en el recurso del campo contracampo. En el filme de 1939 había un juego de miradas que, de una manera u otra, devolvía un orden a la narración, tanto en el juego de los afectos, como en los deseos y en las motivaciones de los

contraposición de primeros planos a través del procedimiento del plano/contraplano es la forma institucionalizada que el discurso del clasicismo emplea para explicar el nacimiento de la pasión, el plano/contraplano deviene de inmediato un privilegiadísimo enclave para estudiar los mecanismos narrativos y de representación que vertebran los filmes de Hollywood”<sup>61</sup>.

El recorrido que emprende esta autora toma la vía del elemento pasional en el cine, revisando los modos a través de los cuales el cine clásico, en múltiples ejemplos –a partir de un corpus de directores esenciales del clasicismo– representa la pasión, mediante el procedimiento del plano/contraplano como dispositivo que permite el intercambio de miradas como índice de la exaltación amorosa que se genera en la pareja protagónica. El trayecto que emprende Bou culmina revisando las películas de Antonioni, director a través del cual propone un uso moderno del dispositivo del contraplano, donde la pasión propuesta por el clasicismo se cancela, en un juego de miradas donde no hay interlocutor, por el contrario, lo que se devuelve como contraplano, es un vacío, el plano sin personajes, donde el transcurrir del tiempo será tal vez lo único sobreviniendo: “La pasión, o como mínimo una concepción muy particular de ésta, entra en crisis en los cineastas manieristas, que saben que la continuidad celebrada del clasicismo, cada vez es más imposible, y que el espectador debe arrastrar hasta su casa el espectro de una temporalidad nueva, una temporalidad que no prolonga el artificio de un mecanismo narrativo que vectoralice la mirada y el tiempo mismo del espectador más allá del filme, sino que le enseña que el tiempo del filme es el reflejo directo de la temporalidad del espectador”<sup>62</sup>.

Si el plano/contraplano del cine clásico se usa como procedimiento que destruye el espacio que separa a dos personajes (a dos amantes, por ejemplo), la ausencia

---

personajes. En el filme de 1962, en cambio, el contracampo se construye desde un campo vacío: “(...) Ford adopta la escisión (primero un plano general, y después un plano de ella y uno de la casa) para mostrar una pasión condenada a permanecer perpetuamente desatada, abierta en su fisura in-suturable entre una mirada pasional que interroga y la silenciosa respuesta de un espacio despoblado del que ya no puede surgir historia alguna”. Nuria Bou (2002: 82).

<sup>61</sup> Op. Cit., 35.

<sup>62</sup> Op. Cit., 157.

de este mecanismo en el cine moderno enfrenta a los personajes a un abismo, un espacio vacío.

Ya mencionamos la importancia que Burch le daba al campo vacío, que funciona como un espacio magnético que no puede sino ser relacionado con el fuera de campo. Del campo vacío podemos extendernos infinitamente mediante el cine de Antonioni, sin embargo, nos abstendremos para revisar la anulación de un contraplano tradicional y la utilización de un campo desierto, con motivaciones distintas a las del modelo clásico y, probablemente también al proyecto cinematográfico que emprende Sánchez, si bien con guiños a la cinematografía de Antonioni, muy distanciado en cuanto al universo estético que propone y genera.

Las ideas revisadas hasta este punto, constituyen modos de ensayar teóricamente el camino de una ausencia que es también –invariablemente– una presencia, a partir de la figura del fuera de campo y sus modos distintos de manifestarse en el cine.

### **Otras aproximaciones**

Antes de llevar este trayecto conceptual hacia un terreno más concreto (es decir, previo a establecer una lectura de obra cuyo objetivo es particularizar el modo en que el director formula una concepción en torno a este dispositivo, con el fin de desbordar hacia el campo el contexto político de la época), nos gustaría referirnos a otros hilos conceptuales, cuyas preocupaciones colindan con nuestro tema y aportan ejes de análisis desde distintos ámbitos que iremos retomando en los capítulos posteriores.

a. En primer lugar, se trata del libro *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*<sup>63</sup> de Francisco Javier Gómez Tarín. Este estudio trabaja en torno a las figuras de la elipsis y del fuera de campo, como elementos que permiten que la ausencia se convierta en un factor protagónico de cualquier obra cinematográfica. Como lo

---

<sup>63</sup> La investigación que realiza Gómez Tarín se concentra en especial en las posibilidades que tienen las figuras de la elipsis y del fuera de campo, en el marco de un cine materialista y opuesto a un modelo institucional de representación, para connotar un discurso que estaría ausente. Coincidimos con el autor en su intento por dar una fórmula teórica a la figura del fuera de campo como un dispositivo que desestabiliza la narración.

expresa su autor: “Nuestra hipótesis parte de la oposición a ese modelo (de representación institucional) para buscar en la elipsis y el fuera de campo un camino auténticamente desestabilizador que evidencie sus carencias y contradicciones más profundas mediante la plena asunción como discurso de lo ausente, lo no visible, a través de la connotación”<sup>64</sup>. Con esa premisa, el autor sigue la huella de un cine materialista (en oposición al modelo de representación hegemónico), que sería un tipo de cine que deja a la vista su proceso de producción, que desnaturaliza la representación. El cine clásico, en cambio, para Gómez Tarín sería un tipo de cine idealista, en tanto produce una impresión de realidad basada siempre en la ideología dominante. Si bien este extenso estudio nos resulta útil de diversas maneras, nos gustaría detenernos en una tipología específica que establece el autor. En ella, aparecen muchos elementos ya mencionados en las páginas anteriores, sin embargo, nos ayudarán ahora a establecer una sistematización para abordar, más adelante, los posibles mecanismos de activación de un fuera de campo (contiguo) que “contribuyen a la construcción del espacio habitable y han generado muchos de los códigos que hemos ido considerando paulatinamente como propios del lenguaje cinematográfico, hasta llegar a naturalizarlos”<sup>65</sup>. Los modos en que el fuera de campo llama al campo son los siguientes:

- Miradas, gestos, palabras. Desde la imagen en campo los personajes “llaman” por la dirección de la mirada, de los gestos o verbalmente, a otros que se encuentran fuera de campo.
- Entradas y salidas de campo.
- Re-encuadres: Ligeros movimientos de cámara, muchas veces acompañando a los personajes o a los objetos, que abren (o cierran) un espacio de la mirada del espectador.

---

<sup>64</sup> Francisco Javier Gómez Tarín. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia: Ediciones de la filmoteca, 2006, p. 11

<sup>65</sup> Op., cit., p. 201.

- Movimientos de cámara. Panorámicas, *travellings*, *steadycams* o grúas, que parecen romper el marco de la pantalla para diluir el espacio en un todo que fluye indistintamente ante la mirada del espectador.
- Sonido.
- Campo-contracampo.
- Dispositivos de la puesta en escena. Objetos que no solo remiten a un fuera de campo, sino que lo insinúan y/o lo hacen expresamente constatable: espejo, reflejos.
- Contracampo subjetivo. Casos extremos en que la cámara toma la posición del espectador, en cuanto a dirección de mirada, de tal forma que éste queda en el lugar que debería corresponder a una mirada subjetiva del campo ausente.
- Campo vacío<sup>66</sup>.

Estos recursos, utilizados de maneras descentradas respecto a un lenguaje convencional, permiten un deslizamiento, un vértigo, que provoca que la figura del fuera de campo tenga un protagonismo particular, en la generación constante de una extrañeza. Esto nos lleva a pensar en un segundo punto, que solo abordaremos sintéticamente, pues retomaremos con detalle más adelante.

b. En otro ámbito de aproximación al estudio, nos interesa pensar el diseño sonoro que, en las películas de Cristián Sánchez, será fundamental al momento de hacer ingresar, hacia el campo, el espacio imaginario. El sonido, ya sea a través de los ruidos, de la música (que puede ser diegética o extra-diegética), de las voces y los diálogos, será muy relevante a la hora de abordar nuestra propuesta de un afuera implicado. Retomamos a Deleuze y su observación de un sonido que hace ver ahí donde la visualidad no llega a hacerlo, ya sea porque no lo permite, ya sea porque conscientemente lo vela. Un sonido provoca una pregunta en el espectador, una sospecha, ya sea que la fuente de ese sonido esté o no presente en la imagen.

---

<sup>66</sup> Op. Cit., 201 y 202.

Siguiendo con la revisión de textos y de autores que nos ayudan en la elaboración teórica de la idea del fuera de campo, nos interesa mencionar a Michael Chion, como el gran estudioso del sonido en el cine. Su libro *La audiovisión*, materializa sus investigaciones en torno a la imagen y al sonido, en torno la mirada. Señala en la introducción que no vemos lo mismo cuando oímos algo y, al revés ocurre algo similar. Cuando vemos lo que se oye, la materialización del sonido será distinta. Para el tema del fuera de campo que acá nos convoca, el elemento sonoro será muy relevante, especialmente en el modo en que Cristián Sánchez lo introduce en sus películas, de un modo distinto al que utiliza el cine clásico, en donde se tiende a subrayar las emociones que el espectador debería sentir respecto a las múltiples secuencias; acá es el dispositivo sonoro el que va a desestabilizar lo visible. En ese sentido, nos interesa Chion desde dos perspectivas que, a nuestro parecer, se encuentran fuertemente entrelazadas. La primera tiene que ver con el marco de la imagen, según escribe, “un marco que se afirma así como un continente preexistente en las imágenes, que estaban allí antes que ellas, y podrá persistir una vez que ellas se hayan desvanecido”<sup>67</sup>. En contraposición a eso, no hay nada que contenga el sonido, estos se pueden añadir de modo simultáneo, sin límite alguno, durante la posproducción. La inexistencia de un marco para lo audible es relevante, pues el sonido no está contenido, no se puede imantar a la imagen, no encuentra un punto de contacto. En Sánchez, sentimos muchas veces que el sonido se ha desprendido de la imagen, no está subordinado a lo que es visible, se libera y se oye de un modo alienado, poniendo en jaque lo que ve el espectador, así como la narración y el argumento del filme. Un sonido que, al estar disociado de lo que vemos, se instala (según proponemos), como una alusión, una latencia, una sugerencia.

El otro punto por el cual nos interesa Chion tiene que ver con su tipología de lo acusmático, como uno sonido “«que se oye sin ver la causa originaria del sonido» o «que hace oír sonidos sin la visión de sus causas»”<sup>68</sup>. Propone dos trayectos posibles de un sonido

---

<sup>67</sup> Michael Chion, *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 69.

<sup>68</sup> Op. Cit., 74.

en un filme. El primero es “de entrada visualizado y, seguidamente acusmatizado” y, en segundo lugar “es acusmático para empezar y solo después se visualiza”<sup>69</sup>.

Según revisaremos en uno de los últimos capítulos de esta investigación, el autor distingue un fuera de campo activo de uno pasivo. El primero es “aquel en el cual el sonido acusmático plantea preguntas (¿Qué es? ¿Qué sucede?), que reclamen respuesta en el campo e inciten a la mirada para que vea en él”; el fuera de campo pasivo, en cambio es aquel “en el cual el sonido cree un ambiente que envuelve la imagen y la estabilice, sin suscitar de modo alguno el deseo de ir a mirar a otra parte o de anticipar la visión de su fuente y cambiar el punto de vista”<sup>70</sup>.

Cerramos nuestra primera aproximación a lo que constituye el tema principal de esta investigación, proponiendo que Cristián Sánchez, de manera astuta, va articulando políticamente un imaginario denso y conflictivo, que se mantiene en un afuera y, sin embargo, se filtra hacia el interior del campo cinematográfico. El fuera de campo, de todos modos, se mantiene censurado y reprimido. El recorrido a través de las trazas teóricas en torno a la conceptualización del fuera de campo, nos permite pensar en una articulación que, en este director, se presenta desde una innegable distancia respecto de la utilización que podemos encontrar en una película perteneciente a un modelo de representación hegemónico. Para establecer dicho trecho, nos interesaba identificar, en términos generales, el estudio que realiza Noel Burch, en primer lugar, cuyo texto será referenciado en numerosas ocasiones por los mismos autores con los que acá trabajamos. Por otra parte, nos parece relevante la visión de David Bordwell, especialmente en sus estudios de un cine clásico, pues dicho enfoque nos permitiría organizar una idea teórica que también funciona desde la oposición con este modelo representacional. En este punto nos conectaremos con nuestro siguiente capítulo, ya que nos interesa pensar en los mecanismos en que se configura el fuera de campo desde la perspectiva de un cine moderno. No solo porque cada paradigma es distinto en relación a la construcción del fuera de campo (un modelo de

---

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Op. Cit., 86.

representación clásico versus un modelo moderno, o de 'arte y ensayo', según la tipología que el propio Bordwell propone), también, porque en la cinematografía de Sánchez encontraremos ecos de una modernidad que se despliega bajo diferentes signos, a partir de una propuesta novedosa en los modos en que dialoga con el contexto político de la época que lo acoge y que el director decide poner en imagen.

En ese sentido, los autores convocados (Pascal Bonitzer, Gilles Deleuze, Nuria Bou, Jacques Aumont, Noël Burch), serán teóricos que reflexionarán en torno a ese espacio afuera, en tanto fuera de campo absoluto, –imaginario, heterogéneo, metafísico–, que será fundamental al momento de proponer una tensión entre lo que está presente y lo que está ausente. Un mecanismo, como señaláramos en un principio, que admite una representación audiovisual en un momento en que el cine generaba una profunda sospecha, a partir de ciertas estrategias que permiten que la narración se vuelva ambigua, indeterminada, asentándose en la historia desde una sugerencia y latencia constante frente a los eventos violentos y traumáticos, pero a la vez, consciente de cualquier posibilidad de enunciación de esos horrores.

## Trayectorias de la modernidad en el cine

Un segundo lugar de contacto con la filmografía de Cristián Sánchez, se concentra en la idea de la modernidad cinematográfica. Con el objetivo de exponer algunas tesis sobre cómo se articula, en el cine, una edad moderna, tomaremos prestados ciertos recorridos y conceptualizaciones de algunos teóricos del cine (integrando, además, los textos de críticos, cineastas y teóricos de la imagen), que han trabajado en torno a este tema.

Presentaremos, en primer lugar, las características que permiten –en el marco de una historia del cine– el surgimiento de un cine moderno, así como cuáles son sus bases y fundamentos, y cómo se instalan las marcas que va dejando en la obra de un cineasta como Cristián Sánchez. En segundo lugar, sugeriremos un mapa de lectura –desde autores puntuales (fundamentales a nuestro parecer)– siguiendo las principales trazas teóricas que nos resultan apropiadas para una comprensión de los trayectos que se han organizado desde la noción de modernidad. Admitimos que el tema que nos convoca en este capítulo, puede parecer, en tanto idea cinematográfica, algo atemporal en la actualidad, debido especialmente a que se trata de un modo de pensar el cine apropiado para estudiar un tipo de películas que surgieron en una época pasada; una idea, agregamos, que ha sido sobreutilizada en el ámbito de la crítica y de los estudios de cine –especialmente en el campo de la crítica de cine francesa inaugurada por los colaboradores de la revista francesa *Cahiers du Cinema*– a mediados de la década de los cincuenta. Para nosotros es evidente que la tradición teórica actual es heredera de un pensamiento asociado a una idea de modernidad cinematográfica, de su idea de cinefilia y del pensamiento que esta impone –la política de los autores, por ejemplo– para aproximarse a las películas y a sus directores, no necesariamente ‘modernos’, sino también actuales. En ese sentido, sospechamos que del análisis de aquellos elementos que caracterizan dicha modernidad, derivan varias claves que nos permitirán organizar un piso teórico para aproximarnos, desde frentes diferentes, a la obra de Sánchez, justamente porque pensamos que se trata de una obra profundamente moderna.

Por otro lado, es importante advertir que la idea que acá planteamos no ha sido aprobada unánimemente. Hay quienes dicen que el cine siempre ha sido moderno, desde sus inicios, con las vistas de los Hermanos Lumière, que inauguraron el arte cinematográfico en el año 1895. El problema, a grandes rasgos, está en que el nacimiento del cine coincide con los movimientos modernos en otras artes (las artes plásticas, la literatura, la música)<sup>71</sup>. Efectivamente, cuando el clasicismo se consolida en el arte cinematográfico, comienzan a aparecer, simultáneamente, las vanguardias del cine, a cargo –la mayoría de las veces– de artistas que ven en el cine un medio novedoso para sus experimentaciones formales, plásticas, lumínicas; sus posibilidades poéticas y expresivas. Como ocurre, por ejemplo, con el cine poético francés, desarrollado desde la segunda década del siglo XX, o el surrealismo, inmediatamente posterior, en forma simultánea a la consolidación de un modelo de representación clásico cuyo centro absoluto será Hollywood. Por lo mismo, en el cine, la modernidad surge en el ocaso de las vanguardias estéticas (luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando para algunos de sus importantes teóricos, éstas ya no son posibles), y se instala como un modelo o alternativa al sistema cinematográfico clásico y hegemónico.

No nos detendremos, sin embargo, en esos debates, pues lo que nos interesa son ciertos caracteres propios relacionados con la era moderna (la edad moderna, para Deleuze), que nos permitirán la elaboración de un marco formal, estético y estilístico, para abordar la obra del director chileno que nos convoca. La idea de una modernidad cinematográfica resulta especialmente apropiada para articular las coordenadas teóricas de una época particular en la historia del cine, ubicada cronológicamente hace ya más de

---

<sup>71</sup> Sobre la modernidad en el arte, que comienza en las primeras décadas del siglo XX, León Frías destaca lo siguiente: “La renovación del espacio plástico, iniciada por el impresionismo, se radicaliza por las prácticas del cubismo, del dadaísmo, del surrealismo y de otras vanguardias. La novela pierde sus vectores clásicos en las obras de James Joyce, Marcel Proust y más tarde Franz Kafka y los narradores estadounidenses (Faulkner, Dos Passos...). La poesía, igualmente, se abre a formas de composición más libres y abiertas. La música ingresa con Stravinsky, Béla Bartók y los maestros de la atonalidad en una etapa muy distinta a las anteriores. Con ellos y otros se inicia el período de la modernidad artística, y las primeras décadas del siglo son muy activas y productivas en esta ruptura epistemológica en la perspectiva integral del arte. Las proporciones clásicas son reemplazadas por configuraciones aparentemente arbitrarias, aleatorias, ‘desordenadas’. Se pierden o se ‘diluyen’ esos ‘centros’ o puntos nucleares de organización que caracterizaban las creaciones artísticas hasta el siglo XIX”. Isaac Frías León (2013: 254).

sesenta años, en un momento determinado: esto es, una modalidad que comienza a fraguarse a mediados de la década de los cuarenta, en la Italia del Neorrealismo, luego de la Segunda Guerra Mundial, y se concreta en todo su esplendor a fines de los años cincuenta, en gran medida con el surgimiento de la *Nouvelle Vague* en Francia, pero aplicable a su vez, a todas las nuevas olas y nuevos cines que se desarrollan simultáneamente (durante las década de los sesenta y los setenta) en distintos países del mundo (podemos nombrar el *Free cinema*, en Inglaterra; el Nuevo Cine Alemán; el *New American Cinema*, en Estados Unidos, o el Nuevo Cine Latinoamericano, al cual nos acercaremos en un siguiente capítulo).

Si nos interesa el concepto de modernidad –siempre acotado al ámbito cinematográfico–, es con el fin de organizar un anclaje que puede ser tan estético como ético, tan estilístico como político, y lo utilizaremos como un marco o punto de partida, en tanto se entiende como una edad del cine que involucra numerosos cambios y desplazamientos respecto a la producción cinematográfica institucional y hegemónica. Como propuesta de cine, implica la posibilidad del medio audiovisual de definirse como un instrumento de investigación, como una forma de reflexionar en torno al presente desde la revisión de un mundo cuyas certezas se van borrando, donde se intenta comprender ese mundo, justamente, desde la toma de conciencia de cierta incomprensión. En el cine, son numerosos los dispositivos que hacen posible la emergencia de un estado falto de evidencias y de certezas: ya sea desde una puesta en escena determinada, o bien, desde la apuesta por un modo auto-reflexivo de realización. Desde la extensión de los silencios o bien, desde la elaboración de una narración ambigua. Otra aproximación es posible de ser identificada desde la apuesta por una atmósfera política que ingresa desde el fuera de campo, desestabilizando potentemente la imagen y la narración. En el contexto de Chile sumido en una dictadura militar, muchos de los dispositivos propios de la modernidad, le proporcionarán al director la posibilidad de organizar un pensamiento, sobre el mundo, desde el cine (particularmente desde el largometraje de ficción). Sánchez toma esas piezas y se apropia de ellas para organizar una narración llena de remanentes, de huellas sonoras,

de imaginaciones políticas, en donde la organización del mundo particular, se realiza desde imágenes sintomáticas de algo velado o simplemente ausente.

Pero la modernidad va más allá de dispositivos estilísticos y estéticos, tiene que ver, también, con un cine que se distancia del mero entretenimiento y se sitúa en los territorios del arte. Dice Schwarzböck, “Los programas del cine moderno, al concentrarse en la creación de un nuevo espectador –después de evaluar que estaban dadas las condiciones materiales para ese propósito–, dejan de lado la cuestión del carácter compensatorio del cine. Si el nuevo espectador está emancipado de la ortopedia del modelo narrativo clásico, ya no busca en el cine –ahora devenido arte– lo que se habría fugado de la realidad. Y no lo hace, porque directamente no establece proporciones entre el cine y la vida. En el modelo clásico, esas proporciones estaban establecidas en términos referencialistas, de modo tal que el cine fuera más bello (o más feo) o más sublime (o más terrible) que la vida misma”<sup>72</sup>.

La modernidad queda registrada en diversos textos teóricos, a partir de ciertas huellas, en tanto es una noción a la cual se le va dando forma de distintas maneras y con perspectivas que se complementan y que comienzan a concebirse, por una parte, en paralelo al Neorrealismo Italiano (1945), por otra, en relación a “autores” del cine que comienzan a romper los paradigmas del lenguaje cinematográfico y a anticipar este nuevo orden de cosas. Existen numerosos textos –tan elementales, como fundacionales– en torno a la modernidad, dispersos en distintas publicaciones. Están, por ejemplo, aquellos escritos en la década del cincuenta por los colaboradores de *Cahiers du cinema*. Nos detendremos, brevemente, en dos textos. En primer lugar, “Carta sobre Rossellini”, de Jacques Rivette, donde escribe: “Con la aparición de *Te querré siempre*, de pronto todas las películas han envejecido diez años. No hay nada más despiadado que la juventud, que esta intrusión categórica del cine moderno, en la que podemos al fin reconocer lo que de manera algo

---

<sup>72</sup> Silvia Schwarzböck, “Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo”, *Kilómetro 111*, 2003, (4).

confusa estábamos esperando”<sup>73</sup>. Y antes de eso, señala “Puesto que es realmente en esas películas rápidas, improvisadas con medios aleatorios y rodadas a trompicones, donde a menudo la imagen nos deja adivinar que encierra la única pintura real de nuestro tiempo. Y siendo ese tiempo también un bosquejo, cómo no reconocer de repente la apariencia básicamente esbozada, mal compuesta, inacabada, de nuestra existencia cotidiana”<sup>74</sup>. Este texto, escrito en un formato epistolar dirigido directamente a los espectadores que “no aprecian” a Rossellini, es justamente una defensa y una justificación del cineasta italiano como director moderno<sup>75</sup>.

En segundo lugar, nos interesa un ensayo que, a nuestro juicio es fundamental, escrito por Jean Luc Godard en torno a la obra que el director sueco Ingmar Bergman realiza en el año 1953. En la siguiente crónica, señala, a propósito de *Un verano con Monika*: “En efecto, Ingmar Bergman es el cineasta del instante. Cada una de sus películas nace de una reflexión de los protagonistas en el momento presente, profundiza esta reflexión por una especie de descuartizamiento de la duración, un poco a la manera de Proust, pero con un poco más de poderío, como si se hubiera multiplicando Proust a la vez por Joyce y por Rousseau, y deviene finalmente una gigantesca y desmesurada *meditación a partir de una instantaneidad*. Una película de Bergman es, si se quiere, un cuarto de segundo que se metamorfosea y se alarga durante una hora y media. Es el mundo entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos de corazón, la alegría de vivir entre dos palmadas ”<sup>76</sup>. Son articulaciones de la modernidad vía ciertas constataciones que *in situ*, en el momento mismo en que se van estrenando las películas, las que van a caracterizar lo que

---

<sup>73</sup> Jacques Rivette, “Carta sobre Rossellini”. En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Antoine De Baecque (comp.). Buenos Aires: Paidós, 2003, p.60.

<sup>74</sup> *Ibíd.*

<sup>75</sup> Para muchos teóricos y críticos especializados el filme *Te querré siempre (Viaggio in Italia, 1954)* constituirá el anteproyecto de la modernidad en el cine, por varios motivos: es un filme sin guion, donde los actores improvisan, donde el azar ingresa al plano y lo modifica sustancialmente. Es un filme que intenta hacer visibles las emociones de sus personajes; sacar a la superficie aquello que es invisible al ojo humano.

<sup>76</sup> Jean Luc Godard, “Bergmanorama”. En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Antoine De Baecque (comp.). Buenos Aires: Paidós. 2003, p. 81.

posteriormente conoceremos como el corpus de un cine moderno. El primer texto, de Rivette, se refiere entre otras cosas, a la emergencia de momentos cotidianos –en contraposición a un relato monumental dominante en el cine clásico–, en donde reina el azar en los lazos que se establecen entre los personajes. Godard, por su parte, habla del uso de la temporalidad en el cineasta sueco, de la duración del plano que da a ver un tiempo específico, aletargado, distendido en un momento que se vuelve eterno.

Los textos en torno al cine moderno se extienden hasta la actualidad, como una idea que constantemente se va reajustando, pues pareciera que, aún hoy, resulta valiosa para comprender un cine contemporáneo que se aleja del formato comercial, y que si bien emprende constantemente nuevas búsquedas (que se confunde a veces con los parámetros propios de un posmodernismo), puede ser visitado desde los paradigmas de una tardomodernidad que se despliega en un anclaje evidente con las rutas que emprendieron las nuevas olas a mediados del siglo pasado. En el prólogo a su libro, Choi se pregunta “... cómo es posible que esta forma de pensar y hacer cine, que identifica a una parte de nuestra generación, sin embargo, ya no pueda representarla. Tal vez, porque las condiciones del mundo no son las mismas que aquellas vislumbradas después de la Segunda Guerra Mundial, las cuales produjeron un alto en la imagen y permitió al cine entrar a la edad madura”<sup>77</sup>.

Por otra parte, cuando proponemos que ser un cineasta moderno se relaciona con la posibilidad de pensar un mundo, planteamos una referencia directa al trascendental texto que Roland Barthes le dedica a la obra de Michelangelo Antonioni, específicamente cuando expresa: “... para usted, lo Moderno no es el término estático de una oposición fácil; lo Moderno es, por el contrario, una dificultad activa para seguir los cambios del Tiempo, ya no solamente en el nivel de la gran Historia, sino también en el interior de esa pequeña historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros”<sup>78</sup>. Este texto, dirigido al

---

<sup>77</sup> Domin Choi, *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009, p. 9.

<sup>78</sup> Roland Barthes, “Caro Antonioni”. *La torre Eiffel*. Barcelona: Paidós: 2001, p. 178.

director italiano con motivo de un homenaje que le rinde la ciudad de Bolonia el año 1979, constituye un muy buen documento para comprender las principales señas de aquello que compone a un cine moderno, desde lugares muy distintos: su oposición a un sistema tradicional y el rechazo de sus convenciones y principales fórmulas, a la intención de barrer con las formas de hacer sentido para proponer otras nuevas e insospechadas, a partir de una propuesta plástica, en donde la composición del plano, la selección cromática de los colores presentes en la imagen, el diseño sonoro, o la duración de un plano en un espacio particular, van a jugar un papel determinante. Pero también tomando en cuenta la configuración de un nuevo tipo de personaje cinematográfico, que en su no obedecer a la dinámica de la acción y reacción, se rige por el azar, transita, observa, permitiendo que su mirada se transforme en un puente que se prolonga hasta la mirada del propio espectador.

Antes de entrar a revisar algunos de los recorridos teóricos que nos acompañarán en la inspección sobre este tema, utilizaremos algunos elementos que identifican los autores españoles José Enrique Monterde y Esteve Riambau<sup>79</sup>, que caracterizan, de modo claro, las cualidades de este modelo de representación. A grandes rasgos, estas serían:

1. La crisis de la representatividad que desemboca en la ruptura de los valores miméticos.
2. La pérdida de confianza en la relación referencial que conduce al predominio del carácter inmanente del signo sobre sus funciones trascendentes.
3. La disolución del vínculo jerárquico entre forma y contenido.
4. El rechazo a la estructura lógica del discurso.
5. La preminencia de un psicologismo que adquiere su fundamento central en la nueva vivencia del tiempo.
6. La tendencia a la fragmentación.

---

<sup>79</sup> Esta sistematización la encontramos en el volumen XI de la *Historia general del cine*, dedicado, justamente, a los nuevos cines y resulta bastante reflexivo en los planteamientos que va sugiriendo en relación a la modernidad y a los cines que surgen eludiendo el modelo clásico en los años cincuenta y sesenta. José Enrique Monterde y Esteve Riambau (1995: 18).

7. La instauración de la auto-reflexión y de los metalenguajes como dispositivo central del funcionamiento artístico.

Monterde y Riambau sistematizan de modo puntual algunas de las señas definitorias de la modernidad en el cine, relacionadas con una autoconciencia del relato; con la posibilidad de interpelar al espectador mediante actores (personajes) que miran directamente a la cámara, con la presencia explícita del autor detrás de la cámara, o con la emergencia de sus comentarios a modo de narración en *off*; con las rupturas evidentes que se establecen frente a la narrativa clásica; con el predominio de una forma en donde la historia pasa a segundo plano. También mediante la presencia de una opacidad, en tanto la posibilidad de hacer emerger la materialidad propia del dispositivo cinematográfico. Son otros modos (nuevas aproximaciones estéticas, estilísticas y, también, una nueva pauta moral) de situarse en el medio audiovisual, tal como lo pensaron e hicieron directores emblemáticos del cine moderno, con Jean Luc Godard a la vanguardia, pero antes con Rossellini y luego, también con Antonioni, Cassavetes, Chytilová, entre otros muchos de la época, que se definen, en una historia del cine, como los directores que asumen un tipo de realización que toma una forma política frente a su propia actualidad y a su propio contexto histórico y social. Frente a aquello que, en palabras de Losilla, “oscurece la memoria y por lo tanto enturbia la percepción del presente”<sup>80</sup>.

A continuación, nos detendremos en algunos teóricos que se han referido, desde perspectivas distintas, y sin embargo profundamente alineadas en su mirada, sobre el tema. Retomaremos acá algunos de los nombres ya utilizados para el capítulo dedicado a la noción del fuera de campo en el cine. Bazin es uno de ellos, y probablemente, será uno de los fundadores de las bases teóricas de la noción de modernidad, tanto desde sus textos en torno al Neorrealismo Italiano, como en aquel en que estudia la obra del cineasta Jean Renoir, además de sus reflexiones en torno al realismo, a pesar de esto, no necesariamente

---

<sup>80</sup> Carlos Losilla, *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. Barcelona: Tesis doctoral UFP, 2010, p. 11.

establece el concepto de lo moderno. Bordwell, por su parte, tampoco conceptualiza sus apuntes sobre el tema utilizando el término de modernidad; pero sí habla de un “cine de arte y ensayo”, con el cual el cine moderno comparte muchas de sus cualidades básicas. Comenzaremos con este segundo autor que, como ya dijimos, será uno de los importantes teóricos del clasicismo en el cine, específicamente aquel que formula Hollywood, desde fines de la década del diez en adelante y articula la noción de arte y ensayo en oposición a la lógica clásica.

### **El cine de arte y ensayo**

Escribe Bordwell: “La «realidad» del filme de arte y ensayo tiene múltiples facetas. El filme tratará de asuntos «reales», problemas psicológicos corrientes, tales como la «alienación» contemporánea y la «falta de comunicación». La puesta en escena puede enfatizar la verosimilitud de la conducta tanto como la verosimilitud del espacio (por ejemplo, filmación en localizaciones naturales, esquemas de iluminación no hollywoodenses) o del tiempo (por ejemplo, *temps mort* en una conversación)”<sup>81</sup>. El autor articula su capítulo en torno a este cine “otro” y lo llama “cine de arte y ensayo”, para distanciarlo del modo institucional. Realiza esta labor a partir de filmes de Antonioni, de Bergman, de Wim Wenders, de Agnes Vardá, dando ciertas luces de características muy específicas de un cine moderno, que se aplican perfectamente para el director que nos convoca en esta investigación. Apuntaremos a continuación estas cualidades propias de un cine de arte y ensayo, realizado principalmente en Europa, a mediados del siglo pasado, aunque con transferencias paralelas a los proyectos independientes del cine norteamericano. Enumeramos arbitrariamente, aquellos elementos que nos parecen más relevantes para nuestra posterior lectura sobre el cine de Cristián Sánchez. Si presentamos de este modo las ideas del autor, que originalmente en el texto se encuentran a merced de

---

<sup>81</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 206.

los ejemplos que de inmediato se van estableciendo, es porque parte de estas características serán revisadas en la segunda parte de la investigación, como cualidades de una filmografía particular que ensaya, desde su narrativa y desde su apuesta estética y formal, múltiples posibilidades expresivas.

Sobre el “cine de arte y ensayo” Bordwell organiza una tipología que encontrará muchos puntos en común con la modernidad tal y como la estamos estableciendo. Expone que se trata de un tipo de cine que:

1. Contempla vacíos calculados en el argumento.
2. Relaja la relación causa-efecto.
3. La contingencia puede crear incidentes transitorios, periféricos.
4. Las escenas se crean alrededor de encuentros fortuitos, y el filme completo puede consistir en una serie de ellos.
5. Se eliminan o minimizan los plazos temporales y esto lleva a crear vacíos inconcretos e hipótesis menos rigurosas sobre las acciones fortuitas.
6. Los personajes del “cine de arte y ensayo” suelen estar faltos de trazos, motivos y objetivos claros y pueden actuar incoherentemente o pueden cuestionarse a sí mismos respecto a sus propósitos.
7. El protagonista del “cine de arte y ensayo” se desliza pasivamente de una situación a otra.
8. El interés del cine clásico por el argumento se reemplaza por el interés hacia el personaje.
9. El “cine de arte y ensayo” presenta efectos psicológicos en busca de sus causas.
10. Los personajes retrasan el movimiento argumental contando historias (acontecimientos autobiográficos, fantasías y sueños).
11. El “cine de arte y ensayo” desarrolla toda una serie codificada de puestas en escena para expresar el estado de ánimo del personaje: posturas estáticas, miradas encubiertas, sonrisas esbozadas, paseos sin rumbo, paisajes llenos de emoción, y objetos simbólicos.

12. Sueños, recuerdos, alucinaciones, ensoñaciones, fantasías y otras actividades mentales pueden materializarse en la imagen o en la banda sonora.
13. El filme de arte y ensayo tiende a ser bastante restrictivo en su ámbito de conocimiento (como consecuencia de un protagonista desprovisto de orientación, del formato episódico, de los efectos expresivos espacio-temporales, etc.)
14. El “cine de arte y ensayo” presenta un comentario narrativo abierto, una suerte de autoconciencia de la narración que crea un mundo de la historia coherente y una notoria autoridad externa a la narración.
15. El final abierto, característico del “cine de arte y ensayo”, reconoce a la narración no como simplemente poderosa, sino también como humilde; la narración sabe que la vida es más compleja de lo que el arte puede llegar a ser, y pareciera que la única forma de respetar tal complejidad es dejar causas pendientes y preguntas sin respuesta.
16. La narración es abierta, una escena puede terminar *in media res*, se crean lagunas que no se explican por referencia a la psicología de un personaje.
17. La narración de arte y ensayo señala con frecuencia que el acontecimiento pro-fílmico es también una construcción.
18. La narración de arte y ensayo es profundamente auto-consiente<sup>82</sup>.

Lo que hace Bordwell en este capítulo titulado “La narración de arte y ensayo”<sup>83</sup> es sistematizar, de un modo bastante coherente, las trazas de un tipo de representación desmarcado del modelo canónico. Estas características que se van analizando en conjunto con fragmentos de filmes de directores de distintos orígenes (Godard, por ejemplo, va a ser citado en diversas ocasiones) que, evidentemente, marcan la distancia sobre el modelo de narración institucional, en tanto desplazamiento o sendero posible de abordaje. A lo que se opone la narración de arte y ensayo, entonces, es a la narración clásica. Para el autor, la

---

<sup>82</sup> Op. Cit., p 209 a 214.

<sup>83</sup> Se trata de un capítulo relativamente breve, dentro de un libro bastante extenso dedicado al análisis del cine clásico de Hollywood.

narración hegemónica o clásica puede ser descrita de la siguiente manera: “La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado de una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes”<sup>84</sup>.

Es decir, un patrón estético y narrativo que emprende el cine hollywoodense que, como modelo dominante, se sitúa desde los años veinte y se mantiene vivo (y saludable) hasta la actualidad, como el resultado de diversas estrategias, donde el elemento económico será preponderante, pero también hay aspectos que, ya sea de índole estéticos, productivos e ideológicos, entran en el juego de experticia de esta gran industria norteamericana. Para Bordwell, y coincidimos con él, la característica primordial se encuentra en su familiaridad, en la estandarización como matriz de reiteración, en la propuesta por una narrativa de fácil comprensión, que permite un cine masivo y de consumo. A conclusiones similares llegará Noel Burch, aunque la denominación que utiliza es la de Modelo de Representación Institucional (MRI). Para Burch, el MRI comienza temprano en el Siglo XX<sup>85</sup>, y tiene relación con una comprensión canónica del lenguaje del cine que se ha normalizado, no solo en Estados Unidos y su industria hollywoodense, sino que expansible para todo el mundo según ese modelo hegemónico. En ambos casos (Bordwell y Burch), se trata de un modelo apoyado en la industria.

El análisis que realiza Bordwell le sirve a esta investigación fundamentalmente como un mapa de navegación, en tanto el autor sistematiza de modo muy concreto, las

---

<sup>84</sup> Op. Cit., p. 157.

<sup>85</sup> Señala Burch: “Pero parece que fue Griffith el primer cineasta consciente de la naturaleza «ilusionista» del *raccord* de dirección y de la necesidad de recurrir a él incluso contra la lógica de la topología fílmica. Esta distinción se encuentra en el meollo de toda la «practología» del M.R.I.” (1970: 215).

particularidades y las diferencias que oponen, o al menos distancian, dos tipos de cine que conviven hasta la actualidad.

Tal como nos recuerda Bordwell, en las primeras páginas de *El cine clásico de Hollywood* una de las cosas que le criticaba André Bazin a los colaboradores de *Cahiers du cinema*, que habían articulado el concepto de cine de autor, en un principio muy cercanos a ciertos grandes directores hollywoodenses (John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, entre otros) es que su excelencia no obedece solamente a la calidad de algunos directores, sino a la calidad de una tradición. Dice Bazin: “El cine norteamericano es un arte clásico, pero, entonces, ¿por qué no admirarlo en su faceta más admirable, es decir, no solo el talento de éste o aquel realizador, sino el genio del sistema, la riqueza de su siempre pujante tradición y su fertilidad cuando entra en contacto con nuevos elementos?”<sup>86</sup>.

Bazin habla de un modelo de representación que se genera dentro de una industria que, efectivamente, funciona de manera admirable muchas veces y que se opone (según expresa), a un cine de artistas o de artesanos, que se encuentran desprovistos de una maquinaria que los apoye en su creación de mundos; y que salen (como ocurre particularmente con el Neorrealismo Italiano), a las ciudades y filman sus calles como escenarios reales y orgánicos de sus películas. Las películas de Hollywood se organizan mediante un tipo de gramática clásica, en donde el sistema de representación sabe encontrar un equilibrio perfecto entre una forma que resulta familiar (para el espectador) y una idea –relativamente– novedosa. En esa tensión (entre lo novedoso y lo familiar) opera el cine clásico y encuentra su sostenido éxito comercial. Tal como sugiere David Oubiña: “Un filme de Hawks no se confunde con uno de Ford (toda la política de los autores se basó en esa diferencia), pero la singularidad estilística de cada cineasta se define a partir de un marco compartido. Ahí radica la riqueza del cine clásico”<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> En David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós. 1997, p.14.

<sup>87</sup> David Oubiña. “Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en la Argentina”, *Adversus. Revista de Semiótica* (XI, 2014).

## La ambigüedad de lo real

En los escritos de Bazin –compilados en un libro luego de su muerte por el cineasta y, previamente, colaborador de *Cahiers du cinema*, Françoise Truffaut– bajo el título *¿Qué es el cine?*, el lugar del Neorrealismo Italiano ocupará un lugar fundamental en sus estudios sobre un nuevo pacto entre el cine y la realidad. Dentro de ese contexto, el cine italiano de la posguerra, con Roberto Rossellini a la vanguardia, tendría que ver con una nueva concepción de la realidad, una que debe ser descifrada por el cine y que respeta el valor particular de los elementos registrados. Su *ontología* del cine, comienza desde la fotografía, para desembocar luego en el avance técnico que implicó el cinematógrafo. Si la fotografía “embalsama el tiempo”, en el cine “por primera vez la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio”<sup>88</sup>.

En Bazin, la modernidad (a pesar de no utilizar formalmente esa denominación), se enuncia principalmente desde dos frentes. El primero lo encontramos, como señalamos, en el análisis del Neorrealismo Italiano. El segundo, gira en torno al estudio realizado por el autor sobre el cine del francés Jacques Renoir. En cuanto al primero, Bazin es sin duda el gran teórico del Neorrealismo Italiano, como movimiento en que se realizan películas que tienen un valor documental, en una “perfecta y natural adherencia a la realidad que se explica y justifica interiormente por una adhesión espiritual a la época”<sup>89</sup>. Agrega en algunas páginas posteriores: “Así la más realista de las artes comparte, sin embargo, la suerte común; no puede abrazar la realidad toda entera: siempre se le escapa por algún lado”<sup>90</sup>.

La modernidad que organiza –de modo asistemático– André Bazin en sus ensayos y textos teóricos, está fuertemente ligada a una idea, o a un ideal, de realismo. Es relevante mencionar que Bazin muere en 1958 –antes del estreno de los filmes fundacionales de la *Nouvelle Vague*: *Los cuatrocientos golpes* y *Al final de la escapada* (Jean Luc Godard, 1959)–. Es decir, una parte muy importante de los filmes que constituyen lo

---

<sup>88</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001, p. 19.

<sup>89</sup> Op. Cit., p. 440.

<sup>90</sup> Op. Cit. P. 449.

que nosotros conocemos como iniciales del proyecto moderno, nunca fueron vistos por el autor que, sin embargo, posee una influencia total sobre el surgimiento de este nuevo cine. Su aproximación a esta conceptualización se basa en un grupo de directores, entre ellos, Rossellini, De Sica, Bresson, Renoir y, desde ese corpus de cineastas, articula su mecanismo de reflexión en torno un cine que, para Bazin, tiene la capacidad de capturar la realidad, pero siempre desde su ambigüedad y complejidad; nunca de modo unívoco, como lo hace el cine clásico. El modo de imprimir la realidad en una película sería, para el autor, mediante la utilización del plano secuencia y de la profundidad de campo, como dispositivos que se alejan de la manipulación que supone el montaje cinematográfico, donde dicho montaje implica un truco y, aunque Bazin comprende que siempre en los filmes hay montaje, señala: “... para que la narración reencuentre la realidad, basta con que uno de sus planos, convenientemente escogido, reúna los elementos previamente separados por el montaje”<sup>91</sup>.

En palabras del teórico brasileiro Ismael Xavier: “Para entender a Bazin es preciso que se tenga clara esta admisión esencial: el cine no ofrece solo una imagen (apariencia) de lo real, sino que es capaz de constituir un mundo a “imagen de lo real”, para usar una expresión católica muy frecuente en Bazin (...). Pero Bazin va más allá: esa reproducción de un mundo a imagen de lo real es solo una de las posibilidades del cine, pero resulta esencial a su naturaleza. Constituye su misión, pues cabe al cine mantenerse fiel a su dimensión “ontológica”: testimoniar una existencia, respetarla en sí misma y dejar de este modo que ella revele lo que ella tiene de esencial”<sup>92</sup>.

La esencia del cine para Bazin, está en su vocación realista, esto quiere decir que el cine tiene un deber con la realidad. Debe adherirse a esta realidad para revelar, mediante el medio audiovisual, su ambigüedad y su misterio; y los mecanismos del audiovisual para lograr este objetivo, según ya mencionamos, son la utilización del plano secuencia, y de la

---

<sup>91</sup> Op. Cit p. 120.

<sup>92</sup> Ismael Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2000: p. 119.

profundidad de campo (en oposición al montaje y, específicamente, al montaje prohibido<sup>93</sup>), como elementos que permiten evitar la interrupción de la continuidad del cine; comprendiendo que el plano secuencia es siempre también un tipo de montaje que se establece durante el rodaje, pero que tiene que ver, justamente, con el acto de respetar la duración de lo real.

En relación a Bazin y al realismo cinematográfico, el teórico español Ángel Quintana estructura su reflexión concentrándose en un importante filme de Renoir. “En *La Regla del Juego* (1939), hay una escena que se constituye en una lúcida metáfora sobre cuáles son los límites de la cámara frente a la realidad empírica; sobre las fronteras de la subjetividad humana frente a la pretendida objetividad de un mundo en el que los datos fenoménicos no siempre reflejan lo real, ya que éstos no son más que el testimonio de la ambigüedad que rodea la percepción de las cosas”<sup>94</sup>. Como introducción, le permite al autor elaborar una revisión sobre el pensamiento de Bazin, comprendiendo que, para él, la realidad solo existe a partir de la experiencia, donde la ambigüedad será el atributo esencial de lo real, y donde “Lo importante de la imagen no son los valores significantes que ésta añade a la realidad, sino aquello que revela de la verdad de las cosas”<sup>95</sup>.

Luego de Bordwell y de André Bazin, nos detendremos en Gilles Deleuze. Asumiendo que, junto a Bazin, es uno de los fundamentales pensadores de la modernidad, aunque entre uno y el otro haya algunas décadas de distancia. De Deleuze nos interesan varias nociones e intuiciones que propone. La de una “imagen movimiento” en oposición a una “imagen tiempo”, en primer lugar; y la concepción de la “crisis de la imagen acción”, que sería el punto de ruptura entre ambos tipos de imágenes, en segunda instancia.

---

<sup>93</sup> De un modo bastante tajante, expresa Bazin: “Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido”. Y señala luego, “Se trata entonces, como lo hemos dicho antes, de una ficción que tan solo cobra todo su sentido, o más aún, que no tiene valor más que en cuanto la realidad se integra con lo imaginario. La planificación viene entonces exigida por los aspectos de la realidad”. André Bazin (1966: 120).

<sup>94</sup> Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado, 2003. P. 115.

<sup>95</sup> Op. Cit., 127.

## La crisis de la imagen – acción

Los dos volúmenes de sus *Estudios de cine: La imagen movimiento y La imagen tiempo* serán trabajos muy influyentes para la crítica y la teoría cinematográfica contemporánea (tal como lo fue Bazin para los críticos de *Cahiers du cinema* en las décadas de los cincuenta y los sesenta), especialmente para los estudios de cine que se desarrollan en el marco de la academia, estableciendo a Deleuze como uno de los mayores pensadores contemporáneos que toma el arte cinematográfico como objeto de estudio. Estos dos libros han sido profundamente respetados, no solo en el pensamiento crítico sobre el cine, sino también en el ámbito de la producción y realización cinematográfica. En ese sentido, Sánchez sería un director profunda y explícitamente *deleuziano*, según lo podemos apreciar tanto en el marco de su obra cinematográfica, como también en las lecturas y críticas que podemos encontrar que abarcan tanto su propia producción, como muy ampliamente la obra de otros cineastas<sup>96</sup>.

En sus *Estudios de Cine*, Deleuze establece dos tipos de imágenes beneficiosas para analizar un tipo de cine clásico en oposición a un cine moderno. Siguiendo, de alguna manera, con las reflexiones que funda André Bazin, para Deleuze el surgimiento del Neorrealismo Italiano, al final de la Segunda Guerra Mundial, operaría como un quiebre entre un cine clásico y un cine moderno. Ese hecho histórico, exterior al cine, permitiría el surgimiento de lo nuevo desde las ruinas que había dejado la guerra en Europa y en la humanidad en general. Los grandes relatos que construye el cine clásico cimentados a modo de grandes producciones, ya no son posibles de articular luego de la Guerra Mundial en los años cuarenta.

---

<sup>96</sup> Sus textos los podemos encontrar en el libro de Ruffinelli, donde hay una selección de comentarios críticos sobre películas –escritas por Sánchez–, donde comenta los filmes *El proceso*, de Orson Welles; *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima, *El discreto encanto de la burguesía*, de Luis Buñuel, entre otros. En el mismo volumen se reproducen ensayos de Sánchez sobre Bresson, Buñuel y Ruiz. Además, en 2011 publicará un libro en torno a la filmografía de Raúl Ruiz, con el título *Aventura del cuerpo: El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*.

Jacques Rancière (otro filósofo francés que nos interesa citar en estas páginas), sintetiza el pensamiento deleuziano sobre el cine de la siguiente forma: “La imagen-movimiento sería la imagen organizada según la lógica del esquema sensorio-motor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto análoga a la del encadenamiento intencional de percepciones y acciones. La imagen-tiempo se caracterizaría por una ruptura de esa lógica, por la aparición, ejemplar en Rossellini de situaciones ópticas y sonoras puras que ya no se transforman en acciones”<sup>97</sup>.

Es decir, una modernidad cinematográfica estaría compuesta por un cine en donde la imagen es autónoma respecto a las demás imágenes, donde el tiempo, por un lado, y el intervalo que las separa, por otro, serían los elementos característicos de esta edad del cine que sucede a la imagen movimiento, como cine articulado desde el montaje, donde “El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen movimiento a otra”<sup>98</sup>. Deleuze va sistematizando un modelo de cine clásico y uno del cine moderno, caracterizado por las “situaciones ópticas y sonoras puras”, en donde surge un nuevo tipo de imágenes, que ya no se organizan según la lógica de la causa-efecto, en donde surgen los espacios vacíos o desconectados unos de otros, y los tiempos muertos, que se relacionan con un plano que insiste en registrar un espacio donde no hay acontecimientos o acciones que nos desvíen de la posibilidad de percepción del tiempo simplemente en su transcurrir.

Al final del volumen I, *La imagen movimiento*, hay un capítulo, muy importante para el análisis de la modernidad, denominado “la crisis de la imagen acción”. Esta crisis, definiría un quiebre entre el cine clásico y el cine moderno y, como señalamos, Deleuze lo ubica a fines de la Segunda Guerra Mundial, con el surgimiento del Neorrealismo Italiano.

---

<sup>97</sup> Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 130.

<sup>98</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 56.

Enumeraremos acá los cinco signos deleuzianos de la crisis de la imagen acción:

1. Situación dispersiva (“los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios”);
2. El azar parece ser el único hilo conductor (“La elipse deja de ser un modo de relato; los encadenados, *raccords* o enlaces son deliberadamente débiles”);
3. Hay un protagonismo del vagabundeo (“se vagabundea por necesidad interior o exterior, por necesidad de escape (...); un deambular urbano que se ha desprendido de la estructura activa y afectiva que lo sostenía, que lo dirigía ...”);
4. La presencia de los tópicos (“imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea”);
5. La idea del complot (donde “el poder oculto se confunde con sus efectos, sus soportes, sus medios de comunicación”)<sup>99</sup>.

Es decir, en el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial, específicamente en la época en que surge el movimiento del Neorrealismo que se da en Italia desde 1945<sup>100</sup>, Deleuze observa ciertos indicios de un cambio, y estos, tal como lo anuncia mediante las cinco características, se encuentran entrelazados a un debilitamiento entre las lógicas de acción y reacción. Tal lógica, está relacionada a una falta de motivaciones y de objetivos por parte de los personajes, que los lleva a deambular –a transitar a la deriva–, lo que permite que el espacio y el tiempo adquieran un protagonismo particular.

Estas características, que serían propulsoras de una “imagen tiempo”, mucho tienen en común con lo que Bordwell propone (posteriormente), de modo más concreto y claro (aunque menos atractivo para los estudios de cine contemporáneo) en su mirada en

---

<sup>99</sup> Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios de cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 288 – 290.

<sup>100</sup> Recordemos que Rossellini filma, *Roma, ciudad abierta* (1945), justo al final de la primera guerra, inaugurando de ese modo y con esa película, la corriente del Neorrealismo Italiano.

torno al cine de arte y ensayo. Es decir, si bien el corpus de una modernidad en el cine tiene teóricos de orígenes (influencias, gustos) distintos, las intuiciones e impresiones a las que arriban (y que desarrollan a partir de ejemplos cinematográficos diversos), se van a vincular de múltiples maneras. Deleuze ‘dialoga’ con Bazin, lo cita, lo estudia, lo cuestiona. En el segundo volumen de sus *Estudios de Cine*, comienza hablando de Bazin, es decir, lo sitúa como el gran ‘historiador’ de la “imagen-tiempo”: “Contra quienes definían el Neorrealismo Italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes”<sup>101</sup>.

Bazin y Deleuze comparten muchas de sus observaciones en torno al Neorrealismo, que inscribirán, a su vez, las bases teóricas de un pensamiento en torno a la modernidad en el cine.

Se plantea, por tanto, un cine (y sus imágenes) como una forma de pensamiento, y desde ahí, el mundo como objeto de estudio desplegado a partir del cine. Godard en su película *Histoires du cinema* dice: “un pensamiento que forma una forma que piensa”. Efectivamente, junto con Bazin, los colaboradores de *Cahiers du cinema*, y Godard entre ellos, fueron también grandes pensadores del cine y desde el cine (desde la escritura y la cinematografía). Efectivamente la revista ha sido una plataforma que contribuye a la exigencia por otro tipo de cine; la posibilidad de un re-descubrimiento y de volver a ver aquello que no había sido visto en una primera mirada, y también, es la apuesta por un nuevo espectador (educar espectadores era parte de la consigna inicial de la revista). El análisis de las películas, por lo tanto, será muy relevante pues ahí es donde se va generando críticamente el corpus teórico, conformado por conceptos anclados en los estudios sobre secuencias concretas de filmes escogidos. La reflexión en Deleuze opera de modo similar, tal como expresa Xavier, “pasa por la constitución de los estilos y sus imaginarios específicos. El movimiento aquí se da en dos direcciones, de modo de crear una teoría del

---

<sup>101</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 11.

todo (el cine) y dirigir el foco hacia los ejemplos en los que ese todo brilla con mayor intensidad, expresa su mejor movimiento. Estamos en definitiva frente al elogio del cine moderno y sus distintos modos de hacer pensar, cuando el rechazo del flujo 'normal' de la continuidad clásica se hace movimiento aberrante, y las voces del narrador confiable (la autoridad del sujeto y de su Verdad en el filme clásico) dan lugar a construcciones generadoras de lo indiscernible, lo que Deleuze denomina 'potencia de lo falso'<sup>102</sup>.

### **Modernidad a des-tiempo**

Como hemos establecido en estas páginas, el discurso en torno a un cine moderno se extiende hasta la actualidad, a pesar de que, para ciertos autores, el concepto sea ambiguo. Sin duda, desde las ideas y perspectivas de André Bazin y Gilles Deleuze, se va articulando una intuición que, si bien alcanza lugares inesperados, puede también ser compleja y no unánime en su visión en torno a esta noción. Esto se relaciona con la distancia con el cine clásico, en donde sí, efectivamente se puede establecer un modelo (de representación) conformado por ciertas fórmulas claramente establecidas. En el caso de la modernidad, el concepto aparece menos claro en sus parámetros, y, sin embargo, conforma la posibilidad de establecer denominadores e indicios para definir las señas de una tipología de cine distinto al hegemónico.

Antes de seguir con nuestro tema, nos gustaría detenernos brevemente en autores que, en los últimos quince años, han estado pensando el tema de la modernidad en el cine, pero en una perspectiva que es distinta, pues implica una distancia, un paso del tiempo, y una evolución del cine que permite tomar conciencia de nuevos parámetros para la conformación de esta modalidad. Los integramos especialmente porque nos ayuda a la comprensión y definición de las búsquedas que establece Sánchez.

En su libro *Paisajes de la modernidad*, Domenec Font (teórico del cine español) se refiere al tema de la siguiente manera: "Un programa situado en el *grado cero* de la

---

<sup>102</sup> Ismael Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Manantial, 2000, p 258.

cotidianeidad, entre efímeras *tranches de vie* contaminadas por la publicidad y las revistas ilustradas, con héroes sin atributos (...). En definitiva, la vibración de una escritura que esboza arabescos efímeros sobre determinadas actitudes vitales sin necesidad de aportar respuestas definitivas a cada uno de los actos; y que desvela la realidad a través de minúsculos parámetros como los ruidos de la calle, las conversaciones sorprendidas al vuelo, la gente entrando o saliendo de los *bistrots*, poniendo un disco en los *juke-box* o jugando en las máquinas tragaperras”<sup>103</sup>. Efectivamente, lo que pervive de la modernidad en el cine contemporáneo, es el paso de la gran historia a la pequeña historia cotidiana, a la micro ficción, a lo infra-cotidiano. Y es lo que nos interesa tomar en cuenta en esta investigación para conformar la cartografía de una cinematografía particular. Los desmarques de la gran historia a una trivial, cotidiana y anecdótica pequeña historia del día a día.

Un segundo autor que nos interesa rescatar en este capítulo, es el australiano Adrian Martin, quien en el año 2007 publica un libro bajo el título *¿Qué es el cine moderno?*, en una clara referencia y homenaje al libro *¿Qué es el cine?* de Bazin. Desde ese gesto cinéfilo, Martin se lanza en la aventura de contar la modernidad en el cine, desde los inicios hasta la actualidad, es decir, desde Bresson y Godard, hasta el tailandés Apichatpong Weerazethakul o el realizador portugués Manoel de Oliveira. Y comienza, en su primer capítulo, haciendo referencia al texto de Barthes, sobre la conjunción entre psicología y plástica en Antonioni<sup>104</sup>, para continuar posteriormente analizando un cine que se define por sus búsquedas estéticas e intelectuales: “Así, para fines de los 50 todas las exploraciones y experimentos que definen al cine moderno ya estaban cartografiados en el embrión: en rechazo al clasicismo, había nuevas aproximaciones a la narrativa; a la actuación y la caracterización y, por tanto, al cuerpo y al gesto; al despliegue de las

---

<sup>103</sup> Domenec Font, *Paisajes de la modernidad: cine europeo 60-80*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 73.

<sup>104</sup> Martin se refiere a una conversación entre Godard y Antonioni. Escribe: “... Godard, el estudiante respetuoso, planteó a Antonioni esta proposición ‘El drama ya no es psicológico, sino plástico’, a lo cual Antonioni respondió ‘Es lo mismo’” Adrian Martin (2008: 16).

relaciones temporales y de lugar o espacio; y, en último término, a la misma *representación*: el acto de mostrar o imaginar el mundo”<sup>105</sup>.

Son ejercicios narrativos explorados por los cineastas modernos, en donde el contenido (la historia, el argumento), toma una forma que pasa a desvincularse de dicha historia. Aquí confluyen conceptos distintos, la alternancia en Raymond Bellour, el cine de poesía propuesto por Pasolini (en distinción de un cine narrativo o de prosa), donde el componente visual será un factor fundamental de la representación. En su aproximación a la estética cinematográfica Mario Pezzela señala: “Gracias al procedimiento de la «subjetividad», el director muestra abiertamente su propio universo mental y psíquico: en los filmes de Antonioni, de Bertolucci y de Godard recordados por Pasolini, el personaje es un velo ficticio, que conscientemente hacen salir a la luz las neurosis, las obsesiones, los deseos del autor. Lo que importa es la modalidad con la que cada imagen consigue expresar el punto de vista y la perspectiva psíquica del protagonista (dentro de la cual se esconde, sin enmascarar, la del director): más que la acción narrativa, cuenta el tono, la deformación, la constelación simbólica donde lo visivo se refleja en la mirada”<sup>106</sup>. Es decir, la narración pasa a segundo plano y lo relevante será la figuración, el plano de lo visible, el modo en que aquello que es subterráneo, emerge y se percibe desde diversas modalidades. Nos detenemos en ese punto porque justamente en esa zona, ampliamente explorada por los distintos autores de esta modernidad (extendida entre los años 50 y el cine actual), donde situamos a Sánchez, en relación con aquello que pone en escena, de ciertas emergencias de los recursos narrativos donde el componente estético se torna fundamental al momento de intentar aprehender la historia en su totalidad.

La tesis que elabora el teórico español Carlos Losilla, sobre la modernidad desde su estatuto melancólico, en relación al modo en que ésta se articula desde coordenadas relacionadas a la cinefilia, también constituye un aporte en torno al tema abordado en este capítulo. Escribe lo siguiente: “A la transparencia del cine clásico, suele enfrentarse la

---

<sup>105</sup> Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar, 2008, p. 21.

<sup>106</sup> Mario Pezzela, *Estética del cine*. Madrid: La balsa de la medusa, 2004, p. 97.

opacidad del cine moderno, de manera que la fluidez narrativa del modelo hollywoodiense queda resquebrajada por una especie de cortocircuito que impide la identificación entre la película y su público. El tiempo y el espacio se convierten en materias dúctiles y transpirables, tan volátiles como la centralidad del plano, a su vez cuestionada por la nueva condición deambulatoria del actor, que pierde así la iconicidad totémica que otorgaba el ordenado universo clásico. El azar de lo real interviene en los recovecos de la ficción con el fin de ponerla en duda, de borrar las fronteras que la separan de lo documental. Y la crisis se amplía hasta alcanzar la totalidad del mundo puesto en escena, que se transforma poco a poco en un territorio inseguro, resbaladizo, por donde el viajero debe andar con pies de plomo”<sup>107</sup>. Este “territorio inseguro” es el que retomaremos en la segunda parte de esta investigación, abocada ya directamente a la filmografía de Sánchez, que se apropia de estas huellas que hemos ido demarcando a lo largo de estas páginas, pensando en el fuera de campo desde su estatuto moderno.

### **Sánchez, cineasta moderno**

Proponemos que pensar la obra de Cristián Sánchez implica dar cuenta de un diálogo evidente e insoluble con el cine moderno y que, mediante las trazas de la modernidad desplegadas en estas páginas, encontraremos un modo de aproximarnos a su obra desde observaciones de distinta índole. Si decimos que Sánchez es un director moderno (en tanto hace visibles, a lo largo de su obra, ciertas marcas evidentes que dan cuenta de su inserción en dicho modelo) es por varias razones.

En primer lugar, porque sus películas son deliberadamente anti-clásicas; a lo largo de su filmografía, se evidencia que presenta una resistencia absoluta al modelo de representación institucional, que se traduce, entre otras cosas, en la ausencia de un conflicto central, en personajes sin motivaciones ni objetivos definidos, en un tipo de narración que más que esclarecer sus órdenes, los vuelve ambiguos, sin necesariamente

---

<sup>107</sup> Carlos Losilla, *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. Barcelona: Tesis doctoral UFP, 2010, p. 70.

una introducción, un desarrollo y un final (entre otras cosas en las cuales ya nos detendremos). En segundo lugar, por su condición cinéfila, comprendiendo la cinefilia desde una perspectiva *cahierista* (es en la revista *Cahiers du cinema* donde se genera el concepto de autoría –con la política de los autores– pero, además, donde se instala la dinámica de los cine-clubes, y donde se reinventa el concepto de crítica, entre otros elementos que funda esta publicación que serán trascendentales para el cine, tal y como lo conocemos hoy). En Sánchez, como si de una estructura a la vista se tratara, se van desplegando guiños a la obra de cineastas que participan, de modo más o menos directo, del proyecto de la modernidad. Podemos reconocer en sus distintas películas, gestos a Jean Luc Godard, a Robert Bresson, a John Cassavetes, a Erik Rohmer; además de Raúl Ruiz, a quien nos referiremos exclusivamente en un apartado posterior. Pero no se trata solamente de cineastas: la modernidad implica pensar, además, en críticos de cine, en filósofos, en teóricos, en artistas plásticos, en la cultura popular, en textos literarios, en los estados sociales y políticos de un determinado tiempo y espacio, entre otras cosas, que contribuyen, desde perspectivas distintas, a la configuración de esta noción.

Por otra parte, consideramos a Sánchez como cineasta moderno por el modo en que “lee” a Deleuze, de modo tal que pareciese literalizar los signos de la crisis de la imagen-acción en sus películas: el vagabundeo, el corte entre acción y reacción, la idea de unos tópicos (psíquicos, anónimos y flotantes): son signos que se manifiestan de forma tan estética como narrativa, siempre apropiándose y singularizando estos preceptos. Sánchez, por otra parte, teoriza en torno a esta crisis y, en su texto “Aventura del tiempo en el cine moderno”, se refiere a las cinco características mencionadas, para luego, agregar una sexta que (en sus palabras) Deleuze restringiría solo al cine alemán, y que el director chileno enuncia del siguiente modo: “Los acontecimientos, sean de la naturaleza que sean, no parecen concernir a los personajes que transitan como parias o fantasmas por las distintas situaciones (...). En vez de representar un real ya descifrado, el Neorrealismo apuntaba a un

real a descifrar, siempre ambiguo; de ahí que el plano secuencia tendiera a reemplazar el montaje de representaciones”<sup>108</sup>.

Para Deleuze, el cine del Neorrealismo es un cine del vidente (en oposición a un personaje actante), donde el héroe, más que reaccionar, registra, donde el protagonista, se ha transformado en una suerte de espectador. Este aspecto, que funciona paralelamente para ambos autores (Deleuze, filósofo – Sánchez, cineasta), nos interesará particularmente en nuestro objeto de estudio. La idea, por un lado, es la de un cine vidente, donde hay un personaje que no reacciona, que se mueve azarosamente por situaciones en las que no tiene mayor incidencia en las decisiones. Y, por otro, de un autor-demiurgo –Cristián Sánchez– tras esos personajes, consciente y reflexivo en torno a los extraños caminos que los hace recorrer, y que reflexiona en torno a estos problemas, tan cinematográficos como filosóficos, de la siguiente manera: “La Imagen-Tiempo no sólo quiere hacer pasar pensamientos por la imagen o, hacer de la imagen algo pensante, sino que, excediéndose, impulsa los signos ópticos y sonoros puros a la captura de nuevos referentes, nuevos objetos que ya no son objetos cerrados y determinados sino las fases de una declinación o, un proceso”<sup>109</sup>.

Concluimos este tema estableciendo la siguiente confirmación: la noción de modernidad cinematográfica se gesta a mediados del siglo XX, desde diversos frentes que van configurando una idea sobre el cine que se vuelve cada vez más concreta, y alcanza, desde su entramado conceptual, a la producción cinematográfica contemporánea. En este capítulo la propuesta fue, en primer lugar, revisar los principales principios de un cine moderno distanciándolo de un modelo clásico o institucional de representación. Para esta tarea, nos detuvimos en las reflexiones realizadas por distintos teóricos, críticos y cineastas que, desde los años cincuenta y hasta la actualidad, han ido organizando las bases para el desarrollo de dicha idea cinematográfica.

---

<sup>108</sup> Cristián Sánchez. *Aventura del tiempo en el cine moderno*, laFuga, 1. [Fecha de consulta: 2017-06-30] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/aventura-del-tiempo-en-el-cine-moderno/224>

<sup>109</sup> *Ibíd.*

A continuación –antes de comenzar el análisis de las películas, sus imágenes y sus sonidos–, nos interesa situar la obra de Sánchez en un momento determinado de la producción cinematográfica latinoamericana.

## El Nuevo Cine Latinoamericano: desmarques

Esta nueva etapa en nuestro recorrido conceptual, previo al abordaje de la filmografía de Sánchez, tiene como propósito organizar un panorama sucinto sobre el Nuevo Cine Chileno –nombre con el que se designó al grupo de películas estrenadas entre 1967 y 1973–, en relación con un proyecto más amplio, el del Nuevo Cine Latinoamericano, con el fin de establecer un contexto histórico, político y también audiovisual, en el cual situar al cine de Sánchez. El camino que seguiremos es el siguiente:

1. En primer lugar, proponemos revisar los esquemas principales del proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano, en relación a la modernidad cinematográfica y a los nuevos cines.
2. En segundo término, desde este proyecto regional, nos concentraremos en las coordenadas estéticas y políticas que propone el Nuevo Cine Chileno.
3. Por último, continuando con la ruta hacia lo particular, nos detendremos en la obra de Raúl Ruiz, en especial desde el modo en que se desplaza, estéticamente, del proyecto nacional, planteando una poética que, de una manera distinta, compartirá también Cristián Sánchez.

Ya hemos advertido que cuando, en el año 1975, Cristián Sánchez proyecta *Vías Paralelas*, su primer largometraje (terminado y exhibido a público), la dictadura militar de Augusto Pinochet ya estaba instalada en Chile, los cineastas nacionales habían dejado el país para proseguir con su carrera de cine en el exilio y nada quedaba del ímpetu del Nuevo Cine Chileno, iniciado unos pocos años antes por un puñado de cineastas que habían hecho sus películas al calor de los debates, manifiestos e ideologías del Nuevo Cine Latinoamericano.

El contexto histórico, el momento político y la energía intelectual del período en que Sánchez realiza su cinematografía será radicalmente distinto al que albergó a los cineastas del Nuevo Cine Chileno (que se instala como un movimiento cinematográfico nacional entre fines de los sesenta e inicios de la década de los setenta). En el período

oscuro y represivo, inmerso en la dictadura militar, Sánchez (tal como revisaremos en los capítulos posteriores) realiza una obra criptica, empapada de un humor solapado, con una narración particular, donde los personajes avanzan sin rumbo hacia destinos azarosos, sumergidos en la poética que organiza el director, como es el caso, de los filmes *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*.

Aunque la distancia temporal es breve –son apenas unos años entre la redacción y publicación del *Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular* (en donde se apoyaban, desde el trabajo audiovisual, los cambios políticos y sociales que buscaba el país y el gobierno en esos tiempos), y el momento en que Sánchez desarrolla su carrera durante la época de la dictadura– nos interesa establecer un diálogo posible, en primera instancia, con ese Nuevo Cine Chileno. Un movimiento que se caracteriza por su compromiso con los cambios sociales de la época, así como con las propuestas del gobierno de la Unidad Popular (enmarcado en un movimiento mayor que congregaba a distintos cineastas de Latinoamérica). Por otra parte, propondremos una relación más cercana de la obra del director que acá nos convoca con el cine de Raúl Ruiz, que para esos años había realizado su primer largometraje *Tres tristes tigres* (1968) como director que participa de ese período, aunque tomando una cierta distancia –un paso al costado–, respecto de las estéticas militantes que primaban en el quehacer audiovisual de la región en esos años.

### **Nuevo Cine Latinoamericano**

Para comenzar, y en relación con el capítulo anterior, nos parece relevante situar al Nuevo Cine Latinoamericano<sup>110</sup> (que emerge en los distintos países bajo distintas denominaciones: El *Cinema Novo* en Brasil, el Nuevo Cine Argentino o el Nuevo Cine

---

<sup>110</sup> Durante la escritura de esta tesis se publicaron varios libros relevantes respecto al Nuevo Cine Latinoamericano, y también, sobre el Nuevo Cine Chileno. Recomendamos revisar los estudios de Isaac León Frías (*El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*), Wolfbang Bongers (*Prismas del cine latinoamericano*) y Susana Velleggia (*La máquina de la mirada*), además de aquellos publicados recientemente, de Verónica Cortínez y Mangfred Engelbert (*Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*) Ignacio Del Valle (*Cámaras en trance: El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*), y Mariano Mestman (*Las rupturas de mayo del 68 en América Latina*).

Chileno), en concordancia con el proyecto de la modernidad en el cine. Esto se hace visible desde diferentes lugares y afinidades;

1. En el halo (y anhelo) de independencia y de oposición respecto a una cinematografía hegemónica y tradicional, que se había importado (de modos más o menos eficientes) a los mercados nacionales. Recordemos que tanto en México como en Argentina (y de algún modo también en Brasil), se forman industrias exitosas y fuertemente influenciadas por el modelo norteamericano.
2. Por otra parte, en la apuesta por articular una propuesta reflexiva y autoconsciente sobre los modos de aproximarse a lo “real” desde la creación de una obra audiovisual: desde la exploración formal, las hibridaciones entre formatos documentales y ficciones, los modos de actuación y las narraciones, tanto en las películas más didácticas como en las más experimentales.
3. Por último, en la medida en que surgen nuevas poéticas y estéticas que promueven el cine como un instrumento de investigación; como un proceso en el cual se desarrollan nuevas formas de narrar y de representar la realidad; de indagar en los modos de aproximarse a ésta o, por lo menos, de acceder a la realidad desde lugares improbables (desde la perspectiva de un cine anterior, tradicional y hegemónico).

Las fundamentaciones y los objetivos del Nuevo Cine Latinoamericano quedarán explicitados no solo a través de las películas, también a partir de los textos teóricos, de los encuentros y debates entre cineastas, y de los manifiestos redactados y publicados, en gran medida, por los mismos directores. El periodo, acotado por los contextos históricos y políticos de cada país, se va esculpiendo desde aquellos textos que van desarrollando los cineastas. Así los títulos “Por un cine imperfecto” (1969), de Julio García Espinoza, “Hacia el tercer Cine” (1969), de Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas, o la “Estética del hambre” (1965), de Glauber Rocha, cumplirán con una doble función: por una parte, se consolidarán como un frente teórico con el cual (o desde el cual) los cineastas articularán sus obras; por otro lado, como una herramienta que le permite al espectador y estudioso de los filmes del período, complementar los filmes, hacerlos dialogar con el espíritu de la época.

Si trazamos un puente respecto al capítulo anterior, el Nuevo Cine Latinoamericano es un movimiento que se concreta, tanto audiovisual como teóricamente, muy en sintonía con otros importantes discursos y banderas de lucha que se alzan, por ejemplo, en Francia, donde el artículo que escribe François Truffaut para la revista *Cahiers du cinema*, titulado “Una cierta tendencia del cine Francés”<sup>111</sup>, es un buen ejemplo del cuestionamiento que se introduce hacia el cine ‘de calidad’ que defendía el cine tradicional francés de la época (un cine de guionistas y no de directores, ahogado en un pretendido realismo psicológico). Por otra parte, es pertinente, en el cine independiente que se desarrolla en Estados Unidos (con John Cassavetes como paradigma de una obra autoral y ajena al sistema de estudios norteamericano), el manifiesto que lanzan los cineastas del *New American Cinema Group*, redactado por Jonas Mekas, abocado a cuestionar el “mito del presupuesto”, la censura, así como los modelos de producción, circulación y exhibición de las películas, la censura, entre otras cosas—, bajo la bandera de un modelo de cine independiente<sup>112</sup>.

Relacionado con estas mismas inquietudes y debates que se generaban a nivel mundial, los primeros encuentros de realizadores latinoamericanos tenían como finalidad “establecer un plan de acción al logro de objetivos comunes, búsqueda de una verdadera expresión americana; unificación e incremento del mercado cinematográfico latinoamericano...”<sup>113</sup>. De todos modos, queda explicitado en tales coloquios, que las aspiraciones de los distintos realizadores excedían a la simple disputa entre un cine independiente (un cine de autor), versus un cine comercial o industrial. Les interesaba, de modo especial, la articulación de un “*cine latinoamericano*”, distinguible de obras cinematográficas, afín a las luchas particulares del continente. Un cine militante, al servicio de los movimientos de la izquierda, que buscaban, como diría el cineasta argentino

---

<sup>111</sup> Ver François Truffaut “Una cierta tendencia del cine francés” en Joaquim Romaguera y Homero Alsina *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 226.

<sup>112</sup> Ver VV. AA “Declaración del New American Cinema Group”. en Joaquim Romaguera y Homero Alsina *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 273.

<sup>113</sup> Verónica Cortínez y Mangfred Engelbert, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio, 2011, p. 35.

Fernando Birri 'documentar el desarrollo', a partir de la producción de un cine nacional, realista, crítico y popular, que se independizara de las estructuras del cine norteamericano y renovara las cinematografías locales.

Hay una búsqueda cinematográfica que se articula desde el compromiso hacia ciertas causas propias del momento histórico y político de los diferentes países de Latinoamérica. Es decir, si la modernidad europea tiene un carácter más estético, la que surge en Latinoamérica tendrá, sin lugar a dudas, un sello más ideológico. Las palabras de León Frías en torno al cine en nuestra región son las siguientes: "será un cine reflexivo y consciente de su situación en la historia de sus respectivos países y en la historia del mundo"<sup>114</sup>. Esto se traduce en que, durante esos años, se produce una reflexividad comprometida con el contexto histórico de cada país en particular, un estado de alerta y de vigilancia (parafraseando el texto que Roland Barthes le dedica a Michelangelo Antonioni), que busca promover un tipo de espectador que, desde el cine, tome consciencia; que se comprometa con la lucha de los débiles, de los oprimidos y de los sin voz. Insistiendo siempre en la búsqueda por la renovación estética, y en el continuo esfuerzo por escindirse de las fórmulas de la producción y la distribución inauguradas por la industria norteamericana y replicadas por el resto del mundo (como elementos presentes tanto en las nuevas olas europeas y en el cine independiente norteamericano, como en el cine latinoamericano). Sin embargo, como mencionamos, los cineastas de estos nuevos cines buscan generar, en el espectador, una toma de conciencia, objetivo que solo se lograría estableciendo una distancia del modelo hollywoodense y de su cine realizado por cineastas burgueses, dirigido a su vez a espectadores burgueses. Con esto en mente, el proyecto busca educar al espectador en relación a los temas de la desigualdad, la pobreza, y el hambre en Latinoamérica.

Dicho lo anterior, debemos tomar en cuenta –tal como señalan Wolfgang Bongers, Ignacio Del Valle y recientemente Mariano Mestman, cada uno en sus respectivos

---

<sup>114</sup> Isaac León Frías, *El Nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima, Ediciones Universidad de Lima: 2013, p. 271.

textos<sup>115</sup>–, que el Nuevo Cine Latinoamericano no implica un imaginario o un dispositivo homogéneo de producción de filmes, sino que se manifiesta a partir de diversas particularidades locales, en relación a propuestas estéticas y formales, que no son siempre semejantes. Más bien, constituyen búsquedas nacionales que serán desarrolladas por distintos directores, desde modos de hacer heterogéneos y que, si bien tienden a hablar de problemáticas evidentes de cada país, se las asocia el hecho de que al mismo tiempo son temáticas que remiten a una realidad del continente latinoamericano de los sesenta, a su condición de subdesarrollo y de pobreza.

Desde esa singularidad nacional se da paso a una trama más amplia, que aborda espacios geográficos más profundos y que anula las fronteras que separan a los diferentes países que participan de este movimiento cinematográfico. Ahí es donde se encuentra este proyecto común y esta doble operación que comienza a cobrar forma, desde dos lugares distintos. Por una parte, desde los temas, los personajes, las tramas; por otro lado, a partir de las formas y el uso particular de los materiales de expresión. Esta última afirmación no implica, sin embargo, que estemos frente a una dicotomía simple entre una vanguardia formalista y experimental, en oposición a una que opere simplemente en el ámbito de los contenidos, las tramas, los temas que se abordan. Asumimos que el componente de novedad que caracteriza a los cineastas que forman parte de estos nuevos cines se instala potentemente en el territorio de las formas: en el desmontaje del cine clásico, en la interpretación de los personajes por parte de un actor no profesional, en el ingreso a ‘lo real’ mediante un rodaje que no funcionará jamás en el marco de un estudio cinematográfico (influenciado profundamente en el Neorrealismo Italiano, como corriente inaugurada después de la posguerra), en los presupuestos y financiamientos moderados o bajos.

Es en el campo del ‘dar a ver’ –de lo que se muestra, de lo que se sugiere o simboliza– en donde se enfrentan las mayores distancias entre el cine de Sánchez y de Ruiz de los sesenta e inicios de los setenta (es decir, del Ruiz pre exilio y sus filmes realizados en

---

<sup>115</sup> Ver: Bongers: 2012; Mestman: 2016 y Del Valle: 2014.

Chile) y el de los cineastas del Nuevo Cine Chileno (pensando en directores como Miguel Littín, Aldo Francia, Helvio Soto o Charles Elsesser).

Hay dos libros importantes que guiarán nuestro camino en las próximas páginas: Por un lado, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*, del investigador peruano Isaac Frías León; y, por otra parte, *Cámaras en trance: El nuevo cine latinoamericano, un proyecto subcontinental*, del académico Ignacio del Valle Dávila. Ambas investigaciones, publicadas recientemente, poseen como punto de partida el cuestionamiento de la existencia efectiva de un Nuevo Cine Latinoamericano, asumiendo que subsiste un reduccionismo tras la idea de un único movimiento cinematográfico que englobe a todo el continente, para concentrarse, por el contrario, en palabras de Del Valle, en “cuáles fueron las motivaciones y las circunstancias que llevaron a una serie de cineastas de un vasto y heterogéneo conjunto de países a proclamar la existencia de un Nuevo Cine Latinoamericano, más allá de si ese proyecto haya conseguido desarrollarse cabalmente”<sup>116</sup>. A partir de los debates extendidos en el núcleo de las izquierdas de América Latina, con ciertos presupuestos que se articulan desde Europa, se van a desarrollar ambas tesis, pensando específicamente en los proyectos individuales de cada país, a partir de ciertos hitos y de cómo estos repercuten en la producción de filmes y del desarrollo de una ‘teoría del cine’. Los autores coinciden en que, como proyecto, no hay una unidad evidente, si es solamente examinado por países, pero sí la tiene en el marco de una conciencia y de una economía común del continente. Estas tesis nos serán beneficiosas en tanto escriben la historia del Nuevo Cine Latinoamericano, a partir de los cuestionamientos hacia los modos en cómo ha sido revisado y ‘leído’ el movimiento hasta ahora. No nos interesa en el marco de esta investigación, realizar una re-escritura de dicha historia; sí nos parece relevante, en cambio, utilizar algunos de sus hitos

---

<sup>116</sup> Ignacio del Valle Dávila, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio, 2014, p.19.

con el fin de poner en contexto, establecer diálogos posibles, conexiones y desconexiones con nuestro objeto de estudio.

El Nuevo Cine Latinoamericano se inserta, como señalamos, en las rupturas y desvíos que se imponen en gran parte del mundo como alternativa a las formas clásicas y hegemónicas de producción. Esto tiene un correlato importante en los principales eventos que ‘sacuden’ política y culturalmente esos años: la Guerra Fría, la Revolución Cubana, el Mayo del 68 en Francia y sus repercusiones en la cultura global, las protestas contra la guerra de Vietnam, entre otros elementos que generan un estado de alerta en torno a (o más bien, en contra de) los gobiernos y el poder en general.

En Latinoamérica, los discursos nacionalistas y la búsqueda por la liberación colonial llevan a que, durante esos años, un grupo de cineastas de distintos puntos del continente, comiencen a establecer contacto unos con otros, a generar debates colectivos. Dice Del Valle: “Las acciones prácticas y las reflexiones teóricas de los cineastas comprometidos con esta visión se caracterizaron por estrategias subversivas de producción, distribución y exhibición fílmicas con las que se buscaban cambios en las relaciones de poder al interior de los campos cinematográficos latinoamericanos, donde el modelo hollywoodense tenía una posición hegemónica. Les animaba la idea común de que la evolución del cine en sus propios países debía estar asociada al devenir del cine en el subcontinente. Se iniciaba un proyecto de desarrollo cinematográfico que, sin abandonar la preocupación por la dimensión nacional, propugnaba como un presupuesto necesario la unión a nivel latinoamericano. El proceso fue acompañado de una reivindicación de los movimientos de liberación del Tercer Mundo”<sup>117</sup>.

El cine, como herramienta de difusión política e ideológica, se plantea en este Nuevo Cine en términos de discurso y se concreta desde ahí como un arma de revolución. Brevemente repasaremos algunos ejemplos, antes de re ingresar al territorio nacional.

---

<sup>117</sup> Op. Cit., p. 15.

## **El *Cinema Novo* y la “estética del hambre”**

En Brasil, el *Cinema Novo*, se configura manteniendo una relación importante con los textos (manifiestos) que redacta Glauber Rocha, director responsable, entre varios otros, de los filmes *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Tierra en trance*. Para Deleuze, Rocha sería el subsidiario de “el más grande cine «de agitación» que se haya hecho nunca: la agitación ya no emana de una toma de conciencia, sino que consiste en «poner todo en trance», el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado”<sup>118</sup>.

En *Dios y el diablo en la tierra del sol*, Rocha trama el argumento a partir de unos personajes que se revelan ante el poder opresor, donde los trabajadores se enfrentan con armas a los terratenientes y lo amenazan. No hay una idealización del pobre, ni tampoco una victimización de él. Si hay un grupo de personas, un pueblo, consciente de las injusticias, que toma las riendas (o intenta, al menos, hacerlo) de su destino.

Los filmes de Rocha no buscan endulzar la realidad, al modo en que lo hace el cine clásico, en donde los protagonistas (víctimas de un sistema o atrapados en una clase social), aceptan su miseria y esperan un milagro que venga a salvarlos. Aquí, por el contrario, se pretende promover la movilidad social a partir de la confrontación de los problemas y de las posibilidades. A propósito de *Terra en trance*, señala Gonzalo Aguilar, “en vez de ver el origen de todos los males en el imperialismo y en Estados Unidos o en las oligarquías locales, la película pone en escena la acritud vacilante de los gobiernos progresistas y la complicidad de los letrados del orden dominante. En una escena célebre, el protagonista (el intelectual Paulo Martins) le tapa la boca a un obrero y le dice ‘el pueblo no puede hablar’. La crítica al paternalismo autoritario progresista que hace Rocha es evidente”<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires: Paidós. 2005, p. 289.

<sup>119</sup> Gonzalo Aguilar, “El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y *Antonio das Mortes*”. En *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Mariano Mestman y Mirta Varela (coord.). Buenos Aires: Eudeba, 2013, p. 166.

Las obras de Rocha, por una parte, y de Nelson Pereira dos Santos, por otra, mantendrán una radicalidad fuerte, y en relación al Nuevo Cine Chileno, constituirán una influencia importante, en términos estéticos, en estilos, en el ingreso a lo real a partir de argumentos específicos relacionados con la existencia de un pueblo marginal y sin derechos. Desde lugares y estilos distintos, Rocha y Dos Santos construyen una representación donde gobierna la miseria y el hambre (como elementos ausentes en el cine hegemónico<sup>120</sup>) como espacio protagónico de representación en esta obra. La imagen muestra vastos espacios de tierra reseca, intercalados por primeros planos en donde se da a ver el sudor de los personajes, su frustración, su desesperanza, su impotencia en los enfrentamientos con los latifundistas miserables y avaros.

La estética con la que trabaja Rocha comunica el hambre del pueblo latinoamericano, pero también su identidad, lo que lo hace propiamente latinoamericano y lo distingue, profundamente de otros. La apropiación estética de la violencia opera como herramienta para combatir el hambre, desde la destrucción de las jerarquías opresivas, en tanto se propone una visión muy amarga del presente y del devenir del pueblo en Brasil, pero cuya realidad es extensible al resto de América Latina. Esta apropiación se realiza mediante la figura de la alegoría. Expone Xavier: “Articulado con la conciencia de la crisis – del país, del lenguaje capaz de «decirlo», del cine capaz de ser político–, se consolidó hacia la segunda mitad de los años sesenta el recurso de las alegorías. Este no puede ser reducido a un programa inmediato de denuncia programada y velada del régimen autoritario, pues comprende una gama variada de motivaciones y estrategias de lenguaje, así como una gama variada de efectos de sentido conforme a la postura estética del cineasta, su forma de organizar el espacio y el tiempo y su relación específica con el espectador”<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Recordemos que el gran antecedente del Nuevo Cine Latinoamericano, será el filme *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel, realizado en México, donde el director hace un retrato duro, muy en la línea del cine neorrealista, sobre la pobreza, la marginalidad y la miseria.

<sup>121</sup> Ismael Xavier, “Alegorías del subdesarrollo” en *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, p. 154.

## Argentina y el “tercer cine”

La película que funcionará como referente innegable del Nuevo Cine Argentino será, sin lugar a dudas, *La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), un filme realizado en co-dirección entre Octavio Getino y Fernando Solanas. Se trata de un documental subversivo (según proponen los mismos autores), ideado como una herramienta de educación de la causa revolucionaria, en directa relación con el texto que los mismos autores conciben bajo el nombre de “Hacia un tercer cine”. Un tercer cine, a grandes rasgos, es un cine comprometido y de guerrilla, realizado colectivamente y definido por la figura de un autor; un cine que se piensa y se realiza de modo comunitario, que busca generar un debate y proponer una ideología de lucha.

La tesis que elaboran Getino y Solanas, en el manifiesto que ponen en circulación hacia fines de la década de los sesenta, establece una doble distancia: en primer lugar, se opone radicalmente a un “primer cine”, que sería un tipo comercial de realización, promotor del aparato ideológico burgués, que no corresponde necesariamente a un tipo particular de película, más bien, implica todo un andamiaje de producción y de distribución importado de Hollywood y que se expande como canon representacional a todo Latinoamérica.

En segundo lugar, se distancia del segundo cine, que sería un cine de autor, con preocupaciones tanto estéticas como artísticas, que nace como una alternativa de lucha contra el cine comercial, pero que, sin embargo, al competir con éste primer cine (riñendo por los espacios en los circuitos de exhibición, por ejemplo), termina siendo “devorado” por éste.

El tercer cine es definido del siguiente modo por sus autores: “Opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine de espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de

destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros”<sup>122</sup>.

Por supuesto, el movimiento que surge en los años sesenta en Argentina es mucho más amplio que el proyecto comandado por Getino y Solanas. La experiencia de Fernando Birri y el manifiesto del *Tiré dié*, serán igualmente relevantes en la organización de un nuevo cine, crítico con la situación social de la nación, así como con la producción cinematográfica del país, que no podía permanecer igual a la de un viejo cine tradicional. En ese sentido, la película *La hora de los hornos*, constituirá una importante influencia en los cineastas chilenos, especialmente a partir de ciertas instancias y debates como los que se producen en el Festival de Cine de Viña del Mar. Será relevante, además, el modo en que se radicalizan –estética, productiva e ideológicamente– los principales elementos que imperaban en el nuevo cine latinoamericano<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Octavio Getino y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine*. Disponible en <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/437-hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo>.

<sup>123</sup> En los inicios de la película se inscribe el siguiente texto: “Este filme habla del neocolonialismo y la violencia cotidiana en la Argentina y por extensión, de los demás países del continente que aún no se han liberado, por ello, la exposición del tema no abarca Cuba, primer territorio libre de América”, y luego va citando (mediante un montaje ágil que intercala texto escrito con imágenes del pueblo luchando contra las fuerzas armadas, entre otras cosas), frases de Fanon, de Perón, de Fidel Castro, Che Guevara, entre otros. Posteriormente, el texto sigue mediante una narración *off*, que se va complementando con las imágenes que se exhiben, dando cuenta de la historia de Argentina y de América Latina, de la relación con Estados Unidos, de la desigualdad social, de la pobreza de los pobres y de la riqueza de los ricos, del hacinamiento en las grandes ciudades, del hambre de los niños, entre otras cosas.

En palabras de Del Valle “En *La hora de los hornos* el intento por renovar el lenguaje cinematográfico es profundamente sincrético, se nutre de proposiciones estéticas heterogéneas, pero que se caracterizan por la ruptura decidida con el modelo cinematográfico hollywoodense. Esta búsqueda por la innovación formal se sustenta en una idea de base, el imperativo de ‘novedad’ revolucionaria: un cine de descolonización cultural que busca la construcción de un mundo nuevo, del que surja un hombre nuevo, debe ser un cine nuevo” Ignacio del Valle (2014: 307).

La difusión del filme dialogará directamente con los contenidos del manifiesto configurado por sus autores. En el acto de eludir los circuitos tradicionales de exhibición, el filme circula en un ambiente interesante de clandestinidad, siendo el filme distribuido directamente a sindicatos, a grupos de estudiantes, a juntas vecinales, donde se realizaban proyecciones que a veces incluían otras películas militantes que también tuvieran el espíritu de emancipar al espectador de su estado de pasividad y movilizarlo a debatir en torno a las propuestas ideológicas del filme. Es una forma de comprender la realización en donde el debate posterior a éste es incluso más importante que la película misma, “ese espacio se volvía un acto político, donde según el *Cine Liberación*, los asistentes eran ‘actores, no espectadores’, pues ir a una proyección clandestina suponía participar de un acto subversivo. Ignacio Del Valle (2014, 211).

## Nuevo Cine Chileno

En esta búsqueda por organizar un contexto, en el marco de la creación cinematográfica, que nos permita establecer los lineamientos estéticos y políticos que modula Cristián Sánchez en su filmografía, debemos detenernos, obligatoriamente, en el cine chileno que anticipará la producción de nuestro director.

Comenzaremos estableciendo que, en Chile, al igual que en otros países de Latinoamérica, se funda un cine ‘nuevo’ y rupturista respecto a la cinematografía realizada anteriormente, mucho más escasa en términos de estrenos por año. Hay un salto importante –en cuanto a la producción audiovisual– hacia fines de la década y entre los años ‘67 y ‘68 se estrenan cinco nuevos filmes nacionales, dando inicio a un *boomlet* del Nuevo Cine Chileno, que se extiende hasta la llegada del golpe militar, en 1973. La obra que se produce durante esos años, contempla una visión política que será para muchos, determinante en la identidad e ideología del cine nacional. Si bien no se trata de un tipo de cine de guerrilla, como es el caso argentino revisado en el apartado anterior, sí estamos frente a una obra que puede ser estudiada desde el compromiso que asume hacia la sociedad, en relación con un “dar a ver” ciertos temas conflictivos de la época, con el objetivo de instaurar una toma de conciencia en el espectador, en torno a temas que afectan socialmente al país. Posteriormente, queremos proponer un distanciamiento de Raúl Ruiz respecto a dicha posición política del cine, a partir de la puesta en escena de una narrativa distinta, que convoca a lo social desde otros lugares.

En 1968 se estrenan tres películas que serán muy relevantes para el desarrollo audiovisual de la década y para la configuración de un nuevo cine, estas son: *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín), *Valparaíso mi Amor* (Aldo Francia) y *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz)<sup>124</sup>. Especialmente en los casos de *El chacal de Nahueltoro* y de *Valparaíso mi amor*, se trata de películas donde hay un especial énfasis en la exhibición y revelación de una pobreza

---

<sup>124</sup> Otros estrenos del año serán *New love* de Álvaro Covacevich, quien anteriormente habría realizado el filme *Morir un poco* (1966) y *Lunes 7, domingo 8*, de Helvio Soto.

anclada en el corazón de la sociedad chilena, en relación a la falta de oportunidades y a la injusticia social. Formalmente, el relato se manifiesta enmarcado (muchas veces) en una estética neorrealista, pensando en las aventuras de un héroe (víctima de un sistema social, cultural, político) y en su trayecto hacia un destino fatal, camino a través del cual el espectador observa un contexto determinado: una ciudad o territorio particular, marcado por una iconografía que proyecta externamente mucho de lo que les ocurrirá a los personajes en su fuero interno. Estos elementos están presentes especialmente en los filmes de Miguel Littín y de Aldo Francia.

Es interesante el análisis propuesto por Verónica Cortínez y Manfred Engelbert, quienes realizan una rigurosa y extensa investigación sobre este nuevo cine en Chile, en un libro (conformado por dos extensos volúmenes) que tiene por título *Evolución en libertad*, donde analizan la producción de largometrajes realizados en la década de los sesenta e inicios de los setentas. Comienzan distanciándose de los estudios realizados a la época sobre un Nuevo Cine Chileno que estaría en una directa sintonía –en relación al compromiso político, al aura revolucionaria– con el Nuevo Cine Latinoamericano.

“En Latinoamérica todo parece ser política”<sup>125</sup>, comienzan aseverando los autores en su primer capítulo, en una suerte de comentario crítico hacia el sesgo que se dio en el análisis cinematográfico de la época, que solamente se concentró en los estrechos vínculos que surgieron entre los eventos políticos ocurridos en distintos países del subcontinente durante esa época, y el nuevo cine. Cortínez y Engelberg se proponen estudiar el cine de los sesenta, incluyendo en su revisión y análisis, aquellas películas que han sido omitidas, por ser consideradas ‘menores’, o simplemente por no estar en sintonía con la ideología que transmitía el cine latinoamericano de la época. Los autores se refieren, entre otros, a los filmes: *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1966); *Ayúdeme usted compadre* (Germán Becker, 1968) o *Tierra quemada* (Alejo Álvarez, 1967), que serán extensamente

---

<sup>125</sup> Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Vol. I. Santiago: Cuarto Propio, 2014, p. 25.

estudiados (junto a las obras paradigmáticas de la época) a lo largo de los dos volúmenes del libro.

En primer lugar, destacamos el análisis expuesto en torno a la relevancia que tiene el Festival de Cine de Viña del Mar (en ambas versiones, tanto en 1967 como en 1969) en la construcción del ideario de una cinematografía regional. La edición del Festival del año 1967 “ofrece un panorama multifacético, donde están presentes el viejo y el joven cine, el profesional y el aficionado, el comercial y el independiente, en múltiples formas expresivas de intensiones variadas”<sup>126</sup>. La segunda edición de dicho Festival tendrá una impronta política más potente que será desarrollada, a través de referencias y de recopilación de material de la época, por Cortínez y Engelbert. En ese certamen, realizado en 1969, se exhiben muchos de los filmes que serán ejemplares en el cine de la región. Películas como la cubana *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), y *Antonio das Mortes* (1969), ambas dirigidas por el cineasta brasilero Gaubler Rocha, además de la obra argentina, *La hora de los hornos* (1969); junto con una muestra sustancial de cine chileno de esa época, como *Valparaíso mi amor*, *Caliche sangriento*, *El chacal de Nahueltoro* y *Tres tristes tigres*.

Nos interesa de forma especial esta segunda edición del Festival de Cine de Viña del Mar, justamente por los debates que se producen durante los días de su realización, particularmente por parte de los cineastas chilenos. El incidente está originalmente relatado por el crítico de cine Hans Ehrmann, quien escribe: “Lo político desplazó al cine y el rumbo que tomaba el encuentro no agradó a los chilenos”<sup>127</sup>. De ese modo comienza el crítico su texto, para luego citar a Raúl Ruiz, cuya referencia nos resulta muy apropiada para revisar el desmarque que nos interesa enfatizar en este capítulo. Las palabras de Ruiz (replicadas por Ehrmann), son las siguientes: “La voz en que acá se están discutiendo las cosas, en forma declamatoria, vaga y parlamentaria, es reñida con la manera de ser chilena. Nosotros conversamos las cosas en otra forma. Aquí se están repitiendo lugares comunes

---

<sup>126</sup> Op. Cit., 111.

<sup>127</sup> Op., Cit., p. 56.

sobre el imperialismo y la cultura que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos *La hora de los hornos* que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala de al lado para hablar de cine. Los que quieran, pueden venirse con nosotros”<sup>128</sup>. Esta anécdota da cuenta de la distancia (especialmente ideológica) existente entre filmes estrenados durante los mismos años, y que compartirían la designación de un nuevo cine.

Es también, una anécdota que permite verificar que no es posible comprender el cine chileno como un proyecto homogéneo. Como ocurre con las películas mencionadas de Brasil y de Argentina, se observa que la producción audiovisual chilena no es política y o social simplemente por poner en escena al pobre, al huérfano, o a la víctima; lo es también, por el modo en que emplea sus materiales, en que pone en escena a los personajes, por el despliegue particular de su lenguaje, por las rupturas y experimentaciones que va estableciendo en el ámbito de las formas y de las narraciones.

Otro elemento interesante es hacer ver la distancia –indescifrable hasta la actualidad–, entre arte y comercio. Los autores de *Evolución en libertad* exponen esta temática de modo bastante claro utilizando las categorías de campo (campo cultural y campo económico) propuestas por Bourdieu. Escriben: “En el caso del cine chileno de mediados de los sesenta se trata de un subcampo cultural emergente con fronteras abiertas hacia el campo heterónimo de lo económico y el campo de la producción cultural, tanto literaria como popular. La relación inversa entre éxito comercial (capital económico) y éxito crítico (capital cultural) es evidente”<sup>129</sup>. Y más adelante: “La recepción de *Tres tristes tigres* ofrece un caso ejemplar del modelo «gana el perdedor» que Bourdieu define como característico del sector autónomo independiente del campo de la producción cultural. La pérdida financiera se compensa por el reconocimiento unánime de la crítica (...)”<sup>130</sup>. Es decir

---

<sup>128</sup> Texto citado por Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio, 2011, p.43.

<sup>129</sup> Verónica Cortínez y Manfred Engelbert. *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Vol. I y II. Santiago: Cuarto Propio, 2014, p. 125.

<sup>130</sup> Op. Cit., 129.

(y esto será algo que sucede hasta el día de hoy, no solo en Chile, sino que en general atravesará las realizaciones nacionales en su modalidad de cine no comercial), no hay una coincidencia entre el éxito de público y el éxito de la crítica.

Antes de ingresar al universo ruiziano y a la afinidad que pueda existir entre su cinematografía y la de Cristián Sánchez, nos detendremos brevemente en un primer filme representativo del Nuevo Cine en Chile. Se trata de *El chacal de Nahueltoro*, que nos sirve justamente para exponer vías paralelas de articulación de un cine en un campo políticamente efervescente.

*El Chacal de Nahueltoro*, dirigido por Miguel Littín es, en primer lugar, un filme basado en un hecho real: el asesinato de una mujer y de sus cinco hijos, en manos de José del Carmen Valenzuela ocurrido al interior de la ciudad de Chillán en la localidad de Nahueltoro, en agosto de 1960. El homicidio fue muy expuesto y difundido por la prensa y, el modo de establecer una conexión, tanto con la noticia como con la historia ‘real’ tras la noticia, es realizado por Littín (y su equipo de directores de cámara, fotografía, actores, en un proyecto que supuestamente es bastante colectivo y colaborativo), a partir de la inserción de elementos propios del documental –la narración le otorga un protagonismo esencial al recurso de la entrevista y del testimonio, en su apuesta por establecer, dentro del filme, una suerte de reconstrucción de los hechos que nos permita anclarnos indisolublemente a la realidad–. Por otra parte, se aproxima a un estilo documental desde ese principio neorrealista que tiene relación con *contar la realidad como si fuera una historia*, imbricando, por ejemplo, la interpretación de actores profesionales, con no actores, o sumergiéndose en los territorios yermos de la zona del centro sur de Chile.

El relato se desarrolla en una zona rural, el paisaje se muestra abandonado al desarrollo y a la modernización; se trata de un territorio periférico, en donde hay un despliegue y una puesta en escena de la marginalidad. El protagonista, José del Carmen, es víctima de un sistema que jamás se hace cargo de él (ni en su infancia, ni tampoco en su juventud) y que, en cambio lo hará, por primera vez, cuando es encarcelado y sometido a un proceso de reforma y *civilización* o adoctrinamiento, luego de que asesina a una madre y a sus cinco hijos. Antes de eso, el protagonista, deambula por parajes inhóspitos,

generalmente alcoholizado, expuesto a personas poco amables, que lo tratan siempre con desconfianza y suspicacia.

Sobre la figura del pueblo (su representación y su presencia en el plano), Rodrigo Cepeda<sup>131</sup> propone lo siguiente: “El pueblo es un personaje constituido por un sinnúmero de rostros que van caracterizando a distintos tipos de personajes del Chile agrario de los sesenta: el campesino chileno, la chica del burdel, el vagabundo que recorría los caminos rurales, el ebrio de cantina rural y, finalmente el presidiario. Un cuerpo colectivo que le entrega un carácter o cuota de realidad que verifica y autoriza la calidad de documento que la película ha ido adquiriendo con el tiempo. En resumen, en *El chacal de Nahueltoro* podemos encontrar personajes de ficción en categorías tradicionales (...) y, como contrapartida, podemos también reconocer un trabajo no actoral, encarnado por personas reales que se están representando a sí mismas y que, a lo largo del filme, van conformando un cuerpo colectivo que se yuxtapone al trabajo actoral de ficción y lo valida. Este es, nos parece, uno de los asuntos relevantes de la película, en tanto al relacionarse y yuxtaponerse, estas dos categorías van conformando el tejido de realidad del cual emana la verdad de una sociedad chilena enfrentada a sus problemáticas más duras, como son la pobreza, la indigencia y la injusticia. Asuntos –ante los que la película tiene un claro punto de vista– que nos hablan del cambio que se marcaba en el cine nacional”<sup>132</sup>.

Tanto el ‘tejido de realidad’ que menciona el autor como ese ‘claro punto de vista’, será un punto en común con otros filmes del período. Abordar la trama de la historia desde perspectivas distintas, con un montaje particular que va exponiendo a un personaje principal desde distintas configuraciones (el niño, el huérfano, el pobre, el trabajador, el

---

<sup>131</sup> El ensayo de Cepeda es parte del libro titulado *El chacal de Nahueltoro. Emergencia de un Nuevo Cine Chileno*, en el cual cuatro académicos e investigadores ensayan, desde lugares diversos, sobre el filme. La coordinación del libro está a cargo de Sergio Navarro, quien en su presentación sentencia: “Para acceder al filme de Littin, las categorías de subdesarrollo y tercermundismo nos traen referencias claves, de la misma manera que el recorrido por los principales hitos del cine latinoamericano de los años sesenta. El nexo histórico con el viejo régimen de los inquilinos y siervos, la hacienda chilena y el régimen de peón-gañán, terminan por dibujar el necesario paisaje histórico del cual arranca el personaje de José del Carmen Valenzuela”. Sergio Navarro (2009: 11).

<sup>132</sup> Rodrigo Cepeda, “Puesta en cuadro, mimesis y superposición: El trabajo del actor en *El chacal de Nahueltoro*”, en *El Chacal de Nahueltoro. Emergencia de un nuevo cine chileno*. Santiago: Uqbar. 2009, p. 49.

asesino, el buen samaritano, el borracho, el preso, el condenado a muerte), en una narración que va mostrando y demostrando, en un juego constante de causas y efectos. Desactivando las concepciones de la víctima y el victimario para exponer un problema aún mayor: el de la desigualdad social, por una parte; el de los procesos judiciales que no siempre imparten justicia, por otra.

Una de las cualidades relevantes de la película es el modo en que Littín logra hacer circular y poner en obra diferentes voces. Por una parte, la voz del propio José del Carmen, un personaje a todas luces complejo, en donde se intercala su versión particular de los hechos, con los recuerdos y los paisajes de su infancia que emergen desde una palabra propia que va construyéndolo como personaje de infancia pedregosa. En segundo lugar, está la voz de la prensa, los juicios hacia el protagonista, el tono sensacionalista y morboso que se le concede a los hechos. En tercer lugar, está la voz de la justicia, una institución temible. Por último, la voz del pueblo, omnipresente, que se figura en el filme como pueblo que observa y, sobretodo, que escucha a todas las otras voces; un pueblo cuya perspectiva (los juicios que se tienen sobre José del Carmen) va cambiando a medida que avanzan los hechos; así el filme va jugando constantemente con las expectativas que tiene el espectador (su empatía, por ejemplo) a lo largo del metraje de la película.

Hay un evidente vínculo entre *El chacal de Nahueltoro* y el proyecto cinematográfico latinoamericano<sup>133</sup>, que llevará a que unos años más tarde, Littín impulse una suerte de organización, que les permita dialogar más directamente con el cine del continente. En el año 1970 un grupo de cineastas se reúne para redactar un manifiesto que tiene como intención apoyar el gobierno de Salvador Allende y de la Unidad Popular, en

---

<sup>133</sup> Efectivamente esta película se emparenta con los grandes discursos del Nuevo Cine Latinoamericano; desde la categoría del subdesarrollo, de la pobreza y la miseria de la cual el cine se hace responsable y toma como objetivo personal el 'dar a ver'. *El Chacal de Nahueltoro*, es, sin lugar a dudas, un filme rupturista, – desde ahí también se establece una alianza con el sentimiento de novedad, de experimentación y de búsqueda formal y expresiva que está presente en los otros nuevos cines–. Dicha ruptura se manifiesta en una estructura narrativa que es compleja, en donde se intercala, en primer lugar, un cine de carácter documental, deudor de un tipo de obra testimonial, en segundo lugar, se propone el uso de la cámara en mano y la crónica periodística, por último, se muestra una ruptura en la linealidad del relato, y la división en torno a capítulos, relacionados cada uno a distintas etapas en la vida del protagonista, entre otros elementos que se alejan de una narrativa clásica y un relato lineal.

donde a partir de 13 puntos, definían una postura política en relación al cine. El texto definitivo, publicado en la revista *Punto final*, comenzaba de la siguiente manera:

“Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo. Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política. Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación. Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista. Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase”<sup>134</sup>.

Y termina, esta introducción, señalando lo siguiente: “Contra una cultura anémica y neo colonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente nacional y, por consiguiente, REVOLUCIONARIA”. Luego de esta entrada, se enumeran los 13 puntos que componen el documento<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Texto disponible en: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>

<sup>135</sup> Replicamos acá los 13 puntos enumerados en el Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular. Escriben quienes firman:

“Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.

Que el cine es un arte.

Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.

Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.

Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.

Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.

Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.

Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.

Saltan a la vista las similitudes de este texto con otros manifiestos realizados por los cineastas e intelectuales latinoamericanos durante el periodo. Los textos de Glauber Rocha, de Getino y Solanas, de Julio García Espinoza o el de Gutiérrez Alea, tendrán en general, un punto de partida similar, relacionado al rechazo del cine dominante (esto será así también en el caso de los ensayos y debates teóricos europeos y norteamericanos). Hay coincidencia, por parte de algunos autores, en establecer una toma de distancia hacia los cánones impuestos tanto por el cine norteamericano, como por el europeo. Es decir, implica la asimilación de una estética extranjera y una búsqueda por formas y lenguajes propiamente latinoamericanos<sup>136</sup>.

El manifiesto se publica en 1970, es posterior al *boomlet* del Nuevo Cine Chileno (cuyo nombre se lo otorga la prensa debido a los cinco estrenos que marcan los años '67 y '68). En los escasos tres años de la década de los setenta, del gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular, se estrenan los filmes *Los testigos* (Charles Elsesser, 1971), *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972), *Voto más fusil* (Helvio Soto, 1971), entre otros largometrajes de ficción y de documental del periodo. Otras películas importantes quedarán en pausa, pues la dictadura impide su estreno, como es el caso de *Palomita blanca*, de Raúl Ruiz, *La tierra prometida*, de Miguel Littín o *Descomedidos y chascones*, de Carlos Flores).

No hay, necesariamente, una correlación entre el contenido del manifiesto y las películas que se filmaron y estrenaron durante el gobierno de la Unidad Popular, aunque sí

---

Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita "mediadores que lo defiendan y lo interpreten".

Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.

Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos.

Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.

Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera." Op., cit.

<sup>136</sup> Del Valle analizará este tema en profundidad en su libro.

podamos apreciar que conviven varios temas en común. Por ejemplo, *Los testigos*, será una película menos rupturista, en términos de estilo que *El chacal...*, sin embargo, en el terreno de la trama y del contenido que presenta, será muy adecuada a los temas que toma el cine del periodo<sup>137</sup>.

### **Raúl Ruiz y sus tigres tristes**

Como señalamos al inicio de este capítulo, nos interesa indagar en las relaciones posibles entre el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano y las cinematografías de Raúl Ruiz, por un lado, y de Cristián Sánchez, por otro. Antes de llegar a ello, nos permitimos insistir en las temporalidades, en la inscripción de los cineastas en diferentes periodos. Así, Raúl Ruiz pertenece al Nuevo Cine Chileno, porque su primer largometraje, *Tres tristes tigres*, es contemporáneo a *El chacal de Nahueltoro*, *Ya no basta con rezar*, *Valparaíso mi amor* o *Caliche Sangriento*, pertenecientes todos al Nuevo Cine Chileno. Sánchez, en cambio, comenzará media década más tarde a hacer sus películas en un contexto y atmósfera que serán, como hemos establecido, radicalmente distintos. Uno se caracteriza por hacer películas en democracia (en el marco de un gobierno socialista) y Sánchez, en cambio, hace sus películas al interior de la época de la dictadura militar chilena.

Nos interesa, en este apartado, convocar a Ruiz desde diversos lugares: desde su relación con Cristián Sánchez, del cual fue profesor en la Escuela de Artes de la

---

<sup>137</sup> El argumento de *Los testigos*, película dirigida por Charles Elsseser (recientemente restaurada por la Cineteca Nacional de Chile), se desarrolla en Santiago oriente, en los terrenos baldíos de la comuna de Peñalolén durante los años setenta. Ahí, en la pre-cordillera santiaguina se instalan y construyen sus viviendas un grupo de pobladores, que serán estafados por empresarios que se aprovechan de su pobreza, de su ignorancia. Es un filme muy contingente a los problemas sociales de Chile: el tema de la vivienda, de la cesantía, de las migraciones desde las zonas rurales hacia Santiago, de la violencia y el alcoholismo. Pero especialmente se definirá un punto de vista hacia la desigualdad social y el abuso del poder, que enriquece a los ricos y empobrece a los pobres. El filme, proponemos, tiene una estructura más clásica (que la que presenta *El chacal* o *Tres tristes tigres*) y tiene como referente no necesariamente el neorrealismo italiano o el cine documental, sino las películas de Elia Kazan (autor, entre otras películas, de *Un tranvía llamado deseo* (1951) o *Al este del edén* (1955)); por sus elementos expresionistas, planos dramáticos y exacerbación de las emociones de los personajes, tanto en los modos de actuación, como en la intencionalidad otorgada a través de una cámara que opera a partir del plano / contraplano; de contrapicados, y del *zoom in* directo al rostro de los personajes en los momentos de tensión.

Comunicación (EAC) en la Universidad Católica<sup>138</sup>; desde su rol como cineasta y autor de una obra extensa y profundamente estudiada en los últimos años<sup>139</sup>; por último, desde su cúmulo de reflexiones teóricas, muchas de ellas compiladas en su poética del cine, pero también presentes en entrevistas o en estudios realizados por diferentes personalidades de la cultura actual (el propio Sánchez entre ellos), en torno a su extensa filmografía.

Dejaremos pendiente la revisión de algunos aspectos que Ruiz desarrolla en su *Poética del cine* hasta un siguiente capítulo. En este momento, nos interesa fundamentalmente el ‘desmarque’ en el cual tanto hemos insistido, hacia lo propiamente social y político del Nuevo Cine Chileno.

Ruiz (y Sánchez, posteriormente), parecieran disputar los modos de representación de lo político, a partir de una ampliación de sus supuestos estéticos, comprendiendo que la relación entre cine y política en cada filme no responde a un programa estético adhesivo, más bien, dicha relación se produce desde una puesta en crisis de las formas tradicionales de la narración.

Este tema será ampliamente desarrollado por Rancière a lo largo de su obra. En el texto “Las paradojas del arte político”, el filósofo escribe: “El problema no concierne a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo. Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en las disposiciones de los cuerpos, en recortes de los espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes”<sup>140</sup>. Siguiendo

---

<sup>138</sup> A propósito de esta relación entre Ruiz, Sánchez, y la EAC: “Raúl Ruiz, como profesor, debe haber sido un espécimen raro en un ambiente académico identificado con el documental institucional, o ‘por encargo’, representativo de una extraña medida crítica en los tiempos de polarización ideológica y retórica de la Unidad Popular (...). Hay algo chocante, porque exaspera y fascina, en un cine, el de Ruiz –y luego, en términos de reflejos, el de Cristián Sánchez– que resiente la agitación de aquellos tiempos de confrontación ideológica y política a través de representaciones de la inacción”. Pablo Corro (2012: 143).

<sup>139</sup> Aclaremos que en esta investigación solo nos referiremos (brevemente) al cine realizado por Raúl Ruiz en Chile, previo a su exilio en 1973.

<sup>140</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010, p. 55.

esta línea, proponemos que, con *Tres tristes tigres*, Ruiz desmonta la propuesta militante del periodo, para llevar el contenido político implícito en ciertos modos de representación alejado de las estéticas y de los temas que predominaban en esa época. Luis Mora lo explicita de modo claro: “A pesar de que Ruiz se sentía parte de la nueva realidad política chilena, su actitud frente a la creación es muy diferente a la de sus colegas; no siente la urgencia de hacer un cine militante de la causa revolucionaria ni tampoco el deber de producir un cine didáctico y movilizador”<sup>141</sup>.

El mismo Ruiz propone una distinción entre sus películas y las que caracterizarían los movimientos del nuevo cine latinoamericano. En una entrevista realizada por Enrique Lihn y Federico Schopf, el cineasta señala: “Yo no entiendo muy bien la expresión cine político; recuerdo algunas clasificaciones al respecto: el cine directo, el cine panfleto, el cine ideológico a la manera de *La hora de los hornos*, y un cine utópico que, a partir de hechos reales, configura la esperanza de un pueblo. El que yo hago es cine político en otro sentido. Para mí, filmar una película es un acto político”<sup>142</sup>. Y luego añade: “Para plantear mi posición de trabajo, yo usaría otro esquema, referido a Latinoamérica. Aquí veo tres tendencias claramente definidas. Por un lado, una especie de cine civil, que se plantea problemas concretos de Latinoamérica y muestra los caminos para solucionarlos; el caso de *La hora de los hornos*, cine didáctico. Por otro lado, veo especialmente en Brasil, un cine metáfora, que tiende a crear situaciones que sintetizan o dan la clave del país. Por último, el tipo de cine que intentamos hacer nosotros, de indagación, en el sentido de buscar las claves nacionales”<sup>143</sup>.

Será explícito, entonces, el modo en que el cineasta da un paso al costado frente a las propuestas de contenido ideológico –mencionamos ya el texto de Getino y de Solanas y el Manifiesto de Cineastas de la Unidad Popular–, para proponer una relación con el cine que está mediada por el deseo de hacer arte más allá de una intención por querer cambiar

---

<sup>141</sup> Luis Mora, “Ruiz ¿Díscolo o artista de vanguardia? en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar, 2010, p. 64.

<sup>142</sup> Bruno Cuneo, *Entrevistas escogidas*. Santiago: UDP, 2013, p. 29.

<sup>143</sup> Op. Cit., p. 32.

el orden social del periodo. No hay un compromiso definido, a pesar de pertenecer y dialogar intensamente con los cambios y procesos políticos que se vivían en aquel entonces. Él se sitúa en un lugar distinto y complejo, en el caso de *Tres tristes tigres*, será el espacio de la clase media acomodada e inconsciente de su entorno, el de la banalidad y la superficialidad, el del alcoholismo y el ocio, el de la violencia implícita, el del malestar social. Parafraseando al mismo Ruiz, la propuesta es por un cine *chamánico*, en donde libremente se muestran los momentos triviales: no hay nada por simbolizar ni tampoco nada por sintetizar, los elementos pueden ser hallados literalmente en el plano, en un nivel bastante superficial de lectura y análisis de la obra.

Con *Tres tristes tigres*, se sigue las desventuras de tres personajes (Tito, Amanda y Lucho), que navegan por distintos bares de Santiago en el lapso de un fin de semana, todos ellos son miserables (lo sabremos especialmente a través de los diálogos), sin embargo lo esconden, y en el recorrido, la película va mostrando los trazos (las hilachas) de una sociedad exitista, clasista y consumista<sup>144</sup>.

En *Soberanías en suspenso*, Villalobos-Ruminott plantea que, si bien el director de *Tres tristes tigres* se aleja de una propuesta alegórica-nacional en la lucha contra la opresión, tampoco se concentra en la realización de un cine espectáculo o un cine de industria cultural<sup>145</sup>. Efectivamente, esta ópera prima ruiciana, no es una película fácil para un espectador acostumbrado a un cine que lo entretenga<sup>146</sup>. Es quizás, una apuesta más experimental, una búsqueda o un cine de indagación, como propone el propio Ruiz. Una poética basada en un sistema particular de ocultamiento y de develamiento, de

---

<sup>144</sup> Mencionamos aparte que, según establecen los autores de *Evolución en Libertad*, el filme de Ruiz, aunque es sumamente alabado en la historia del cine chileno, tuvo en su fecha de estreno un éxito muy relativo de público. Luego, con el golpe de estado y el exilio posterior del director, el filme desapareció por casi veinte años, siendo recién recuperado y reestrenado en el año 1993.

<sup>145</sup> Sergio Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso*. Buenos Aires: La cebra, 2013, p. 251.

<sup>146</sup> Recordemos lo que señala el director en su poética del cine (idea que retomaremos en el siguiente capítulo): “Si propongo esta modesta defensa del aburrimiento, es justamente porque las películas que me interesan provocan a veces algo parecido. Digamos que poseen una elevada calidad del aburrimiento. Aquellos de ustedes que han visto películas de Snow, Ozu o Tarkovsky, saben de qué estoy hablando. Otro tanto puede decirse de Warhol o de Straub”. Raúl Ruiz (2013:21).

indeterminación, que exhibe a un tipo de personaje chileno singular, ambiguo y contradictorio; que inaugura un tipo de habla particular (cargada de una materialidad sonora que completa la imagen, pero también la extraña, la transforma, dispersa su sentido). Establece Villalobos-Ruminott que la propuesta de Ruiz con sus filmes es la de un cine impolítico, es decir, no un cine militante declarado, más bien “una poética del cine pensada en los términos de una transformación cualitativa de la experiencia que indaga en la dimensión de lo político de forma no convencional: cine político no militante y no documentalista”<sup>147</sup>.

Por definirlo de otro modo (en la terminología que proponen Getino y Solanas en el marco de su manifiesto); hay en Ruiz una distancia que se establece no solo hacia el modelo de representación clásico (un primer cine, o un cine comercial), sino también, se aleja del lenguaje propuesto por este cine social y comprometido que imperaba en Latinoamérica a fines de los años sesenta (el tercer cine)<sup>148</sup>.

Podríamos aventurar que lo político del cine indagatorio propuesto por Ruiz, está en la trama (indefinida, dispersiva, debilitada, inactiva), pero sobre todo está presente en los recursos materiales y formales que utiliza el director para establecer dicha trama. Ruiz trabaja a contracorriente. Realiza filmes que, tomando prestadas las categorías de Jean Luis Comolli y Jean Narboni, “No tienen un significado explícitamente político, sino que, de alguna manera, ‘llegan a serlo’”<sup>149</sup>. La capacidad de formular esta propuesta está en aquello no político que es político; esa lectura es posible de establecer a partir de la propia estética ruiciana; la ausencia del conflicto central, la inversión (o anulación) de las lógicas de causa y efecto, la incoherencia en el actuar de los personajes, la incongruencia en el lenguaje, el protagonismo de los objetos y de los espacios, las relaciones que establecen los personajes, las clases sociales que se organizan, el habla, como oralidad y lenguaje, entre otros múltiples elementos que configuran una real búsqueda de un contexto territorial y de una época muy

---

<sup>147</sup> Sergio Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso*. Buenos Aires: La cebra, 2013, p. 251.

<sup>148</sup> Ver Octavio Getino y Fernando Solanas. Disponible en <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

<sup>149</sup> Jean Luis Comolli y Jean Narboni, “Cine, ideología, crítica I”. En *Mayo francés. La cámara opaca*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015, p. 116.

concreta. Por ejemplo, en aquello que Michael Goddard denomina como las ‘anomalías de lo cotidiano’, en su texto “Escapando al Realismo Socialista: El Ruiz púdico de los años ‘60 y ‘70”, artículo dentro del cual hace referencia al concepto de realismo púdico, extraído de un texto de Waldo Rojas, cuyo principio activo consiste en “considerar la noción de realidad no ya como lo dado, como lo des-cubierto absoluto, sublunar e impávido, sino como un sistema de ocultamientos: la naturaleza gusta de ocultarse. Todo el resto, consecuencias éticas o estéticas, políticas o sociales, se dan por añadidura”<sup>150</sup>.

Lo púdico, para Goddard, no está instalado en el estilo minimalista del director, tanto como en la renuncia a comprender la realidad como algo cerrado y clausurado; por el contrario, “La película es, por lo tanto, política, no porque se haga cargo de temas nacionales ni por presentar una situación política explícita, sino por el modo en que su propia estructura comunica un sentido de gente que conduce vidas superficiales e insostenibles, en espacios que no son suyos y en un tiempo prestado. En cualquier uso estilizado del montaje o de la cámara fija, como en Godard o Antonioni, Ruiz logra efectos de alienación similares a través del sondeo constante de esta cámara móvil, de modo que la propia forma de la película expresa el tipo de complicidad cotidiana experimentada por los personajes”<sup>151</sup>.

Raúl Ruiz dialoga con los nuevos cines del mundo, con las *nuevas olas*, y dentro de ese horizonte mundial de novedad, con un nuevo cine latinoamericano desde una profunda expresión personal, donde se subraya una imagen lúdica en el modo de explorar las nociones de lo chileno, en relación a una sociedad y sistema moral, particular<sup>152</sup>. Su modo de aproximación, es a partir de una acción fracturada, de una imagen insegura,

---

<sup>150</sup> Waldo Rojas, “Imágenes de paso” en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar, 2010, p. 21.

<sup>151</sup> Michael Goddard, “Escapando al realismo socialista: El Ruiz «púdico» de los años 60 y 70”, en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar, 2010, p. 84.

<sup>152</sup> Como sugiere Iván Pinto, “[Ruiz] se vincula menos con el objetivo político explícito en Littín y en Francia, y más con una indagación que es tanto temática como formal. Indagar es poner a prueba, dar cuenta de la resistencia del material, de probar cierta hipótesis de trabajo...”. Iván Pinto (2016: 209).

alcoholizada, como los personajes que presenta, cuyas vidas giran sin rumbo en un mundo que se encuentra en un constante estado de crisis. *Tres tristes tigres*, se construye a partir del despliegue y puesta en trance de una banalidad de lo cotidiano, donde el absurdo reina y abre el camino a la puesta en obra de una sociedad y unos individuos profundamente alienados<sup>153</sup>.

Pascal Bonitzer, autor con el cual ya hemos dialogado a partir de la noción de fuera de campo propone (a modo de palabras al cierre en su ensayo sobre Ruiz): “Hay en el cine de Raúl Ruiz una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y jerarquías, un poder de subversión lógica, que éste aplica de manera implacable, sin remordimientos, sin preguntarse jamás si el público lo entenderá, lo comprenderá, si le gustará o si el filme llegará a ser exhibido. No es que no le importe que el público vea y disfrute sus películas, sino que siente que nada debe detenerlo, doblegarlo, desviarlo de su voluntad corruptora, ni siquiera y mucho menos la esperanza de una «comunicación» con el público, el *feedback*, esa plaga de nuestro tiempo”<sup>154</sup>.

Con esta cita, cerramos parcialmente lo relativo a Ruiz, asumiendo dos cosas: la primera es que a lo largo de las páginas que siguen, Ruiz estará constantemente presente. Por una parte, debido a que Sánchez escribe un libro sobre él: *Aventura del cuerpo: El pensamiento cinematográfico en el cine de Raúl Ruiz* (un libro fiel al espíritu de Ruiz). En segundo término, bajo la propuesta de que resulta imposible no hacer referencia a la ausencia de un conflicto central sin convocar su *Poética del cine*, ya que su ensayo será la fuente principal desde donde abordar el tema.

---

<sup>153</sup> Para ver un análisis más profundo del rol de Raúl Ruiz en relación al Nuevo Cine Chileno, recomendamos el texto de Iván Pinto, correspondiente al capítulo sobre Chile en el libro *Las rupturas del 68 en América Latina*, compilado por Mariano Mestman. Iván Pinto (2016: 197).

<sup>154</sup> Pascal Bonitzer, “Metamorfosis” en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar, 2010, p. 30.

## Sánchez y el Nuevo Cine Latinoamericano

Continuando con nuestro camino, señalemos lo evidente: Cristián Sánchez, se encuentra más cercano a la poética ruiciana que a la de los otros directores del Nuevo Cine Chileno.

Podríamos proponer lo siguiente: la ambigüedad, la extrañeza, el habla anómala, las reacciones absurdas; pero también la imprecisión narrativa, la *prolija desprolijidad* producto de limitaciones técnicas, la imperfección sonora y visual, etcétera, serán las vías que ambos directores transitan, aunque cada uno desde sus lugares, preocupaciones y humores personales.

Si insistimos en la idea de conectar las cinematografías de estos directores con las realizadas en el Nuevo Cine Chileno, podemos hacerlo a partir de algunos manifiestos desarrollados bajo ese contexto. Una propuesta es postular los filmes de Sánchez (*Vías Paralelas, Los deseos concebidos, El zapato chino*), como una obra enmarcada en un cine de los efectos (un segundo cine, en la lógica que proponen Getino y Solanas<sup>155</sup>). Se muestra un estado de las cosas, una suerte de facticidad desprovista de una sugerencia de por qué las cosas son como son.

Es interesante pensar en cómo Sánchez deviene un cineasta político, aislado del movimiento que lo antecede y que proclamaba su compromiso hacia “el fenómeno político social de nuestro pueblo y de su gran tarea: la construcción del socialismo”, como definen los autores del manifiesto. El Sánchez de los setenta y ochenta, está sumergido en el momento político, pero no en el de la utopía socialista y el sello revolucionario; sí en el mundo de los efectos de un trauma que aún no ha sido procesado o metabolizado por quienes lo viven; es un trauma en curso que es ‘alusivamente’ registrado por el director, en

---

<sup>155</sup> Recordamos acá el primer párrafo de dicho manifiesto: “No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neo-colonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses”. Ver Octavio Getino y Fernando Solanas. Disponible en: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

tanto se configura una atmósfera, una fantasmagoría, que empapa los espacios y contagia a los personajes en una errancia perpetua y absoluta. Nunca es una denuncia explícita.

Ruffinelli señala en torno a Sánchez: “El hecho es que, desde las primeras obras, los personajes han salido de sí mismos, de sus contextos sociales, de la ubicación en que su propia sociedad les ha determinado. Las acciones en las películas de Sánchez son las de un tránsito constante, y la única explicación es la de haberse alejado de su sitio original”<sup>156</sup>.

Observamos un desplazamiento de ese lugar central que ocupaba lo político de los nuevos cines y se instala en la experimentación estética desde un ‘fuera de lugar’ radical, organizado a partir de los personajes, despojados de sus hogares, descentrados respecto a la cotidianeidad y a los afectos. Y se instala también como una indeterminación de la narración, que fluye, sin una estructura clara, sin héroes, sin conflictos definidos que los personajes deban resolver. Se construyen metáforas atmosféricas, fantasmagorías que van contagiando a los personajes en sus repliegues anímicos, dejándolos vulnerables e indefensos, frente a adversidades que a veces solo los rozan, pero otras, directamente los atacan y los afectan.

Comenzamos este capítulo estableciendo una relación entre el Nuevo Cine Latinoamericano y las ‘nuevas olas’ globales. Nos parece que aquel es un lugar importante de mantener. En ese período ampliamente sistematizado desde la literatura y la teoría, se juegan ciertas coordenadas estéticas, éticas que permiten el diálogo y el desplazamiento con la obra de ambos directores (Ruiz, Sánchez) y las categorías propuestas por el nuevo cine latinoamericano y chileno. Lo moderno está en *El zapato chino* y el deambular errático y sin rumbo de los personajes; su recorrido trágico en el cual se infiltran, de pronto, disparos que dejan heridos que los espectadores no vemos. Esta cualidad de narrar desde la inconcreción, desde la extrañeza, es paralela a una cinefilia afectuosa e incuestionable, que tiene que ver no solo con las películas que había filmado Ruiz en el Chile de los sesenta e inicios de los setenta; también con cineastas como Buñuel, Godard y Bresson.

---

<sup>156</sup> Jorge Ruffinelli. *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico, 2006, p. 15.

El cine de Cristián Sánchez, compuesto por más de 10 películas, entre cortos y largos, realizados en aproximadamente cuarenta años, mantiene una coherencia formal y estética que se desmarca de un estilo definido para situarse como una postura política sobre el mundo que retrata, que se emancipa tanto de su contexto histórico, como de los debates del momento, y mantiene, por el contrario, ciertas coordenadas indagatorias.

## Capítulo II: Análisis filmográfico

## Las poéticas débiles y la ausencia del conflicto central

El objetivo del capítulo es acceder a las películas de Cristián Sánchez bajo el prisma de su sello narrativo particular, intentando revisar, precisamente, qué es lo singular en su cinematografía. Para dicha tarea, tomaremos como punto de partida dos conceptos que nos parecen oportunos y beneficiosos al momento de abordar, conceptual y teóricamente, esta filmografía. Por una parte, nos enfocaremos en la idea de las poéticas débiles<sup>157</sup> en oposición a una mirada clasicista en donde primaría un relato monumental (la gran historia) y el relato de intensidades. En segundo término –como ya anticipáramos en un capítulo anterior– abordaremos la ausencia del conflicto central, a partir de la *Poética del cine* de Raúl Ruiz y su apuesta por un aburrimiento de calidad.

En ambos casos estamos ante propuestas teóricas amplias, que permiten conexiones al estar imbricadas a un eje de lectura mayor. Se trata de conceptos apropiados para el análisis de un cine desplazado de las categorías hegemónicas de representación, que nos permiten explorar los filmes de Sánchez en tanto cineasta que articula sus historias a partir de tramas pequeñas –micro ficciones, anécdotas que se extienden–, que no requieren de un hilo conductor coherente pues, muchas veces, encuentran su estabilidad cuando la atención de los espectadores se desplaza hacia elementos que no solo no son evidentes, sino que muchas veces están invisibles en el plano.

Para ese objetivo trabajaremos a partir del análisis de dos filmes que integran el corpus filmográfico que estamos analizando. Nos centraremos, por una parte, en su ópera prima, *Vías paralelas* (1975) y, por otra, en *Los deseos concebidos* (1982), para reflexionar en torno a las historias, en el modo en que se despliegan los planos, en las dinámicas internas al interior del campo, para analizar, en primer lugar, cómo se activa el fuera de campo; y, en segundo lugar, para ver los modos en que la trama política, circunscrita en ese fuera de campo, afecta también el terreno de las narraciones.

---

<sup>157</sup> Será Pablo Corro quien adopte este término, siguiendo un recorrido filosófico que invoca a Vattimo y a Deleuze, entre otros para establecer una forma de aproximación en torno al cine chileno (y latinoamericano), realizado al inicio del milenio.

## Dispersiones y debilidades

Para analizar la propuesta de una narración que se debilita y que con ello se permite potenciar otros elementos (estéticos y lingüísticos), nos enfocaremos en los inicios de la carrera filmográfica de nuestro autor, a partir de la revisión de su primer largometraje estrenado: *Vías Paralelas*, que realiza en co-dirección con Sergio Navarro.

Curiosamente, en los créditos iniciales, Sánchez utiliza un seudónimo: *Luis Bresonch*. Con ello alude –propondremos– a dos de sus principales influencias: por un lado, a Luis Buñuel<sup>158</sup> por otra parte, a Robert Bresson<sup>159</sup>, como directores estudiados y citados constantemente en sus escritos, pero también en las trayectorias cinéfilas que aparecen de pronto, en medio de sus películas, surgiendo al modo de pequeños homenajes que dan cuenta de un anclaje especial en un cine moderno, a partir de entonaciones en los actores, de guiños surrealistas, de la economía del plano en algunos filmes, de los encuadres, de la puesta en escena.

Este gesto anecdótico que aparece en el mismo inicio, anticipa el espíritu del filme: una frescura inusual, una cierta irreverencia en el tono, aunque éste se mantenga constantemente subyugado a la atmósfera que propone la película, marcada por la extrañeza. Se trata, efectivamente, de una película juvenil, en tanto constituye su trabajo de egreso de la EAC; un filme tesis.

---

<sup>158</sup> Buñuel, recordamos acá, tiene una amplia filmografía realizada en distintos lugares del mundo, entre ellos, México, España, Francia. Se incluyen en su obra las películas *Los olvidados* (México. 1950), *Viridiana* (México, España. 1961), *Belle du jour* (Francia, Italia.1967), *El discreto encanto de la burguesía* (Francia, Italia, España. 1972) y *Ese oscuro objeto del deseo* (Francia, España. 1977), filmes referenciados por Sánchez en distintos diálogos y entrevistas.

<sup>159</sup> Sobre Robert Bresson –quien dirigió entre otros filmes, *El dinero* (1983), *Pickpocket* (1959), *Al diablo, probablemente* (1977) y *El azar de Balthazar* (1966)–, Sánchez escribió: “No resulta difícil ubicar a Bresson entre los realizadores más rigurosos y profundos de la historia del cine. El rigor procede de la aplicación sistemática de un método, elaborado desde sus primeros filmes y la profundidad de la relación inmanente, entre estos dispositivos formales y un grupo restringido de motivos temáticos de los que Bresson extrae un sentido o mejor, una sensación, una corriente que es como la fuerza de un adentro, exterior a toda determinación subjetiva, la famosa interioridad bressoniana ligada a la narración libre indirecta” Cristián Sánchez (2007: 163).

El argumento es descrito por el director de la siguiente manera: “Es una historia acerca del desamparo visto a través de varios personajes desarraigados, a la deriva, luego del golpe militar. Un ex funcionario público desea reintegrarse a su trabajo. En el intento, se encuentra con seres tan errantes como que buscan ‘vías paralelas’ de sobrevivencia en un contexto socio-político caótico”<sup>160</sup>.

Esta síntesis da cuenta del ánimo que va a imperar a lo largo de la película: la confusión permanece instalada en los personajes a partir, justamente, de las nociones de desamparo, desarraigo, errancia y deriva; que van a configurarse como la columna vertebral de la narración. El golpe militar, anunciado en la sinopsis, no se explicita de modo evidente en el filme; no se alude directamente a él, –tampoco a la agresiva dictadura que lo sucede, o al ambiente represivo, hostil y siniestro que imperaba en la época en que ocurren los sucesos de la película– y justamente, desde esa omisión, es que emerge el ambiente desconcertante y laberíntico del filme, que se materializará a lo largo de la historia, desde elementos tales como la puesta en escena que desorienta (extraños e improbables emplazamiento de la cámara, planos que se mantienen fijos detrás de interlocutores de los cuales nunca veremos sus rostros); la extensión de los planos (en los 97 minutos de duración de la película contabilizamos solo 25 secuencias); en la definición de los personajes (indeterminados, ambiguos, sin motivaciones explícitas ni objetivos definidos).

Estas cualidades, que edifican estructuralmente el filme, sugieren un enrarecimiento mayor, que excede a la narración y a la historia. La distribución narrativa del filme no da cuenta, en absoluto, de un inicio, un desarrollo o un final, sino más bien se despliega desde una lógica completamente alejada de los modelos clásicos de representación, a partir de ficciones mínimas y cotidianas que van dando cuenta de distintos momentos en la vida de estos numerosos personajes que proliferan a medida en que avanza la historia. Es decir, en las nociones que propone el mismo Sánchez, las de deriva y desarraigo, están las claves para la comprensión de una trama –y de una narración– que

---

<sup>160</sup> Sinopsis disponible en el portal [cinechile.cl](http://www.cinechile.cl) (Enciclopedia del cine chileno) Ver <http://www.cinechile.cl/pelicula-210>.

se mantiene indefinida durante todo el metraje; una intriga que se aleja de su núcleo central, para ramificarse en otras, más pequeñas o más grandes, mientras acompaña a un protagonista que deambula, a ratos desesperado, por distintos lugares, buscando trabajo. La narración se adscribe a esa búsqueda, sigue al protagonista por los bares, por las oficinas, por las casas. El tránsito del personaje es permanente, aunque de pronto ingrese en un estado de suspensión; en los momentos en que la secuencia se aletarga y se queda, por ejemplo, durante extensos minutos, acompañando a los comensales de una cena que mantienen una conversación absurda, a ratos ininteligible, interrumpida por carcajadas, por copas que rechinan o por cubiertos y valijas que golpean la mesa.

Es desde ese lugar, desde esa deriva permanente, no solo del personaje, sino también de la narración, que nos interesa ingresar a esta idea de un aletargamiento de la anécdota y de la acción, de una trama que se distiende hasta dispersarse por completo. En el libro *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo* Pablo Corro modula la idea de “Las poéticas débiles”, a partir de un texto breve en que analiza el cine latinoamericano – chileno y argentino y, en menor medida, mexicano–, y contemporáneo –a partir del 2000– tomando como corpus a un conjunto de películas que privilegian lo vago y lo impreciso, y en donde la acción tiende a debilitarse. Esta poética que describe el autor, mucho nos dice de aquella que comienza a configurar Sánchez en los años setenta (como ya sugerimos en un capítulo anterior, en concordancia con ciertos importantes directores de los nuevos cines), con una obra que se inscribe en buena medida en esta caracterización que propone Corro. Es decir que, sin establecerlo de modo explícito, el autor va a situar a Cristián Sánchez como un antecedente del cine chileno actual. En el distanciamiento que establece el director respecto a aquel cine social y comprometido con los cambios culturales y políticos de la década de los sesenta y setenta, se inaugura una ruta que será visible hasta la actualidad, especialmente con el cine chileno ‘novísimo’, según la designación que estableció la crítica especializada<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Para expandir el tema, revisar el libro *El novísimo cine chileno*, editado por Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, en donde se invita a 21 críticos y académicos especialistas en cine a escribir sobre 21 realizadores chilenos que hacen sus películas desde la segunda mitad de los dos mil en adelante, estableciendo un recambio tanto

Corro comienza su ensayo sobre las poéticas débiles expresando lo siguiente: “Advertimos en el desarrollo del cine chileno durante esta última década un interés progresivo por los argumentos de menudencias, de asuntos insignificantes. Un rechazo a los temas de orden histórico con tratamientos épicos, el predominio dramático de los roles femeninos por sobre los masculinos y un debilitamiento de la presencia actancial de éstos. Llamamos debilidad a esta preferencia por las acciones de baja intensidad, al interés por los segundos planos, a la reivindicación del sonido como dimensión rica en sugerencias y refractaria a las literalidades, al gusto del fuera de campo como margen deliberado para la intervención imaginaria del espectador. Articulados estos mecanismos en un programa de trabajo, y alineados como una estética, un estilo, llamamos a estos modos creativos *poéticas débiles*”<sup>162</sup>.

Si bien el texto se enfoca especialmente en películas realizadas luego del cambio de milenio, los elementos que enumera el autor como características de una poética débil son particulares no solo de un cine contemporáneo –el autor nombra, entre otros, los filmes *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), *Play* (Alicia Scherson, 2005), *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2004) o *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), ambos dirigidos por el director mexicano Carlos Reygadas, así como de un grupo de documentales destacados por articular estéticas similares–; sino que también veremos ciertos antecedentes de ello en la obra de Sánchez<sup>163</sup>, en la de Raúl Ruiz con sus primeras obras audiovisuales, largometrajes y cortometrajes realizados en Chile, y algunos filmes

---

generacional (en la producción de largometrajes de ficción), como también una transformación narrativa, estética y argumental.

<sup>162</sup> Pablo Corro, *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio, 2012, p. 217.

<sup>163</sup> También en el marco del libro *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005 a 2010*, propusimos a Sánchez como una referencia importante en las nuevas estéticas que configura el cine de ficción chileno desde el 2005 en adelante. Definimos que tanto Sánchez como Raúl Ruiz serán importantes promotores de ciertos referentes –en distintas medidas y de modos más o menos evidentes– en la obra de varios directores contemporáneos; esta influencia se materializa en algunos filmes chilenos actuales mediante ciertos dispositivos como el uso del plano secuencia, o en la función que cumplen los planos dentro de la organización de la película, por ejemplo, pero también en el sentido del absurdo, en la representación de los tópicos de clases, en la ambigüedad en las relaciones que se establecen entre personajes; y, por último, en cómo estos transitan, habitan y exhiben los espacios. Carolina Urrutia (2013: 31).

inaugurados en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano. Por ejemplo, *El chacal de Nahueltoro* o *Valparaíso mi amor* (ya revisados en el capítulo anterior), que en cierta medida encuentran una referencia importante en el Neorrealismo, como modalidad cinematográfica que inaugura esta dinámica sutil, en la trama difusa y en extremo ambigua, en la observación como contrapunto de la acción, en el vagabundeo y el deambular y, desde ahí, en la mirada hacia un contexto que se dispone dualmente desde la configuración urbana pero también desde el despliegue de sonoridades alusivas de elementos específicos que no encontramos visualmente al interior de los bordes del plano. Desde esa intervención imaginaria o inconsciente del espectador, es que la debilidad narrativa adquiere forma.

Por otra parte, tal como sustenta Corro, las poéticas débiles mantienen en su origen una fundamental comunión con la crisis de la imagen acción de Deleuze, como momento de ruptura entre la imagen movimiento y la imagen tiempo. Las características de esa crisis están acá presentes, actualizadas en la observación de un cine contemporáneo<sup>164</sup>.

Si retomamos el capítulo anterior, dirigido al pensamiento y lineamiento teórico definitorio de la época de la modernidad cinematográfica y su corpus extenso de exponentes que lo van conformando productiva y reflexivamente, podemos establecer importantes conexiones con estas propuestas. Deleuze, por una parte, con las cinco características de la crisis de la imagen acción (el vagabundeo, la situación dispersiva, la presencia de tópicos sonoros y visuales<sup>165</sup>) pero también, desde una zona distinta, David Bordwell en la tipología que va organizando en el capítulo “El cine de arte y ensayo”, da cuenta de muchos elementos que podemos considerar como constituyentes de una poética o narración débil. Recordemos, por ejemplo, que Bordwell se refería, entre otras cosas, a películas que en su argumento contenían ciertos vacíos; películas que relajaban las relaciones entre causa y efecto, insertando lagunas, inscribiendo tiempos muertos en

---

<sup>164</sup> Otra referencia relevante es la alusión que se establece hacia el cine de poesía de Pier Paolo Pasolini: “el cine «lengua visible de la realidad», deviene poesía cuando es capaz de debilitar narrativamente lo real para exponerlo a las influencias del sueño” Pablo Corro (2012:221).

<sup>165</sup> Ver Gilles Deleuze (2005:275).

donde la acción se suspendía. Señalaba también, en relación a un cine desmarcado de las lógicas de un modelo de representación clásico, que las secuencias se iban organizando, narrativamente, a partir de encuentros casuales, y que esa misma casualidad podía constituir el filme por completo, a partir de un personaje que, en palabras de Bordwell, se deslizaba pasivamente de una situación a otra<sup>166</sup>. Son coordinadas, entonces, que van a conformar un universo narrativo ‘débil’, parafraseando el texto de Corro, pero que como vimos, son constitutivas de un cine moderno y, al mismo tiempo, las ocuparemos acá como un corpus de tipologías atribuibles a la poética de Sánchez, pensando en las posibilidades de lo débil como una suma de elementos de distinto orden que permite un modo creativo y sugerente de narración. Este tipo particular de enunciación en que la acción se debilita, es aquella en donde desaparece el héroe, y es reemplazado por un protagonista que simplemente transita, dialoga, vagabundea. Ese tránsito, le otorgará un predominio particular a las lógicas de la mirada que dan cuenta de un espacio, que es mucho más que un escenario que simplemente aloja a la historia, sino que se convierte en una zona o paisaje emancipado de la acción. En ese contexto, la temporalidad ocupará un lugar trascendental, con una cámara que se tranquiliza y se mantiene en el registro de un espacio o locación determinado, dando paso a los tiempos muertos, en donde existe una equivalencia entre el tiempo fílmico y el tiempo cronológico del espectador, y donde los elementos sonoros adquieren una potencia especial, activando, de ese modo, el fuera de campo. Los elementos que hemos nombrado, serían constituyentes de “un registro que privilegia lo vago, lo impreciso, lo de segundo plano; cuyas preferencias simbólicas asocian la expresión con lo ambiguo, lo evocador, la sugerencia”<sup>167</sup>.

Al observar estos elementos en su conjunto, apreciamos que no solo se encuentran encadenados los unos con los otros, sino que, a su vez, se potencian sus efectos: la mirada tiene una cercana correlación con la relevancia que adquieren los espacios (como veremos más adelante); el debilitamiento de la acción, permite el paso a la dinámica del

---

<sup>166</sup> Ver David Bordwell (1996:205)

<sup>167</sup> Pablo Corro, *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio, 2012, p. 218.

vagabundeo; por otra parte, la insistencia de una cámara en el registro de los espacios se relaciona con la extensa duración de los planos, que permiten justamente que el espectador recorra dichos espacios con su mirada, al no tener otros elementos en los cuales detenerse.

Volviendo a la producción cinematográfica de Cristián Sánchez, sus películas *Vías paralelas* y *Los deseos concebidos* dan cuenta de una alusión constante que remite a una otredad que permanece en el espacio del fuera de campo, el diseño sonoro será relevante para esos efectos, como también lo será ese contrapunto que establecen ambas películas entre errancia y encierro. Errancia, porque los personajes no cesan nunca su tránsito, cada secuencia tiene lugar en un espacio diferente –tanto Erre (en el filme de 1982), como el funcionario público de la primera película–, están constantemente yendo de un lugar a otro, a veces con cierta urgencia, otras, como si contaran con todo el tiempo del mundo. En *Vías paralelas*, por ejemplo, el protagonista –cesante– ocupa una gran porción de su tiempo sentado en bares, organizando proyectos a todas luces, inconducentes. Encierro, por otra parte, porque se produce el deambular propio de la crisis de la imagenación que desarrolla Deleuze, estableciendo una referencia al movimiento del Neorrealismo Italiano, que se despliega, en este caso, en espacios interiores. No se da cuenta de la ciudad (como sí ocurrirá, por ejemplo, en el filme *Cuídate del agua mansa*, realizada durante la década de los noventas, en democracia y sin las limitaciones propias de la década anterior), ni del habitar urbano; por el contrario, se instala en el “adentro”. Zonas interiores, sobre iluminadas, a ratos bizarras, que además no remiten a espacios universales, sino que no serán representativos de nada, espacios cualesquiera, que mantienen sus indicadores epocales y culturales sobre todo en base a los objetos y a los decorados.

En un segundo texto disponible en su libro, Corro se refiere a las anomalías de lo real en el cine de Sánchez (inscribiré dentro de este tema, además, algunos filmes de Raúl Ruiz y de Álvaro Covacevich), como noción que se relaciona con la duración como efecto del dispositivo<sup>168</sup>: ahí entonces los planos secuencias, extensos e insistentes, permiten la

---

<sup>168</sup> El autor, en su texto “Cristián Sánchez y la acción en crisis” trabaja en torno a la idea de la inacción, presente con anterioridad en otros filmes chilenos, como una reducción de lo dramático definido como “un

emergencia de la extrañeza, de la ambigüedad, de lo absurdo despojado la mayor parte del tiempo, de su estatuto cómico. Eso queda establecido en *Vías Paralelas*, como ya afirmamos en un inicio, un filme de planos extensos que permite conservar, en dicha prolongación temporal, la duración de un absurdo que se aletarga; la cámara insiste en el plano, aunque nada realmente importante, ocurra. Si a esta extensión temporal sumamos el hecho de que la cámara siempre encuadra de modo extraño, la luz dificulta la visibilidad de la acción, no hay planos generales o utilización del campo contra campo. Es decir, dejamos de tener el sitial privilegiado del espectador de un cine clásico, y, por el contrario, transitamos hacia un terreno profundamente espinoso, para las actividades del ver, del comprender, del interpretar. La historia se despliega a partir de hilos que se anudan, se enmarañan, y la narración tiende a cerrarse sobre sí misma.

Siguiendo con el análisis de *Vías paralelas*, nos interesa detenernos en una secuencia interesante, que tiene lugar en el minuto 30 del filme. El plano registra al funcionario público (un protagonista sin nombre), quien está sentado detrás de la barra de un bar y conversa con el hombre (un mozo o barman) a cargo de la barra. La cámara se aleja dando a ver que no los registra directamente, sino que lo hace a través de un espejo. Posteriormente, y luego de un pequeño *travelling* circular, la cámara se detiene en el bar donde efectivamente conversan los dos personajes. El diálogo es rápido, tiene pocos énfasis dramáticos y tonales, los interlocutores constantemente se interrumpen y el ambiente será extremadamente ruidoso. No se prioriza que el espectador comprenda a cabalidad los diálogos. De todas maneras, se entiende que el barman, un empleado cualquiera del restaurante, ahora es el dueño del lugar. Él y el funcionario público hacen un brindis, y éste aprovecha de pedirle “pega”, pero el barman lo interrumpe y hablan de libros: libros pornográficos, por una parte, *Ulises* de James Joyce, por otra. Cambian rápidamente de tema. Dialogan sobre la prosperidad del barman y de los antiguos dueños, y el garzón dirá:

---

padecimiento que al mismo tiempo tiene una función inmunizadora. Quienes no saben integrarse en términos convencionales al mundo de la funcionalidad, del trabajo productivo, del sentido instrumental, quedan fuera, pero en condición y situación de percibir las anomalías de lo real”. Pablo Corro (2012: 146)

“los dueños desaparecieron, uno se fue por ahí y el otro, según las malas lenguas, descuartizado por ahí...”, y luego le cuenta un “chistecito” y siguen hablando, conversando, pasando por alto el hecho de que uno de los anteriores dueños del local hubiese sido descuartizado. El funcionario insiste con pedirle “pega” y ante la negativa, propone trabajar a cambio de un almuerzo, sin embargo, tampoco se le concederá dicha petición.

El plano descrito dura más de cuatro minutos y no tiene cortes; es un plano secuencia, móvil, de una cámara que transita, en el inicio, desde el reflejo en el espejo y hasta el bar, y más tarde, observa rápidamente hacia la puerta del restaurante enfocando a dos garzones que están acechando la puerta. La conversación es inconducente y, al mismo tiempo, bastante reveladora de los elementos propios de la época, evocados a partir del diálogo (el problema de la cesantía, la violencia y los eventos traumáticos que acontecían paralelamente). La cámara insiste en situarse en lugares indeterminados, observa a los interlocutores y omite el plano-contraplano propio de este tipo de conversaciones. Los dos personajes están presentes en cuadro, frente a frente, la cámara los registra de perfil. El encuadre es simétrico y alcanza a cubrir parte del entorno. El mesón extenso del bar, los estantes con botellas de alcohol, una ventana hacia afuera. La luz que ingresa desde las ventanas quema la imagen, la contrasta, en una gama de grises que endurece el cuadro y lo vuelve pictórico.

Hay dos elementos que nos parecen relevantes de resaltar y anticipar (debido a que los retomaremos más adelante). El primero tiene que ver con el diálogo citado, y particularmente, la mención indirecta de un ex dueño del local que (supuestamente) fue degollado. Esa frase, dicha a la rápida, sin afectaciones, y sucedida posteriormente por un chiste (también extraño, cargado de un humor negro), es tal vez la única mención que se hace hacia el contexto histórico y político del país, en el que están inmersos esos mismos personajes. La dictadura se naturaliza, no se trata como un estado excepcional, más bien se convierte en algo cotidiano, que no es necesario resaltar o subrayar, pues forma parte del día a día de los personajes. Ese modo de ingreso del fuera de campo, es potente y es a la vez, débil, pues requiere de la presencia de un espectador sumamente activo y despierto, que escuche (en un diálogo a ratos ininteligible) y que asocie con el contexto político.

El segundo elemento que destacamos tiene que ver con la propuesta del autor por un relato abierto y disperso, en donde si bien lo central de la secuencia está en el diálogo, éste se va a desarrollar sin énfasis, a partir de balbuceos, de atropellos de frases. El diálogo, también como narración, es igualmente débil y aumenta la falta de intensidad de la secuencia, que carece de acción, urgencia, de trascendencia, podríamos decir. Se prolonga como la fotografía de un día cualquiera de un (des) empleado durante la dictadura. Visto desde el presente, el filme se sitúa como una no-memoria de la época. No hay acción y tampoco hay emoción. Nos recuerda a Braudel y su reflexión sobre el tiempo de la corta duración<sup>169</sup>. El autor señala: “¿Para qué volverse hacia el tiempo de la historia? ¿Empobrecido, simplificado, asolado por el silencio, reconstruido, digo bien, reconstruido? Pero, en realidad, el problema está en saber si este tiempo de la historia está tan muerto y tan reconstruido como dicen. Indudablemente el historiador demuestra una excesiva facilidad en desentrañar lo esencial de una época pasada; en términos de Henri Pirenne, distingue sin dificultad los «acontecimientos importantes» (entiéndase: «aquellos que han tenido consecuencias»). Se trata, sin ningún género de dudas, de un peligroso procedimiento de simplificación. Pero, ¿qué no daría el viajero de lo actual por poseer esta perspectiva en el tiempo, susceptible de desenmascarar y de simplificar la vida presente, la cual resulta confusa y poco legible por estar anegada en gestos y signos de importancia secundaria?”<sup>170</sup>. Con Sánchez estamos frente a los eventos que despliega una micro-historia, donde el cronista es un ser despistado, apremiado, siempre apurándose para irse a otro lugar.

*Los deseos concebidos*, es un segundo filme que nos puede servir para analizar los modos en que este corpus de síntomas de lo débil y de la inacción podría ser representativo en la obra de Sánchez. Antes de revisarlo, es importante señalar que, si bien

---

<sup>169</sup> En su ensayo “La larga duración”, el historiador propone un tiempo donde el hombre es prisionero de “... los climas, las vegetaciones, las poblaciones animales, las culturas, de un equilibrio lentamente construido del que no puede apartarse (...)”. Fernand Braudel (2006: 9).

<sup>170</sup> Fernand Braudel, “La larga duración”. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, Núm. 5. 2006, p. 14.

nuevamente estamos ante un debilitamiento de la acción y de la narración, el abordaje será distinto, pues se trata de una narración circular, más clásica (si queremos), desde la perspectiva de un modelo institucional, con un protagonista que seguiremos a lo largo del filme.

La sinopsis es la siguiente: “Erre, un adolescente que vive con sus tíos y una hermana casi ausente, es borrado de la nómina del liceo. De ahí en adelante se desliza como un autómatas, por lugares donde la extrañeza apenas se oculta bajo una apariencia de normalidad. Este afuera desnudo lo arrastra hacia lo desconocido. Lo envuelve en situaciones dominadas por un aire de locura, ambiguos rituales olvidados, relaciones eróticas imposibles y un abrupto y misterioso crimen. De este viaje al final de la noche nace un clima de perturbación llevado al extremo, que revela la singularidad de un universo donde ninguna existencia puede arraigarse”<sup>171</sup>.

Al igual que la descripción realizada por Sánchez en torno a *Vías paralelas*, esta sinopsis se presenta como dislocada y abstracta. No sabemos, luego de leerla, de qué se trata el filme que estamos por ver. En ese sentido, la película va a reafirmar, de un modo particular, la representación del mundo que ya se anticipaba con su ópera prima realizada siete años antes; el delineamiento de un ritmo narrativo, que contiene elipsis y puntos oscuros, que no aclaran, debido a que operan a partir de secuencias extensas, a veces sin cortes, donde los personajes transitan sin un rumbo determinado. De todas maneras, se trata de una película más circular (en relación a su estructura y desarrollo) que *Vías paralelas* y *El zapato chino*. El trayecto narrativo será más fuerte y marcado, a pesar de que la idea de una cotidianeidad que deja de tener sentido –queda desprovista de sentido y carente de afectos– va a permanecer. En este filme seguimos a Erre, el protagonista, al que no cesan de sucederle cosas extrañas, y si bien hay múltiples personajes, que adquieren a ratos más y a ratos menos protagonismo, la narración nunca abandona a su protagonista; al joven Erre, estudiante de liceo, que ocupa su tiempo libre en fumar marihuana y en vagar por diversos espacios.

---

<sup>171</sup> Revisamos este resumen en el portal online [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl).

*Los deseos concebidos*, comienza con Erre llegando tarde a una clase en el liceo. Cuando entra a la sala, el profesor está dando las instrucciones para una prueba que tratará sobre dos temas, por una parte, sobre el libro *El Quijote* y, en segundo lugar, sobre su autor, Cervantes. El profesor lo trata con afecto, se burla cariñosamente de él, lo llama “el turista”, en referencia a sus constantes ausencias. Los alumnos, los compañeros de Erre, ríen. El ambiente es alegre y distendido, un colegio de hombres, donde el trato cotidiano funciona desde el chiste y la broma locuaz; donde hay una suerte de complicidad entre los estudiantes y su profesor de literatura. Podríamos decir que es un retrato afectuoso en torno a las mecánicas internas propias de un liceo de hombres, y dentro de eso, de un curso de adolescentes. Ese inicio es seguido de otra secuencia prolongada en que Erre y sus amigos inspeccionan unas plantas de marihuana que tienen guardadas en la sala del auxiliar del liceo, Mancilla. Este ambiente tranquilo y distendido se quebrará rápidamente en las secuencias que siguen, sin aviso ni motivos evidentes. Los acontecimientos se despliegan de la siguiente manera: la hermana de Erre se va de la casa de los tíos, lugar en el que ambos habitan y en donde comparten una pieza, y ese acontecimiento (narrado sin drama) parece dejarlo vulnerable e indefenso. Luego, él abandonará también esa casa –y tanto la decisión de dejar el lugar familiar, como el momento en que se va, quedan fuera de campo–. Posteriormente, debido a sus numerosas y constantes ausencias, será expulsado del colegio, sanción que será extraña y simbólica, debido a que, a pesar de que puede ir a las clases, ya no aparecerá en los libros del liceo como alumno. Finalmente, Erre comienza a deambular entre una casa y otra, durmiendo en habitaciones y en camas distintas cada noche, enfrentándose a situaciones extrañas, inscritas en un mundo que, mayormente, pertenece a los adultos y a familias que no son las suyas. En este recorrido va dando cuenta de múltiples efectos sin las causas definidas; al menos no visiblemente definidas y dando paso a un movimiento incesante, al principio anecdótico pero que a medida que corre el metraje, se torna cada vez más violento y alienado.

Están presentes en el filme varios elementos de las poéticas débiles, que se manifiestan, por ejemplo, en la fatiga de la anécdota, en la ausencia de una relación causal y, por el contrario, en la apertura vasta hacia un mundo de efectos sin causas determinadas

ni definidas. Vemos la conciencia espacial, de la que habla Pablo Corro, potentemente establecida en la tensión entre los lugares exteriores (ciudad) e interiores (casa, liceo). Santiago aparece desde un constante fuera de campo. Está del otro lado de las puertas y de las ventanas. La apuesta por un Santiago en *off* que entra al campo desde un inventario de diversos sonidos, es un elemento sugerente de la época en la que se aloja esta película, a partir de la des-familiarización que produce la tensión constante entre lo visto y lo no visto; entre lo que se oye y lo que no se oye. Retomaremos el tema del espacio en un capítulo posterior, pero nos interesa instalarlo desde ya, porque es un ingreso posible en la obra de Sánchez: el de una espacialidad laberíntica e inconducente; centrípeta, al tiempo que permanece sin centro.

Cerramos este argumento estableciendo la siguiente mención: Pablo Corro elabora la noción de poéticas débiles inspirado en el filósofo italiano Gianni Vattimo, como autor que analiza “los nuevos ámbitos donde la filosofía encuentra el ser o al menos donde se lo cuestiona, en el lenguaje, en los modos de consistencia de la vida cotidiana como sitio de ocurrencia de la autenticidad o de la inautenticidad, como la vida que se vive con propósitos, significados y fines impuestos por el sentido común”<sup>172</sup>.

Estamos ante un trayecto (propio del cine moderno) que va desde lo monumental y lo épico, hacia lo doméstico y lo cotidiano. El pensamiento débil es aquel apropiado para lo trivial y lo intrascendente, hacia lo nimio y hacia lo difuso. En palabras de Vattimo: “La fuerza del pensamiento ya no tiene nada que ver con su presunta relación con los fundamentos últimos, como tampoco la forma que reviste semejante poder es la de un explícito principio de autoridad. Más bien debemos buscarla en la normalidad cotidiana. El sacerdote y el tirano, aunque sigan existiendo materialmente, no tienen hoy función alguna que desempeñar. El panorama ha perdido altura. Y es precisamente este achatamiento, en el que todos están de acuerdo, la forma que reviste el «pensamiento fuerte»; en ese

---

<sup>172</sup> Pablo Corro, *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio, 2012, p 219.

automatismo normal que lleva consigo una poderosa abstracción, en este obvio simplificar las cosas, radica la fortaleza del pensamiento”<sup>173</sup>.

Nos interesa de Vattimo, especialmente, la espesura que le otorga a la normalidad del día a día, ya que, en el contexto de las películas revisadas, se trata de una cotidianeidad que está puesta en crisis. De esto resulta que lo intrascendente –dentro de su trivialidad– se vuelva trascendente, y tome protagonismo. Ahí surgen la fractura con lo real, la tensión, la fisura, que deja a su haber numerosos puntos de fuga. El repertorio sonoro, la pérdida de la familiaridad, la creciente desposesión de Erre en relación con los afectos, su alienación, la irredimible pérdida de sentido, son todos elementos de una cotidianeidad desarticulada, que funciona, como postulamos en un inicio, como una estrategia propicia para enfrentar un momento histórico determinado y, de paso, evitar la sospecha policial<sup>174</sup>.

De ese modo, las imágenes quedan sometidas a extensos planos secuencias, en donde las fisuras se hacen visibles, tanto desde los encuadres inestables, como desde la luminosidad que opera como veladura más que como claror de los espacios.

---

<sup>173</sup> Gianni Vattimo, *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 65.

<sup>174</sup> En la entrevista publicada por Ruffinelli, Sánchez contará los problemas que tuvo con las autoridades militares, especialmente en relación al estreno de *Los deseos concebidos*. Reproducimos acá parte de la anécdota. Cuenta Sánchez: “las primeras exhibiciones del año 82 y 83 despertó inmediatamente las sospechas en la CNI, de la que durante el rodaje habíamos recibido una visita, no precisamente de estilo. Dos actrices fueron apresadas e interrogadas sobre el trasfondo político de *Los deseos*. (...) Bueno, el asunto es que cuando regresé Pinochet la mandó a pedir.... Pero no era tan extraño porque Pinochet si bien no podríamos calificarlo de cinéfilo, era un adicto al cine.... Me llama una vez el director de Chilefilms, no me acuerdo de su nombre... ‘Señor Sánchez, usted acaba de hacer una película que se llama *Los deseos concebidos*, y que nosotros estamos muy interesados porque el presidente leyó unas cosas que salieron en los diarios y le encantaría verla...’ Pucha, ¿qué hago?, me dije, si le digo que no, va a ser peor, entonces le digo, ‘Bueno, la copia está a disposición de usted, se la puedo prestar unos pocos días porque tengo que hacer una proyección’. ‘Yo la paso a buscar a su casa, deme su dirección, voy el día viernes el lunes se la traigo de vuelta, porque el presidente la va a ver en Bucalemu’. A él le gusta mucho el cine y ahí tiene una sala donde ve películas”, Imagínate el fin de semana que pasé. ‘Aquí van a encontrar mil cosas, que R., que esto, lo otro...No vuelvo a la luz pública, desaparezco definitivamente”, y entonces este señor me llama muy formalmente el lunes siguiente, ‘Mire, el presidente no alcanzó a ver su película, porque llevaba otras más para verlas. Se la devuelvo ahora, como usted la necesitaba, pero si se la pudiera pedir en otra ocasión, que el presidente pueda verla’. Le dije, ‘Con todo gusto. No hay problema’. Me devolvió la copia, por suerte para mí, nunca más me la pidió. Yo creo que, en verdad, Pinochet empezó a verla y vio esos planos largos, no entendió nada y se aburrió, prefirió ver una película de acción...”. Jorge Ruffinelli (2006:59).

### **La deriva del conflicto central**

En *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*, el ambicioso libro que escribe Sánchez en torno a la obra de Ruiz, nuestro director expresa lo siguiente: “En sus primeras películas, Ruiz establecía una pregunta muy simple en relación a los móviles de sus personajes: «¿Y si mi personaje no quería nada? ¿Y si mi personaje no tenía (...) deseos de nada en particular, como, por ejemplo, vivir?» Era, por un lado, una reacción instintiva contra del exceso de motivaciones internas demasiado congruentes de personajes fílmicos contruidos o modelados por el psicologismo, especialmente en la escuela norteamericana, y por otro, la reivindicación de una condición común a todas las corrientes y movimientos que nacieron de la crisis y ruptura del cine con la imagen-movimiento. En efecto, en todos ellos la desafección y la voluntad de nada, el nihilismo, es un rasgo de rechazo a un estado de cosas, de una vida que se ha hecho imposible vivir o donde ya no es posible creer”<sup>175</sup>.

Este párrafo expresa una gran familiaridad entre los planteamientos de Ruiz – en relación a la ausencia del conflicto central y, casi como consecuencia, la configuración de personajes sin deseos, sin objetivos y sin motivaciones–, y las ideas planteadas por Pablo Corro en el texto recién mencionado. Esa es la meseta en la cual nos situamos para introducir un análisis narrativo de los filmes de Sánchez. Esos parámetros hacen palpitar estas narraciones débiles.

En *Aventura del cuerpo...* emergen muchas claves sobre esta narrativa. Sánchez escribe sobre Ruiz desde perspectivas que conciernen a la filosofía, a la estética y a los *film studies*, y en ese ejercicio, va dando luces sobre sus propias películas. Como señalamos anteriormente, dentro del marco del panorama histórico y político al que perteneció Ruiz en su primera época cinematográfica en Chile, su cine era una rareza. Asimismo, como profesor de Sánchez en la Escuela de Artes de la Comunicación, va a marcar fuertemente

---

<sup>175</sup> Cristián Sánchez, *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Santiago: Ocho libros, 2011, p.89.

(según el mismo director reconoce en la entrevista realizada por Ruffinelli), tanto su propia cinematografía, como su poética, en tanto forma personal de comprensión del cine. Podríamos decir que la desafección narrativa, el descreimiento profundo hacia el psicologismo de los personajes, mantiene (entre otras), grandes influencias ruicianas, así como también, los tópicos del habla, del humor, de las propuestas hacia la representación de un tipo particular de 'chileno'.

En "La teoría del conflicto central"<sup>176</sup>, dice Ruiz: "Afirmar de una historia que no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas otras que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes o que solo despiertan en nosotros una vaga curiosidad –tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos–, a menos que esas escenas encuadren un combate entre buenos y malos"<sup>177</sup>. El conflicto central, columna vertebral del cine industrial y comercial, constituye para Ruiz una suerte de ficción deportiva, y ésta se contrapondría al cine del aburrimiento, el cual el director defiende (enuncia Ruiz: "si propongo esta modesta defensa del aburrimiento, es justamente porque las películas que me interesan provocan a veces una especie de aburrimiento. Digamos que poseen una alta calidad de aburrimiento"<sup>178</sup>).

Esta propuesta de un cine sin hilo narrativo que opere como nudo de la historia, que no rehúye el tedio, más bien lo busca, lo abraza y lo aprehende, es también una propuesta que involucra a las películas de Sánchez; simplemente en el acto de desligarse de las fórmulas de acción y reacción, de la causa y el consiguiente efecto. Son películas que, desde un inicio, se basan en la ausencia de una respuesta, se suspende dicha posibilidad, pues no se considera necesario; el tedio narrativo, permite en cambio la apertura a otros

---

<sup>176</sup> En este texto, Ruiz se enfrenta al cine norteamericano y su relación con la credibilidad y verosimilitud. Y recuerda el primer enunciado de la teoría, que señala: "Una historia se pone en marcha cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de allí, a través de digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central". A Ruiz le molesta (le parece inaceptable), la relación entre voluntad y las tácticas que se organizaban para un objetivo generalmente banal. Raúl Ruiz (2013:19)

<sup>177</sup> Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP, 2013, p. 18

<sup>178</sup> Op. Cit., 21.

elementos. Un cine del aburrimiento sería un cine de los tiempos muertos, de la ausencia de la acción, de la mínima reacción –un cine, entonces, de las *poéticas débiles*–, pero desactivando, al mismo tiempo, lo que podríamos percibir, en términos sensoriales o emocionales, como aburrimiento en el cine. Efectivamente, no podríamos afirmar de Ruiz (ni tampoco de Sánchez), que sean autores de un cine contemplativo, donde no ocurre nada a nivel literal. Ni el uno ni el otro sitúan su cámara frente a un paisaje, donde sopla el viento y mece los árboles. No filman a un hombre dormir durante 5 horas, como hizo en el año 1963 el artista y cineasta *underground* Andy Warhol, (por mencionar ejemplos, que tampoco nos parecen aburridos). Por el contrario, *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* o *El cumplimiento del deseo*, así como también *Tres tristes tigres* y *Palomita blanca* (1973/1992<sup>179</sup>) son filmes repletos de acontecimientos. Hay secuestros y persecuciones, hay peleas, asesinatos y amores imposibles; situaciones visibles que, sin embargo, desatan reacciones débiles, a veces absurdas, otras veces, erráticas, siempre impensadas por el espectador.

El aburrimiento, en términos de una narrativa audiovisual, estaría acá definido en el acto de elidir (por completo) el lenguaje cinematográfico clásico, abandonar al espectador o, por lo menos, dejar de guiarlo constantemente por los vaivenes de la emocionalidad y comprensión y, por el contrario, implica aislar los acontecimientos al interior de los planos secuencia. Este tipo de plano largo tiene una capacidad exploratoria interesante, en la insistencia de la cámara sobre un personaje y sobre un acontecimiento, se puede plasmar una atmósfera determinada a dicha secuencia, así como también, otorga la posibilidad al espectador de desmarcarse del evento central e indagar en otros rincones del plano que, probablemente, pasarían inadvertidos en secuencias breves o planos continentales de excesiva acción. En el caso de *Vías paralelas*, estamos frente a un trayecto dirigido hacia la alienación del protagonista, que de paso da cuenta, mediante ese mismo lenguaje transgresor –de planos extensos, de encuadres difíciles, de puntos de vistas

---

<sup>179</sup> Si bien la película se filmó el año 1972, su estreno fue solo después del retorno de la democracia, veinte años más tarde.

ambiguos— de la alienación social que vivía la sociedad chilena en esa década. Es interesante que ese “dar cuenta” de un estado social alienado no se articula mediante los elementos propios del cine que podrían ser apropiados para provocar una sensación alienante en el espectador (por ejemplo, montaje frenético, presencia de una musicalización incidental enardecida, por proponer un par de alternativas), más bien se realizan a partir del plano secuencia como el recurso menos manipulador posible.

Tanto en Ruiz como en Sánchez, entonces, es el modelo narrativo clásico el que va a pérdida. El conflicto central queda desplazado por un modelo conformado por microficciones, complejas, potentes, muchas de ellas autónomas. El uso del plano secuencia va a ser fundamental para este aspecto, justamente en su insistencia por no subdividir en planos más pequeños o tradicionales, tienden a restituir una unidad constantemente perdida en el cine<sup>180</sup>. En su texto, Ruiz hace hincapié en que el modelo del conflicto central que impone Hollywood, promueve un estilo de vida determinado (el *american way of life*), como modelo capitalista, exitista y, es reemplazado por el autor por un cine que no promueve nada (no hay una moral implícita en las historias), donde los grandes héroes son sustituidos por personajes sin ambiciones ni objetivos, que sobreviven dentro de las ciudades en un constante movimiento.

Los trayectos que instalan las poéticas débiles y la ausencia de un conflicto central, por lo tanto, se sitúan en el territorio de lo moderno, según ya revisamos en un capítulo anterior. El cine clásico sería entonces, aquel que pertenece, en término narrativos, a un territorio conocido y familiar, un lugar en el cual los espectadores se sienten cómodos. Sus dos importantes teóricos, el norteamericano David Bordwell y el francés Noël Burch, se

---

<sup>180</sup> Nos interesa el modo en que Rancière comprende el plano secuencia (en referencia al cineasta húngaro Béla Tarr y a su capacidad de realizar un tipo de registro que permite el ritmo justo para recorrer los elementos del paisaje de un espacio determinado). Reflexiona: “La tarea del cineasta consiste en construir un determinado número de escenas que hagan sentir la textura de ese continuo y conduzcan el juego de las esperas a un máximo de intensidad. El plano secuencia es la unidad básica de esa construcción porque respeta la naturaleza del continuo, la naturaleza de la duración vivida donde las esperas se conjugan o se separan y donde reúnen y oponen a los seres”. Posteriormente señala: “si el montaje, como actividad separada, tiene tan poca importancia en sus filmes, es porque se da dentro de la secuencia que no deja de variar dentro de su interior”. Jacques Rancière (2013: 71).

refieren al cine clásico como aquel que asegura la narratividad, a partir de un cúmulo de convenciones formuladas para que el espectador comprenda la narración. En ese campo, Hollywood sería el gran ejecutor de ese cine normado y como tal alumbraría a todos los cines nacionales que importan ese modelo en diferentes partes del mundo.

Sánchez, en sus películas, logra poner en crisis todos los elementos característicos de una historia clásica: el predominio de la narratividad (sus historias nunca tienen un desarrollo aristotélico); la composición del encuadre donde el espectador ocupa un lugar privilegiado (ese lugar privilegiado se pierde, generalmente, desde el primer plano del filme, mediante una puesta en cámara que ocupa un lugar extraño e improbable); la transparencia narrativa (Sánchez visibiliza el dispositivo, trabaja frente a una imagen opaca, que deja sus huellas a la vista, que da a ver la sutura entre los planos); causalidad (probablemente el elemento que más fuertemente Sánchez desdeña: la lógica de la acción y de la reacción, de la causa y el efecto, son constantemente desactivadas en estas películas); la clausura del relato (los conflictos no se resuelven, nunca estamos ante un final institucional satisfactorio; del *happy end* propio del cine norteamericano, acá no vemos absolutamente nada). Por último, la idea de un modelo industrial, de un sistema de estudios, de la presencia de géneros, de la existencia de un *star system*, son también elementos de los cuales esta cinematografía se encuentra completamente alejada. En parte porque no estamos, efectivamente, ante una industria que permita el trabajo dentro de un sistema de estudios, ni tampoco la presencia de un *star system* (aunque sí podemos dar cuenta de actores reconocidos<sup>181</sup> en el ámbito televisivo nacional, que además trabajan en cine y atraen a los espectadores a las salas). Desde esa perspectiva, es posible desmarcarnos del modelo norteamericano al asumir la imposibilidad de asociar las películas de Sánchez a una lógica de género. Si bien hay elementos de los géneros que ingresan en sus narraciones, el cine de género tiende a tener estructuras determinadas, presentar mundos cerrados y coherentes, en relación a un corpus más amplio de películas que mantienen ciertos

---

<sup>181</sup> Entre otros actores de la época, encontramos a Jaime Vadell, Luis Alarcón y Gloria Münchmeyer, por nombrar solo a un grupo de intérpretes que eran reconocidos por el público por sus incursiones en teatro, televisión y cine.

elementos similares (tipología de personajes, iconografías del género, tramas, valores aristotélicos).

Contrariamente a los elementos mencionados, la articulación estructural de la película se organiza mediante una narración que nos extraña, que nos expulsa, a partir, por ejemplo, de un no dar cuenta –en el caso de *Vías paralelas*– de un inicio, un desarrollo y un final, sino más bien de un despliegue propio, de planos extensos unidos a través de un hilo conductor que tiende a interrumpirse, unido por los numerosos personajes que aparecen y desaparecen en diferentes instancias del metraje. Narrativa que encuentra coherencia en otro texto de Raúl Ruiz, “Las seis funciones del plano” también presente en su *Poética del cine*, en donde establece la labor de definir el plano, según seis funciones que él mismo propone y describe. Para comenzar, señala: “Todo plano es independiente de los que con él conforman un filme. Un filme es un conjunto de planos independientes. Cuando vemos un filme de cuatrocientos planos no vemos un filme, vemos cuatrocientos filmes”<sup>182</sup>, y sigue así, elaborando máximas, que si son leídas atentamente dan cuenta de una poética particular, un modo de enfrentarse al quehacer de una película, en el que se renuncia, desde estos mismos razonamientos, a cualquier fórmula o deber ser del cine como arte de contar una historia.

Si Sánchez compartiría o no compartiría estos supuestos de Ruiz, no es relevante en estas páginas, tanto como la posibilidad de hilar estos materiales para proponer un acceso posible a la narrativa del autor. Si bien *Tres tristes tigres*, el primer largometraje de Raúl Ruiz, estrenado en 1968, tiene una convencionalidad narrativa mayor a la que propone Sánchez en su propia ópera prima realizada siete años después, ambas se mueven en lugares similares: la puesta en escena de la clase media y media baja chilena; la opción por los planos largos; la auto-reflexividad visible principalmente en las actuaciones y en la puesta en cámara. No es que esta observación tenga alguna importancia, sino es para definir un territorio flexible de movimiento, donde los textos traídos son productivos en la

---

<sup>182</sup> Raúl Ruiz, “Las seis funciones del plano” en Valeria De los Ríos e Iván Pinto, *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Ediciones UDP, 2013, p. 305.

medida en que nos otorgan ciertas claves de lectura, en que activan caminos posibles de proximidad, y que dan cuenta, a su vez, de un espíritu de la época en que se inician estos directores, con respecto al cine, a la cultura en general, a las transformaciones sociales y a los debates políticos de la época. Esas coordenadas permiten la emergencia de un terreno propicio a las experimentaciones audiovisuales que encuentran un eco en el Chile de los sesenta<sup>183</sup>.

Por su parte y en torno al texto “Las seis funciones del plano”, Adrian Martin expresa que “es la más brillante y sostenida meditación de Ruiz sobre cine porque ofrece, precisamente, una teoría de la conexión y desconexión en el medio fílmico. Y lo hace asentándose en una particular unidad sintáctica del cine: el plano”<sup>184</sup>.

Efectivamente, el ensayo de Ruiz, publicado en su *Poética del cine*, bajo el título de “The making of films” constituye una gran aproximación a un modo de comprensión del cine bastante particular. Es decidor que, en la primera página, se cite a Godard, cuando le preguntan: “Por favor, Señor Godard, usted al menos tendrá que concederme que las películas tienen un comienzo, un medio y un final”. A lo que Godard responde: “Si, pero no necesariamente en ese orden”<sup>185</sup>.

Un plano, dirá Ruiz, es el conjunto de imágenes que fluyen entre la palabra “Acción” y la palabra “Corten”. Puede durar un instante, menos de un segundo, minutos, algunas horas. A partir de esa definición y comprendiendo que un plano es más que una imagen en movimiento, sino varias que coexisten, Ruiz define seis funciones del plano, pensando en la relación que juega un plano en relación a los otros dentro de un filme. Las funciones que propone Ruiz son las siguientes:

---

<sup>183</sup> Coincidimos con lo que presenta Pinto cuando propone que las películas de Littín y Francia, por ejemplo, buscaban dialogar con la sociedad, asumiendo un rol social del cine. Ruiz, en cambio, no estaba ajeno a esa postura, sin embargo: “su obra se situó siempre al interior de los procesos políticos en curso, pero desde su lugar como cineasta”. Iván Pinto (2016: 206).

<sup>184</sup> Adrian Martin, “Aquí colgando y por allá tanteando”. Acerca de «Las seis funciones del plano» de Raúl Ruiz. en Valeria De los Ríos e Iván Pinto *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Ediciones UDP, 2013, p. 294.

<sup>185</sup> Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP, 2013, p. 296.

- Función centrífuga: el plano se conecta y relaciona con los que le anteceden o suceden.
- Función centrípeta: el plano se comprende independientemente, en tanto unidad.
- Función holística: un plano reúne los hechos de un filme en su interior.
- Función alegórica: el plano funciona como alegoría de toda la película.
- Función recursiva o crítica: hay planos en que quisiéramos volver atrás, pues hacen dudar al espectador su comprensión sobre lo que ve.
- Función combinatoria: la posibilidad de reorganizar las secuencias, con el fin de otorgar distintas asociaciones<sup>186</sup>.

Ruiz prosigue su texto proponiendo ejemplos, secuencias posibles dentro de un filme, planos que cumplen de diversas maneras las funciones recién descritas. Lo interesante es que, a partir de diferentes descripciones, de posibilidades de utilización de estos planos es que podemos ingresar a los territorios sancheanos, respecto, por ejemplo, a elementos (sucesos, acontecimientos, reacciones) que no tienen explicación dentro del cuadro y que posiblemente sí la tengan en un fuera de campo. Por ejemplo, sería la función centrípeta aquella que empuja al plano a persistir más allá de su duración razonable<sup>187</sup>, y la centrífuga, la más apropiada en el marco de un cine espectáculo donde lo relevante es la mantención, de principio a fin, de un hilo narrativo.

Entonces, Ruiz nos proporciona una nueva herramienta para aproximarnos a los filmes que revisamos. No pretendemos examinar la obra de Sánchez desde un análisis exhaustivo de sus planos y las posibles funciones de cada uno de ellos, pero sí, en términos de ver nuevas posibilidades de lectura de estos filmes desmarcados de la narrativa tradicional más allá de una posible oposición a ésta. Podemos decir que en *Vías paralelas* de Sánchez se suceden los planos (como señalamos, contamos 25 planos extensos en total), y se van retardando, en tanto actúan centrípetamente con un punto de fuga que se agota al interior del mismo. Así, el plano se extiende y se prolonga, sin necesariamente ‘avanzar’

---

<sup>186</sup> Op. Cit., 310.

<sup>187</sup> Op. Cit., 319.

hacia un destino particular, va insistiendo sobre sí mismo. Por otra parte, hay planos en este filme que son “holísticos” ya que van reproduciendo, cada uno de ellos en forma autónoma, la lógica extraña en que se encuentra la película; el proceso de alienación del funcionario protagónico, no le concierne solo a él, sino que la multiplicidad de los personajes pareciera ser partícipe del mismo estado enajenado y demencial; un estado de inercia en donde aquello que convoca la época en que se sitúa, se adhiere a los planos, y también a sus personajes y, por su puesto, a sus cuerpos. Finalmente, en relación a los planos centrífugos, veremos que, el conflicto del protagonista, se retoma cada cierto tiempo, en otros momentos de la extensión del filme, donde los personajes se conectan y se desconectan, se acercan y se separan y eso es también parte de los pequeños climas, inmersos en las micro ficciones encerradas en los planos, que nos regala la narración.

Como conclusión, a la hora de abordar una posible tendencia narrativa en Sánchez, en Ruiz o en otros directores modernos, podemos señalar que estamos frente a obras (y autores) que rechazan el cine-espectáculo, aunque se mantengan siempre anclados en un dispositivo narrativo. En *Vías paralelas* seguimos, aunque sea de modo disperso, la historia del funcionario público y su búsqueda (desesperada) de trabajo por diferentes lugares. Que el nudo se interrumpa y que los objetivos se pierdan cada cierto tiempo, no significa renunciar a la historia, significa más bien, dejar ir la historia principal, para incorporar nuevos nudos dramáticos, pequeñas ficciones, para luego retomar el vínculo vertebral, sin que importe excesivamente si esto se realiza o no se realiza. Al final, la película es coral, todas las historias se unen y lo que pervive es la atmósfera, que queda dada a partir de una imagen que logra expresar un punto de vista, a partir de la articulación significativa de un espacio que es registrado por un periodo de tiempo extenso, que permite que las anomalías comiencen a surgir.

Sánchez opera mediante un encuadre prolongado, montaje visible, ruidos en las imágenes. Su mirada se concentra en dichas imágenes, la historia deja de ser importante. Vemos al funcionario público sentado detrás de un escritorio, sacando diversos cachivaches desde un maletín. Vemos al funcionario público sentado en una larga mesa, negándose a comer el plato que le sirvieron, porque en vez de alimentos, contiene botones dentro de la

preparación. Lo vemos dentro de su departamento donde ya no queda nada pues todo le ha sido robado. Lo vemos con una mujer en una cama, hasta que entran otros personajes que ya habíamos visto, lo revisan, le sacan parte de la ropa, lo golpean. Son ejemplos de un filme que se extiende de ese modo. Intercalado a ello hay otros planos con otros personajes que no están unidos con éstos de una forma articuladora o constructora del sentido. El sentido es frágil, hay que buscarlo en los ruidos de la imagen, en los diálogos inarticulados, en aquello que se mantiene fuera de campo. Desde ese lugar es que se instalan las poéticas revisadas: la de una debilidad que afecta al filme desde flancos narrativos, espaciales, anímicos, y desde la desaparición de un conflicto que entreteje la trama en su conjunto.

## Pueblo, rostro, habla

Continuando con la lectura de obra que gira en torno a la cinematografía de Cristián Sánchez, en este apartado nos concentraremos en la figura del pueblo, a partir de distintos recorridos que nos llevarán a identificar su existencia, bajo la siguiente premisa: la masa, en estos filmes, es individualizada en rostros y en cuerpos, en potente relación con el fuera de campo. Sánchez logra poner en escena y hacer visible una masa que está ausente (fue disgregada por las fuerzas militares), a partir de uno, o de unos pocos, que están dispersos en la narración, pero son capturados en el plano, imaginando al pueblo desde unos pocos y desde sus distintos atributos. El camino que proponemos para este capítulo es el siguiente:

1. En primer lugar, queremos determinar a un tipo singular de personaje, a partir de una tipología y clasificación que insiste en la división de un cine clásico y un cine moderno.
2. Posteriormente, ingresaremos al tema del rostro, ocupando como eje central el texto de Jacques Aumont y, como prototipo de rostro, el del actor Andrés Quintana, actor natural (no-actor), quien interpretará a distintos personajes en cinco películas del director, de modo mayoritariamente protagónico, y figurado, desde una personalidad que se traspasa desde el actor hacia el personaje, un tipo de héroe popular.
3. El estudio del rostro nos guiará hacia un tercer punto, el de un pueblo que se presenta individualizado en distintos semblantes, desmarcándose de la idea de la masa.
4. Un cuarto punto, tiene que ver con un pueblo que se manifiesta (socialmente) en gran medida mediante el lenguaje. Es en el habla de los personajes donde se nos permite identificar al pueblo. Un pueblo atribulado, excluido, acobardado.
5. En el último punto nos permitimos un pequeño desvío, algo intuitivo quizás, en relación a la posibilidad de un devenir animal (concepto habilitado por el mismo

director), para proponer a un personaje desbordado, como correlato de la atmósfera extraña y los sucesos excepcionales por los que tiene que atravesar.

### **Héroes, figurantes, andantes**

Independiente del abanico de personajes múltiples que se despliegan en los diversos filmes de esta obra, compuesta en gran medida por películas corales, observamos en Sánchez una predilección notoria por aquel tipo de personaje *figurante*<sup>188</sup>, un hombre *ordinario*, común y corriente, que nada tiene que ver con el héroe del cine clásico. Ese figurante, devenido acá un personaje protagónico, irá conformando, junto a otros tantos personajes secundarios, un pueblo. Esa será el nudo central de este capítulo. Sin embargo, antes de llegar a pensar en la emergencia de pueblo presente en esta obra, nos interesa indagar en un tipo particular de héroe en el que trabaja Cristián Sánchez. Comenzaremos desde este lugar, de la descripción de este personaje, que a veces pareciera no tener motivaciones, mientras que, en otras ocasiones, éstas resultan básicas y cotidianas (conseguir un poco de dinero, conquistar a una mujer), para derivar luego en la potencia del rostro y en la conformación de un pueblo.

El recorrido que proponemos tiene mucho de intuitivo y de experimental, en su búsqueda por analizar los modos en que los personajes van definiendo ciertas descripciones superficiales del trazo, una huella que van dejando los cuerpos en la imagen, o los momentos en que el rostro se vuelve un paisaje que ocupa una parte importante del cuadro. Los personajes aparecen y desaparecen, y luego vuelven a aparecer. Como hemos insistido, las películas de este director avanzan tomando en cuenta tanto lo que ocurre en campo como lo que se queda en el fuera de campo, y en parte eso es lo que lo torna deliberadamente misterioso, pero dicho misterio se sustenta no solo en la narración,

---

<sup>188</sup> Interesante como definen Aumont y Marie a este tipo de personaje secundario, expresan: “El figurante forma parte de la figuración, es decir, de un número más o menos importante de intérpretes (a veces, alguien que pasa sin más) que llenan el campo en un plano o escena. Esta «masa» puede hablar indistintamente (el murmullo de la multitud)”. Jacques Aumont y Michel Marie (2015: 45).

también en la construcción de personajes definidos por una opacidad radical que se comunica potentemente con el fuera de campo.

En *Guiones modelo o modelos de guion*, Francis Vanoye expone lo siguiente: “Los manuales americanos lo repiten sin cesar: el fundamento de todo filme, su tema, es la acción (lo que sucede) y el personaje (aquel que le sucede)”<sup>189</sup>. En relación a la construcción de sus personajes, la postura de Sánchez es definitiva. Sus personajes son interesantes precisamente desde aquello que se distancia del modelo americano, que no estaría en función de las acciones que emprenden. Efectivamente, si a ellos les suceden cosas, parecen apenas notarlas, a veces no reaccionan a ellas, como si no se vieran afectados por los acontecimientos que les sobrevienen. Además, son personajes, como dice Ruiz –como observa Sánchez en torno a Ruiz–, que (muchas veces) no quieren nada. Ese ‘no querer nada’ no es siempre definitivo, a veces sucede que aquello que se quiere, va perdiendo intensidad, o se trata, simplemente de un deseo muy leve; o solamente, ocurre que no se explica (al espectador), qué es aquello que el personaje quiere.

Es interesante organizar un corpus de personajes que no creen en nada de un modo consciente; un descreimiento fundamental, una tendencia profundamente nihilista en relación a la temporalidad a la que pertenecen y en la cual están definitivamente anclados. En ese sentido, los sujetos que habitan las narraciones (como ocurre, aunque en otra perspectiva, en el Expresionismo Alemán o en el *Film Noir* norteamericano de las décadas del treinta y del cuarenta), están sumergidos en una atmósfera social y política que termina por definir psicológicamente a los personajes. En el caso de Sánchez –y el mismo lo anuncia cuando se refiere a este tema en las entrevistas– los personajes no creen en nada, y lo hacen sin saber que no creen en nada, son arrastrados por acontecimientos que los convocan y que los afectan, sin jamás llegar a tomar real conciencia de ello; están profundamente desorientados.

---

<sup>189</sup> Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós. 1996, p. 28.

Vanoye caracteriza a dos tipos de personajes; los que son parte de un modelo clásico, en donde hay un protagonista que funciona como personaje central, que tiene ciertos objetivos y ciertas motivaciones, y que se va revelando progresivamente al espectador a través de lo que parece, hace y dice<sup>190</sup>; y, por otra parte, aquellos que encontramos en el cine moderno. Esta segunda categoría, pertinente a nuestro objeto de estudio, la revisaremos en relación al cine de Sánchez. Es dentro de este modelo alternativo de representación, donde el autor propone tres modos de ser de los personajes.

En primer lugar, se menciona al personaje problemático, “sin objetivo ni motivación claros, está generalmente en crisis (sentimental y/o profesional o social). Inmerso en las situaciones, soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa”<sup>191</sup>. Un personaje propio de la *Nouvelle Vague* (pensando especialmente en la obra temprana de Godard: *Pierrot le fou*, *A bout de souffle*, entre otras); aunque también resultan muy visibles en ciertos filmes del *New American Cinema* (en el caso de Cassavetes, por ejemplo) donde lo que prima es la enajenación de los personajes a su contexto social que se manifiesta a partir de personajes alcoholizados, que mantienen un vagar constante e inalterable, su movimiento al infinito, su falta de detención y precipitación.

En segundo lugar, propone a un personaje opaco: “Está vacío de cualquier característica psicológica o sociológica demasiado afirmada (...). Es un cuerpo, una voz incolora, un rostro inexpresivo y unos gestos inescrutables. Actúa poco –incluso nada en absoluto– y pasa de un estado a otro sin que se subrayen las relaciones de causa-efecto que motivan sus cambios o ausencias de cambios”<sup>192</sup>. Este tipo de personaje lo podemos encontrar especialmente en las películas de Robert Bresson; recordemos que, en las máximas iniciales de sus *Notas sobre el cinematógrafo* afirmaba: “Nada de actores. Nada de papeles. Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos tomados de la vida. SER

---

<sup>190</sup> Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós. 1996, p. 52.

<sup>191</sup> Op. Cit., 56

<sup>192</sup> Op. Cit., 57

(modelos) en lugar de PARECER (actores)”<sup>193</sup>. El modelo bressoniano, influenciará a Sánchez, como veremos, fundamentalmente en los modos de actuación.

Una tercera categoría sería la del no-personaje: “Ya no es sino un peón en un juego guionístico puramente formal o bien un personaje-referencia, una marioneta, un motivo (...). El no personaje se atomiza, se abisma en la estructura del filme y de la historia. Sobre él no pueden formularse hipótesis, ni siquiera experimentarse ningún tipo de sentimientos: se asiste simplemente al juego de sus apariciones, desapariciones y metamorfosis”<sup>194</sup>. El autor, para proponer ejemplos, nombra películas de Ruiz (*Las tres coronas del marinero*), de Godard y de Peter Greenaway.

En este modelo, tal como se observa en el libro, el tipo de personaje se define dentro de una determinada ambigüedad y opacidad. El autor describe y hace explícita la ilegibilidad propia de estos sujetos impredecibles, a partir de descripciones acertadas de la psicología, de las sensibilidades y de los modos afectivos en los que estos personajes se desenvuelven. Nos interesa esta lectura, pues permite ir traduciendo el camino que ya intuíamos desde el visionado de los filmes mencionados, cuyos héroes se mueven arbitrariamente, por estas tres caracterizaciones. En efecto, los personajes de los filmes de Sánchez no pertenecen solo a un grupo; según el sujeto al que se interprete y de acuerdo a cada narración particular, son personajes problemáticos, opacos y no-personajes. A veces, poseen, al mismo tiempo, las características de los tres grupos. Sin embargo, donde más resonancia encontramos es, como veremos a continuación, en la tercera vía, donde percibimos una desconexión entre el personaje y el mundo que es sugerido por la película.

### **Un rostro, cualquier rostro**

En este segundo punto, quisiéramos abordar la cuestión del rostro, a partir del rostro particular de Andrés Quintana, actor no profesional o “natural”, a quien Sánchez

---

<sup>193</sup> Robert Bresson. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora, 2007, p. 16

<sup>194</sup> Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós. 1996, p. 58

conoce en una sala de cine, en la década de los 70, donde trabajaba como proyccionista y que actuará, ya sea como personaje protagónico o secundario, en todas las películas del periodo. Su modo de ser, de hablar, de transitar por los espacios, de interactuar con los otros personajes, lo convierte en un *modelo* (según la tipología de Bresson) privilegiado para sus películas<sup>195</sup>.

Quintana *actuará* en una buena parte de la filmografía de Sánchez: es el garzón (devenido en dueño) del restaurante que funciona como una de las principales locaciones y puntos de encuentro en *Vías paralelas*; es el taxista que se enamora de Marlene y termina viviendo en la maleta de su auto, en *El zapato chino* (donde tendrá un rol protagónico); es el auxiliar del colegio, expulsado de su trabajo por ayudar a los alumnos a esconder la marihuana en *Los deseos concebidos*, es el conserje del edificio donde habita la protagonista, en *El cumplimiento del deseo*; y en *El último round* será el entrenador del boxeador Dinamita.

Sin embargo, ¿por qué pasamos de hablar de personajes a referirnos a un actor en específico? En los diversos personajes que interpreta Quintana, en todas las películas

---

<sup>195</sup> Dice Sánchez: “Él (Quintana) trabajaba en cine experimental de la Universidad de Chile, en la cineteca, bajo la jefatura de Kerry Oñate, y estaba ahí yo lo conocí, me lo presentaron y me pareció un personaje extraordinario, maravilloso, muy afable, además muy simpático, yo pensé inmediatamente, Quintana tiene que actuar, puede actuar. Entonces ahí lo metimos con un papelito chiquitito en *Esperando a Godoy*, él interpretaba al mayordomo de la sociedad de escritores. Kerry Oñate era un intelectual demócratacristiano que venía de afuera, después de mucho tiempo, a ver el proceso de la Unidad Popular, pero era un poco crítico. Quintana le contaba lo que había ocurrido en el período en que él no había estado ahí. Empezaba todo un juego en que aparecían unas cintas de sonido. Yo tengo esta cinta en que aparece De Rokha hablando, ah... pero yo tengo esta otra en que aparece Neruda, y empezaban a poner las cintas, y de repente Quintana le agarraba unas cintas y se las robaba sin que Kerry se diera cuenta.

Unos pequeños actos que marcaban un poco la contradicción de Quintana. Me gustó mucho lo que hizo, también a Sergio Navarro y a Rodrigo González, los otros codirectores. Pero me tocó más bien dirigirlo a mí, entonces conmigo fue el vínculo más fuerte.

Entonces después, cuando empezamos a trabajar con Sergio Navarro en *Vías Paralelas* inmediatamente me dije Quintana tiene que hacer un papel fundamental y le inventé una historia donde era presidente de una cooperativa de un restaurante donde se comían a los clientes, cuyo socio era Lucho Alarcón y que termina en una cosa delirante en que Quintana termina matando a Lucho Alarcón (...). Gonzalo Perucca y Orlando Torres (2016: 242). Disponible en: [chrome extension://oemmndcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.cinematografia.cl/entrevistas/Entrevista-Cristian-Sanchez-Perucca-y-Torres.pdf](http://www.cinematografia.cl/entrevistas/Entrevista-Cristian-Sanchez-Perucca-y-Torres.pdf). Consultado el 2 de agosto de 2016.

mencionadas, emergen las características del personaje opaco, aunque sin desmarcarse del todo de las otras dos tipologías que ofrece Vanoye. Andrés Quintana el (no) actor que interpretará en los distintos filmes a diferentes personajes, pulula por estas caracterizaciones sin grandes cambios, aunque el rol sea completamente diverso. Nos interesa el modo en que figura a un pueblo posible, que emerge desde su rostro pregnante e intenso, a partir de una mirada, una voz y un habla; encarnando en todos los casos, a un tipo de personaje popular, siempre al borde de desbarrancarse (aunque jamás llegue a demostrarlo) ya sea por amor o por falta de trabajo y de ingresos, ya sea por el modo en que peligrosamente se acerca a la locura. Esto no será algo exclusivo de los personajes que, en los diferentes filmes, interpreta Quintana. Se puede extender también a otros sujetos en el universo humano que plantea Sánchez en sus filmes –en su mayoría películas corales que ponen en escena a un número amplio de personajes y, por lo tanto, de cuerpos, de rostros, de hablas–.

En el filme *El zapato chino*, Quintana tendrá un rol bastante protagónico. De su personaje Gallardo, podemos decir textualmente (parafraseando a Vanoye) que, antes que nada, es un cuerpo, es “una voz incolora, es un rostro inexpresivo y es una combinación de gestos inescrutables”<sup>196</sup>. Podemos decir, además, que actúa poco y que, por lo tanto, apenas vemos las reacciones a aquello que le sucede, o más bien, que su reacción es débil, desgastada; como si no tuviese fuerza para reaccionar (o simplemente, no se lo permitiera, siendo siempre su molestia o su enojo, poco físico y muy sutil a nivel de gestualidad). Lo caracteriza su postura corporal, su vestimenta (un terno siempre planchado e impecable), su pelo perfectamente peinado y engominado; pero especialmente su lenguaje, la organización de las frases, sus modismos particulares para expresar sus emociones. El rol más radical, a nuestro juicio, está en este filme. Gallardo coquetea constantemente con la locura, pierde el control, desvaría (se enamora de Marlene y el amor –o más bien, una obsesión enfermiza– le hace perder la cordura. “Me *tenís* loco”, le dice Gallardo a Marlene

---

<sup>196</sup> Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós. 1996, p. 57.

en algún momento del metraje) y consecuentemente, según nos enteraremos, enloquece. En este filme, su mirada se extravía y no se recupera nunca, clava la mirada desde unos ojos negros penetrantes, enmarcados en unas cejas abundantes y frondosas, pero muchas veces, esa mirada se ancla en un punto ciego. La mirada intensa es la mirada de un sujeto perturbado, pero también melancólico, la mirada de quien conlleva una pérdida, que se impregna en el rostro a pesar del bajo voltaje de la interpretación por parte del actor. En esos momentos, el rostro de Quintana, registrado por la cámara, se vuelve un paisaje, un espacio simbólico abstracto, que nos invita a leer en el gesto, rictus, luminosidad. Para Cristián Sánchez (en la entrevista publicada en el libro de Ruffinelli), una de las cualidades de Quintana es que carece de una expresividad dramática convencional: “es una presencia que desborda cualquier personaje y hace derivar la acción, cualquiera que sea, por caminos insólitos y contradictorios. Orillando la locura y el delito (...)”<sup>197</sup>. Para el director, la atonalidad de Quintana operaría encubriendo algo que luego aparece para manifestarse de modos diversos, ya sea en un tono catastrófico, o bien, de manera absurda. Quintana se instala, al mismo tiempo, como una metáfora y como un síntoma, del absurdo imperante en el momento histórico en el que todo ocurre; absurdo que se representará acá, en *El zapato chino*, de modo muchísimo más radical que, por ejemplo, en *El otro round* (de 1984), justamente porque el hermetismo de ese rostro es también una ventana hacia un fuera de campo cargado de suspicacia política.

Sigamos con el análisis del filme *El zapato chino*, para estudiar personajes, rostros, pueblos (posibles) y la relación que estos elementos tienen con el fuera de campo. En este filme, la narración en *off* de Marlene será un complemento relevante y necesario en tanto hace posible ‘leer’ el rostro de Gallardo; y, por lo mismo, de dar cuenta de la locura del protagonista (su tío o su amante, o su tío-amante). Es relevante la composición de una narración donde no serán suficiente las imágenes para comprender el ingreso hacia la locura que experimenta el personaje a lo largo del filme. A Gallardo lo veremos, en las

---

<sup>197</sup> Jorge Ruffinelli, “Diálogo con Cristián Sánchez” en *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40. 2006, p. 68.

distintas escenas, ya sea manejando su auto, o bien, sentado en una mesa, o deambulando de un lado a otro, o llevando a Marlene del brazo. Es el punto de vista de ella quien, mediante el relato en *off*, da cuenta de un desquiciamiento que va evolucionando progresivamente en el filme y que oficiará de complemento de aquello que es exhibido en los planos. Por ejemplo, la voz en *off* de Marlene recita lo siguiente: “El otro día mi tío se encerró en la puerta con llave y se puso a coserle los hoyos a todos los zapatos de la señora. A ella le dio harta rabia y lo retó”<sup>198</sup>. Ese acontecimiento, especificado simplemente mediante dicha descripción en *off*, no se condice con aquello que exhibe el plano, ya que, lo que apreciamos simultáneamente en la imagen, es a la mujer (la señora de Gallardo) al fondo del plano, y en primer plano a Marlene y al Negro (amigo de Gallardo) jugando con las manos. No vemos la acción de Gallardo de estar cosiendo los zapatos de la señora, pero sí vemos como su rostro se tensa, se desencaja, como su lenguaje se vuelve irregular e incluso incomprensible; tal vez, en este caso particular, Sánchez decide concentrarse en la causa (el coqueteo de Marlene con otros hombres, o la presencia de una esposa que lo vigila), pero no el efecto: la locura y el delirio que va narrando la protagonista.

Repasemos el argumento de la película. Quintana, en *El zapato chino*, interpreta a Gallardo, un taxista que ‘recoge’ a una joven, proveniente de provincia y la adopta, y aunque en un inicio su rol será, por sobretodo, proteger a esta joven (mujer aniñada) que parece perdida, en este proceso, se enamora, se obsesiona, la desea. Como personaje es receloso, dueño de una personalidad de difícil acceso; pareciera que, por momentos, las decisiones que toma o los recorridos que emprende, carecieran de cualquier lógica. De todos modos, si las secuencias se componen de situaciones insólitas, es porque todos los personajes están teñidos por el mismo nivel de anomalía que impregna la narración y que proviene desde un lugar externo a ésta. Concordamos con Ruffinelli cuando señala que “pertenecen al mundo disipativo y descentrado, nómada, que le ha tocado vivir. Son parte

---

<sup>198</sup> Fragmento secuencia *El zapato chino*. Chile, 1979.

esencial de una atmósfera inquietante por imprevisible, llena de riesgos, aunque no se sepa a ciencia cierta por qué”<sup>199</sup>.

La secuencia final de *El zapato chino*, ya enunciada anteriormente, nos parece interesante para introducir la cuestión del rostro en este filme en particular, ya que se trata de una suerte de epílogo que va a cerrar, de un modo en extremo ambiguo y misterioso, la narración, en donde se propone una clausura circular de la película mediante un plano similar al que aparece al inicio. Tal como ocurre en el prólogo, hacia el final del filme nuevamente se da a ver un plano frontal de la protagonista, y en paralelo, los espectadores escuchamos la banda de sonido en *off* que instala la voz de Marlene, que dirige unas palabras finales a la madrina (que, como mencionamos, nunca fue exhibida físicamente durante el filme, tampoco nombrada más allá de los momentos mencionados) a la cual ya se había dirigido en la obertura de la película.

Nos detendremos, a continuación, en las secuencias finales de *El zapato chino* (se trata, específicamente, de los últimos 8 minutos). Gallardo busca trabajo y, a través de un aviso en el diario, llega a la casa particular de una mujer de clase alta<sup>200</sup>, que necesita a alguien que le ayude con sus cosas domésticas, que maneje el automóvil, que le haga los trámites. Al llegar a esta casa, en el pasillo de entrada, tres hombres esperan: están de pie, con las manos fijadas en la espalda —no se alcanza a confirmar si están amarrados, aunque su gesto corporal da cuenta de que sus libertades están siendo coartadas—, de cara a la pared. Gallardo los mira y pregunta “¿estamos todos en las mismas?” y sin recibir respuesta se salta la fila y pasa de inmediato a la entrevista. Una mujer lo recibe y le describe el trabajo que necesita (un tipo de mayordomo que la asesore, la cuide y la lleve en auto); le hace un par de preguntas y luego le pide que baile. Bailan abrazados para, a continuación, tomarlo

---

<sup>199</sup> Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40. 2006, p. 26.

<sup>200</sup> Establecer que la mujer es de clase alta, posee una relación directa con la *chilenidad* que propone Sánchez y, dentro de esta, una tipología que define al segmento más acomodado a partir, especialmente, de un modo de vestir, de habitar, de decorar la casa, de hablar y gesticular. Posteriormente, cuando la mujer le pide que se desvista, diciendo: “¿por qué no te sacas eso?”, podremos observar un tono, quejumbroso, que habla pidiendo permiso para decir lo que dice o para pedir lo que pide—. Un habla que arrastra las palabras y pronuncia fuertemente algunas sílabas.

de la mano y llevarlo hasta su pieza. En el dormitorio, se sientan en la cama, se tocan. “Sácate la corbata”, dice ella, esta vez en tono de mandato y él le hace caso, le comenta cosas, se acerca a ella. Este momento, íntimo, aunque también incómodo, será interrumpido violentamente, por dos hombres que ingresan a la habitación, increpan a Gallardo y lo arrastran fuera de la pieza, para golpearlo y amenazarlo con un cuchillo. Gallardo no entiende qué es lo que quieren ni de qué es lo que hablan (destacamos además que, por su parte, la mujer no reacciona, no hace nada, no se impresiona). La cámara se queda con Gallardo mientras lo llevan a empujones hasta una pieza oscura, y luego, permanece afuera, en la puerta (más bien el hueco del muro), registrando el espacio oscuro. No vemos lo que ocurre en esa zona. Nuevamente Sánchez recurre al espacio fuera de campo y el ataque de los hombres hacia Gallardo llegará al espectador solo a partir del sonido; el protagonista emite extraños ruidos de dolor, aúlla, gime. Una mujer pasa frente a la cámara (si es la dueña de casa, del inicio de la secuencia, no queda en absoluto claro) y espía desde un agujero en la muralla. Sale un hombre y le entrega un objeto que no podemos reconocer. La cámara retrocede y muestra al amigo (el Negro), que aparece, quiebra una botella y ataca a los captores de Gallardo, éste grita. Son gritos horrorosos, guturales, de alguien que está siendo torturado. El amigo lo rescata y lo arrastra hacia afuera, y Gallardo sale de la habitación encorvado por el dolor.

El filme concluye, con un epílogo que conecta (estilísticamente) con la introducción: luego de un corte –un fundido a negro– reaparece Marlene del mismo modo en que se muestra al inicio. De pie, entre un muro de ladrillo y la cámara que la registra, mirando a cámara, interpelando al espectador; surge una leve sonrisa en su rostro cuando mira de frente. A través de un fundido, Marlene es reemplazada por Gallardo, que al igual que ella, está parado frontalmente ante una cámara fija. Está vestido con un terno, una camisa y una corbata. El pelo peinado hacia un lado y fijado con gomina. Las orejas descubiertas y un bigote delgado sobre sus labios. Mira hacia un costado, luego mira hacia la cámara, y posteriormente gira su cabeza hacia el otro lado, baja la mirada y con la mano se frota la oreja. Vuelve a mirar a cámara. Se queda así unos segundos. Los ojos negros, profundizados por el blanco y negro de la imagen, se posan en el espectador provocando

una suerte de extrañamiento. El sujeto está incómodo, pestañea, mueve los brazos, acomoda sus hombros. La toma de perfil y de frente nos recuerda a las fotografías de los criminales, los detenidos, los sospechosos, en la exhibición de un rostro que es inescrutable. Simultáneamente a la imagen de Gallardo mirando a cámara, suena la melodía (el mismo *leivmotiv* recurrente que aparecerá contantemente a lo largo del filme), y emergerá nuevamente (como al inicio) el relato en *off* de Marlene, diciendo:

“Entonces mi tío se metió a la maleta y no hubo caso que saliera. Ahora se la pasa cantando todo el día y la comida no la prueba. Porque lo único que le gusta es el pan duro y la cáscara de basura, así que se le cayeron las muelas, pero él las amarró con los cordones de los zapatos y se hizo un invento musical, y se lo pasa todo el tiempo a cantando y tocando la misma canción y a mí me da una pena. Y lo único que quiero es irme a vivir con él, para siempre”<sup>201</sup>.

El audio se repite dos veces, es decir que una vez que termina, comienza nuevamente, de modo exacto y sin establecer una pausa entre medio de ambas reproducciones. Durante la mitad de la segunda reiteración de la voz en *off*, hay un fundido a negro y, desde los planos frontales de Marlene y Gallardo, se abrirá el paso a una nueva escena, no vista antes, en donde se exhibe, en primer lugar, el auto de Gallardo y, en segundo lugar, a él mismo recostado dentro de la maleta del coche. Parece contento (un rostro tranquilo, divertido, conversador); vestido impecablemente con su terno, fumando un cigarrillo y conversando con su amigo, el Negro. Posteriormente, el Negro deja entreabierta la puerta del maletero del auto, se sube al asiento del conductor y hace andar el automóvil que avanza, por la calle desierta, con Marlene en el puesto del copiloto. Ese será el último plano que veremos antes de que desaparezca la imagen y, sobre negro, aparezcan los créditos de la película. No queda claro si esta clausura ocurre, en términos temporales, de modo posterior o anterior a las secuencias descritas.

De ese modo, plagado de incertidumbre, cierra Sánchez su película. Hay tristeza, pesimismo y locura. La época dictatorial queda sintetizada, a modo de epílogo, en unos

---

<sup>201</sup> *El zapato chino*, secuencia final.

pocos elementos: una voz en *off*, el maletero de un auto con un hombre viajando en su interior y (especialmente a nuestro juicio), un par de rostros (el de los protagonistas), que visibilizan –sin explicar nada– los temas que ya han sido propuestos a lo largo del filme, de modo no necesariamente central, pero igualmente inserto en la trama: la crisis económica, el miedo a la tortura y a la muerte, la alienación de la gente; y, sin embargo, la dictadura militar no constituye el telón de fondo del relato. Por otra parte, retomamos la cita de Deleuze que propone que “cuando la palabra se hace oír, se diría que hace ver algo nuevo...”<sup>202</sup>. En el filme, el relato que emprende la protagonista, con una voz que se disocia de su rostro inmóvil, nos permite asistir nuevamente a la imagen, darle una segunda lectura, complementarla, comprenderla, complejizarla. A pesar de que el contenido que propone es sumamente ambiguo, es coherente con el estado alienante del filme, revisita la atmósfera extraña y la vuelve aún más desconcertante. El pueblo, como categoría de una masa, es decir, de muchos compartiendo un mismo plano, se desplaza a estos ‘unos’, los gestos se concentran en los rostros de los personajes que interpretan Andrés Quintana (Gallardo) y Felisa Gonzales (Marlene), insertos en espacios interiores, desmarcados de las manifestaciones, alejados de los muchos, sin comunidad ni colectividad que los contenga. El rostro es melancólico (no lucha, no espera nada), es la huella de una conmoción, es la espera y la deriva al mismo tiempo.

Gallardo, entonces, su cuerpo, su rostro, pero también las descripciones que (desde el fuera de campo mediante la narración en *off*) nos presenta Marlene, posee un carácter indicial, sintomático, de los muchos (de un pueblo como muchedumbre) ausentes en ese plano (las masas separadas, los cuerpos desaparecidos, las voces acalladas). Tomando en cuenta el contenido de las secuencias descritas, que anteceden y suceden al plano en que lo vemos de pie, mirando de modo frontal hacia la cámara, y que constituyen el (ambiguo) final del filme, pensamos acá que el devenir de los acontecimientos, frente a lo descrito, hace que ese rostro inescrutable, exhibido mediante un plano americano, sea

---

<sup>202</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires: Paidós. 2005, p. 303.

aún más ilegible. Al no existir un plano contra-plano (al modo de los clásicos experimentos de Kulechov<sup>203</sup>), se dificulta comprender el sentido de ese rostro y de ese gesto, en la tarea del espectador de asociar esa (in) expresividad a una emoción determinada. No hay tristeza, no hay alegría, no hay ironía, no hay miedo. Podríamos leer urgencia, apuro, angustia, apatía, pero serían solo intuiciones posibles. Ahora bien, si además de ‘leer’ el rostro, sumamos la banda de sonido (música, texto en *off* de Marlene, sonidos acusmáticos) y consideramos también, las secuencias anteriores y posteriores, podemos ver en Sánchez, la organización de una ruina, la ruina de un pueblo y de una comunidad que ya no es tal.

Volviendo al tema del rostro, uno de los estudios más importantes al respecto está en manos de Jacques Aumont quien revisa, por una parte, lo que denomina “el rostro ordinario del cine”, para referirse al actor tradicional de una película clásica. Tal sería el actor del plano contra plano del cine clásico, que hace del juego de miradas (de deseo), un rostro de intensidades que el espectador va siguiendo (empatizando *con* X o bien detestando *a* Y), a lo largo de un filme. Este rostro ordinario (a pesar de que el propio autor hace hincapié en las posibles falencias de tal nomenclatura) estaría sujeto a las prácticas hegemónicas del cine clásico (en relación especialmente a los modos posibles en que nos acercamos a ese rostro, a través de un primer plano, o de la utilización del plano contra plano), desde los juegos de miradas que surgen entre el personaje de un filme y un espectador, que se aproxima a aquello en principio invisible (las emociones, los sentimientos) a través del contacto con el rostro, con los ojos. En ese sentido, el experimento de Kulechov demuestra los modos en que los espectadores leemos un rostro desde la manipulación propia del montaje. A partir de la edición de los planos, se va uniendo

---

<sup>203</sup> Retomemos brevemente los escritos de Bonitzer, particularmente en relación al problema del campo, el contracampo y el fuera de campo, tema que define, de forma precisa en qué consisten los experimentos del cineasta soviético en torno al montaje. Señala, “Las experiencias Kulechov son célebres por haber puesto en evidencia los automatismos de la percepción de los espectadores en el nivel del montaje de los planos. (...) Una de esas experiencias, la de Mosjukin, es más famosa que las otras: el montaje de un mismo plano del rostro de un actor, vacío de expresión, sobre imágenes cargadas de fuertes connotaciones afectivas, sensuales o sentimentales: un plato humeante, una tumba, una joven sentada en un sofá. Los espectadores, sujetos de la experiencia, habrían declarado ver, sobre el rostro del actor, las expresiones sucesivas del hambre, de la tristeza, del deseo”. Pascal Bonitzer (2007:79).

–se va suturando–, imaginariamente, el sentido de un rostro en particular: vemos (por ejemplo) en un plano a un rostro doliente, con los ojos húmedos por un llanto incipiente y luego, en el plano siguiente, se nos muestra un tren que se aleja. La tristeza que los espectadores intuíamos, se confirma en ese momento.

Por el contrario, ocurre con Sánchez que, la ausencia del plano contra-plano como elemento instaurador de sentido, impide que ‘completeemos’ aquello que el rostro da a ver<sup>204</sup>. Sumado a esto, los rostros que participan en estos filmes, no pueden ser simplemente leídos desde un lenguaje clásico, los métodos de actuación son distintos, hay un mayor distanciamiento, se quiebra constantemente (mediante el estilo) el naturalismo del relato, existe una constante auto-reflexión por parte del director, que da cuenta del autor detrás de la cámara y de su búsqueda estética y política hacia la época que representa. Sin embargo, la narración, aunque críptica, es sintomática en relación a aquello que esconde, y lo mismo se puede decir de los rostros. El semblante de Gallardo es ilegible, sin embargo, los guiños del relato hacia el acontecimiento político que los rodea, son evidentes: la tortura a Gallardo y sus gritos que se escuchan desde el fuera de campo; los hombres contra la pared, a la espera de algo, o la búsqueda del protagonista por alguien que lo ‘haga desaparecer’, para evitar que lo ‘liquiden’. El rostro y el cuerpo de Gallardo, despliega señales de algo que no vemos. Provoca sensaciones, que se mantienen en el lugar de la extrañeza, al tiempo en que permite al espectador inscribir una secuencia determinada en un tiempo específico y, a la vez, imaginar ese tiempo específico a partir de las posibilidades que ofrece un cuerpo y un rostro. Por otra parte, al no tratarse (en el caso de Quintana) de un actor profesional –que expresa, que se ve afectado–, más bien de un ‘no actor’, que no dramatiza y que se mantiene anónimo, se desvían los énfasis y se extraña la puesta en escena de los afectos y de las emociones. Quintana, interpreta a Gallardo, y al parecer, lo

---

<sup>204</sup> Aumont, por su parte y en torno al tema del plano contra plano, también propone una aproximación relevante: “El efecto-K es maravillosamente ambiguo, ya que puede leerse de dos modos diferentes, sea como un efecto de contaminación, sea como un efecto de globalización diegética. Ante la famosa sucesión de planos del rostro de Mosjukin y, por ejemplo, de un plato de sopa, de un cadáver, de una mujer desnuda, se podrá leer sobre ese rostro por contaminación y respectivamente, el hambre, el miedo, el deseo. O bien, se podrá, simplemente, comprender una lógica de la mirada y restituir una más o menos compleja situación diegética”. Jacques Aumont (1998: 52).

hace sin desmarcarse demasiado del Quintana no-actor, de sí mismo: su rostro es tanto el del actor, como el del personaje: no actúa. Es el sujeto 'afectado' por la represión, por el miedo, por la sospecha, y como tal, interpreta a Gallardo el personaje que también podría estar afectado por los mismos motivos. La época se desborda desde lo real a lo fílmico y lo mismo ocurrirá con Andrés Quintana, cuya impronta, proponemos, no surge necesariamente de la ficción, sino de la época del rodaje (de lo pro fílmico<sup>205</sup>) y, por ende, del ingreso de la atmósfera de dicha época, al espacio de la ficción.

En relación a eso, si hay un movimiento cinematográfico que opera mediante la dualidad del rostro entre el actor y el personaje, es el Neorrealismo Italiano, en su propuesta por *contar la realidad como si fuera una historia*. Ya no se trata del rostro ordinario del cine, sino de un rostro humano. Señala Aumont al respecto: "se trata de la aparición de un nuevo registro de interpretación, de nuevas relaciones dramático – espaciales, es decir, de nuevas modalidades potenciales del rostro cinematográfico, que resultan entre otras, de esa figura de la que Bazin hizo defensa, ilustración y clave ideológica, con la apología del binomio plano-secuencia / profundidad de campo"<sup>206</sup>.

No estamos, en el caso de Sánchez, ante un director que se rija por los principios del cine neorrealista, a pesar de su gusto por el plano secuencia y por la utilización, en muchos casos, de actores no profesionales. El contexto histórico (la ciudad, la gente, la atmósfera) de la posguerra que buscaba ser aprehendido por Rossellini, De Sica, Visconti, y los otros directores italianos de los años cincuenta, no es un elemento que Sánchez replique en su cine. Es más, el contexto material, en este caso, de la dictadura, se elude (desde una perspectiva concreta, física) o se desplaza hacia fuera de los márgenes de la imagen y también de la historia. Se capturan, por el contrario, huellas, ruinas, síntomas. La dictadura

---

<sup>205</sup> Se define lo pro-fílmico de la siguiente manera: "Originalmente designaba tan solo los elementos especialmente dispuestos a los fines del rodaje: decorados, accesorios, etc. Esta definición que convenía al rodaje en estudio, fue un poco extendida con el desarrollo de los rodajes en 'decorados naturales'. Por lo tanto, en la actualidad la palabra designa, más bien, lo que se encontró frente a la cámara al momento del rodaje, ya sea que esto haya sido dispuesto de manera intencional o no". Jacques Aumont y Michel Marie (2015: 177).

<sup>206</sup> Jacques Aumont, *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós. 1998, p. 116.

se impone como una latencia, como una atmósfera (en que se puede imaginar, narrativamente, estas películas, como “un mapa de conexiones, conexiones constantemente hechas, desechas, rehechas”<sup>207</sup>), como una actitud que se *apropia* del espíritu de los personajes, que pierden todo rastro de sí mismos, que a veces se desplazan como sonámbulos por el plano, ajenos a lo que ocurre a su alrededor. La dictadura, a su vez, como marco histórico en el que está atrapado Sánchez, es un contexto difícilmente denunciado y, en ese sentido, como hemos propuesto, el fuera de campo y la perspectiva moderna de la narración, funcionan como una estrategia para poder hacer películas en Chile.

Al mismo tiempo, si bien se comprende el Neorrealismo Italiano como el primer movimiento cinematográfico *moderno*, en relación a las narraciones, será un tipo de cine con componentes bastante clásicos (en la circularidad de la estructura del relato, en la propuesta por personajes definidos, con motivaciones y objetivos, entre otros elementos del ámbito narrativo) y esto no se desmarca de las actuaciones. Incluso en el caso de los no-actores, ellos se encuentran inmersos en los dramas que representan, reaccionan, se afligen, se emocionan y en ese sentido, sus cuerpos, sus rostros, sus gestos, son extensiones tanto de sus emociones como del drama que los rodea. En la filmografía acá abordada, podemos dar cuenta de una ilegibilidad de base, que impide comprender qué les ocurre realmente a los personajes, las pistas vienen de otra parte, como señalamos anteriormente.

Siguiendo con las categorías propuestas por Aumont, nos parece relevante el modo en que define el rostro humano, que “antes de ser el rostro de alguien, es el rostro del hombre en general. Por característico que sea (y lo es la mayoría de las veces), sigue siendo siempre un poco un rostro anónimo”<sup>208</sup>. Y, posteriormente, “Este rostro investido de una nueva función tendrá, pues, nuevos valores. La belleza ya no será la de la fotogenia, abstracta y fría, menos aún la de *glamour*, fabricada y engañosa, sino una belleza personal,

---

<sup>207</sup> Adrian Martin, ¿Qué es el cine moderno? Santiago Uqbar, 2008, p. 34.

<sup>208</sup> Jacques Aumont, *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós. 1998, p. 122 – 123.

interior, verdadero reflejo del alma”<sup>209</sup>. Quintana nos interesa, justamente, porque la duplicidad propia del rostro cinematográfico en el cual un actor, con su rostro inseparable de sí mismo, debe representar a otro (a un personaje), queda acá tergiversada por la presencia de un no-actor cuyo personaje tiene mucho de los rasgos del actor mismo que lo encarna. El rostro de Gallardo sigue siendo el rostro de Quintana; por lo mismo, cuando la cámara filma frontalmente esos rostros, de Mancilla-Quintana y de Marlene-González, el tiempo pareciera detenerse y *navegamos* a través de esos rostros, como si fuese un paisaje. Bergman (con *Persona*) y Cassavetes (con *Faces*), podrían ser referentes al momento de poner un rostro en primer plano, un rostro como un dispositivo distinto al propuesto acá, pero que en común tienen la idea de hacer circular los afectos, de una mirada intensa que despierta, en el espectador, una empatía y una emocionalidad compleja. Sin embargo, en Sánchez, el desvalije constante del afuera hacia el adentro, hace que la lectura del rostro sea distinta. No opera desde la empatía o desde la identificación, más bien desde un sentido, una intensidad, una duración y una insistencia por poner, desde el registro propio del no-actor, nuevas operaciones de sentido a partir de una opacidad constante e irreversible (nunca en dichos filmes, esa opacidad se tornará una transparencia).

Sobre ese rostro humano, específicamente el rostro del figurante, Didi Huberman se pregunta “¿Cómo filmar dignamente a quienes no tienen nombre, a quienes en principio solo tienen por voz su grito de sufrimiento o de rebelión? ¿Cómo acercarse a los no actores, cómo mirarlos a los ojos, escuchar sus palabras, respetar sus gestos?”<sup>210</sup>

### **Agarrando pueblo**<sup>211</sup>

Transitaremos ahora hacia la pregunta por el pueblo, en el cine de Sánchez, a partir de la revisión de la película *El otro round* (1984). En las páginas que siguen, nos

---

<sup>209</sup> *Ibíd.*

<sup>210</sup> Georges Didi Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 161.

<sup>211</sup> Con este subtítulo aludimos al medimetraje colombiano, dirigido por Luis Ospina y Carlos Mayol (1977) que, en forma de falso documental, trabaja con el concepto de *porno miseria*, a partir de un dispositivo auto-reflexivo consistente en hacer una película documental sobre la realización de una película documental.

concentraremos en la configuración de un pueblo que se manifiesta disperso, bajo la siguiente propuesta: el rostro anónimo, según lo proponemos en estas páginas, es el rostro que forma parte de una multitud que, como tal, queda totalmente ausente en estas películas<sup>212</sup>. Podríamos decir que el pueblo está ausente, pero no sería cierto. Sí está ausente como masa, muchedumbre, sin embargo, el pueblo está presente, visible dentro del campo: lo podemos encontrar en el auxiliar del liceo en *Los deseos concebidos*, lo identificamos en la familia extendida de Gallardo, en *El zapato chino*, en los desempleados, los garzones, las bailarinas, los vendedores ambulantes, de *Vías paralelas*. Un pueblo disperso, que es acá figurado a partir de distintos individuos, sin estar contenidos en una muchedumbre, porque durante la dictadura las multitudes fueron disipadas. Sánchez los captura, los encuadra, los exhibe de a uno, de a dos, o de a tres. Quizás en un plano, excepcionalmente, veamos a seis o siete figurantes, pero será una excepción y, visualmente, el protagonista no se distinguirá de los otros personajes que componen el plano<sup>213</sup>. Sánchez los representa y captura en sus casas, sus liceos, en los bares. Lo hace mucho menos en las plazas o en las calles, el espacio público apenas se exhibe; no hay marchas, no hay manifestaciones multitudinarias, no hay una aglomeración de obreros saliendo de sus trabajos y transitando hacia sus casas. Sin embargo, los elementos que dan cuenta de la existencia de un pueblo, son muchos y variados. Al interior de las casas, por ejemplo, vemos a muchos viviendo en espacios pequeños, compartiendo habitaciones, compartiendo camas con desconocidos. La casa y el hacinamiento en su interior, se

---

dispositivo les permite hacer una obra sumamente crítica en torno a la idea del subdesarrollo, la pobreza y la marginalidad y como habían sido abordados en cierto cine latinoamericano.

<sup>212</sup> Interesante reflexionar en torno a un rostro anónimo, que sería justamente lo opuesto a un “rostro”, en el sentido en que se entiende actualmente en el ámbito publicitario, como el rostro de un actor ampliamente reconocido por los habitantes de una comunidad determinada (espectador de cine y de televisión), que será a su vez, el rostro de una marca (de una multi-tienda, de una marca de ropa, de una línea de electrodomésticos). Una figura que busca no solo la empatía y la identificación de su público, sino que pretende constituirse como un objeto de deseo para vender mercancías.

<sup>213</sup> Esto nos recuerda al *Mumblecore*, un movimiento de inicios de los dos mil, del cine norteamericano independiente, del cual un crítico afirmaba que una de sus características, es que no se puede identificar, en un rodaje, quien es el protagonista del filme y quien es el técnico. J. Hoberman (2012: 115).

convierte en un espacio apropiado para exhibir el pueblo desde su cotidianeidad y sociabilidad.

De este modo –desmarcado de la mancha y de la abstracción que conforman las multitudes en un plano–, los rostros singularizan y particularizan al pueblo, ponen en contexto los espacios que habitan, le otorgan una temporalidad particular; desplazan el afuera y lo público, hacia el adentro y lo privado.

El rostro anónimo de Aumont, es también, el rostro del figurante de Didi Huberman: “En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato (...). Para la historia que se cuenta, son algo parecido a un telón de fondo construido de rostros, gestos, cuerpos. Conforman la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano”<sup>214</sup>.

Acá el autor se refiere, especialmente, a la imagen de un extra, o de muchos extras, que configuran una masa. Manchas en un paisaje, sin rostros, sin gestos, sin actitud (o más bien, formando parte de una actitud adquirida justamente a partir de la dimensión representacional de la masa). Sin embargo, los héroes, que menciona Didi-Huberman, no forman parte de las películas con las que acá trabajamos; los ‘verdaderos actores’ están ausentes y, tanto los protagonistas como los secundarios, serán todos figurantes, opacos para ser leídos según el modelo tradicional del cine, pero substanciales en el marco de la propuesta de Sánchez, de un universo en donde no hay pueblo en forma de muchos, de multitudes, pero tampoco hay grandes héroes, a quien estos *figurantes*<sup>215</sup> acompañen en sus tránsitos monumentales. No están, como en los relatos clásicos, destinados a

---

<sup>214</sup> Georges Didi Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 154.

<sup>215</sup> Nos permitimos insistir en la definición que establece Didi Huberman en torno a la idea de un figurante en el cine: “Los figurantes son quienes no han logrado hacerse un nombre y por eso les pagan tan mal. Esperan durante horas en el sitio del rodaje para hacer lo que se les pide, en general no gran cosa” Y un poco más adelante: “Los figurantes son así como los innumerables soldados desconocidos del cine comercial. Mueren olvidados, como perros. No es un azar que en el argot francés se llame figurantes a los cadáveres anónimos expuestos en la morgue a la espera de ser–tan pocas veces– reconocidos y nombrados”. Georges Didi Huberman (2014: 156).

desaparecer, sino que, dentro de su misma inactividad, ellos son las figuras activas de la narración.

Didi-Huberman, al principio de su libro –en el que organiza un recorrido que incluye a Aby Warburg, a Siegfried Kracauer, a Hannah Arendt y a Walter Benjamin entre otros– se pregunta: “¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes?” Y luego, más adelante escribe: “Organizar el pesimismo, exponer a los pueblos pese a todo. Digo *pese a todo* para referirme a la elección –el acto de resistencia– que se torna necesario efectuar en las condiciones mismas que incitan al pesimismo, porque vemos con claridad a los pueblos expuestos pese a nosotros a desaparecer, ante todo en la sub-exposición, la censura, el abandono, el desprecio, y luego en la sobreexposición, el espectáculo, la piedad más entendida, el humanitarismo gestionado con cinismo”<sup>216</sup>.

Siguiendo en esa misma línea, nos cuestionamos ¿Cómo hacer una historia de los pueblos, en tiempos complejos y oscuros, como lo es la época de la dictadura militar de Pinochet en Chile? El cine ha puesto en escena al pueblo desde los inicios. Los hermanos Lumière lo hicieron en los albores mismos del cinematógrafo, ese ‘pueblo humilde’ de los obreros que salían de la fábrica Lumière luego de la jornada de trabajo. En Sánchez, que contempla las reflexiones que son propias a un cine moderno, vemos un modo posible de poner en escena a un pueblo desarticulado, de-construido, alienado. Propondremos, entonces, un pueblo que se edifica y representa a partir del habla; es desde ahí, donde podemos identificar las distintas clases sociales que habitan en las narraciones sancheanas, arrastrando con ello los conflictos políticos y sociales de la época.

### **El pueblo y el habla**

Escribe Blanchot, “¿Presencia del *pueblo*? Ya se abusaba en el recurso a esa palabra complaciente. O bien había que entenderla, no como el conjunto de fuerzas

---

<sup>216</sup> Op. Cit., 30.

sociales, listas para decisiones políticas particulares, sino en su rechazo instintivo a asumir ningún poder, en su aprensión absoluta a confundirse con un poder al que quedaría delegado, por lo tanto, en su *declaración de impotencia*<sup>217</sup>.

A continuación, intentaremos estudiar la propuesta que hace Cristián Sánchez en torno a la presencia de un pueblo y, en especial, a su construcción, que se organiza desde dos lugares. En primera instancia, a partir de una profunda impotencia en relación a un mundo que sistemáticamente margina a este pueblo. Y, por otra parte, desde un tipo de personaje que se manifiesta inconscientemente nihilista frente a la posibilidad de un cambio, lo que se exteriorizará concretamente desde la expresión oral, desde los diálogos que establecen los personajes. Para tales efectos, revisaremos el filme *El otro round* (1984), en donde –tal como propusimos–, la articulación del pueblo será muy distinta a aquella que ofrecía, quince años antes, el Nuevo Cine Chileno y Latinoamericano. Nos interesa acá revisar el modo en que Sánchez piensa al pueblo desde distintos factores, siendo el de la oralidad y el habla, uno de los más representativos<sup>218</sup>.

*El otro round* es una película inspirada en un cuento corto de Guido Eytel<sup>219</sup>, Y tal como el texto literario, la película comienza con el boxeador, Dinamita, y su entrenador<sup>220</sup> (que en el filme no tiene un nombre asignado, aunque sí lo tenga en el cuento de Eytel), que pierde el trabajo luego de salir mal en una pelea sobre el ring. El filme es, también, una suerte de reflexión visual sobre la condición de un pueblo alienado, separado de los otros (de los suyos) y registrado desde individuos dispersos y solitarios; impotentes frente a un poder social y político que implacablemente los aplasta, los desplaza y los deja a la deriva.

---

<sup>217</sup> Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 1999, p. 57.

<sup>218</sup> En este sentido, nos parece especialmente atinente el rol que le otorga Didi-Huberman a los filmes de Pier Paolo Pasolini, cuando señala que el director italiano buscaba “devolver a los pueblos su palabra, es decir, la multiplicidad y complejidad de sus palabras, sus sintaxis, sus lenguas” y también, “Cuando Pasolini invista el dominio cinematográfico, lo hará además para recoger, por medio de cámaras y magnetófonos, el registro directo de las palabras habladas”. George Didi Huberman (2014: 172)

<sup>219</sup> Guido Eytel es un escritor temucano, y este cuento tiene como nombre “El otro round de Dinamita Araya”.

<sup>220</sup> Quien interpretará al entrenador será, nuevamente, Andrés Quintana.

La sinopsis, en un tono muy propio de Sánchez, describe lo siguiente: “Que un boxeador se alimente del riesgo de morir, no es extraño. Y que alejado del ring se transforme en un *zombie*, lo es menos. Es el caso de Dinamita Araya que deberá padecer, como una fuerza errante, la pérdida de su soberanía. Abandonado a los quehaceres utilitarios de una vida demasiado práctica y sin peligros pasará, sin pena ni gloria, de una actividad a otra en la tragicomedia de la vida cotidiana. Será el encuentro fortuito con una mujer, lo que le hará reaccionar. Un impulso largamente sofocado se abrirá paso en un incidente oscuro. Que el otro round es con la vida, es cosa más que sabida”<sup>221</sup>.

Esta síntesis de la trama –con una inflexión mucho más poética y reflexiva que aquellas que presenta el cine comercial– va conceptualizando varios elementos que aparecen en el cine de Sánchez, que son sintomáticos de una historia, de una atmósfera, de una época, es decir, del ambiente dictatorial que tiñe la historia. La sinopsis habla de *zombis*, de padecimiento y de errancia. De una pérdida de soberanía (manifestada en el rechazo instintivo a asumir ningún poder, ya que no hay poder alguno que asumir) y de un mundo cotidiano que se despliega *sin pena ni gloria*.

Pensamos, en esta investigación, que una de las grandes victorias de los filmes de Cristián Sánchez, está en la captura y representación del espacio de lo cotidiano en el Chile dictatorial, justamente aquello que no vemos, por ejemplo, en el documental de la época dirigido por Patricio Guzmán<sup>222</sup>, donde las luchas pueden llegar a ser monumentales y donde sí existe la posibilidad de reunirse y manifestarse (salir a las calles, articular gritos, exhibir pancartas), en contra de los acontecimientos del momento político. Acá, el pueblo aparece disperso, en un vagabundeo constante y disipado. Lo veremos en múltiples

---

<sup>221</sup> La sinopsis es la que acompaña a la película en el sitio de la Cineteca Nacional, donde se puede visionar el filme completo *on line*, en el siguiente link: <http://www.ccplm.cl/sitio/el-otro-round-3/>

<sup>222</sup> Pensamos, específicamente, en dos filmes del documentalista: en primer lugar, *La batalla de Chile*, dividida en tres partes, a partir del material registrado en los años de la Unidad Popular (que muestra, antes del Golpe, las manifestaciones sociales). Por otra parte, referenciamos el documental *En el nombre de Dios*, estrenado el año 1987. En esta última película se muestran las protestas y manifestaciones sociales en contra de la dictadura militar, que desde mediados de la década de los ochenta, se realizaban especialmente en ámbitos universitarios, en el centro de Santiago, o también en barrios populares, donde se mostraba, el apoyo de la Iglesia Católica hacia las víctimas del régimen militar.

ocasiones, entra en campo, como una muestra de algo que lo excede, que es muchísimo mayor, aunque por el momento, no tenga posibilidad alguna de reunión<sup>223</sup>.

Veamos un ejemplo de esta propuesta de pueblo. Aclaremos antes (volviendo al argumento de la película) que, luego de perder la pelea que da inicio al filme, Dinamita y su entrenador quedan cesantes y, como primer trabajo –de muchos otros posteriores que van a emprender– se hacen cargo de una fuente de soda, un negocio pequeño, concentrado en un espacio genérico en su categoría y que no se distingue de otros establecimientos. El lugar exhibe cajas plásticas (amarillas, rojas) apiladas, con las grandes marcas en su frente (*Orange Crush, Pepsi*) contenedoras de las botellas de vidrio (retornables) de las bebidas cola; las mesas y las sillas de madera, están pintada en colores saturados. Hay un viejo *Wurlitzer*, y un dispensador de cigarros, donde se lee *Belmont*. Marcas extranjeras como única decoración del boliche (de *mala muerte*, podemos agregar, en tanto no convoca a clientes), será el perfecto escenario para una secuencia que muestra el aislamiento de un país cuya máxima conexión con el exterior se establece a través del comercio, el consumo y las marcas en otros idiomas, que forman parte de una cultura lejana y que solo está presente a través de los medios de comunicación.

Nos detendremos a continuación en un diálogo particular, a partir de la transcripción de una secuencia ilustrativa del clima social que condensa la película. Todo ocurre al interior de la fuente de soda. Ahí está Dinamita tomando cerveza y también su antiguo mánager, ahora una suerte de administrador del local. A ese lugar llega un hombre

---

<sup>223</sup> Otro autor que trabaja este tema es Gonzalo Aguilar, nos parece relevante lo que expone sobre la diferencia en la manifestación del pueblo en los sesenta y en los noventa. Escribe “Las diferencias entre el nuevo emprendimiento y el de los sesenta son evidentes: a la urgencia de “la hora” le sucede la mirada retrospectiva de las “memorias” que, con un dejo de nostalgia y melancolía, atraviesan casi todas las producciones documentales de los últimos años. (...). Aunque no sea programática o explícita, hay en estas películas un rechazo a la categoría de pueblo que podríamos explicar por diferentes razones. Por un lado, como rechazo a su homogeneidad, organicidad y unicidad, a su dependencia de la categoría de líder (el soberano) y de Estado. Por otro, por ser excluyente, porque hay toda una cantidad de situaciones, como la de los refugiados o los inmigrantes o de ciertas minorías, que no admiten ser incluidos en esta categoría. Finalmente, porque cuando se toma al pueblo como lo real y no como nominación se termina legitimando cualquier política. Sobre todo, cuando la presencia de los medios audiovisuales y de la estadística parece haber despojado el concepto de ‘pueblo’ de su carácter subalterno y contestatario”. Gonzalo Aguilar (2015: 189)

(que puede bordear los setenta años), de terno celeste. Se acerca hasta la cajera y le pregunta por *el patrón*, aparece el *manager* y el diálogo va así:

- “Buenas tardes, caballero.
- Buenas tardes.
- Sabe, venía a conversar con usted, patrón, porque ando buscando pega. No puedo encontrar pega en ninguna parte...
- Y usted cree que aquí...
- Vengo del sur y sé hacer de todo... (interrumpe el hombre de terno).
- Y usted cree que aquí yo le puedo darle trabajo.
- Claro, yo le puedo pintar, soy albañil, le puedo atender de mozo. Lo que usted mande.
- Como está de bueno el negocio (dice irónico el administrador del boliche). Mire las mesas vacías. Mire la estantería, no sale *na*, ni los cigarros.
- Pucha yo le pego a todo, patrón, a todo lo que usted me pueda mandar.
- ¿Qué sabe hacer usted específicamente?
- A lo mejor usted se acuerda de mí, yo soy un famoso boxeador, *el Kick Cachetazo*, ¿se acuerda?
- Mire, yo le voy a decirle una cosa, hasta hace dos semanas atrás yo era seco... (responde el manager). Ve al fulano ese, dos meses preparándolo, en una noche todos los sueños que teníamos puesto, las esperanzas. Así po (gesto con la mano, cayendo hacia abajo).
- Qué, ¿el copete?
- No solo el trago, las mujeres también. Y ahora mírelo, como está ahí. Está sufriendo, está enamorado de una bailarina de toples”<sup>224</sup>.

Mientras se desarrolla el diálogo, la cámara exhibe, por un lado, al hombre de terno y a Quintana, triangulados con la empleada que mastica chicle detrás de la caja. Posteriormente (cuando se lo menciona), con un contraplano se mostrará a Dinamita, sentado solo en una mesa, evidentemente deprimido, cabizbajo y ensimismado.

El pueblo (como masa, como multitud) está fuera de campo: no hay un plano general que contenga a un pueblo reunido en muchos, sin embargo, el cineasta hace referencia a ese pueblo, en todas sus películas, sin exhibirlo nunca de esa manera. La

---

<sup>224</sup> Secuencia de *El otro round*.

operación de Sánchez consiste en visibilizar sujetos singulares, que se presentan atormentados por el sistema no equitativo de un modelo económico que los margina, les niega sistemáticamente las oportunidades a las que tiene acceso la clase media y alta. El hombre (el visitante de terno), que puede –y que sabe– hacer de todo, pero nadie lo emplea; la cajera, que pronto será despedida (según señala el personaje que interpreta Quintana), porque no hay clientes en la fuente de soda, él mismo, ex -entrenador, que deberá vender todo (el local, las mesas, las sillas) por un precio irrisorio, y el propio Dinamita, que irá de trabajo en trabajo siguiendo a su *manager*, como un sonámbulo, sin que nada le importe.

Todavía más relevante nos parece el hecho de que Sánchez instaure la representación de un habla que da cuenta de un grupo social particular, un sujeto inscrito en el Santiago de fines de la década de los setenta, y proponga una identidad a ese sujeto sin jamás llegar a estereotiparlo. Por el contrario, se trabaja con personalidades singulares y nos enteramos de sus problemas a través de sus acciones, pero, sobre todo, desde la puesta en obra de un lenguaje y de una fonética particular.

En cuanto al diálogo mismo descrito, proponemos que en *El otro round* hay una mayor concreción en el sentido y en los contenidos de las pláticas establecidas que en películas como *Los deseos concebidos* o *El zapato chino*. En esas obras, lo que ocurría contenía un nivel mayor de extrañeza. Los diálogos eran dudosos, a veces no presentaban coherencia gramatical ni permitían una interpretación clara en términos de qué significaban esas frases y esas palabras en boca de esos sujetos determinados y en los contextos específicos en que emergían. Acá, por el contrario, el diálogo nos ayudará a comprender el padecimiento de los personajes; sus deseos, que giran principalmente en torno a encontrar trabajo, ganar dinero y generar una estabilidad, conquistar a una mujer. Son personajes que, por un lado, se presentan algo introvertidos, y por otra, se expresan con naturalidad, aunque siempre los diálogos sean toscos, compuestos por frases secas, cortas, poco desarrolladas, o presentadas de modo muy reiterativo. Por otro lado, la intención siempre se concentra en torno a los mismos temas (el tópico girará sistemáticamente alrededor del dinero y la dificultad para conseguirlo a través de un trabajo). Pero no es solo el contenido

de los diálogos lo que es relevante en este caso. Es también su sonido, su fonética: esos sonidos que físicamente emanan de los personajes, el modo en se apropian de un vocabulario particular y lo van transformando; el modo en que articulan las palabras, las modulan, se saltan letras o proponen letras nuevas que las palabras no poseen en el diccionario de la lengua española. Y, la posición de la lengua (el órgano), el ritmo de los labios, la gestualidad del rostro, la agitación de las manos, la postura del cuerpo. Todo eso habla, forma parte del contenido del discurso y de esa idea, que proponemos acá, de hacer visible a un pueblo a partir de un puñado de cuerpos. Inevitable citar al crítico francés Serge Daney cuando señala:

“El diálogo de cine (entre todos los sonidos) es un objeto paradójico. Difícil estudiarlo sin estudiar al mismo tiempo al que lo dice: el actor, sin dudas. Surge tardíamente en gran perdedor del cine moderno, lo reprimido de nuestra cinefilia y de este libro. Surgimiento modesto: el ‘modelo’ según Bresson, las adivinanzas vivientes de Biette, o las mascotas de Truffaut, están aún muy lejos de Errol Flynn o de Rock Hudson en un filme de Walsh. Y sin embargo...

El actor de cine (entre todas las fuentes sonoras) es un objeto paradójico. No se puede separar su imagen de todos los films en los que ha figurado, ‘donde ha sido’. Para los cineastas de hoy (Wenders), es como un emblema legitimante, la prueba de su pertenencia a la Historia del Cine. Es la parte del film que pertenece también a otros films, una preciosa impureza, un sueño despierto. No dice solamente su texto, sino que él mismo es el texto, de pies a cabeza”<sup>225</sup>.

Esto se aplica a Quintana. Aunque no sea un actor profesional de cine y su trabajo como tal se circunscriba especialmente a la filmografía de Sánchez, no podemos desmarcarlo de una especificidad, relacionada con un sujeto determinado y un modo de hablar rotundo, que lo sitúa en un contexto y en una cotidianeidad. El habla lo singulariza, a través de este dispositivo es que vemos su dispersión o su concreción, en el modo en que se inscribe en el mundo que le toca vivir. En *El otro round* se trata de un sujeto que sabe

---

<sup>225</sup> Serge Daney, *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 66.

exactamente lo que quiere y se vuelve monotemático respecto a ello. Este aspecto nos permite distinguir, como haremos luego, este filme de los otros. El Quintana de las películas anteriores es sumamente disperso, se desconecta de las conversaciones, cambia el hilo, las bifurca de sus sentidos originales. En *El otro round*, en cambio, insiste (siempre insiste), en torno al tema que lo convoca y que organiza completamente la narración y que lo lleva a accionar de la forma en que lo hace; es un personaje con objetivos fijos y que buscará la concreción de éste a lo largo de toda la narración<sup>226</sup>.

Desde otra perspectiva, la clase media (acomodada) se sitúa en este filme como un contrapunto del pueblo. Para graficar esto, el boxeo, como figura simbólica de un espectáculo donde siempre hay un hombre que gana y otro que pierde, nos puede servir como metáfora. En este deporte, el boxeador que pierde queda derrumbado y malherido. Vemos en esta película que, en el otro lado del ring (en el contra plano de Dinamita y de su *manager*), se encuentran los distintos antagonistas: el empresario del boxeo (que los desemplea cuando pierden la pelea), el abogado (que se aprovecha de la miseria de la dupla de amigos y los amenaza con ir a juicio para quedarse con el mobiliario de la fuente de soda), o el administrador de la estación de servicio en donde Dinamita roba (que desconfía, que dispara, que llama a la policía). Somos testigos, entonces, de dos estratos sociales presentes en *El otro round*: por un lado, la clase acomodada (que tiene trabajo, poder adquisitivo y acceso a la cultura) y, por otra parte, el personaje popular. Una clase que gana, versus otra que pierde. Lo interesante es que, especialmente en esta película, el habla (la oralidad de los personajes) será el principal elemento para dar cuenta de la pertenencia de los protagonistas de uno u otro estrato social. Quienes figuran al pueblo, arrastran las palabras, las achican. Utilizan una jerga popular, se expresan con errores gramaticales, en un tipo de dicción que queda generalmente asociada al lumpen. Y si a Sánchez le gusta Andrés Quintana, el actor no-profesional, es porque él adorna el lenguaje, cambia las

---

<sup>226</sup> En *El cumplimiento del deseo* y debido a ciertos problemas que tiene Sánchez durante el rodaje del filme, Quintana (así como todo el elenco), deberá ser doblado en la etapa de posproducción. En el caso de Quintana, resulta relevante que el personaje que interpreta (el conserje en un edificio) pierde todo indicio de sí mismo, no funciona, se vuelve genérico. Pierde la singularidad que lo hace único, relacionada, en gran medida al ámbito del habla.

palabras en los diálogos que establece el director en el guion, confunde el léxico y Sánchez lo deja ser, no lo reprime, tal como expresa en una entrevista<sup>227</sup>.

Es un flujo de palabras que emanan, frases entre cortadas, diálogos sin sentido, con poco sentido, o con sentidos escuetos. Tal como propone Didi Huberman, “El ‘pueblo humilde’ reivindica su soberanía, su capacidad de resistencia al ‘cuerpo político integral’ – que quiere alienarlo–, por medio de los patrimonios, los saberes, los saberes técnicos, las tradiciones que conciernen particularmente a la poética del lenguaje y las técnicas del cuerpo. El pueblo humilde resiste en el lenguaje mediante la práctica del dialecto, la jerga o el argot (...). ... Los pueblos asumen una lengua de la exclusión que funda al mismo tiempo su singular irreductibilidad”<sup>228</sup>.

Podríamos proponer que Sánchez indaga en esas singularidades, construye pueblo y va particularizando a personajes que transitan a ciegas, en busca de algún empleo que les permita la supervivencia. Son los marginados (no los marginales) los que aparecen en estas películas, los perdedores del sistema neoliberal que se instala en la década de los ochenta, los olvidados, los deudores, los cesantes, los que quieren trabajar y no lo hacen pues nadie les ofrece un empleo. Así, al universo de personajes ya mencionados, sumamos a la bailarina del *topless*, a la empleada doméstica, al vendedor de flores en la calle. Aparece entonces, un despliegue de empleos (generalmente mal remunerados) que van construyendo un pueblo disperso, que nunca opta por sublevarse, y que permanece unido por un habla que los identifica como tales. Pero los reconoce de un modo único, sin tipificar, trabaja desde una acentuación monocorde que recuerda a los personajes de Robert Bresson, donde no hay énfasis, donde se habla bajito, hacia dentro: incluso cuando los personajes están enojados, apenas suben la intensidad de la voz.

---

<sup>227</sup> Relata Cristián Sánchez: “Por ejemplo, en *El Otro Round* cuando llega Daniel Pérez después de una farra, Quintana lo está esperando, mientras tiene una llamada telefónica en la cual le están pidiendo entregar el taller de bicicletas. Y cuando aparece le dice: ‘y tú llegai despampanante aquí’, por decir: ‘tú llegai tan campante’. Y a mí me pareció fascinante dejarlo, no corregirlo. No corregía esas cosas, me gusta mucho el léxico popular y verdadero, por lo tanto, siempre busco que eso aparezca en las películas”. Gonzalo Perucca y Orlando Torres (2015: 257).

<sup>228</sup> Georges Didi Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 215.

Ruiz, por su parte, tanto en su película *Tres tristes tigres*, como en *Realismo socialista* (1973), ya había experimentado en torno al habla de sus personajes, explorando el lenguaje popular. Expresa el director: “Utilicé una serie de sinsentidos del lenguaje coloquial chileno (...). Incoherencias normales del lenguaje coloquial. Y esto me hacía volver sobre ciertas incoherencias del comportamiento, cierta inconsistencia de la conducta, lo cual revelaba -por su falta de hilvanamiento- la imagen de una sociedad alienada”<sup>229</sup>. El habla, entonces, se relaciona dialécticamente, por una parte, con la entonación, y por otra, con la gestualidad de los personajes mientras mantienen el diálogo; a veces el diálogo se torna incoherente, sin embargo, los gestos hacen ver que dicha incoherencia es más bien gramatical y no pertenece al orden del sentido; como en Ruiz, hay una suerte de deformación del lenguaje oral popular y eso permite, a su vez, establecer una distancia de clases. Así, el habla del abogado, de camisa blanca y corbata, posee una modulación y una inflexión, que son completamente distintas. Las oraciones quedan claramente hilvanadas, se pronuncian todas las letras dentro de una palabra determinada, al mismo tiempo, la tonalidad es distinta. Cuando el *manager* le dice al abogado que lo que les ofrece es una migaja que “no les alcanza pa’ pagar ni el *frigider*”, éste responde: “bueno yo les ofrezco otra alternativa, a ver si les gusta. Juicio, ¿ah? En una semana más están notificados, en tres semanas más les gano el juicio y les saco 10 veces más de lo que les estoy ofreciendo ahora...”. Es un mensaje claro y ‘apatronado’, hay superioridad en el tono, pero también en la dicción y en el vocabulario utilizado, en la selección de las palabras (‘alternativa’, ‘notificados’, ‘juicio’). El lugar en que cada uno de ellos se encuentra (el abogado, de una clase acomodada, versus Dinamita y su entrenador, relegados a la marginalidad social y económica), puede ser cartografiado desde este lugar: desde ahí se propone un cierto sentido a los contenidos, muchas veces vagos, ambiguos, de la palabra hablada.

Sobre las películas de Sánchez y también en torno a las chilenas filmadas por Ruiz, Corro habla de “la palabrería, en el sentido de una expresión inútil como reacción a la

---

<sup>229</sup> Sergio Salinas, “Entrevista a Raúl Ruiz. Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”. En Cinechile.cl Disponible en: <http://www.cinechile.cl/archivo-65>.

expresión dominante de palabra persuasiva (...). Gente que deambula, que eluden el trabajo o especulan sobre el mismo, que desarrollan teorías sobre todo, mezclando las contingencias generales con sus más íntimas vivencias, como efectos de lenguaje que ponen en primer plano y como sustituto de la actividad física al habla y su capacidad de representación social y distorsión del sentido”<sup>230</sup>.

No se trata, en el caso de este filme en particular, de personajes que rehúyen el trabajo, pero sí, como señala Corro, que están constantemente especulando en torno a posibles emprendimientos, con una gran capacidad para hablar de los mismos temas, una y otra vez. Se trata efectivamente de la puesta en obra, como pocas veces antes visto en el cine, de un estrato social que “tiene su habla, su manera particular, su jerga, su forma de pronunciar incluso”<sup>231</sup>. Se articula entonces una clase social que se organiza desde la ficción, que se configura representando la alienación literal de un pueblo que se distancia de la realidad y también de sí mismo, no se organiza, no se comunica con los pares.

Demarcándonos por un momento de *El otro round*, veremos que es distinta la propuesta que se realiza en *El cumplimiento del deseo*, donde el estrato social que aparece en escena es otro. Es una clase alta, una elite educada, que lee e intercambia libros, que toma café y que va al cine arte, que habla sobre Freud y psicoanálisis, que estudia en la universidad y que se cuestiona, constantemente, su “estar en el mundo”. En esa película (rodada a mediados de la década de los ochenta), la dinámica de los personajes será distinta. Si bien también son personajes perdidos y sin rumbo, no estarán frente a un conflicto monetario que determine su cotidianeidad respecto a la supervivencia económica.

Esta perspectiva tiene que ver con la condición de estudiante universitario, con la carrera humanista y la deriva intelectual, con la obsesión por analizar todos los eventos que van ocurriendo, por nimios que éstos sean. Por ejemplo, en la tercera secuencia de la película, Manuela (la protagonista) se toma un café con una amiga en el bar del *Cine*

---

<sup>230</sup> Pablo Corro. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago: Cuarto Propio, 2012, p. 143.

<sup>231</sup> Constanza Johnson, “Cristián Sánchez”, en Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico, 2006, p. 236.

*Espaciocal*. Un cine arte, ubicado en una galería comercial en la comuna de Vitacura (cine que, como todos los del sector oriente de la capital, dejó de existir en la primera década de los 2000). Las dos amigas conversan y fuman. Atrás aparece un afiche de *Belle du jour* (Luis Buñuel, 1967). El diálogo se despliega del siguiente modo:

- “Manuela: Mira, yo creo que ella no quiere ser sujeto. Quiere ser deseada, no desear.

- Amiga: ¿Y qué gana con eso?

- Manuela: Nada.

- Amiga: ¿Cómo nada?

- Manuela: Es que yo creo que no se trata de ganar ni de perder...”<sup>232</sup>

Alrededor de la mesa hay libros expuestos y afiches de películas colgados en los muros. Se sitúa a los personajes en un lugar especial, no necesariamente inscrito en un estatus social determinado, más bien enmarcado en una cierta elite intelectual que tenía (en los ochenta y noventa), acceso, tiempo e interés por la cultura alternativa de la época. Es decir, no se trata de la oferta cultural oficial o masiva, se trata de una búsqueda personal, relacionada con ciertos gustos europeos.

En la secuencia que sigue, que ocurre en la casa donde vive Manuela con el marido, también hay estantes y libros en el living. Él, Santiago, fuma pipa y ella lee iluminada por una lámpara. Cuando ella le dice que se va a ir de la casa, Santiago se tapa el rostro con las manos y dice de inmediato y sin pensarlo. “Estoy muy angustiado con todo esto”. Retomaremos este filme en el siguiente capítulo, porque ahora nos interesa seguir con la idea de un pueblo, enmarcado en Latinoamérica y en una dictadura militar, traumática y represiva.

Sergio Villalobos-Ruminott se refiere al ‘golpe a la lengua’ que supone para Chile el golpe de estado de 1973: “no se trataba solamente de una violenta intervención militar que ponía en suspenso el Estado de derecho y el orden constitucional, sino también de una experiencia radical de *desapropiación de la lengua* con la cual pensar –imaginar– el futuro

---

<sup>232</sup> Secuencia de *El cumplimiento del deseo*

nacional y continental”<sup>233</sup>. Nos hemos referido, a lo largo de estas páginas, a la extrañeza permanente que imprimen al relato los personajes en Sánchez. Confusión en sus acciones, ambigüedad en sus motivaciones, pero también en su mirada, en sus desplazamientos y en su lenguaje, en tanto oralidad. Ocurre en algunas pláticas, que el lenguaje utilizado no aparece del todo coherente, más bien, su contenido se torna difuso, sin sentido, vago. ¿El habla será también un elemento sintomático de la época? Una parte importante de la experimentación de Sánchez se establece desde la utilización del lenguaje, y tal como él mismo expresa: “a través de ese lenguaje yo intento dar la imagen de la alienación, de un mundo donde no siempre hay coherencia ni lógica, de cierta mudez, porque la gente a veces no sabe cómo expresarse: balbucea, se equivoca, está siempre corrigiéndose”<sup>234</sup>.

Esta cita del director describe muy bien el uso del habla en sus películas, donde el discurso se anula, como también el diálogo que hace avanzar la narración (entendiendo que muchas veces, el diálogo mismo se despliega a modo de tiempo muerto, desvía la trama, elude el argumento, y se fija en otras cosas), y se define más bien como formas de encarnación de lo social, como maneras de fabulación de la historia y de la política, o de ficcionalización de una historia que en ese mismo momento se estaba contando. En ese sentido, el cine de Sánchez se organiza bajo una constante correlación, entre la dispersión narrativa y el desparramo oral. Un relato inconexo del que se desprende también un habla inconexa. Al mismo tiempo, retomando la idea expuesta por Villalobos-Ruminott, un modo alienado de contar la propia historia (no ya del filme, o de los filmes producidos en el Chile de la dictadura), sino la del Chile contemporáneo a esos filmes, sin nunca poner en imagen la violencia militar o la del Palacio de la Moneda en Iquique, sino el revelador sinsentido que dejan esos acontecimientos en la cotidianeidad de un pueblo atomizado.

Volviendo al argumento de *El otro round*, resulta interesante que, sin que se nos explique el por qué, ambos personajes se mantendrán juntos, asociados, y deambularán sin

---

<sup>233</sup> Sergio Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Buenos Aires: La cebra, 2013, p. 159.

<sup>234</sup> Oscar Zambrano, “El cine que se hace en Chile. Conversación con Cristián Sánchez”. *Araucaria de Chile* (Nº 28). Disponible en: <http://www.blest.eu/cultura/zambrano.html>

separarse, de un trabajo a otro. Luego de la fuente de soda, manejan un taxi, aunque nunca veremos el vehículo con pasajeros a bordo, en ese momento, la cámara sale a las calles, que se desplegarán tímidamente. Luego se deshacen del taxi y con la venta del automóvil, se hacen cargo de un taller de bicicletas. Se van adaptando a los distintos trabajos sin que nunca logren llegar a nada: pueden hacer de todo, pero nunca tienen nada para hacer. No hay pasajeros en el taxi, no hay ciclistas que quieran arreglar sus bicicletas, no hay clientes en la fuente de soda. Finalmente venden flores en las calles. Claveles rojos, en ramilletes, que son ofrecidos a los autos que se detienen en los semáforos, siempre con los vidrios arriba y sin interactuar nunca con los vendedores. Van juntos, ofreciendo ramos tristes de flores rojas a conductores y pasajeros que seguirán de lado sin comprar los claveles.

Corro habla de la inacción<sup>235</sup> en los filmes de Sánchez, y, sin embargo, dicha inacción tendría que ver más con los resultados, debido a que los personajes están constantemente iniciando nuevos negocios, inventando servicios. No estamos frente a personajes inactivos, sí, en cambio, ante personajes cuya actividad fracasa permanentemente. Naufragan en todas las actividades que inician, padecen y sufren el día a día, y permanentemente buscan un hacer, iniciando tránsitos distintos que nunca serán fructíferos. Son verdaderos emprendedores y nunca consiguen nada, parecen condenados a fracasar en todas las empresas que se proponen. De ese modo, la pareja protagónica (este *pueblo* condenado al fracaso), aparece como víctima del modelo económico imperante, y la dictadura –siempre fuera de campo–, parece anular al pueblo reunido como una multitud. Sin embargo, activando este afuera, Sánchez va tramando los residuos que deja en ese pueblo, ahora disperso, las políticas económicas que la misma dictadura impone, a partir de este dúo de personajes. Por un lado, el manager, siempre alerta e inquieto, por otro, Dinamita, que se encuentra en un estado de tristeza absoluto, distraído, lejano, profundamente apático. A Dinamita nada le importa, excepto aquello perteneciente al

---

<sup>235</sup> Ver Pablo Corro (2012: 137).

ámbito de lo afectivo y de lo amoroso. Es una película que gira en torno a los incidentes de la vida diaria de un par de sujetos que intentan ingresar el sistema, sin jamás lograrlo.

Insistimos en que, en muchos sentidos, esta película será más clásica que las anteriores, en referencia a *Vías paralelas*, *El zapato chino*, *Los deseos concebidos*. Esto se manifiesta, por ejemplo, en que hay una historia definida que se puede ir siguiendo de modo lineal; los personajes tienen motivaciones y objetivos claros; hay una estructura circular en donde se definen de manera evidente, el inicio, el desarrollo y el final; también está presente una música que acompañará, sutilmente, la emocionalidad del filme. Sin embargo, será en el plano secuencia donde encontraremos el punto de resistencia de la modernidad cinematográfica, como estrategia que le permite a Sánchez realizar sus películas en esa época: el plano secuencia hace visible las duraciones, pero también una cierta atmósfera alicaída, donde ocurre poco o nada, donde no hay nada para hacer; el plano secuencia hace visible la angustia, la apatía, el tedio y, en este caso, será primordial para representar el cansancio, las rutinas que se extienden, los ánimos que se desgastan, las acciones cotidianas que dan cuenta de un esfuerzo constante para sobrevivir el día a día.

El plano secuencia, también, es el dispositivo que permite el despliegue de una temporalidad extendida, que trae consigo, a campo, la tensión social y política, la angustia económica, como elementos que dan cuenta de un determinado estado anímico (un estado anémico) que se extiende hacia la narración, el montaje y las duraciones. De este modo, y sobre todo en relación al protagonista, los momentos triviales o de ocio, por ejemplo, serán registrados en duraciones extensas: Dinamita lavándose las manos en el baño, Dinamita recostado en su cama, mirando la televisión o fotografías de la antigua novia que lo abandonó, o Dinamita de visita en el club nocturno, donde es filmado por una cámara que insiste en mantenerlo en campo, que se enfoca en él mientras observa de modo apático a las bailarinas semidesnudas, que se asoman lateralmente en el plano. La cesantía se traduce en ociosidad y multiplicidad de tiempos muertos. Los personajes parecieran inundados en un estado de conmoción que perfectamente puede ser comprendido como síntoma del trauma que propicia la dictadura, con su política del terror, represión, violencia, desaparición.

El final de *El otro round* será relevante para nuestro análisis, tanto por el cambio de código inesperado que se produce en un momento determinado del filme, como por el diálogo que se establece con el fuera de campo. De pronto, estaremos ante una persecución, hay acción y tensión; hay suspenso (que se manifiesta desde un ritmo sancheano, en bajo voltaje). Ocurre lo siguiente: Dinamita, en uno de sus viajes constantes de un lugar a otro, siempre ensombrecido y cabizbajo, conoce a una mujer que está en la calle, vestida con un delantal color burdeos sobre su ropa, regando un ante-jardín. Dinamita se aproxima, le pide agua de la manguera y le pregunta, “Oye, ¿qué día tienes salida tú?”. Ella tiene permiso los domingos y quedan en salir, si es que los patronos (los dueños de casa), la autorizan. “No me vai a dejarme plantado”, dice él, ella responde con un no, alargado: “noooo”. Ella, Leonor, se comunica a base de monosílabos, de frases breves, escuetas, que resuenan de diversas maneras. El sentido se da por el tono, por la risa que acompaña a cada frase, por el gesto corporal. Ella trabaja como empleada doméstica, se entiende que su labor es ‘puertas adentro’, es decir, vive y duerme en la casa de la familia para la cual trabaja, y su único día libre, a la semana, es el domingo.

La historia terminará abruptamente el día domingo de la cita. Camino a la casa en donde vive Leonor, Dinamita roba un auto. El auto está estacionado en la calle, con el vidrio de la ventana a medio abrir, y Dinamita lo roba casi por inercia, como si ya no tuviese nada que perder. Enciende el motor, y automáticamente comienza a sonar un bolero de José Luis Perales, mientras conduce hasta la casa. Ella sale, y sin su delantal de trabajo, y con maquillaje en el rostro, se verá muy distinta a los otros días. Él le dice: “Hola cariño, qué estás linda, te pasaste”, ella sonríe y (como respuesta luego de un ‘graciaaa’) le pregunta si el auto es suyo. Suben al auto y avanzan en silencio, solo se escucha la música que suena desde la radio, baladas propias de las emisoras AM de la década de los ochenta. Se detienen en una estación de servicio para poner bencina y el bombero lo mira con un dejo de sospecha mientras llena el estanque. Dinamita tiene en su poder la chequera del dueño del auto, pero no se aceptan cheques en la gasolinera. En un altercado absurdo y torpe, que escala abruptamente en violencia e intensidad, el bombero de la estación, por órdenes de la administración, le dispara a Dinamita (destacamos, sin embargo, que esta acción la realiza

con los ojos cerrados y arrugando el rostro). Él se devuelve y dice, con su misma voz atonal, “pero como te le ocurre dispararme, hombre”, “por tan poca cosa me vai a matar”, finalmente se va, llevándose consigo la pistola, mientras el administrador llama a la policía.

Luego de esta escena comenzará la persecución, Dinamita y Leonor no alcanzan a intercambiar palabras cuando se dan cuenta de que un auto los sigue. Sánchez filma todo con una sola cámara: vemos una calle vacía y un auto, a una velocidad moderada, recorriendo la calle. Luego se repetirá la secuencia, pero ahora con el segundo auto, el de los persecutores, siguiendo al de los protagonistas. Al final, luego de un par de repeticiones por distintas calles de Santiago oriente, el auto los intercepta, se bajan tres civiles e inmovilizan a Dinamita (que en un principio se resiste) y a Leonor, afirmándolos violentamente contra el auto. En un último plano-contra plano ellos se mirarán, tristemente: es el fin del camino. Leonor tiene una pistola apuntando hacia su cabeza. Sigue sonando música desde la radio, ahora tocan una balada de Frank Sinatra. La mirada es triste, no es tensa, no contiene miedo, como si los personajes estuviesen acostumbrados a esas dinámicas. Pero la mirada de Leonor hace que Dinamita reaccione y golpea a quien lo tiene detenido, le quita la pistola y dispara. La imagen se congela con el gesto de uno de los policías recibiendo el disparo. Se mantiene así unos segundos hasta que aparecen, sobre la misma imagen fija, los créditos finales.

Es un cierre, como dijimos, que se distancia de las clausuras de las otras películas de Sánchez, acá nombradas. Dinamita le dispara a un policía (de civil), y a pesar de que la película termina, solo hay para él dos alternativas en el futuro: o bien acabará preso, o bien, muerto (en manos de uno de los otros dos policías, también armados, que lo apuntan con pistolas al momento en que el plano se suspende y se congela). Estar preso por dispararle a un policía, en el contexto de una dictadura militar, supondremos, no es tan distinto a estar muerto. *El otro round* nos hace seguir el destino trágico de Dinamita (acompañado por su entrenador durante gran parte del metraje) hacia un desenlace sin vuelta atrás. La secuencia de la captura alude, al mismo tiempo, a los allanamientos de la CNI durante la época, a la detención de sospechosos, a los detenidos desaparecidos. Lo mismo podemos pensar del empleado de la gasolinera que, por órdenes del jefe, le dispara a nuestro

protagonista. Todo eso está presente sin ser literal, explícito o discursivo. Es un fuera de campo activado fantasmáticamente, por el espectador con memoria histórica de los acontecimientos recientes de Chile.

Por su parte, el entrenador, del cual los espectadores nos separamos antes de la cita entre Dinamita y Leonor, será un N.N., no tiene nombre. Si estuviésemos ante el plano de una muchedumbre o una masa, sería uno más entre muchos, un figurante o un extra, un rostro (una mancha) que se pierde entre los otros; y que acá es arrastrado, como si fuese un fantasma, por las malas decisiones de Dinamita. Corro se refiere a un héroe que hace todo lo que no debe, lo que no le conviene, porque lo precipita al fracaso<sup>236</sup>. Está acostumbrado a esa rutina ya desgastada que no conduce a ninguna parte y no es capaz de renunciar a esa unión.

Si nos preguntamos, entonces, dónde está el pueblo en Sánchez, podemos decir que, justamente, lo encontramos en el conjunto de personajes – víctimas– y en ese tránsito hacia un territorio cotidiano, que se denota arruinado, del día a día del pueblo. Cuando Deleuze habla del pueblo, como aquello que falta, propone: “Al autor le queda la posibilidad de procurarse «intercesores», es decir, tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de «ficcional», de «leyendar», de «fabular». El autor da un paso hacia sus personajes, pero los personajes dan un paso hacia el autor: doble devenir. La fabulación no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separaría su asunto privado de la política, y «produce él mismo enunciados colectivos»<sup>237</sup>.

Pensamos que lo que hace nuestro director es fabular a un pueblo diseminado, dispersado por las fuerzas militares, represivas de la dictadura militar. El pueblo se da a ver en los interiores, en los espacios cerrados. El entrenador, Dinamita, Leonor, el hombre que busca trabajo y que se presenta como alguien que sabe hacer de todo, la cajera, todos ellos aparecen como indicios del pueblo. Pero no de cualquier pueblo, sino que, de un pueblo

---

<sup>236</sup> Op. Cit., 152.

<sup>237</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires: Paidós, p. 293.

particular, en el Chile de la década de los ochenta, en la ciudad de Santiago, registrada en sus tonos grisáceos e invernales.

### **Sobre la posibilidad de un devenir animal**

Quisiéramos concluir este capítulo con la propuesta (asumimos que se trata de una interpretación intuitiva y no de una parte concluyente de la tesis) de un giro posible hacia la animalidad; y en ese sentido, más que Dinamita, serán ejemplares (por la radicalidad que embisten), los personajes de Marlene y Gallardo (en *El zapato chino*) y de Erre (en *Los deseos concebidos*). Como ya hemos anunciado, estos sujetos se mueven por un contexto frágil, a ratos, podrían parecer animales domesticados y amansados, primeramente, pero dejados luego a merced, que peregrinan con una actitud apática y un tránsito azaroso, aunque siempre manteniendo un estado de alerta.

Se trata de los 'sin parte' (aludiendo al concepto de Rancière), en tanto conjunto de sujetos que no están representados; un pueblo que "existe en tanto que no cuenta, que es la parte de los sin parte"<sup>238</sup>. Sánchez, de algún modo, comprende que no hay parte para los sin parte y desde ahí es que articula la representación de un pueblo constituido por cuerpos y por rostros que se configuran como síntomas, como huellas, de este estado de las cosas que se despliega como un eterno presente del cual no se pueden señalar las causas, pues se mantienen relegadas fuera de campo y de la historia, y que, según proponemos acá, transitan como animales vagos, sin destino, buscando alojamientos transitorios, y un poco de afecto.

Es el propio Sánchez quien habilita la idea de un devenir animal cuando, en la entrevista realizada por Ruffinelli, señala: "Los aullidos que Erre escucha dos veces, son aullidos de un mono que pueden ser escuchados en películas donde se ambientan selvas. Expresan, con otras apariciones sonoras como maullidos de gatos, un paulatino devenir-animal, como parte de un proceso que lo llevará a un desnudamiento más radical, fuera de

---

<sup>238</sup> Federico Galende, *Rancière*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2012, p. 76.

toda sicología o pertenencia a un yo social”<sup>239</sup>. La precariedad (económica, social) en la que se desenvuelven estos personajes pareciera distanciarlos de sí mismos. Son personajes que transitan felinamente, observan su entorno sin nostalgia alguna hacia aquello que se fue a pérdida con la llegada de la dictadura militar, no hay una pertenencia espacial; la crisis en la que están inmersos, hace que Erre y Mancilla vayan siendo despojados, poco a poco, de todo anclaje material. Los órdenes se van alterando de distintas maneras, los espacios se vuelven espacios de otros, nada les pertenece, no tienen camas ni habitaciones ni hogares, pero logran encontrar camas y habitaciones para dormir por las noches. En esos cuerpos y esos rostros, que se adaptan a las circunstancias sin mayores dramatismos, vemos inscrita la temporalidad que representa el director. El final de *El zapato chino* termina con Mancilla viviendo en la maleta de un auto, reducido a lo máximo, un tipo que enloquece y come basura y canta la misma canción una y otra vez.

El devenir animal lo proponemos acá como la metáfora de un pueblo que, al mismo tiempo, ha sido domesticado, torturado, y abandonado. Esto se observa en los gestos desgastados y mecánicos de los personajes. Si nos concentramos en ellos, hay algo sumamente receloso en ambos protagonistas de *El zapato chino*. Como recientemente señalamos, Sánchez configura el contexto político a partir de la puesta en obra de un cuerpo extrañado por elementos del afuera, el gesto se tiñe políticamente de ese presente alienado.

El devenir animal se cristaliza a partir del diseño de una banda de sonido sugerente, que se compone desde sonidos acusmáticos. Volveremos a esto más adelante, pues acá lo que nos interesa es proponer que, el devenir animal lo relacionamos no con un volverse animal (como podría ocurrir en una película de ciencia ficción, o de fantasía y hombres lobos), más bien con ingresar a una dinámica distinta, marcada por un estado de aturdimiento, alienación, extrañamiento. Desde la propuesta de los cuerpos que aparecen en campo, cuerpos envueltos en esta atmósfera determinada que, aunque no se hace ver,

---

<sup>239</sup> Jorge Ruffinelli, “Diálogo con Cristián Sánchez” en *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40. 2006, p. 61.

queda sistematizada por los gestos, los rasgos, las velocidades, el despliegue espacial. Pensar lo animal que abraza los cuerpos, inunda sus tránsitos, se relaciona con los cuerpos que tienden a *perder la forma humana*, parafraseando el título de un libro<sup>240</sup>. Se trata, entonces, de cuerpos al mismo tiempo figurados y desfigurados, que mantienen una errancia permanente, buscando algo (olfateando, oyendo), al tiempo que se dejan llevar por los otros, siendo arrastrados (a veces de modo consiente y otras de modo inconsciente) hacia destinos indeseados. Pero, sobre todo, la idea de esta animalidad de los personajes, refiere a los rostros, a esos rostros de *El zapato chino*, que nos miran (a los espectadores), nos perturban, de alguna manera nos conmueven, nos llevan a identificar una temporalidad afectada de la cual ellos parecen no tener conciencia.

En el prólogo al libro *El animal como pensamiento*, escribe su autor Jean Christophe Bailly, “la mirada animal, en su opacidad y en su silencio, suspende todo discurso, toda manera de reducir lo real a su dimensión sensata”<sup>241</sup>. ¿No es, acaso, algo así lo que les ocurre a Marlene y a Erre? Ellos se mueven por un mundo sin sentido, saben que algo los excede, en un tiempo suspendido y un presente que se despliega eterno. Los días son distintos (cambian las locaciones), pero también son iguales, el devenir-animal<sup>242</sup> tiene que ver con un mundo abierto e indeterminado, con algo que envuelve a los personajes sin que sea claramente percibido por ellos (el espíritu siendo poblado por lo que los envuelve y quizás ya no ve o ya no quiere ver).

Marlene, ingenua, se dejará llevar por los otros, como una hoja que es mecida por el viento, o como un animal callejero, que sigue a cualquiera que esté dispuesto a ser seguido. Por su parte Erre, tendrá un poco más de control sobre sus acciones, sobre sus movimientos y, a pesar de que, al mismo tiempo, las acciones de los otros afectarán

---

<sup>240</sup> Nos referimos particularmente a *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en américa latina*, publicado en 2012 por el Museo Reina Sofía.

<sup>241</sup> Jean Christophe Bailly. *El animal como pensamiento*. Santiago, Metales pesados, 2014, p. 10.

<sup>242</sup> Dice Bailly: “Lo que Deleuze y Guattari formalizan bajo el apelativo de «devenir-animal» no es una cartografía de transferencias excepcionales, no son «casos», es una exposición generalizada de la humanidad a su fondo originario, es el espíritu siendo poblado por lo que lo envuelve y quizás ya no ve, ya no quiere ver”. Jean Christophe Bailly (2014: 28).

profundamente su camino y su devenir. Dinamita, abandonado de sí mismo, hacia el final, en lo que será una muy mala decisión, le quitará la pistola a uno de sus captores, para dispararle en el estómago. Ataca, cuando ya no tiene otra alternativa, cuando está al final del callejón y no ve otra salida posible, cuando tiene miedo.

Tal como propone Elías Canetti, cuando intenta describir la diferencia entre fuerza y poder utilizando la relación entre un gato y un ratón para ejemplificar: “el ratón, una vez atrapado, se haya sometido a la fuerza del gato: este lo atrapó, lo mantiene atrapado y acabará matándolo. Pero en cuanto empieza a jugar con él, surge un elemento nuevo. Lo suelta y le permite correr un trecho. No bien el ratón da media vuelta y echa a correr, se sustrae la fuerza del gato, pero no su poder, pues éste puede volver a atraparlo”<sup>243</sup>. Los personajes de Sánchez parecen atrapados, como los roedores que describe Canetti, a merced de un poder y de un dispositivo militar omnipresente que los encierra y que los envuelve, los priva de libertad, los humilla y los tortura; y que, como hemos repetido, se instala acá como un elemento (cinematográficamente figurado a modo de atmósfera), que nadie cuestiona, cuyos órdenes se salen del marco de su conocimiento y, por tanto, de sus alcances. Una fuerza ominosa y omnipresente, que les otorga una libertad restringida y va alineando sus modos de ser, de convivir, de moverse, de habitar. Un medio ambiente que Sánchez conforma a partir del material sonoro: sonidos sin origen concreto, es decir, sonidos acusmáticos “que se oye sin ver la causa originaria del sonido”<sup>244</sup> de gallos, en unos casos, o aullidos de monos, en otros, sirenas de ambulancias o de autos policiales, que se escuchan en la lejanía y cesan de pronto. Y que también van dando cuenta de un estado de las cosas, más allá de la imagen y de lo visible, y de lo que se dice, e incluso de lo que se escucha, pues ello es ambiguo e indeterminado. La animalidad, entonces, la proponemos como la figura alegórica de un pueblo que, al perder sus derechos básicos, va perdiendo también una parte de su humanidad.

---

<sup>243</sup> Elías Canetti. *Masa y poder*. Barcelona, Muchnik editores, 1981, p. 419.

<sup>244</sup> Michael Chion, *La audiovisión*. Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 75.

Cerramos este capítulo insistiendo en la hipótesis que hemos establecido para estas páginas: Sánchez, por medio del fuera de campo (el régimen militar en un espacio permanentemente en *off*), y de la singularización de los muchos (la muchedumbre, las masas), organiza el concepto de pueblo, a partir de un conjunto de figurantes que, en vez de desaparecer en una multitud y de convertirse en una gran mancha, van gestándose como los protagonistas absolutos de estas narraciones. Sánchez desmarca al figurante de tal rol, lo extrae de la sombra que conformaría en un cine de corte más classicista, para filmarlo a partir de su rostro, de su cuerpo, de su habla, de su gesto. Ahí se conforma el pueblo en el cine que Sánchez realiza durante la dictadura militar chilena.

## Tensiones espaciales

En una investigación que gira en torno a las ausencias, a aquello que no vemos debido a que queda afuera de los límites de la imagen, por estar desterrado a un fuera de campo, resulta importante pensar el *campo* como el lugar de lo visible, como la porción del espacio que está presente en los límites del cuadro que conforma la pantalla, la zona donde ocurre el drama y donde se suceden los acontecimientos de la historia.

Desde esa trama dual (entre lo visible y lo invisible) que hemos establecido a lo largo de estas páginas, exploraremos en este capítulo la figura del campo desde la poética espacial que, de modo consistente y particular, configura Cristián Sánchez a lo largo de su filmografía, concentrándonos particularmente para el análisis de estos temas, en la película *El cumplimiento del deseo*, aunque para ejemplos concretos también recurriremos a otros filmes del director. Nos interesa abordar el tema espacial en esta obra desde las siguientes aproximaciones:

1. En primer lugar, a partir de la dicotomía que se establece entre el adentro y el afuera (el interior y el exterior) que va dando cuenta de las distintas crisis que afectan a los personajes. Más allá del campo y del fuera de campo, nos interesa en este capítulo la organización espacial y urbana que propone el director, en un desmontaje de las relaciones que generalmente establece el cine respecto a la ciudad.

2. En segundo término, consideraremos la figura de la casa y del hogar, pensadas justamente desde la dificultad de los personajes por encontrar un lugar donde instalarse y habitar, proponiendo que dicha forma de espacialidad y habitabilidad se va transformando en las distintas películas.

3. Por último, revisaremos las tensiones espaciales que se despliegan a partir del tránsito de los personajes, teniendo en cuenta que, en estas películas, los héroes están en un movimiento constante, nunca permanecen en un mismo lugar, sino que deambulan de un lugar a otro, como si el desasosiego extremo fuera el motor de su movilidad.

## **Interiores, errancia y crisis**

Según ya hemos establecido, los espacios físicos en los filmes realizados por Sánchez durante el régimen militar, suelen ser zonas interiores: de la casa, la oficina, el colegio, el bar, el restaurante, la fuente de soda, el motel. A lo largo de su obra, el director logra organizar un verdadero inventario de estos espacios, insistiendo en ellos a partir de dos dispositivos cinematográficos diferentes. En primer lugar, desde la duración de un plano que se mantiene fijo y logra 'desplegar' las características de dicho espacio. En segundo lugar, registrando tales espacios desde el desplazamiento que emprenden los personajes a través de ellos, dando cuenta, en ambos casos, de modos de habitar y de estar en un lugar determinado.

En ese sentido, estamos frente a una cinematografía en que la ciudad no se manifiesta desde los usuales modos de representación, como entorno u escenario ni como exploración del espacio urbano, justamente porque la ciudad como tal, se registra en la mayoría de los casos desde planos cerrados, calles estrechas, poca profundidad de campo. Se reemplaza el plano general por planos medios que abarcan poco espacio físico. Es decir, son comunes los planos que enmarcan una porción de la fachada de una casa, en donde vemos un muro, una puerta y una ventana. O un fragmento escueto de calle, o un pasaje estrecho por donde pasan los transeúntes y personajes.

Efectivamente, si nos detenemos en torno a los espacios exteriores, observamos que, de un modo en extremo tímido, se asoman las calles y las plazas, los lugares públicos, que generalmente son captados en momentos en que escasea la gente, y en que las avenidas se muestran yermas (con muy pocos individuos dentro del plano), como si Santiago fuese un lugar despoblado. Esto, sin embargo, se irá transformando a medida en que avanza la década de los ochenta. Por ejemplo, veremos que, en *El otro round*, la cámara y los personajes salen a la calle y parte de la acción transcurre en ella (recordemos la persecución final, descrita en el capítulo anterior). Sin embargo, los espacios interiores, como territorio beneficioso para la representación de lo privado, de lo cotidiano y de lo

doméstico, serán elementos constitutivos del escenario privilegiado para el ocurrir de la (no) acción en estos filmes y para el tránsito de los personajes<sup>245</sup>.

Lo curioso es que, a pesar de esta ausencia de un *travelling* a través de la ciudad, estamos frente a un cine del deambular, aunque se plantea esta figura desde un lugar distinto al propuesto originalmente por los cineastas italianos de la posguerra. Es interesante pensar que la predilección que tiene Sánchez por un tipo de personaje en movimiento, por el registro de su tránsito constante, se puede revisar teóricamente a partir de la figura del vagabundeo, que ya anticipamos en el capítulo dedicado a la noción de las poéticas débiles. El cine, como imagen movimiento, apreciará estos desplazamientos, especialmente durante los años cincuenta. El deambular, en tanto figura propia de la modernidad, puede ser comprendida (como ya señalamos) desde las características de la crisis de la imagen acción, de Deleuze, cuando revisa –especialmente en el marco del cine neorrealista–, el transitar constante de los personajes por las ciudades de una Italia arruinada, material y espiritualmente. El deambular, como tal, se relaciona estratégicamente con un dar a ver: la cámara registra el trayecto de un personaje, y su desplazamiento de un lugar a otro; pero en ese registro, el espacio de lo visible no es simplemente el de un cuerpo en movimiento, es también el trayecto que emprende dicho cuerpo a través de un entorno particular, un paisaje, un contexto social por el cual se mueve, a veces la posibilidad del registro de un conjunto de figurantes y extras, y los modos en que ellos habitan los espacios.

Se trata, de cierto modo, de una apuesta política, por situar la historia en un espacio y un tiempo en particular, para constatar un hecho, para hacer que el paisaje (humano y social), participe de la ficción configurada. Filmar el vagabundeo de un personaje, es entonces, otorgar una cierta visibilidad a los espacios a través de los cuales

---

<sup>245</sup> Posteriormente (ya desmarcándonos de nuestro periodo de estudios) veremos que filmes como *Cuídate del agua mansa* (1995) y *Tiempos malos* (2015), tendrán bastante presencia de exteriores: calles, avenidas, espacios públicos. En la primera, el protagonista, un geólogo obsesionado con las mujeres jóvenes, pasea por la Avenida Providencia e ingresa a sus librerías y galerías comerciales. Por su parte en la segunda (su último filme estrenado hasta hoy) los personajes recorren distintos barrios de Santiago. Barrios residenciales durante el día, el centro y los clubes nocturnos, durante la noche.

ese individuo se está desplazando; y a su vez, es imaginar constantemente lo que queda fuera de campo.

Sánchez traslada ese tránsito moderno hacia el deambular constante por espacios interiores, por lugares cerrados. Los personajes van y vienen, como si no pudiesen permanecer en un solo lugar. Esto se da en todas las películas de su filmografía, donde los individuos que nos presentan están atribulados, angustiados y a la deriva. Hay un contrapunto, entonces, entre un mundo interior, a partir desde un personaje que desea constantemente partir del lugar en donde está, y el hecho de que la ciudad constantemente se mantenga afuera: está del otro lado de las puertas y de las ventanas, continúa más allá de la imagen, en un fuera de campo que queda desplazado del cuadro, pues éste solo da a ver un fragmento pequeño. En ese sentido, nos parece sugerente lo presentado por el filósofo Gastón Bachelard en su *Poética del espacio*, cuando propone: “Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca”<sup>246</sup>. Esto es interesante, justamente porque lo que está en juego en estas películas, es la imaginación. No solo de los personajes, también de los espectadores. La imaginación política, la traducción simbólica del inventario sonoro que ingresa desde el afuera vasto e indeterminado hacia espacios interiores (una habitación, una cocina), aparentemente comunes, y logra extrañarlos. El afuera será dual. Pertenece al terreno de los espacios exteriores y de dominio público (las plazas, los monumentos, las calles, los parques) a una ciudad tenebrosa (en nuestra imaginación) ya que esconde los terrores de la dictadura. Una ciudad reprimida, sin cultura, sin vida pública. De ese modo, la ciudad se va representando desde un “puertas adentro” que opone dos espacios, donde el de adentro da cuenta de una amenaza latente en el afuera, a pesar de que, sin embargo, los planos exteriores, donde se muestran las casas o

---

<sup>246</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1975, p. 254.

las fracciones de calles, son calmos. Lo sombrío, lo oscuro, se concretará más bien en el plano de lo imaginario que activa Sánchez especialmente desde el sonido.

Por su parte, la manifestación de un 'adentro', que se pone en escena a partir del vagabundeo insistente por distintos espacios interiores, dará cuenta de ciertos temas relevantes, en tanto constituyen deambulares realizados en un espacio interior infinito, que va desplegando un conjunto importante de elementos que organizan una forma específica de cotidianeidad y de modos de habitar, poniendo de manifiesto diversas crisis. De ese modo, se muestran situaciones que integran la narración, de manera tal, que permiten visibilizar una dinámica del habitar, que acá comprenderemos como la configuración de las huellas de una época determinada. Proponemos, a continuación, tres conflictos o crisis de la época que se manifiestan desde la observación de la poética espacial propuesta por el director:

En primer lugar, la crisis de la vivienda. Esto quiere decir que viven muchos en espacios pequeños. Se comparten los dormitorios y las camas –entre sobrinos, primos, hermanos–, a veces incluso, los personajes comparten las camas o los colchones con extraños. Esta crisis de la vivienda, a su vez, da cuenta de la crisis de un hogar. Los protagonistas en las diferentes películas, dejan sus casas familiares y buscan otras para vivir o simplemente para albergarse momentáneamente. En las películas *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*, los protagonistas abandonan su hogar (en el caso de Marlene será más radical, pues deja su pueblo para mudarse a la ciudad), y emprenden un tránsito por distintos lugares que los albergarán, que los cobijarán. Pero serán espacios transitorios y precarios, que no les pertenecen, son territorios inestables que resguardan a los personajes del afuera clausurado, sin embargo, no son espacios en donde puedan realizar libremente las actividades cotidianas. Por ejemplo, en dicho entorno que no les pertenece, mantener relaciones íntimas se hace difícil, porque las camas, en general, están ocupadas por terceros (muchas veces, ajenos a la trama). Podríamos hablar de hacinamiento, pero en la atmósfera que instala el director, creemos que eso es erróneo. Los personajes están juntos, pero no es una situación de denuncia la que vemos representada, por el contrario, las circunstancias que se generan pertenecen al terreno de lo divertido y de lo absurdo, sin llegar a ser

angustiantes, más bien, incómodas. Esto sucede en varios momentos distintos, especialmente en *Los deseos concebidos*. Erre duerme sobre un colchón y llegan dos mujeres (la madre y la hija de conserje) y se acuestan con él, una a cada lado de la cama. O posteriormente, cuando el personaje de Quintana busca intimar con la dueña de casa donde pide trabajo, debe pedirle a un señor (que no aparecerá nunca más en el filme), que también está en la cama (mirando televisión, sin preocuparse realmente de la pareja que llega a su lado y se acomoda), que se mueva y se salga de la cama. Tanto para la dueña de casa como para el caballero en cuestión (cuya relación con la dueña de casa desconocemos), la situación forma parte de las dinámicas cotidianas del habitar. A Mancilla, en cambio, le produce cierto estupor la falta de pudor de quienes lo rodean. Las situaciones son trágicas, y sin embargo en su sentido del absurdo, devienen cómicas. Al respecto, el director señala: “me doy cuenta que los dormitorios resultan casi siempre invadidos en mis películas, son en verdad lugares públicos y de tránsito y no permiten intimidad alguna”<sup>247</sup>. En ese sentido, el fragmento de *El zapato chino*, donde Marlene y su amigo (Nano) van a un motel, es especialmente hilarante. Ellos conversan sobre la cama (él está vestido y ella está con ropa interior y una falda), y desde la habitación del lado, separada por una pared que no llega hasta el techo, el vecino le pide ‘fosforitos’ y Nano se los lanza por sobre el tabique. Al mismo tiempo, el administrador del motel interrumpe constantemente en la habitación, y cuando no lo hace, espía por un agujero en la muralla. Hacia el final, nada de índole sexual llegará a ocurrir entre Marlene y Nano.

Un segundo conflicto que percibimos a partir de la propuesta espacial que desarrolla el director, se relaciona con la crisis del trabajo. Tanto en *Vías paralelas* como en *El otro round*, el tránsito de los personajes principales a través de estos espacios obedece a la búsqueda (angustiosa y urgente) por encontrar algo en lo cual emplearse, un medio para conseguir una remuneración económica. Esa búsqueda, se convierte en una suerte de motor del movimiento permanente de los personajes.

---

<sup>247</sup> Cristián Sánchez en “El paso del héroe y el círculo de los deseos” (2011). Material documental en que el realizador reflexiona sobre distintos elementos de sus películas. Esta obra se puede ver exclusivamente como parte de los contenidos extra del DVD de su película *El cumplimiento del deseo*.

Ya revisamos, en un capítulo anterior, el salto de un empleo a otro, de Dinamita y su manager (en *El otro round*), y también, la atormentada búsqueda que emprende el funcionario público cesante de *Vías paralelas*. En *El zapato chino* el motivo del trabajo también estará presente. A Marlene, nadie la quiere emplear (ella lo dice textualmente en el monólogo en *off* dirigido a la madrina en la introducción del filme); y el auxiliar del colegio, en *Los deseos concebidos*, es expulsado de sus labores y lo veremos asistiendo a extrañas entrevistas de trabajo. Estos conflictos afectan mayormente a los sectores populares, quienes serán más débiles económicamente. Las clases medias, en cambio, siguen en sus labores usuales: los personajes correspondientes al abogado de *El último round*, o al administrador de la estación de servicio, en el mismo filme, así como el dueño de la flota de taxis, en *El zapato chino*. Ellos mantienen un cierto estatus, aunque la economía general colapse y sus ingresos disminuyan, es un grupo que nunca se queda en la calle, a merced del azar y de lo que aparezca en términos laborales, como sí ocurre con el pueblo.

En tercer lugar, se pone en crisis la institución de la familia, especialmente en filmes como *El zapato chino*, *Los deseos concebidos*, *El cumplimiento del deseo*, donde se nos presenta a familias fracturadas, a partir de un conjunto de personajes que no mantienen relaciones familiares. Ejemplos son los adolescentes que viven con los tíos (*Los deseos concebidos*), o niñas sin padres que vagan a la deriva (como sucede con el personaje de la niña errante en ese mismo filme). La sobrina que se contacta con su 'madrina' y en donde los padres nunca se mencionan (en *El zapato chino*). Esposos que abandonan sus hogares, entre otras figuras que vemos en diversos ejemplos. El núcleo familiar apenas aparece, o aparece desperdigado. La dimensión afectiva tiende a desvanecerse, como si no hubiese espacio para ello, hay un cierto distanciamiento, que tiene que ver con el habla (el tono, el gesto, el aspecto fonético) y con el gesto y la separación que mantiene el actor en su actuación; pero también con la no pertenencia, los constantes tránsitos por un no-lugar, un no estar, y un no pertenecer.

De este modo y relacionado con el 'estar en crisis' permanente de los personajes en sus universos particulares, los espacios se van desplegando a partir de los diversos

modos en que los héroes los transitan, los habitan, los utilizan, dando cuenta de ciertos gestos, rutinas, dinámicas desgastadas o estados anímicos reducidos, en una puesta en escena de los personajes y de los modos de estar en los espacios. Al mismo tiempo, las múltiples crisis mencionadas, reflejan problemas que exceden a los individuos y van configurando desde la trama de las películas, un correlato con el síntoma de una dificultad social mayor: una sociedad aplastada por conflictos de distinta índole, una incertidumbre omnipresente en cada plano, que se manifiesta a partir de las relaciones absurdas.

Nos interesa, entonces, el registro espacial que propone el director, ya que nos permite observar ciertas huellas de la época, que se organizan desde distintos síntomas que deja la imagen, como trazas o indicios que operan a modo de aproximación de aquello de lo que da cuenta un fotograma, a partir de los cuerpos, sus proximidades o distancias, o desde el juego de miradas que establecen los personajes, o simplemente en el despliegue objetual. En este marco, nos parece pertinente el modo en que Rancière, en su ensayo sobre Béla Tarr, va describiendo, y a la vez reflexionando sobre la imagen propuesta por el director húngaro. Escribe, en referencia a la película *Nido familiar* (1979): “Naturalmente, el cineasta centra su objetivo en el corazón del nido de víboras. Un espacio donde el número de habitantes resulta excesivo también es un espacio encuadrado, saturado, apropiado para determinado tipo de eficacia: los cuerpos próximos entre sí o situados en el continuo sonoro de las voces en off; las palabras que se transforman en dardos, cuyos trayectos siguen con interés los movimientos laterales de la cámara; los rostros en primer plano en los cuales se inscribe la tensión en aumento”<sup>248</sup>. Nos detenemos acá en la cita, porque lo que nos interesa son las inferencias y las relaciones que va haciendo el filósofo, por una parte en relación a problemas políticos y a los modos en que Tarr<sup>249</sup> ataca “las carencias del estado socialista”, pero sobre todo, la relevancia que se le da al tema de la desintegración de los

---

<sup>248</sup> Jacques Rancière, *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013, p. 18.

<sup>249</sup> Béla Tarr, cineasta húngaro, tiene una amplia filmografía que incluye títulos como *Satantango* (1994), un filme de más de siete horas, filmado en blanco y negro, sobre un grupo de trabajadores en una granja a fines del régimen comunista, y *El caballo de Turín* (2009), película inspirada en la vida de Nietzsche. Rancière le dedica un libro a su filmografía.

afectos en el mundo familiar. Es decir, se revisa la puesta en espacio de lo social, y desde ese lugar, se establece una lectura en torno al contexto de la época (el estado socialista húngaro). Por sobre todo, es interesante el modo en que el ojo de Rancière ingresa en aquellas zonas de la imagen a las que no llegamos mediante metodologías tradicionales. Son los gestos, los afectos, las emociones las que se entrevén en esta lectura, pero también el modo en que los cuerpos habitan un determinado espacio y la cámara encuadra para componer un plano, los modos en que la imagen se torna pensativa, aludiendo a uno de sus artículos más importantes al momento de aproximarnos a la fotografía y al cine<sup>250</sup>.

En Sánchez, ocurre algo similar a lo que Rancière *lee* a partir de la película de Tarr, sin embargo, los efectos serán distintos, estarán desplazados. La opción del director por transformar la tragedia (propia de la época) en algo absurdo –que se manifiesta, como hemos señalado, tanto a través de los diálogos, de las actuaciones, de la anemia en el argumento–, hace que las relaciones que se establecen en la diégesis tengan una menor legibilidad.

El mundo de los afectos, entonces, se despliega desde una incomunicación radical; los personajes se encuentran y desencuentran en sus tránsitos de un lugar a otro. La errancia de los distintos héroes permite una comunión constante con el espacio, una extensión de las posibilidades ahí donde hay un afuera represivo y tenebroso dando paso a una primacía del sinsentido que se manifiesta estética y narrativamente. Ocurre entonces, que el espacio se complementa (y se despliega) con el movimiento; un espacio que se construye a partir de los cuerpos y de los modos en que ellos van recorriéndolos. De ese modo, tanto en *Vías paralelas*, *El zapato chino* como en *Los deseos concebidos* a los protagonistas los caracteriza una cierta dispersión espacial. Marlene va de un lado a otro, sin preguntar hacia donde se dirige. Su cotidianeidad se formula a partir de los encuentros

---

<sup>250</sup> En el ensayo “La imagen pensativa”, Rancière plantea la pensatividad de la fotografía, que extrapolamos acá al medio cinematográfico, a partir de una indeterminación, entre lo pensado y lo impensado, entre actividad e inactividad. Expresa: “La pensatividad de la fotografía podría ser entonces definida como ese nudo entre varias indeterminaciones. Podría ser caracterizada como efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo in-expresado, de lo presente y de lo pasado”. Jacques Rancière (2010: 112)

que establecen en los diversos espacios y eso se debe a que están desarraigados, son nómadas (Ruffinelli, como hemos señalado, ya había observado esto en su libro). Personajes errantes, que siempre están partiendo hacia otro lugar, como si buscaran algo que nunca se manifestará verbalmente o se materializará a lo largo de los filmes: los tránsitos, entonces, no tienen fin. De hecho, ambas obras concluyen con los protagonistas en movimiento: Erre, en *Los deseos concebidos* camina durante el amanecer, por una calle despoblada luego de constatar que la colegiala a la que ‘ama’ está muerta. Un amor, por lo demás, que se había fundamentado en miradas, en infantiles juegos con las manos, en escuetas y ambiguas conversaciones. Durante ese final, no sabemos hacia donde Erre se dirige. Solo lo vemos de espalda, mientras camina, alejándose por una calle iluminada por la luz del sol que recién se asoma, y en donde al fondo hay un cartel blanco de neón en el cual se lee la palabra “Chile”. Por su parte, Marlene y Gajardo, en *El zapato chino*, se van en el taxi (con Gajardo, recordamos, viajando en el interior de la maleta del automóvil) y tampoco tenemos las herramientas suficientes que nos permiten saber cuál será su destino.

Como señaláramos anteriormente, el Neorrealismo Italiano fue un movimiento cinematográfico que, entre otras características, permitía exhibir la ciudad. Efectivamente, si reconocemos al Neorrealismo como el primer movimiento cinematográfico moderno, es porque se desmarca del rodaje en el estudio y se inserta en la urbe real<sup>251</sup>. Salir a la calle, entonces, les permitía a directores como De Sica o Rossellini (por ejemplo) mostrar la miseria que había dejado la guerra, tanto en sus construcciones como en sus habitantes, pero también, en el paisaje mismo, desde la puesta en obra de una atmósfera visible y profundamente deprimida. Sánchez, por su parte, si bien ocupa varios dispositivos que dan cuenta de similitudes operacionales entre sus películas y las del movimiento cinematográfico italiano (por ejemplo, la utilización del actor no profesional, el vagabundeo constante de los personajes, o la urgencia política y estética de hacer cine en un momento

---

<sup>251</sup> Coincidimos con Rafael Filippelli cuando señala: “Seguir los cambios en la representación de la ciudad en el cine conduce inevitablemente a la historización de la representación cinematográfica en general y esto por varios motivos. En primer lugar (ésta es la hipótesis básica), porque la conquista de la ciudad real coincide con el momento de autoconciencia del cine sobre sus propias potencialidades estéticas”. Rafael Filippelli. (2008: 18).

de profunda inestabilidad y crisis), no puede registrar esa ciudad (Santiago en este caso, pero Chile en general) por estar prácticamente en estado de sitio. No aparece en esta obra la ciudad militarizada, o los proyectos de vivienda social inaugurados recientemente por Allende durante su gobierno, o la puesta en distancia entre barrios residenciales de las clases altas y aquellos de las clases bajas. Sin embargo, todo esto está presente en la relación y tensión que hay entre el adentro y el afuera.

Sánchez trabaja el espacio desde una idea particular, el desmontaje de la ciudad, pone en obra la ciudad desde su negativo. En ese sentido, podríamos proponer el cine de Cristián Sánchez como una obra que se erige también como un documento, como una (micro) memoria del habitar en los espacios durante la dictadura, de una imagen indicial de esa época. Efectivamente, años más tarde, ya avanzada la década primera de los años 2000, otro cineasta chileno, Pablo Larraín, realizará una trilogía cinematográfica<sup>252</sup> en torno a la dictadura militar, y revelará en entrevistas, que las películas de Sánchez serán uno de los materiales privilegiados para aproximarse estéticamente a una época que él no conoció. Las relaciones entre los individuos, el habla, el habitar de los espacios, la configuración urbana, las dinámicas domésticas, entre otros elementos, serán tomados por Larraín ocupando las películas de Sánchez como materia prima; como si fuese un documento que, analizado varias décadas después, se constituye como un cine que trae al presente la época dictatorial.

En Sánchez, la representación de la ciudad que apenas emerge físicamente, compone parte de la estrategia del director –tal como el fuera de campo o los elementos modernos tomados desde sus dispositivos de extrañamiento–: el interior, por una parte, obedece a la posibilidad de blindarse en una época en donde cualquier actividad cultural

---

<sup>252</sup> Larraín dirige, entre el 2008 y el 2012, tres películas que se inscriben en la época de la dictadura militar chilena. En primer lugar, *Tony Manero* (2008), que se sitúa a finales de la década de los setenta, a partir de un protagonista a quien solo le interesa triunfar en un programa de televisión; *Post mortem* (2010), que se mueve, sin una línea temporal explícita, entre momentos antes del golpe y, posteriormente, una vez instalado el régimen militar. Este filme tiene como protagonista a un funcionario público que trabaja en la morgue, al momento en que los cadáveres comienzan a llegar. Visualmente expone no solo cientos de cuerpos amontonados en los pasillos de la morgue, sino también, el cadáver deformado por los impactos de bala de Salvador Allende. Por último, su filme *No* (2012) se centra en el plebiscito que se realiza a fines de los ochenta.

era considerada sospechosa (se reduce la exposición y por ende, la suspicacia, al no filmar demasiadas escenas en la vía pública); por otra, justifica la articulación de una poética de lo doméstico y de lo íntimo, en donde se da a ver un modo de habitar, un modo de hablar, un modo de sentir, una tipología de las relaciones familiares y de cómo comparten los espacios.

### **La (no) casa, el (no) hogar**

En su *Poética del espacio*, Bachelard teoriza en torno a la casa como el hogar de la infancia, donde se conforman y consolidan los recuerdos que nos acompañarán posteriormente en una edad adulta; el autor va ensayando diversas formas de pensar el espacio que nos resultan beneficiosas para nuestra tesis, en relación a la idea de casa, de hogar (o, en el caso particular de esta filmografía, de la no-casa y el no-hogar). En su primer capítulo, aborda el tema de la casa y la postula como “uno de los mayores poderes de integración del pensamiento, de los recuerdos y los sueños del hombre”<sup>253</sup>. Sin casa, señala el autor, el hombre sería un ser disperso.

En el caso de esta filmografía, la idea de casa se figura desde su ausencia, justamente, porque los personajes abandonan su casa o se quedan sin ella (la de la infancia, la de los familiares, la suya propia) y emprenden un recorrido impredecible. No hay casa propia –tanto en el sentido de la propiedad, como también, y especialmente, el de pertenencia–, a excepción de lo que ocurre con *El cumplimiento del deseo*, en donde la casa es abandonada por la protagonista al poco andar, aunque intente posteriormente volver a ella. En el resto de los filmes, hay casas que no les pertenecen a quienes las visitan y utilizan para pernoctar, no constituyen un hogar (en términos de la posibilidad de contar con un espacio que tiene un imperativo mayor a la de la casa física, sino que tiene una implicancia afectiva); sin embargo, cumplirán con albergar a los personajes, con separarlos del afuera, por contenerlos, abrigarlos, protegerlos. Se trata, en todos los casos de seres dispersos, personajes constantemente móviles, incapaces de mantenerse en un mismo sitio.

---

<sup>253</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1975, p. 36.

Los espacios interiores son transitados por los personajes. La cámara se obstina en el recorrido de las distintas zonas por donde ellos circulan, a veces se mantiene fija y, otras pocas veces, emprende un movimiento que se realizará de forma siempre sutil. La duración del plano permite que nos alejemos del personaje que estamos siguiendo y nos detengamos en el entorno; podemos ver la construcción del cuadro, desde una preocupación por el lugar donde se emplaza la cámara, pero, sobre todo, podemos ver aquello que está en segundo plano. Ya sea a los personajes figurantes (más figurantes incluso que los protagónicos), o también, puede ser que permita poner atención en el modo en que dialoga el mobiliario con la acción. Hay puertas, ventanas, espejos. Elementos que dan cuenta de un afuera, así como también el reflejo (en los vidrios, en los espejos) que da a ver lo que otrora, estaría en el fuera de campo.

Como contrapunto a la puesta en escena de los espacios interiores, la ciudad pareciera pertenecer a un lugar afuera, es una suerte de otredad. Ocurre, por lo tanto, que los personajes están perdidos entre una casa que no es suya y una ciudad que se cierra y los aparta: sin ciudad, sin casa y sin familia, se entregan a la errancia fantasmagórica (según propondremos en un último capítulo), a partir, por una parte, de personajes que se mueven sin objetivos hacia un devenir generalmente trágico, y en otros casos, sujetos que son arrastrados por fuerzas ocultas y avanzan de modo semi – consciente, casi como autómatas<sup>254</sup>. Renuncian a encontrar un sentido, porque ni siquiera lo están buscando. Marlene, está totalmente a la deriva y es controlada por distintos hombres, hombres que la protegen, porque quieren algo de ella, que la desean (sexualmente); entonces, la protegen porque la desean y la ‘arrastran’ de un lugar a otro (moteles, pensiones, salas de

---

<sup>254</sup> Esta descripción de personajes autómatas, movilizados por fuerzas invisibles, nos recuerda a los personajes del expresionismo alemán, particularmente en el filme *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). Película de terror, muda, en donde las perspectivas oblicuas y el ambiente oscuro de luces y sombras son los elementos plásticos que le dan la denominación al término expresionismo. Acá, podríamos proponer que, el estado de guerra, de recelo absoluto, tiene el mismo efecto que en ese filme marcado por la Alemania de la Primera Guerra Mundial, los personajes tienden a perder sus emociones y a desenvolverse fantasmáticamente. Sin embargo, la propuesta visual de Sánchez será muy diferente y el componente absurdo disipará el horror hacia otras direcciones fuera del marco de la pantalla.

estar de casas que casi nunca les pertenecen) y ella los sigue, en un estado de absoluta docilidad. Como si estuviese siendo contantemente domesticada por esos hombres. Por su parte Erre se levanta y camina dormido, recorriendo casas ajenas para encontrarse con situaciones extrañas que no parecen afectarle en tanto, no llegan a despertarlo, no lo sacan de su estado de sonambulismo.

En ese acto, el director se permite cartografiar un espacio que se presenta sumamente novedoso e in-evidente en términos políticos: el lugar de lo íntimo y de lo cotidiano. Se exhibe desde ahí, al hombre ordinario del cine, desde una perspectiva que no vemos, ni siquiera, en el cine militante realizado una década anterior a la obra de Sánchez. Se expresa entonces, una aproximación hacia aquel lugar que conforma lo doméstico durante la dictadura, el lugar de intimidad, de aquello que ocurre en la cocina, de conversaciones en un baño o en la mesa de comedor. La ausencia de un pueblo mostrado como multitud (como aventuramos en un capítulo anterior), se sostiene en gran medida con que no se presenta una ciudad que contenga a dicho pueblo.

En Sánchez, el espacio será tan importante como el modo en que éste es puesto escena; entonces, el encuadre y re-encuadre de los lugares que ocupan los personajes será fundamental a la hora de organizar los tratos y las dinámicas de los personajes, ya que no se relacionan solo con otros personajes, sino también de modo fundamental, con los objetos que los rodean. Al ser un cine de planos largos, la cámara se obstina en ciertos encuadres, y ocurre entonces que, no solo los espacios, sino que también los objetos, ocuparán un lugar determinante. Sánchez relaciona de diversos modos el espacio con los personajes que lo recorren<sup>255</sup>, por una parte, observamos que hay una relación expresiva,

---

<sup>255</sup> Vanoye (autor con el que ya hemos trabajado), distingue cuatro parámetros en la relación que, desde un determinado guion, define la dinámica entre los personajes y los espacios con sus decorados. En la primera, los decorados se subordinan a la acción, y a la caracterización de los personajes (su contexto social e histórico). En segundo lugar, propone una relación expresiva en la que el decorado es una superficie de proyección del ser del personaje, o también, de las relaciones entre ellos; el expresionismo alemán, por ejemplo, ilustra mediante las perspectivas complejas y los juegos de luces y sombras, el estado de psicopatía que viven los alemanes en el periodo de entreguerras. En tercer lugar, propone que existen relaciones dramáticas: personajes y decorados entran en interacción, en tanto los elementos que están presentes en el plano interactúan con los personajes. Por último, define un tipo de relación poética o simbólica, en donde el tema central del argumento tiene una relación con el decorado. Ver Francis Vanoye (1996:66).

en otras ocasiones, en cambio, la interacción será dramática y simplemente poética, pero al no estar subordinado un modelo clásico de representación, el escenario ingresa oblicuamente a la trama. Entran en juego las propuestas de encuadres y de re-encuadres que establece el director, en un juego constante con las ventanas, con las puertas y con los espejos; pero también con las rendijas, con las cerraduras, con los agujeros que permiten ver de un lugar a otro, generalmente escondido a los espectadores, efectivo solo para los personajes que no compartirán realmente con nosotros aquello que están viendo. Tal vez porque justamente no hay nada para ser visto, y ahí la relación con el espacio es tan dramática como simbólica. Los objetos, los decorados, no son simplemente un escenario por el cual avanzan los personajes, también permiten que los personajes se sumerjan en el misterio y en la fantasía. Esa composición con la que juega el director permite también poner en escala la cotidianeidad del conflicto. La realidad cotidiana es la que se va tensando, a partir de la contradicción, de la imaginación, impuesta tanto por los sujetos presentes en el filme como por el modo en que la atmósfera que los rodea los va afectando. Es interesante que Sánchez no acude tanto a los primeros planos de los rostros de los personajes, sino que da cuenta de una dinámica general de personajes insertos y encuadrados –generalmente a partir de planos medios– en un espacio determinado, perdiéndose en las relaciones no ya causales del cine, sino más bien, en esta trama ominosa y sin sentido que los mantiene atrapados a lo largo de las historias.

En el contexto de los encuadres, de los bordes, de los márgenes, de la permeabilidad entre el adentro y el afuera, es sugerente la propuesta de Bachelard en torno a la puerta como lugar intermedio: “La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto (...). El origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones”<sup>256</sup>. La puerta, que permite un acceso y a la vez un cierre entre ambos espacios, ocupará un lugar relevante. Como hemos señalado, los filmes de Cristián Sánchez no están enmarcados en situaciones con progreso dramático, por el contrario, el modo en que avanzan los distintos eventos son bastante cíclicos. Son películas donde no será tan relevante el progreso de la trama y la

---

<sup>256</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1975, p. 261.

resolución de ésta, sino más bien la situación de los personajes, sus conflictos internos, que se van traduciendo al mundo físico a partir de situaciones y acciones. Desde esa perspectiva, la puerta tendrá un rol particular en la unión de dos mundos que ocurren simultáneamente, rozándose muchas veces. Por la puerta, y también por las ventanas, ingresa la sensación de un afuera que, salvo excepciones, se manifiesta ominoso. Es un director al que las entradas y las salidas de campo le interesan, porque la presencia o la ausencia de un personaje en el espacio, va afectando dicho lugar<sup>257</sup>.

### **Tránsitos, vagabundeos, sonambulismo**

El espacio en el cine como aquello “aprehendido por un cuerpo que se desplaza en él”<sup>258</sup>, se da a ver en un plano o en una escena en la que se permite su despliegue. La utilización del plano secuencia, como un plano extenso en su duración, admite un acceso exclusivo al espacio, la posibilidad de observar dicho espacio, especialmente cuando la narración no presenta realmente un componente de acción y de causalidad que nos obligue a centrar la atención en aquello que les ocurre a los personajes. Los personajes se desplazan y dan a ver el espacio; el espacio opera, en ese sentido, también como una observación o un comentario visual sobre el contexto social que propone el filme.

En esa línea, y para efectos de pensar el espacio y las tensiones que se van sugiriendo mediante su recorrido, ya sea en lo abierto o en lo cerrado, nos centraremos en *El cumplimiento del deseo*, por ser una película que se distancia, desde distintas perspectivas, de aquellas realizadas anteriormente<sup>259</sup>. En este filme hay un salto espacial y

---

<sup>257</sup> En un diálogo que se realizó luego de la exhibición de su último filme *Tiempo malos*, Sánchez expresó lo siguiente sobre la importancia que tiene los espacios en sus películas: “(me interesa mucho) el espacio, a sí hay un cuadro u otros elementos. Me juego la vida en eso. Para mí el espacio está afectado, es afección, por eso afecta a los personajes y por lo tanto va a afectar al espectador. Es un todo, que a veces resulta más importante que los propios personajes”. El diálogo completo se puede revisar en <http://www.lafuga.cl/dialogo-con-cristian-sanchez/806>

<sup>258</sup> Jacques Aumont y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca, 2015, p. 83.

<sup>259</sup> En las distintas películas, el director representa dos clases sociales del Chile en dictadura. Por una parte, las dinámicas sociales que se establecen en las clases más populares, donde a veces parece haber más habitantes en las casas que camas para que ellos duerman. Las casas se convierten en pensiones, las dueñas de casa arriendan habitaciones o simplemente camas dentro de ellas, a forasteros sin casa. En las clases

social –manifestado en términos geográficos–, dentro de Santiago. Esto quiere decir que, si en los filmes anteriores los personajes generalmente habitaban barrios en la zona poniente de la ciudad (barrios más populares, y también con mayor población por metro cuadrado), en esta película, en cambio, la casa de la protagonista se ubica en el oriente, en la comuna de La Reina, en el denominado ‘barrio alto’ de la ciudad de Santiago, en la zona precordillerana. Se trata de una casa roja, de ladrillo artesanal, a la vista –una comunidad del arquitecto Fernando Castillo Velasco–, con techos altos y ventanales grandes. Los personajes, en esta obra, no tendrán conflictos económicos, como sí ocurre en los otros filmes, sino que acá los problemas tendrán un perfil profundamente existencialista, como queda instalado especialmente a través de los diálogos que establece la protagonista con sus amigos y amigas.

En esa casa vive Manuela, una mujer casada, estudiante de psicología, que decide abandonar tanto sus estudios universitarios, como a su marido, para estar un tiempo sola. Es un filme burgués, (por el status social de los protagonistas y por los conflictos que representan), enmarcado en una protagonista, una mujer confundida, y con conflictos ontológicos y existencialistas que son constantemente verbalizados por ella a través de los diálogos que desarrolla con sus amigos y con su marido.

Comenzaremos la revisión de la película señalando que hay una alusión directa a *Los deseos concebidos*. En un inicio la película quería ser la segunda parte de una “Trilogía de los deseos”, sin embargo, la tercera parte nunca se filmó. Se trata, en este caso, de la hermana de Erre en *Los deseos concebidos* (interpretada unos años después por la misma actriz). Sin embargo, ahora, la Manuela de ese filme es un recuerdo: cuando su profesor de la universidad le muestra una fotografía de aquellos años, con su pelo crespo y su cara de niña, el personaje se mira en la imagen y dice: “soy otra, siempre soy otra”. Con Erre,

---

medias, en cambio, las familias, los profesionales, son dueños de casas grandes, con espacios de estar, en donde se lee y se fuma, se toma el café. Entonces, al no existir una ciudad que nos ayude en la configuración del devenir de los personajes, será relevante la relación que establecen éstos con su entorno doméstico, es decir, los espacios interiores y sus mobiliarios.

comparte elementos en común. Un estado anímico algo depresivo; la ausencia de objetivos claros de vida, el cuestionamiento constante por el destino, cierta reflexividad a la hora de analizar todo a su alrededor. En términos más concretos (y, a la vez, anecdóticos), podemos señalar que ambos personajes son sonámbulos y caminan dormidos, llevando a cabo acciones absurdas en ese estado.

Ruffinelli observa la relación existente entre las películas *Los deseos concebidos* y *El cumplimiento del deseo*, y escribe: “Muchas cosas cambian entre una y otra película, desde el estatus social de los personajes, que aquí pertenecen a una pequeña burguesía universitaria, hasta la iluminación”<sup>260</sup>. Sin embargo, simultáneamente a los cambios, serán muchos los elementos que permanecen, comenzando con un estilo particular en donde prima una investigación estética sobre el mundo en el que se circunscribe, sin el establecimiento implícito de un drama, con una trama que es difusa. Ese elemento será una constante en las películas del periodo y, sin embargo, como excepción, se produce un giro hacia un tipo de relato más intimista. Otro elemento remarcable está en la opción por definir a una protagonista mujer que se distancia de las pautas morales de la época y decide dejar a su marido, su casa, sus estudios, en búsqueda de algo sin tener claro lo que ese algo es. En ese contexto hay una distancia importante con lo que ocurría con la mujer protagonista de *El zapato chino*, donde Marlene, era casi un objeto en el mundo de los hombres que decidían, sin siquiera preguntarle, cuál era su rumbo y su destino, y era arrastrada, de locación en locación, sin que ella impusiera resistencia. Acá el escenario es completamente distinto. Si bien Manuela no sabe qué es lo que quiere, tiene claro qué es aquello que no quiere; y parece no transar respecto a ello. Ella es quien toma las decisiones, decide con quien estar y con quien no estar, aprecia la soledad y la posibilidad de encuentro intelectual y espiritual consigo misma, y parece moverse sin miedo por un mundo misterioso pero atractivo.

---

<sup>260</sup> Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40, 2006, p. 33.

En términos espaciales, el filme es interesante en tanto va contraponiendo, narrativa y estéticamente, zonas de confort con espacios liminares entre lo seguro y lo peligroso. Manuela abandona la casa conyugal y se muda a una antigua casona donde conviven estudiantes universitarios: hombres y mujeres, de veinte y tantos años. Son jóvenes, intelectuales y burgueses en los que pareciera que el conflicto económico no es parte de su cotidianidad, sino que se limita a algunas deudas limitadas con el dueño de la casa (el atraso en el pago del arriendo), o con la falta de bolsitas de té y de azúcar para el desayuno. Los estudiantes suelen andar con libros bajo el brazo; y cuando recorren la ciudad parecen turistas, sin apuro, visitando algún café donde mantienen conversaciones intelectuales. Es decir, es un panorama muy distante al tránsito angustioso que vivían los personajes de filmes anteriores (cuyas conversaciones giraban generalmente alrededor de la ausencia de trabajo y dinero). En *El cumplimiento del deseo*, estamos frente a un drama que, en términos de referencias cinéfilas, coquetea más evidentemente con las películas de Erick Rohmer<sup>261</sup>, especialmente aquellas basadas en sus cuentos morales, donde la trama se organiza alrededor de los personajes, sus emociones, sus deseos.

En Sánchez, la práctica espacial se propone de otro modo. Veremos, por ejemplo, que la casa familiar de Manuela se exhibe como un espacio orgánico y organizado. En los distintos lugares de su interior (aunque no veamos realmente una toma externa, un plano general que nos ayude a orientarnos), se construye un hogar en donde visiblemente aparece un living, una habitación matrimonial, una terraza y una cocina. Todo está decorado de manera sobria, con pocos cuadros, con tonalidades rojas y negras, que combinan perfectamente con el ladrillo a la vista de los muros. Una decoración moderna y minimalista.

Concentrémonos en la siguiente anécdota que se repetirá, de modos distintos, en otras películas: durante la noche, antes de tomar la decisión de abandonar a su marido y la casa en donde viven juntos, Manuela se levanta sonámbula y recorre la vivienda como

---

<sup>261</sup> Pensamos, particularmente, en las películas que dirige el realizador francés a fines de la década de los sesenta y durante el inicio de los setenta. Por ejemplo: *La rodilla de Clara* (1970), *Mi noche con Maud* (1969) y *La coleccionista* (1966), películas que dan cuenta de una cotidianidad, en donde los diálogos serán fundamentales para comprender el mundo interior de los personajes, explorándonoslos psicológicamente, especialmente en relación a los personajes femeninos.

si estuviese despierta, hasta llegar a la cocina. En todo momento se mantiene perfectamente orientada, conoce la casa como a la palma de su mano; saca un cuchillo del cajón de la cocina, toma la bolsa de las papas, se sienta en una silla junto a la mesa de la cocina, y pela las papas. Si no fuera porque sale robóticamente de la cama en la mitad de la noche, y se mueve con un ritmo extraño, algo automatizada, pensaríamos que está despierta. Erre, el hermano menor, en *Los deseos concebidos* también en algún momento se levanta dormido y pela una papa. La acción la realizan de manera similar, con una solemnidad descreída.

Por otra parte, en *El cumplimiento del deseo* (en el inicio del filme), se escucha a un caballo que relincha. El chillar del caballo se mezcla con el sonido ambiente, y a eso se suma una melodía ominosa y tensa, extra-diegética, que aparecerá en distintos momentos a lo largo del filme. Son huellas (el audio, el sonambulismo), proponemos acá, sintomáticas del momento. Tal como comentábamos hace unas páginas respecto a la secuencia del taxi en *El zapato chino*, acá tampoco habrá representación de la dictadura dentro del campo, (es decir, no hay militares, no hay toque de queda, no hay noticieros o diarios dando cuenta de los crímenes de lesa humanidad), sin embargo, hay secuestros y desapariciones, hay exilio y eso ocurre en un nivel diegético y siempre, en segundo plano. Hay civiles que se acercan a otros civiles y los golpean hasta matarlos. La dictadura queda representada de otro modo, al igual como sucede en los filmes anteriores. Se concibe, de este modo, una película donde no hay un discurso político explícito y, sin embargo, hay una violencia omnipresente, que opera como una pulsión de la imagen, en donde el terror está vigente de una manera tangencial, nunca central, así como nunca ocurre nada dramáticamente relevante para la narración, pero que sí se mantiene como una tensión permanente a nivel de atmósfera.

En oposición a la casa familiar, el lugar donde llega Manuela es distinto. Una casa antigua de distintos pisos donde pareciera que los estudiantes solo arriendan uno de ellos. En la vivienda también vive Don Anselmo (el dueño de la casa,) y un mayordomo o

conserje, interpretado nuevamente por Andrés Quintana<sup>262</sup>. De hecho, el tránsito de Manuela (como el que establecía Erre en *Los deseos concebidos*), también se instalará desde el interior, pero en la misma casa. Entre ambas películas hay situaciones que se repiten: por ejemplo, Manuela llega a su pieza y se encuentra a un hombre (un compañero de casa) en su cama. Su espacio (una habitación por la que paga un arriendo) se encuentra de pronto invadido por otros. No hay intimidad posible, porque nada es privado. Todo es intercambiable: el té, las camas, las parejas en las relaciones sentimentales. La casa deja de ser un lugar seguro, no es, podríamos decir, un espacio domesticado. Veamos por qué: la segunda o tercera noche que pasa Manuela en la nueva casa, ocurre algo extraño. En el trayecto a la casa, de noche en un taxi, sorprende a tres hombres escapando, en una actitud en extremo sospechosa. Al bajarse para investigar el suceso, se encuentra con un individuo muerto y ensangrentado. Luego se sube al taxi y sigue su camino. En la siguiente secuencia, ella duerme en su cama y es despertada por el timbre. Es su amiga quien llama a la puerta. En la conversación que emprende con la amiga no se menciona en ningún momento lo visto la noche anterior, sin embargo, dicha situación sirve para instalar la atmósfera de la época y la extrañeza de los sucesos que vendrán a continuación, síntomas que cumplen con desorientar no solo al personaje principal, sino que también a la narración. Posteriormente, cuando vuelve a casa más adelante, reconocerá, al interior del domicilio a los hombres homicidas, que bajan las escaleras cuando ella está por comenzar a subirlas para llegar a su piso. Al verlos, se esconde tras una puerta y nuevamente se suspende o se clausura esa línea narrativa. Esto quiere decir, que no veremos nuevamente aquellos hombres en la historia. Sin embargo, esto da paso a un nuevo conflicto; al refugiarse, Manuela descubre un sótano y ese espacio tendrá tintes macabros. Hay manchas en las paredes que podrían

---

<sup>262</sup> Es curioso el rol de Quintana, pues será muy similar al que interpreta en películas anteriores, pero a la vez, es otro. Esto se debe a que la película tuvo que ser doblada por completo y, como señalamos, parte importante del espíritu de Quintana se transmitía a través de su voz, de sus diálogos. Sánchez, en este filme, no puede trabajar con sonido directo, como lo hizo en sus otras obras, porque a última hora el sonidista se baja del proyecto y Sánchez decide hacer el filme sin sonido directo y registrar lo mejor posible los diálogos con una grabadora casera para reproducirlos después en el doblaje. El problema fue que Andrés Quintana no pudo doblarse a sí mismo y la voz es de otro. (La situación completa está narrada por Sánchez). Ver Jorge Ruffinelli (2006:65).

ser de sangre y la iluminación es de un rojo eléctrico. Ahí se esconde el mayordomo, que deja su simpatía habitual y se torna un personaje lúgubre, que parece sacado de una película perteneciente al expresionismo alemán. Tieso, con los ojos muy abiertos, se esconde de Manuela con una cercanía amenazadora, mientras ella revisa todo, con curiosidad y sin miedo<sup>263</sup>. El estado de violencia y de desconfianza está naturalizado en el filme, pero siempre de manera ominosa y oscura, nada se explica demasiado, todo se da por sentado.

La casa, entonces, simbólicamente tendrá un rol distinto a la de los filmes anteriores, probablemente por ser ésta, como establecimos en un principio, una película sin conflicto económico por parte de los personajes. La relación con la casa, será desigual, sin embargo, igualmente conflictiva y operaría como un espacio privilegiado para la instalación de una obscuridad latente.

En relación a los espacios exteriores, el espacio público (calles, plazas) se define generalmente como un cosmos que se entrevé débilmente debido a que muchas veces se encuentra cercado con muros y con construcciones con fachadas continuas, de ventanas con cortinas cerradas, es decir, con muy poco horizonte o profundidad de campo. Sánchez pasa a relacionarse de un modo activo con los personajes, no como una extensión de su psicología, sino como una distorsión de esta. El director inteligentemente va tomando lo que hacen los grandes directores modernos, sin embargo, se distingue completamente de ellos. El procedimiento será distinto, por ejemplo, al que articula Antonioni, que en su película *El desierto rojo*<sup>264</sup>. Ya mencionamos, al inicio de esta investigación, el diálogo que

---

<sup>263</sup> Notamos ciertas referencias, en ese sótano, a la atmósfera que propone *Suspiria* (filme de terror realizado en 1977 por el italiano Darío Argento). La música, la iluminación, la estilización de la escena serán interesantes en su cambio de código con respecto al resto de la estética del filme.

<sup>264</sup> El cineasta italiano, en *El desierto rojo*, organiza un paisaje que constituye una evidente extrapolación de lo que le ocurre interiormente a la protagonista, Giuliana. Su estado constante de confusión respecto a sus sentimientos, a sus emociones, a su percepción del mundo y del otro, se va fundiendo con diversos elementos que Antonini registra magistralmente extendiéndose en ellos mediante la prolongación de un plano. Así, ocurre que, desde la escena inicial de dicha película, se va provocando un extrañamiento total con el universo diegético que está proponiendo Antonioni. Extrañamiento que se va tensando hasta llegar a la secuencia de la cabaña y de la niebla, en la que el plano se va a blanco y los personajes van desapareciendo en esa bruma

establecen Godard y Antonioni, en torno a lo psicológico y a lo plástico, en donde se concluye que ambos elementos “son lo mismo”; es decir, hacemos visible aquello que es invisible, aquello que constituye un estado anímico, una emoción, un afecto, que no se da a ver a través de las palabras o los diálogos, sino más bien, en aquello que rodea al personaje y que refleja sus tribulaciones, sus alteraciones. Compartimos la apreciación de Bou cuando propone, en referencia a las películas *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*: “El tratamiento del universo sentimental en estos filmes que modula las posibilidades expresivas del medio cinematográfico en relación con temas como el color, el discurso sobre la imagen, o el espacio/tiempo como categorías ordenadoras de la experiencia humana”<sup>265</sup>. Sánchez, por su parte, no requiere de una plástica ambigüedad del paisaje y el plano, más bien la extrañeza se organiza, por una parte, desde la elaboración de un fuera de campo que se construye a partir de un diseño de lo sonoro, y que va afectando irreversiblemente a los personajes, y por otra, de un sentido del absurdo que atraviesa la narración, haciendo del desconcierto un elemento cotidiano.

En términos espaciales, en las películas de Sánchez los personajes avanzan como en espiral. A ratos da la sensación de que se mueven por los mismos lugares, volviendo siempre a un mismo centro, pareciera que el espacio fílmico no contribuye a orientar la acción, justamente por tratarse de planos cerrados, tanto en los interiores como en el caso de las escenas que ocurren afuera. No hay nada que nos indique un punto cardinal, pocos elementos permiten que nos orientemos geográfica o urbanamente. El espacio, entonces, difícilmente configura una ciudad. Incluso en aquellos momentos en que la cámara está en la calle, el plano que la encuadra será limitado. Eso permite también un juego interesante con el fuera de campo.

El director, al momento de pensar la ciudad y de cartografiar su presente, lo hará desde mecanismos distintos a los que ha realizado el cine en general, y en particular

---

albina. Son modos de integrarnos a la psicología y estado de ánimo del personaje interpretado por Monica Vitti.

<sup>265</sup> Núria Bou, *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 94.

el cine chileno de ficción. Por ejemplo, pensemos en *Largo viaje*, el filme que Patricio Kaulen estrena en 1967, en donde un niño recorre la ciudad de Santiago, desde los barrios pobres hasta los más adinerados, buscando las alas de cartón de su hermano muerto al nacer. Ese recorrido permite, justamente, que el espectador adquiera un panorama de la ciudad y de las dinámicas sociales que se establecen en su interior. Lo mismo ocurrirá con un cine más contemporáneo: películas como *Los debutantes* (Andrés Weissbluth, 2003), *Play* (Alicia Scherson, 2005), *Lucía* (Niles Atallah, 2010), compondrán tránsitos en que se representa una ciudad que distancia espacialmente a los habitantes. Los personajes viajan desde un punto A hasta un punto B y, en esta travesía, vemos la dinámica de una ciudad en donde queda claramente establecido donde viven los ricos y donde viven los pobres. Las comunas enriquecidas (más cercanas a la cordillera), versus los barrios bajos (en la zona poniente de Santiago). En *Lucía*, acompañaremos a los protagonistas en un trayecto extenso (varios minutos), dentro de un automóvil; parten desde su casa, en una zona del sector poniente, a los lugares altos, pre-cordilleranos. Cruzaremos el centro de Santiago, los barrios comerciales, y residenciales de clase media, hasta llegar a las casas grandes, en calles amplias y rodeadas de jardines. Cambia la piel de la ciudad. Las avenidas se ensanchan, las veredas se iluminan y se adornan con cuidados jardines. Son películas que dan cuenta de la brecha social de una ciudad en donde los diferentes barrios separan más que unir, que distancian, que se preocupan de que no haya mezclas entre clases populares y clases medias o altas.

En Sánchez, en cambio, la puesta en distancia será menos evidente. Esas fisuras sociales se proponen desde el interior de espacios cerrados (el taxi, la casa, el colegio); ahí es donde queda impreso el presente histórico dictatorial. En *El otro round*, la distinción se hace sin definir esa travesía, no comprendemos cuál es la distancia, hay huellas que dan cuenta de que los barrios por donde pasan los personajes se asocian a distintas clases sociales, a distintos estilos de vida. Por una parte, la fachada continua, los niños jugando en veredas angostas. Por otra, los antejardines, las empleadas domésticas barriendo o regando los pastos y las plantas, dan cuenta de las huellas sociales, aunque no sea realmente eso lo importante. Hacia el final, todos son personajes-zombis en el mundo ominoso que les ha

tocado vivir. Aunque algunos, con mayor fortuna que otros, no caerán en los hoyos que dejan los conflictos políticos y económicos de la dictadura. Otros, en cambio, tropiezan uno a uno, con todos los obstáculos.

Retomando el filme *El cumplimiento del deseo*, a Manuela se la presenta como una persona indecisa entre los dos mundos, cada uno constituido por una casa: la familiar y la de paso. Es interesante, en ese sentido, la dicotomía del adentro y del afuera. Una noche en que Manuela vuelve a la casa marital, decide no entrar porque escucha la risa de una mujer en el interior de su antiguo hogar. Se queda afuera, espía tras los arbustos, no ve nada (recordemos que la figura del espionaje será constante en las películas de Sánchez). Pero luego, cuando vuelve a su casa, veremos que el director logra configurar ese tránsito –el afuera– como el lugar demarcado para la extrañeza. El afuera se extiende a la vez peligroso y siniestro. Es decir, el lugar que le da total seguridad a Manuela, es la casa en que habita junto a su marido. Esa seguridad, sin embargo, la agobia y decide partir de allí, buscando libertad. Ahora ese lugar tampoco le pertenece, hay otra mujer visitando sus espacios y acompañando a su marido.

La tensión que aparece entre ambos espacios es distinta a la de los filmes anteriores. Debido, especialmente, a que una buena parte de la acción se sitúa en el exterior. Aparecen los cafés, las plazas, el Parque Metropolitano. En una suerte de guiño a *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, Manuela toma una cámara fotográfica y empieza a seguir a su antiguo profesor y a sacarle fotografías que podrían ser comprometedoras. Luego se encierra en la pieza oscura para revelar los negativos de los retratos. Hay un misterio que se diluye, un falso drama, y que corre en paralelo a su crisis existencial, a las relaciones con los compañeros de casa, a su relación con el ex marido. Los órdenes políticos emergen desde cierta irrealidad en la situación, algo surrealista y siempre, ilógico.

Al igual que en *Los deseos concebidos*, no resulta en absoluto evidente a qué ‘deseo’ hace referencia el título, que supuestamente es cumplido, o está en proceso de serlo (¿el deseo de abandonar al marido? ¿El deseo de libertad?). Es interesante la lectura que hace en torno a esta película Carolina Larraín, cuando señala que “describe y explora un ‘estado’ o una serie de atmósferas que marcan rúbricas entre un lugar, un momento

determinado y un sujeto. Una sucesión de circunstancias en donde hay una extrañeza mutua entre territorio, momento histórico y persona, las que se combinan erráticamente producto de una fragmentación o disociación lógica entre las partes aludidas”<sup>266</sup>. Larraín sitúa esta película en el llamado “cine de la transición a la democracia”<sup>267</sup> (justamente porque su estreno se realiza en 1993, ocho años más tarde del rodaje, por problemas con el sonido, el doblaje y la posproducción). Por lo tanto, su interpretación se dirige a los ‘deseos’ sociales o colectivos existentes, productos del fin de la dictadura y a “un sujeto que ha recobrado la libertad de decidir y desear”<sup>268</sup>. Sin embargo, acá, al pensar en la película a partir de su fecha de rodaje, no podemos sino alejarnos de esta interpretación, para postular en cambio cierta continuidad con las películas dictatoriales, que mantienen como protagonistas a sujetos erráticos, indecisos, volátiles. Sujetos aún sumidos en un clima represivo que les impide libertad en su accionar, donde lo que se desea es algo que generalmente no tiene posibilidad de concretarse. Y esa libertad parcial, es la que busca Manuela.

La dicotomía espacial será interesante porque la casa familiar, si bien predecible y aburrida, constituirá un lugar seguro, cómodo, hogareño. El exterior y la casa de estudiantes a la que llega, en cambio, serán lugares indeterminados y peligrosos. Ahí aparecen los sujetos sospechosos, misteriosos, que persiguen y asesinan; por lo mismo, es en esos espacios en donde emergen los cadáveres, donde hay secuestros. Son todas alusiones directas a la represión militar y policial que controlaba al país y que acá se muestra como parte de un paisaje político, natural, un estado de las cosas que no es cuestionado por los personajes.

---

<sup>266</sup> Carolina Larraín, “Cine chileno de la transición: Rúbricas de la desmemoria en la construcción de relatos sin documentación”. *Comunicación y medios. Colección Documentos* N° 3., 2014, p. 70.

<sup>267</sup> El cine de la post-dictadura en Chile fue denominado como cine de la transición a la democracia, periodo que se inicia en 1990, justamente cuando Augusto Pinochet deja el poder, tras el plebiscito, y asume la presidencia Patricio Aylwin. Los filmes que iniciarán este periodo serán *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990) y *La frontera* (Ricardo Larraín, 1991).

<sup>268</sup> *Ibíd.*

Concluiremos este apartado citando los modos en que Deleuze pensaba en torno al espacio en el cine. Señalaba: “¿Cómo construir un espacio cualquiera? ¿Cómo extraer un espacio cualquiera de un estado de cosas dado, de un espacio determinado?”<sup>269</sup> Es la pregunta que se hace Deleuze en su *Imagen movimiento* y responde estableciendo un recorrido a través de la historia del cine, pensando en diversos momentos en que la configuración plástica de la imagen va afectando el espacio y lo va volviendo inestable. En primer lugar, Deleuze se detiene en el cine de sombras (el cine expresionista realizado particularmente en Alemania en los años '20), en donde el juego con la luz y la oscuridad se presentaría como una amenaza. Y luego, en segundo lugar, propone la abstracción lírica, en donde el blanco, según cada director, se instala como una alternativa del espíritu. Escribe: “Las tinieblas y la lucha del espíritu, el blanco y la alternativa del espíritu: tales son los dos primeros procedimientos por medio de los cuales el espacio se torna un espacio cualquiera y se eleva a la potencia espiritual de lo luminoso”<sup>270</sup>. Y luego alcanza un tercer lugar que se relaciona con la imagen color, como un nuevo modo de espacio cualquiera: “Las formas principales de esta imagen, el color superficie de los grandes *aplats*, el color atmosférico que impregna a todos los demás, el color-movimiento que pasa de un tono a otro (...)”<sup>271</sup>.

Los espacios, en Sánchez, se transforman en atmósferas, en afecciones. Sin embargo, la apuesta plástica en sus películas, encuentra una correspondencia con el universo sonoro en donde hay una constante alusión, como hemos dicho, al nefasto contexto político y social de la época. Entonces, sin más explicaciones, los lugares que visitan los personajes sucumben expresivamente al desconcierto. Ello ocurrirá de modo más potente en las películas a color. Tanto en *Los deseos concebidos* como en *El cumplimiento del deseo*, habrá una preocupación formal relacionada con el encuadre y el diseño cromático de cada plano. Las tonalidades azules y rojas en ambas películas van organizando

---

<sup>269</sup> Gilles Deleuze. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2005, 9. 162.

<sup>270</sup> Op., cit. 174

<sup>271</sup> Deleuze analiza el uso que hace Antonioni del color y escribe: “El color eleva el espacio a la potencia del vacío, una vez consumada la parte de lo que puede realizarse en el acontecimiento. El espacio no resulta despotencializado, sino por el contrario, tanto más cargado de potencial”. Op. Cit., 174.

una atmósfera particular que funciona como una extensión del estado anímico de los personajes. El gesto del personaje subjetivamente convoca al espacio, le otorga cierta densidad particular.

De acuerdo a los lineamientos que hemos establecido a lo largo de la investigación, podríamos decir que el lugar de los síntomas se encuentra, principalmente, en el fuera de campo (desde ahí llegan los sonidos, sospechosos y sin una procedencia determinada). Es decir, en el afuera (espacial o definido mediante elipsis) es donde ocurren los acontecimientos que figurarían a modo de causas—, ese espacio *off* se encuentra atado al campo —y a la imagen— justamente a partir de la propuesta espacial, en la apuesta por un constante extrañamiento del espacio.

Ya mencionamos los asesinatos que se producen en el marco del filme *El cumplimiento del deseo*, a medio camino entre el campo y el fuera de campo. A pesar de que la violencia ejercida sobre los cuerpos muchas veces no se ve directamente, no forma parte del plano, se insertarán planos posteriores donde se exhibirán esos cuerpos sin vida. Narrativamente también, observamos que las víctimas son generalmente irrelevantes para la trama y para sus protagonistas. Es decir, los héroes son testigos de un crimen, pero no hay un correlato dentro de la historia; es un hilo narrativo que se disipa pero que cumple con la idea de una imagen y un espacio afectado por un terrorismo implicado. La cámara exhibe ambigüamente el acto criminal, pero luego desvía su atención hacia el personaje, Manuela en este caso, que tampoco pareciese retener su atención en el evento macabro. Es, como hemos propuesto, parte de la atmósfera y de la cotidianeidad, cuyo estatuto violento se encuentra ya naturalizado. A partir de Cassavetes, Deleuze analiza un tipo particular de espacio, expresa: “espacios desconectados, de fuerte contenido afectivo”<sup>272</sup>, espacios que en los que el acontecimiento se desborda. Eso es interesante en este filme particularmente.

La propuesta espacial que hace Sánchez, es la que actúa como un puente entre el campo y el fuera de campo. Concordamos con la tesis de Gómez Tarín cuando señala: “El

---

<sup>272</sup> Op., cit. P. 176

espacio imaginario es habilitado por el espectador, pero la imagen penetra en él como una pieza de rompecabezas que sella la coherencia del conjunto. Imagen y ausencia son partes de un mismo proceso ficcional, de un mismo proceso imaginario”<sup>273</sup>. En este caso, la inestabilidad de lo visible (que operaría en un nivel narrativo, pero también estético y estilístico), no hace más que potenciar la relación con el fuera de campo que está siendo también trabajado por el director desde los modos diversos que hemos propuesto a lo largo de estas páginas.

---

<sup>273</sup> Francisco Javier Gómez Tarín, *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca, 2006, p. 184.

## Sonoridad, suspenso y fantasmagoría

En el transcurso de esta tesis, hemos revisado la configuración de lo visible y de lo invisible en la imagen que elabora Cristián Sánchez en sus películas, a partir de un recorrido que se detiene en diversos aspectos narrativos, estéticos y políticos de la obra realizada por el director entre 1975 y 1990. El viaje culmina en un lugar, proponemos, instalado en el límite que une el campo con el fuera de campo: el lugar de los fantasmas. El tópico de lo espectral es revisado por Didi Huberman de la siguiente manera: “Lo que nos obsesiona o nos amenaza no siempre tiene la forma de una espada suspendida sobre nosotros, pero puede igualmente existir, e incluso, en grado sumo, en el polvo que baila por encima de nosotros, a nuestro alrededor, el polvo en suspenso que, de repente se hace visible en un rayo de luz, ese polvo que incluso respiramos. Ahora bien, suspenso quiere decir amenaza. El polvo nos invita a imaginar una especie de predicción que no profiere ni se ve de verdad, una predicción dispersa, en partículas infinitas, danzantes y silenciosas, como si fueran aleatorias líneas de puntos: puntos de futuro”<sup>274</sup>. Contemplaremos el lugar de los fantasmas desde diferentes lugares, pero muy en sintonía con la propuesta del autor francés, es decir, la idea del suspenso y de la amenaza presente, pero al mismo tiempo, espectral e inmaterial<sup>275</sup>.

El tema de los fantasmas y de los espectros, como aquello que aparece y que desaparece en las imágenes presentes en las películas de Sánchez, será abordado acá para estudiar los modos en que el director va ensayando diversas prácticas de hacer presente la extrañeza y la indeterminación. Propondremos distintas formas en que lo fantasmagórico

---

<sup>274</sup> Georges Didi Huberman. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila, 2015, p. 60.

<sup>275</sup> No es la primera vez que Didi Huberman reflexiona en torno al tema de los fantasmas. Recordemos su libro *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas* en donde ya se refiere a la presencia de fantasmas en la historia del arte, en donde refiriéndose a Warburg sugería que “sustituía el modelo ideal de los «renacimientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un *modelo fantasmal* de la historia en que los tiempos no se calzaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por observaciones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo”. George Didi Huberman (2009: 25).

se manifiesta en esta filmografía, como figura borde entre el adentro y el afuera, que se moviliza entre ambos espacios o que, simplemente, moviliza ambos espacios: el afuera inunda el plano y, al mismo tiempo, lo des-familiariza y desestabiliza. El objetivo de nuestro último capítulo consiste en navegar a través de la obra de Cristián Sánchez, aproximándonos al tema del espectro y de los fantasmas desde tres lugares diferentes:

1. En primer lugar, nos acercaremos a dicho tema a partir de la dicotomía, ya mencionada, entre el adentro y el afuera, pensando en los mecanismos de producción de suspenso que utiliza el director especialmente a partir del diseño de la banda de sonido. Nos detendremos en las posibilidades de los elementos sonoros para hacer posible el suspenso, que late desde fuera de los bordes de la imagen para inundarla con la extrañeza y la indeterminación.
2. A continuación revisaremos el tema a partir de aquello que llamaremos las ‘huellas del dispositivo’, pensando en la materialidad propia de la imagen cinematográfica (del celuloide, específicamente<sup>276</sup>), que hace perceptible ciertos elementos que deberían ser invisibles (al menos a los ojos del espectador de un cine clásico), y que va insertando veladuras y ruidos en la imagen, ocultando aquello que, otrora, podríamos ver con claridad.
3. Por último, inspeccionaremos las figuras fantasmagóricas que rondan el plano, presentados como fantasmas “reales”, que transitan por las historias de un modo fantasmagórico.

### **Adentro y afuera**

Si bien hemos ensayado insistentemente en torno a la división que se establece entre el campo y el fuera de campo –el adentro y el afuera–, a lo largo de esta investigación, nos parece importante regresar al planteamiento inicial, con el fin de ir cerrando los argumentos principales con los que hemos ido pensando esta obra. La hipótesis preliminar

---

<sup>276</sup> Recordemos que las películas de Sánchez fueron filmadas en celuloide (35 o 16 mm, particularmente), a excepción de su film *El otro round*, que se realizó con tecnología televisiva, específicamente, *Umatic*, lo que le otorga a la película una estética muy distinta a la del resto de su obra.

fue la siguiente: Sánchez elabora un testimonio extrañado de su propia época, a partir de la omisión de los elementos del contexto histórico y político que lo acoge, recurriendo a una estrategia particular: relega hacia el afuera los principales terrores del momento dictatorial, mientras en el adentro va organizando algunas huellas que nos parecen sintomáticas de dicho momento histórico. Vestigios que hemos ido tipificando en los distintos capítulos, a través de, por ejemplo, la potencia del rostro, las miradas a cámara, la configuración del espacio, la presencia de un pueblo individualizado en unos pocos, la construcción de un habla, entre otros, como elementos que dan cuenta de un panorama más amplio ocurriendo alrededor de la narración y de la imagen.

Nos interesa revisar dicha hipótesis pensando que aquel “testimonio extrañado de una época”, que se organiza mediante rastros o pistas, que van instituyendo un imaginario político, es trabajado por el director en gran medida a partir del material sonoro. Dicho dispositivo será fundamental para la atmósfera de suspenso que está presente en las distintas películas estudiadas. Un suspenso que se hace presente como una atmósfera (*un polvo suspendido, que se materializa a veces o que incluso respiramos*, siguiendo a Didi Huberman) que se percibe constantemente pero más fuerte aun cuando se escuchan los sonidos disruptivos, que abren a la posibilidad de estar frente a un ambiente amenazado, aunque generalmente la imagen sancheana no nos permita visibilizar dicho escenario.

Continuando con la línea que plantea Didi Huberman en torno a la amenaza, consideraremos el suspenso como un procedimiento narrativo y estético que “consiste en preparar la exposición de un acontecimiento que va a suceder dentro de la diégesis de modo tal que deje al lector y al espectador en una incertidumbre sobre lo que va a suceder, que le haga desear intensamente su conocimiento”<sup>277</sup>.

Sánchez tiende a insertar elementos de suspenso, para luego ir desactivándolos. Va diluyendo el suspenso a partir de una estrategia que se relaciona con la no-anticipación. Es decir, los sucesos terribles que ocurren en las películas, como importantes

---

<sup>277</sup> Josep Prósper Ribes, *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 133.

acontecimientos de la trama –por ejemplo, la enamorada de Erre, la niña errante, será asesinada por Mancilla, el conserje del liceo, en la secuencia final de *Los deseos concebidos*; o la violenta y tortuosa golpiza a la que es expuesto Gallardo, en *El zapato chino*<sup>278</sup>–, son imágenes que efectivamente se constituyen como pavorosos devenires en el recorrido de los personajes que, sin embargo, no son en absoluto, predecibles por los espectadores. No será la posibilidad de ese asesinato o de aquella tortura, lo que configura el suspenso.

Por otra parte, estamos ante un estilo cinematográfico en donde resulta muy difícil predecir los sucesos del filme. Aquello familiar, que indicamos como propio de un cine clásico, se desmorona desde el principio de la narración, cuando entendemos que estamos frente a un estilo distinto de representación y un quiebre profundo con el naturalismo. Por lo tanto, aquello que provoca extrañeza y que causa el asombro y el pasmo, pertenece a un orden donde los límites del relato se van dilatando para extenderse hasta fuera de los bordes de la narración. Como hemos dicho, el estado del suspenso, se levanta en estos filmes como una condición de la atmósfera, como un estado de ánimo, como una amenaza (un peligro constante, un acecho, que no es identificable fácilmente a nivel del argumento), aunque si esté presente en un correlato contextual que será inevitable de eludir.

En ese sentido, el sonido será primordial en la construcción estética de esta atmósfera ominosa. Ya mencionamos a Deleuze y su análisis de un sonido que hace ver aquello que muchas veces la mera visualidad no necesariamente exhibe. En el caso de Sánchez, hay varias manifestaciones de los sonidos *off*, que lo hacen formar parte de un grupo de directores que se preocupan por configurar un sonido en paralelo al diseño del guion del filme; que piensan en las infinitas posibilidades que otorga el sonido como complemento de la imagen, como su potencia, ya sea desde un eco o ruido que la acompaña, o por el contrario, en la construcción de una propuesta sonora que no está subordinada narrativamente a lo visible, sino que lo que busca es crear una atmósfera

---

<sup>278</sup> Hay otros ejemplos que podemos citar acá, como énfasis del argumento: Por ejemplo, en *El cumplimiento del deseo*, el secuestro de Manuela por parte del conserje en el subterráneo, o las golpizas y asesinatos que presencia en el estacionamiento del motel; en *Vías paralelas*, la alusión a un antiguo dueño del restaurante que fue “degollado”, sin que nunca se profundice en ese diálogo cuya mención se hace solo a la pasada.

determinada, que le permita al espectador interpretar la obra desde una segunda vía posible.

Veamos un primer ejemplo relacionado con la utilización tradicional de un sonido que llega desde el fuera de campo. Como suele ocurrir en esta filmografía, la fuente de dicho sonido no se hará visible posteriormente en la imagen. Se trata de un fuera de campo inmediato que se activa en el plano mediante el audio, en el filme *El zapato chino*, en una secuencia particular en que Gallardo lleva a tres pasajeros en su taxi. De pronto – luego de una discusión–, el hombre que va sentado en el asiento del copiloto, se baja del auto y saca a empujones del taxi a otro que va en el asiento trasero. Salen del plano y cuando están fuera de campo, se escuchan dos disparos. En el plano veremos que nadie reacciona a dichos sonidos: ni Gallardo, ni el pasajero que se queda dentro del taxi, ni los transeúntes que pasan por la calle. Todos mantendrán la misma actitud pasiva y distendida. Posteriormente el co-piloto vuelve a subir al taxi y parten. Luego de esto, en una elipsis que suponemos que es breve, Gallardo finge una *panne* de su auto para escaparse. Los pasajeros se bajan a empujar el taxi y éste acelera, huyendo de los maleantes (de terno y corbata y de lenguaje correcto), mientras ellos le gritan de modo agresivo. Este suceso abrirá una nueva línea narrativa en el filme; la de nuestro protagonista, en peligro de muerte, sin trabajo y en fuga, y su penosa búsqueda por un lugar en donde esconderse.

Lo interesante, entonces, es el modo que Sánchez, sin hacer visible de forma literal el contexto político de la época, en que efectivamente había violencia, represión y caos en la vía pública, logra articularlo como un espacio imaginario en donde aquella violencia adquiere una nueva potencia. En la secuencia, el sonido del disparo es claro, no confunde, y aunque el acto mismo (el victimario apuntando a una víctima, la imagen del arma mientras se dispara, el cuerpo de la víctima cayendo al suelo), quedan fuera de campo, no es difícil imaginar que eso es lo que sucede; el sonido visibiliza algo ausente en el plano.

Sánchez piensa en el campo sonoro de modo tan profundo como piensa la imagen, y la generación de la atmósfera que hemos mencionado tendrá que ver justamente con la creación sonora que se infiltra, a partir, por ejemplo, de ecos de los cuales nunca sabremos su procedencia. Sonidos que provocan un estado de alerta y de sospecha, en el

espectador (y en los personajes), sonidos diegéticos, por lo tanto. El director utiliza ese mecanismo desde la indeterminación de la fuente que lo provoca. De ese modo, lo que oímos no se explica ni se comprende en el contexto de la lógica del relato. La atmósfera se construye a partir de la configuración de un sonido que, a pesar de no tener una presencia física en la imagen (no en el plano en el cual ese audio emerge, ni tampoco en secuencias posteriores que la expliquen), va sugiriendo posibilidades de lectura, de interpretaciones, siempre abiertas. Presencias no visibles, fantasmagóricas, la parte oculta de la representación que se cuele auditivamente mediante sonidos insólitos e infrecuentes, de los cuales no llegamos a ver una materialización.

En ese sentido nos parece interesante la idea de un margen, que sería, en este caso, traspasable, líquido, permeable, móvil, entre el campo y el fuera de campo. Sánchez se aproxima al borde entre ambos espacios, y evoca e invoca, constante e insistentemente la orilla de una imagen que se presenta como una zona nunca estática, donde lo visible se in-estabiliza a través de las presencias sonoras, justamente de un modo contrario al que ocupa el cine clásico<sup>279</sup>. En los modelos tradicionales de representación, generalmente el sonido estará ligado a la imagen, y éste irá subrayando constantemente aquello que corresponde al terreno de las emociones. Ya sea a partir de la utilización de una música extradiegética, de un *leit motiv* permanente, o de un corpus sonoro que debe acercar al espectador al terreno del miedo, o bien, de la melancolía o de la risa. Acá el audio crea una atmósfera, promueve un cierto placer sensorial que nos lleva a ingresar a una experiencia distinta como espectadores, desde una particular poética de la sugerencia y de la alusión donde lo ausente adquiere un lugar tan importante como lo presente. Sánchez, a pesar de

---

<sup>279</sup> Pensemos que el lenguaje cinematográfico hegemónico es un dispositivo que se apoya en homogeneización de la narración. Se puede expresar del siguiente modo: “En el modelo dominante, la pista de sonido cumple una serie de funciones que automatizan el ejercicio hermenéutico del espectador sobre la banda imagen; así 1) el sonido correspondiente a un plano puede ‘encabalgarse’ con el siguiente, con lo que se obtiene un efecto de sutura provocado por la suavidad de la transición entre diferentes imágenes; 2) la música puede extenderse a lo largo de una sucesión de planos o fragmentos, homogeneizando el conjunto; 3) el espacio sonoro puede estabilizarse manteniendo el punto de audición a lo largo de una sucesión de planos, aunque los puntos de vista sean diversos, con lo que el efecto perceptivo es de unificación espacial y tiempo continuo”. Francisco Javier Gómez Tarín (2002: 118).

sus condiciones de producción que a ratos pueden ser excesivamente precarias, ejecuta un sonido coherente con la extrañeza de la imagen. No estamos frente a un sonido que restituye un sentido, sino que profundiza en el desconcierto que ya está presente muchas veces, de modo visual, en los planos. Recordemos, por ejemplo, las secuencias de *Los deseos concebidos* en que aparecen sujetos que sostienen piedras, mientras se mantienen inmóviles y de rodillas, o en la figura de la niña vestida de escolar que come betún de zapatos como si fuese crema de chocolate. O en el caso de *El zapato chino* en los múltiples personajes que en distintos momentos se exhiben mirando a través del agujero de un muro, algo que los espectadores nunca veremos.

Nos interesa particularmente la idea de un sonido acusmático. Aventurando que, en el modo en que lo presenta Sánchez, roza el terreno de la fantasmagoría. Quien trabaja la noción de lo acusmático es Michel Chion, y lo define de la siguiente manera: “«aquello que se oye sin ver la causa originaria del sonido» o «que hace oír sonidos sin la visión de sus causas»”<sup>280</sup>.

Chion distingue un fuera de campo activo y un fuera de campo pasivo<sup>281</sup>. El primero es “aquel en el cual el sonido acusmático plantea preguntas (¿Qué es? ¿Qué sucede?), que reclamen una respuesta en el campo e inciten a la mirada para que vea en él (...)”, el fuera de campo pasivo, en cambio, es aquel “en el cual el sonido crea un ambiente que envuelve la imagen y la estabiliza, sin suscitar de modo alguno el deseo de ir a mirar a otra parte o de anticipar la visión de su fuente y cambiar el punto de vista”<sup>282</sup>.

---

<sup>280</sup> Michael Chion, *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós, 2008, 74.

<sup>281</sup> Más extensamente, lo que dirá el autor al respecto será lo siguiente: “Cuando se dice *sonido fuera de campo*, esta expresión misma induce a creer que se trata de una cualidad intrínseca del sonido mismo. Sin embargo, basta con cerrar los ojos ante la película o con apartar la mirada de la pantalla, para experimentar una evidencia: sin la visión, los sonidos fuera de campo reaparecen tan presentes, tan definidos –a veces incluso más– en el plano acústico, como los sonidos *in*. Nada permite ya, en todo caso, distinguirlos. Acusmatizado y reducido a un conjunto de sonidos que constituyen ya, en este caso, una banda sonora digna de este nombre, la película cambia totalmente de aspecto”. Michael Chion (2008: 84). Esta idea nos parece relevante, porque justamente se referirá a la potencia de un sonido que transforma la imagen, la abre hacia nuevas posibilidades de lectura, la asocia con elementos del afuera que no están contenidos en el plano.

<sup>282</sup> Op. Cit., 86.

Resulta difícil ponerle un nombre a los sonidos indeterminados y nunca actualizables en la imagen que utiliza Sánchez, en películas como *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y también, posteriormente, en *El cumplimiento del deseo*, en donde no encontramos en la imagen huellas de qué o quién los provoca; se desprenden más bien de las anomalías propias de la imagen sancheana y su posibilidad de generar inseguridad y extrañamiento.

Más adelante en el texto de Chion encontramos ciertos hilos de los cuales podemos colgarnos para ver una posibilidad similar en el audio que organiza nuestro director. Escribe, a partir del filme *Sacrificio* (1986), del cineasta Andrei Tarkovsky<sup>283</sup>, que “pueden percibirse sonidos que ya están en la otra orilla de la vida, captados por un oído inmaterial, liberados de nuestro enloquecido cuerpo humano (...)”<sup>284</sup>.

Sánchez trabaja muchas veces con un sonido acusmático, perteneciente a un fuera de campo heterogéneo y no actualizable en la imagen. Un fuera de campo extendido. En *Los deseos concebidos*, Erre está en su cama fumando, en su pieza, cuando de pronto, escucha el aullido de un mono. Son chillidos de animales que no pertenecen al territorio urbano en donde ocurre la película. El personaje no se asusta, pero se pone en alerta, se levanta de la cama. El sonido animal lo escucha Erre y lo escuchan también los espectadores; no se trata de un sonido extradiagético. La narración se desestabiliza con el ingreso de este elemento extraño. Sin embargo, también podemos comprenderlo en tanto un afuera horroroso, un fuera de campo que alude a las formas políticas dictatoriales que se confunden con el mundo que proponen estos filmes, como si el sonido fuese el encargado de interpelar la historia, de tensionar los límites entre la ficción y la historia,

---

<sup>283</sup> El cineasta soviético, responsable de *La infancia de Iván* (1962), *Solaris* (1972) o *Stalker* (1979), entre otros largometrajes, es el autor del libro *Esculpir en el tiempo*, en donde analiza el flujo temporal como una materia prima del cine, donde el montaje tendrá una importancia vital desde la categoría de selección y organización de los materiales con los que trabaja un artista. En *Stalker* y en *Solaris* la ambientación sonora es la mejor fuente para integrar los elementos propios de la ciencia ficción. El director va subvirtiendo los códigos de un género que tiende a ser más efectista y menos contemplativo. Tarkovsky trabaja directamente sobre el ámbito de la percepción, elaborando un sonido que va sugiriendo constantemente la presencia de algo más allá de lo que vemos los espectadores, y también, los personajes en la historia.

<sup>284</sup> Op. Cit. 119.

dando cuenta de un ambiente extraño de los personajes, en un mundo que no se distingue tanto del Chile real de los años setenta y ochenta.

Los fantasmas, según aventuramos en este primer punto, se mantienen en el espacio del fuera de campo, es decir, en la imagen (en lo visible) no está presente aquello que constituye la fuente del sonido, este evoca algo que permanece en el terreno de aquello in-visible a los ojos del espectador. Sánchez utiliza ese sonido acusmático para organizar una tensa dicotomía entre ambos espacios, donde el fuera de campo se propone como una latencia, que tensiona el campo, que lo activa, pero siempre de un modo misterioso e indeterminado. La atmósfera permanece viciada, hay un enrarecimiento que se da a ver en los encuadres improbables, en los sonidos que ingresan al plano y que, sin embargo, pertenecen a un mundo inaccesible. Los cuerpos visibles en el plano, los personajes, mediante sus devenires erráticos, mediante sus gestos y sus particularidades, perciben el afuera. Sus cuerpos, sus rostros, sus gestos, sus modos de relacionarse con el espacio, actúan como un puente entre ese adentro y ese afuera.

Ya hemos mencionado el filme *El zapato chino* en diversas ocasiones, así como también sus secuencias de apertura y de cierre, sin embargo, nos parece que en esas secuencias podemos encontrar un ejemplo ilustrativo en cuanto a esta latencia fantasmagórica del afuera.

Se exhibe (luego de los créditos del inicio), un plano de Marlene, la protagonista, apoyada en un muro de concreto, observando de frente a una cámara fija que la registra. Ella mira hacia la derecha y hacia la izquierda, en un estado (un gesto, un rictus, una mirada ambigua), que se indefine entre la apatía y la alerta. No dice nada. Su mirada se posa sobre nosotros, los espectadores. Suena una melodía (un *leitmotif* que será permanente durante todo el filme). Y luego surge desde el audio una voz en *off*, su voz, que dice (en un tono monocorde, casi como si estuviera recitando): “Querida madrina, a lo mejor ésta es la última carta que usted reciba de mí. No se asuste, nada malo me pasa, pero se me perdió la recomendación suya y nadie me quiere ocupar”<sup>285</sup>.

---

<sup>285</sup> Fragmento secuencia inicial de *El zapato chino*.

La carta continua, Marlene describe su situación a una madrina de la cual nunca sabremos nada. Es una carta enviada hacia una afuera y ese afuera nunca retornará materialmente. Es, además, una suerte de confesión que, según ella dice, le genera vergüenza; sin embargo, los elementos descritos o aludidos en la misiva, nunca serán explicitados en el relato<sup>286</sup>.

Como secuencia de apertura permite dar cuenta del tono general del filme, tanto en términos de lenguaje cinematográfico, como también, en tanto habla y oralidad de los personajes que articulan oraciones y organizan un diálogo a veces más, a veces menos hilado, un sentido ambiguo y enigmático, cotidiano y trivial, que da cuenta de una lengua interrumpida y titubeante, que no dice mucho. Más allá de eso, nos interesa lo que vemos: Marlene en una postura frontal, mirando hacia la izquierda y hacia la derecha para luego posar los ojos directamente sobre la cámara. A pesar de ser una mirada a cámara, no podemos afirmar que en ella hay una interpelación al espectador, como si ocurre con otras importantes miradas a cámara de la historia del cine como, por ejemplo, en las películas *Un verano con Monika* (Ingmar Bergman, 1953), o *2 o 3 cosas que sé sobre ella* (Jean Luc Godard, 1967)<sup>287</sup>. En *El zapato chino*, la mirada de Marlene nos desarma, se posa sobre

---

<sup>286</sup> De los Ríos expresa lo siguiente en relación a este monólogo: “El texto de la carta es interesante por su sintaxis entrecortada y por su sonoridad, subrayada al final por una música en off, motivo recurrente a lo largo de la cinta. Sin dejar de lado la importancia de esta secuencia como imagen-tiempo (es decir, como una situación puramente óptica y auditiva, según Deleuze), resulta interesante poner atención a las estrategias retóricas que emplea. La narradora anuncia el fin de su comunicación epistolar y se adelanta performativamente a la perturbación de su receptora ante la noticia. Sin embargo, lo que me interesa destacar aquí son otros dos aspectos centrales de esta comunicación, que otorgan claves de lectura para analizar el resto del film: la sensación de “no hallarse en ninguna parte” de la voz precisamente des-corporizada de Marlene (sonido interno); y el cierre de la misiva, en la que la narradora anuncia negativamente acontecimientos inenarrables, al enunciar su imposibilidad de contar, para evitar la vergüenza de su mentada madrina”. Valeria De los Ríos (159: 2011).

<sup>287</sup> Nos parece muy interesante el texto escrito por un joven Jean Luc Godard, sobre la película *Un verano con Monika*, dirigida en 1953 por el director sueco Ingmar Bergman. Señala el director francés: “Todo lo que reprochábamos no hacer a los cineastas franceses, Ingmar Bergman lo había hecho ya. Monika ya era *Et Dieu...* crea la *femme*, sólo que logrado a la perfección. Y el último plano de *Noches de Cabiria*, cuando Gulietta Massina mira obstinadamente hacia la cámara, ¿acaso puede olvidarse que estaba ya, también, en la penúltima bobina de *Monika*? Esa repentina conspiración entre actor y director que tanto entusiasmo a André Bazin ya la habíamos visto, no hay que olvidarlo, mil veces más fuerte y poética, cuando Harriet Anderson, con los risueños ojos empañados por el desconcierto fijos en el objetivo, nos hace testigos de su repugnancia al verse obligada a optar por el infierno en contra del cielo”. Jean Luc Godard (2003: 83).

nosotros los espectadores, pero no dice nada, es una mirada indeterminada y a la vez llena de misterio, pues no sabemos qué es lo que muestra ni qué es lo que oculta., Cuando su vista se dirige a los costados son inevitables las preguntas, ¿hacia dónde mira? ¿qué es lo que observa? ¿hay algo, en el espacio *off*, que nosotros no percibimos? Es una mirada opaca. Cristián Sánchez, en primer lugar, separa las bandas de imagen y la de sonido; y luego como segunda operación, atrapa al personaje entre una cámara y un muro. En ese doble ejercicio, de situar al sujeto en un lugar intermedio entre lo que se ve y lo que se escucha se configura la extrañeza y el suspenso. Clement Rosset expone, “Sigue siendo, en último análisis, lo real lo que da miedo; pero no cuando se lo percibe directamente, sino cuando aún está inmerso en la vaguedad de la imaginación, de la que es uno de los efectos engañosos más notables”<sup>288</sup>. La vaguedad de la imaginación que se relaciona con una memoria histórica, que es individual y es también colectiva, y que es la que permite poblar el espacio del afuera de fantasmas (persecutores, victimarios).

Se trata de una amenaza o más bien, aprehensión hacia un real que está fuera de campo. Parafraseando a Deleuze, aventuramos de que se trata de un fuera de campo fantasmagórico. Pertenece al mundo del director, al mundo del rodaje, no al mundo de la diégesis. Dicho mundo, constantemente se va colando al campo, y lo va haciendo de modo sintomático. La amenaza –su origen– desaparece porque está más allá del campo de la visión. Proponemos que pertenece al terreno de las desapariciones, tan propias de la época<sup>289</sup>.

Podemos pensar el fuera de campo como un espacio de desapariciones. Aunque cabe preguntarse, ¿cómo desaparece algo que no apareció, en el plano, en la imagen, en la historia? En *El zapato chino*, el fuera de campo se activa de modos no convencionales: no se actualiza en el plano mediante un contraplano, no hay una imagen que nos dé a ver qué

---

<sup>288</sup> Clément Rosset. *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2010, 78.

<sup>289</sup> Según el Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación (Informe *Rettig*), por una parte, y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe *Valech*), la cifra de desaparecidos en Chile bordea las 1.100 personas. Además, unas 200.000 personas habrían sido exiliadas, y un número no determinado (cientos de miles) habría pasado por centros de detención y tortura.

hay a la derecha o a la izquierda de Marlene. Esto se instala en el plano de lo espectral, donde lo que ocurre es que completamos dicho plano, mediante los elementos de la historia que suceden en la época misma en que Sánchez realiza esta película. El fuera de campo se asoma como una alteridad, una otredad. Pero también en la posibilidad de pensar una época desde sus trazas residuales, alienadas de la historia ‘oficial’, a partir de la organización de algo que no vemos y que cuando es audible, lo es de modo abstracto y ominoso. Es decir, no alude directamente a algo, sino que da cuenta de una presencia que se instala como una amenaza incierta, que no se reduce solamente a aquello que está más allá de la imagen, sino que apela a la imaginación del espectador –que puede ser o no ser conocedor de los acontecimientos de la historia de Chile–, sobre algo contiguo que nos inquieta, sobre una amenaza, como posibilidad latente. Lo que queda sugerido, es algo que nunca veremos y esa imagen ausente, curiosamente, tendrá un rol esencial en la construcción del relato.

Esa otredad tiene relación, también, con el ingreso de lo fantástico (“no aquel que interrumpe el curso extraordinario de las cosas, como lo sobrenatural, lo milagroso, lo extraterrestre, lo divino”<sup>290</sup>). Dice Rosset: “Para ser fantástico no basta con ser diferente de lo real: también (y sobretodo) es preciso mezclarse inexplicablemente con lo real. En términos más filosóficos, se puede decir que lo fantástico no es lo otro de lo mismo, sino su alteración: no la contradicción de lo real, sino su subversión”<sup>291</sup>.

Sánchez se mantiene en un orden de lo cotidiano, pero no cualquier orden cotidiano, pues está teñido de la extrañeza del afuera. Todo se vuelve absurdo cuando ingresan al campo los fantasmas de lo real, a tal punto, que los personajes mismos se tornan fantasmagóricos, transitan como parias por el plano. Hay sonámbulos, niñas errantes, personajes que transitan sin destino, sin motivaciones, sin saber realmente hacia donde se dirigen. Tal es el caso de *El zapato chino*, de *Los deseos concebidos*, de *El cumplimiento del deseo*.

---

<sup>290</sup> Clément Rosset, Reflexiones sobre cine. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010, p. 18

<sup>291</sup> *Ibíd.*

Retomando a Deleuze y lo que él denomina el fuera de campo absoluto: “Remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente (...). Un tipo de fuera de campo que da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir que «insiste» o «subsiste» una parte”<sup>292</sup>. Esta presencia inquietante, puede ser relacionada a la atmósfera política de la época, y su ingreso en el plano. Hay una anomalía *del otro lado*, pero es invisible, ya que se encuentra en un lugar al cual, cinematográficamente, no tenemos acceso. En reemplazo, Sánchez despliega un conjunto de gestos residuales, de remanentes o huellas que se deben seguir como si fuesen pistas, pues en ellas, hay una posibilidad de darle sentido a los sucesos extraños, excepcionales que enfrentan los personajes. Pensamos que ellos están inmersos en las trazas de un país plagado de fantasmas, que se instalan como algo que nunca podrá ser nombrado ni mostrado<sup>293</sup>.

Es interesante el modo en que Sánchez conforma a sus personajes, representados de modo tal, que no buscan explicaciones a lo ocurrido durante la dictadura en Chile, básicamente porque, dentro del universo de la historia, no hay una conciencia explícita de estar en un estado dictatorial. No se mencionan (salvo las ambiguas excepciones que hemos identificado), ni las torturas infringidas por la oposición militar, ni los miles de desapariciones de individuos que nunca fueron encontrados. No es un cine del sentido, es más bien un cine del sin sentido. De la política de otro modo. No es de la memoria o de la anti-memoria. Nos parece pertinente, entonces, cerrar esta primera aproximación sobre el tema de los espectros, retomando la observación de Bonitzer cuando se preguntaba “¿Qué es lo que vuelve, lo que regresa a través de esos “agujeros” del

---

<sup>292</sup> Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 34.

<sup>293</sup> Es interesante establecer un contrapunto con la película *Imagen latente* (Pablo Perelman, 1987), que sería (como observa Wolfgang Bongers) el primer filme chileno que trata el tema de los detenidos – desaparecidos en Chile. Escribe el autor (la película) “problematiza el mismo proceso de producción y construcción fantasmal de memorias, tanto personales como colectivas, desde el archivo cinematográfico y fotográfico disponible en ese momento histórico del país”. En la película, un hombre busca, a partir del análisis y la interpretación de distintas imágenes fotográficas, a su hermano quien fuera detenido y está desaparecido. Busca pistas, busca huellas de un cuerpo que le fue robado y nunca devuelto. El autor cita a Ana Amado, cuando en su libro *La imagen justa* escribe: “los personajes de estas películas buscan explicaciones, pretenden encontrar un discurso de verdad para impedir que el pasado se degrade en puro recuerdo...”. Wolfgang Bongers (2016: 24 a 30).

realismo técnico aprovechando la de-suturación del espacio fílmico? Fantasmas: los fantasmas de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen”<sup>294</sup>.

Como hemos propuesto, la imagen ausente elaborada por Sánchez, convocada desde y hacia el fuera de campo, se apoya en un dispositivo experimental subrayado por el uso de planos extensos. No hay sutura, pero sí hay agujeros. Sánchez construye el relato a través de planos secuencias, en que los personajes se enredan en conversaciones inconducentes, en una puesta en escena que privilegia los espacios y en las composiciones del plano, en donde los elementos tienden a re-encuadrarse, re-enmarcarse, reflejarse. En esa imagen, el material fílmico a ratos obstruye el plano, y reemplaza su contenido por la visualización de los fantasmas del tiempo, organizando un presente que ahora (en la lectura que se hace varias décadas más tarde), se configura como memoria, en formato *vintage*, de un momento en el cual los registros escasean. Acá la ficción cumple un rol documental; un filme es siempre un documento de su propia época.

En ese contexto, y retomando el hilo anunciado en el primer capítulo, el director logra configurar un espacio invisible, pero que, de todos modos, puede ser percibido por el espectador, activándose desde distintos lugares (desde sonidos acusmáticos, miradas que se dirigen fuera del marco de la imagen, sin actualizar lo que el personaje ve, entre otros elementos). Lo documental de la obra tiene que ver con esta pensatividad de una imagen, a partir de una configuración narrativa particular donde el centro del suspenso y de la amenaza se mantiene relegado al fuera de campo. El Chile dictatorial se mantiene, en esta obra, restringido en un nivel de alusión y de sugerencia.

### **Huellas del dispositivo**

Una segunda manera que proponemos para abarcar el tema de los fantasmas, es a partir de las materialidades propias del celuloide, que se hacen visibles como ruidos, como veladuras o desapariciones –en la imagen–, poniendo en escena aquello que es

---

<sup>294</sup> Pascal Bonitzer. *El campo ciego* Buenos Aires: Santiago Arcos. 2007, p. 76.

comúnmente invisible a los ojos del espectador. Tomando en cuenta el carácter fantasmagórico propio del cine en tanto espectáculo capaz de poner en escena tanto el pasado como el futuro, lo real y lo imaginario, o al modo en que propone Jacques Derrida, “El cine permite cultivar lo que podríamos llamar ‘injertos’ de spectralidad, inscribe rastros de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma (...). Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia”<sup>295</sup>.

El cine de Sánchez lo proponemos como el articulador de una memoria cotidiana, que (desde la historia que plantea) no es trágica en sentido estricto, ni tampoco es épica. Es la memoria de lo cotidiano, de lo íntimo, de lo que ocurre (ficticiamente) en un “puertas adentro” del hogar chileno en los setenta y ochenta y particularmente en el marco de la capital, que es Santiago. Es la memoria imaginaria y es, también, la no memoria. Es la memoria ausente, elaborada a partir de una imagen ausente. En ese sentido, hacia la ausencia de una búsqueda de discurso, la materialidad de la imagen (su fantasmagoría) se tornará protagónica.

El contexto histórico, político y cultural, va a incidir en las películas del director tanto en términos simbólicos (en tanto emergen señas que los espectadores podemos capturar), pero también en la selección del material, en la expresividad del color, en las posibilidades plásticas, experimentales, técnicas y estilísticas que van modelando la imagen; en donde el proceso mismo de representación tiene como implicancia exhibir a los fantasmas que pueblan las imágenes. Una imagen profundamente imperfecta (recordemos el manifiesto que Julio García Espinoza escribe apenas unos años antes del inicio de esta filmografía<sup>296</sup>), donde el deterioro del material va cubriendo la ficción como si fuese un velo.

---

<sup>295</sup> Antoine de Baecque y Thierry Jousse. “Jacques Derrida: El cine y sus fantasmas”. Revisado en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.cl/2010/07/jacques-derrida-el-cine-y-sus-fantasmas.html>

<sup>296</sup> Ver *Por un cine imperfecto*, escrito en 1979 por Julio García Espinoza. Disponible en <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/julio-garcia-espinosa-por-un-cine-imperfecto/>

Como ejemplo, mencionamos las aventuras en torno al rodaje de *El zapato chino*, a fines de la década de los setenta, inmerso en un clima de violencia, con dificultades para conseguir material, equipos, película, para coordinar al grupo actoral y al técnico, etc. Esta historia queda perfectamente descrita por Sánchez en la entrevista realizada por Jorge Ruffinelli. Comenta Sánchez, “Tenía negativo blanco y negro Kodak, tenía Agfa, de distintos asajes, 100 y 200, negativo Orwo que era de Alemania oriental, película Ferrania, eran cinco o seis tipos de película que daban contrastes, granos y gamas de grises distintos... ¿Qué hicimos para superar esas disparidades? Pensamos en secuencias y en unidades por lugares, para trabajar en esto con Kodak, los exteriores con Agfa y así la copia se pudo unificar y no era esa salpicadura con distintos materiales”<sup>297</sup>. Es, entonces, una visualidad que se relaciona profundamente con las condiciones de producción de la película.<sup>298</sup>

Sin embargo, lo que acá nos interesa, independiente del contenido de dicha imagen, es la latencia que en ella se mantiene, su vibración constante. No solo estamos ante un filme en donde las condiciones de producción serán precarias, afectando la visualidad, sino que también, revisado con una distancia de cuatro décadas, se constituye la posibilidad de visibilizar el paso del tiempo corroyendo el celuloide, del mismo modo en que el tiempo va transfigurando las huellas de la historia.

El resultado de estas ‘disparidades’ lumínicas, cromáticas, de grises –a veces más y a veces menos contrastados–, proponemos, también hace las veces de una materia-fantasma, en el modo de hacer visible la superficie misma del relato y de la ficción. Lo irreal-imaginario queda envuelto por un velo que cubre lo que vemos. La imagen de lo ‘invisible’ se apodera de la narración, la hechiza, le otorga un aura que cumple con trasladar al espectador a territorios nuevos, emancipados de la historia (o de la no-historia); una

---

<sup>297</sup> Jorge Ruffinelli, *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40, 2006, p. 57.

<sup>298</sup> No solo en un nivel visual, también lo observamos en términos de la calidad de la imagen, de corrupción del celuloide o de la nitidez del sonido. El rodaje se verá contantemente afectado por la imposibilidad del director de financiar el filme. No pagarle a su equipo, implicaba esperar que los tiempos de todos ellos (actores, sonidistas, camarógrafos), confluyeran. Así los rodajes se extendían por meses y pasaban semanas sin poder reunirse a filmar una escena.

*imagen latente*, que se va revelando más allá de la historia que alberga. Es como si hubiera una segunda película que corre en paralelo a la primera, la narración se difumina y quedan las ruinas de un pasado irresuelto, donde justamente el paso de tiempo y su incidencia sobre la imagen, tendrá un lugar trascendental en su visualidad.

En relación a esto, Sánchez cita el modo en que Ruiz se refiere al tema del espectro: “Si tú pones una luz acá, haces dos hoyos de acá, de este hoyo sale una fuente de luz y de acá otra y hacen interferencias, se proyecta un espectro donde hay tanto sombra como luz (...). Pero esta experiencia es muy extraña, porque significa que cuando estamos viendo tanta luz estamos viendo tanta sombra, cuando estamos en la oscuridad total, toda la gente que viaja a las cavernas, los espeleólogos, cuando están en la oscuridad total, tienen la experiencia de que vienen *flashes* que no son psicológicos, son reales, son percepciones reales del mundo externo”<sup>299</sup>. Fantasmas como *flashes*, como memorias colectivas que asaltan a los personajes. La configuración de un archivo que se organiza impensadamente, y se constituye como tal, pero que, al mismo tiempo, deja una inconmensurable huella de oscuridad a su alrededor.

Pensemos en la fantasmagoría como espectáculo popular que reunía las nociones articuladoras de la linterna mágica con un soporte móvil, y a través de este método se accedía a aumentar y a disminuir el tamaño de la imagen proyectada (sobre muros, sobre el humo); los espectadores no veían el proyector y, eso permitía que fueran testigos de imágenes que los horrorizaban. De ese modo, el espectáculo de la fantasmagoría proyectaba (mucho antes de la invención del cine), una sucesión de fantasmas y de figuras imaginarias que, a modo de efectos especiales, se instalaban frente a los espectadores produciendo un tipo particular de experiencia: la experiencia del terror, de la extrañeza, de la presencia de lo anómalo en el universo familiar y cotidiano<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> Cristián Sánchez. *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Santiago: Ocho libros. 2011, p. 256.

<sup>300</sup> Para Bellour: “(La fantasmagoría) se trata de auténticas funciones, con su duración establecida, sus espectadores que pagan una entrada, de las cuales su inventor-director reconocido, Étienne-Gaspard Robertson, dejó evocaciones impresionantes, aunque solo fuera por sus aspectos improbables. Anticipan, en efecto, entre otras muchas cosas, lo que se convertirá, casi un siglo más tarde, en la obsesión mayor de la fotografía espiritista: la restitución a los vivos de la imagen de los muertos. En la fantasmagoría se forma una

En las películas que revisamos, las figuras imaginarias son la materia misma del celuloide, aquello invisible para el cine convencional. Las manchas, las interferencias de los fotogramas, que bailan frente a nuestros ojos cuando los vemos sucediéndose a 24 cuadros por segundo<sup>301</sup>. Esa trama visual va rompiendo la ilusión de realidad y los espectadores nos situamos en un lugar distinto, frente a una película que pertenece a otro tiempo. Un tiempo, por una parte, plagado de fantasmas<sup>302</sup>, y por otro lado, un tiempo en donde las películas hechas en Chile eran escasas, así como también los registros audiovisuales de la época, que son de difícil acceso. En *Vías paralelas*, la huella del paso del tiempo será muy potente, ya que el absurdo de la historia, la singularidad del emplazamiento de la cámara en algunos planos, van compartiendo un espacio con el entramado visual de una imagen que titila, que se va a negro o a blanco, que se aleja narrativamente de la historia; una visualidad en la cual se insertan líneas y puntos, luciérnagas que no alumbran la imagen, sino que la vuelven opaca, como si fuese una imagen de archivo, que se encuentra en un mercado persa, un material de metraje encontrado. En la secuencia inicial la cámara se emplaza en un segundo piso y registra en contrapicado; se trata de un plano particularmente extenso, que se despliega mediante una cámara móvil, que hace *zooms in*, se acerca, se distancia. Si a eso le sumamos las imperfecciones de la imagen, observamos que éstas aumentan la sensación de anormalidad y de trastorno que rige el relato. Pareciera que se trata de una mirada fantasma, o tal vez, la mirada de un fantasma, como lugar en el cual se sitúa la cámara y

---

mezcla única, propia de ese fin de siglo atormentado, entre racionalismo y superstición, observación e imaginación, enseñanza e ilusión”. Raymond Bellour (2013:32).

<sup>301</sup> Estos elementos visuales, auto-reflexivos, donde las características plásticas de la imagen adquieren un rol esencial, son particulares de un cine experimental, relacionado con el trabajo de un material a partir de la inserción de ruidos en la imagen, de integración de filtros, de hacer visibles los elementos que corrompen la imagen. El cine experimental, en sus formatos de *home movies* o de *found footage*, va a concentrarse, muchas veces, en las imperfecciones de la imagen para darle a ello un cierto protagonismo y convertir la película en un espectáculo sensorial, donde la experiencia visual y sonora será aquello que quiere transmitir un autor a un espectador.

<sup>302</sup> Es interesante el texto de Mariana Tello “Historias de desaparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares donde se ejerció la represión política”. Escribe la autora: “Los fantasmas interpelan en torno a ese dolor in-fligido y en torno a la irregularidad de la “desa-parición” de los cuerpos”. Mariana Tello (4)- Disponible en chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://cas.ides.org.ar/files/2016/07/EAS\_V1N1NS\_04AI\_tel.pdf

registra, decidiendo lo que se muestra, haciendo visible un despliegue de sucesos que se desarrollan en un bajo voltaje absoluto, a pesar de la urgencia del personaje principal y de su desesperación implicada.

Por otra parte, en *El zapato chino* hay un momento en que la imagen se va a negro, pero el registro auditivo persiste. El negro no es estático, sino se introduce más bien como un temblor o un latido, en donde la imagen se vela completamente. No es un fundido a negro consciente, es más bien un error de rodaje o de registro, un lapsus en que el plano (aquello que contiene) se pierde y se mantiene el audio, y es interesante pues genera una expectativa en torno a lo ausente, a lo que no se ve. Se configura como un tiempo muerto, a pesar de que la acción continúe y se perciba desde un sonido que evidentemente llega en *off*, el cuadro en negro niega la visión de aquello que escuchamos: desaparece la imagen, permanece el sonido. No vemos nada. Y este no ver nos recuerda el inicio de un capítulo del libro *La imagen justa*, en que Ana Amado se refiere a la frase 'nada que ver'. Escribe: "Durante la dictadura, circuló entre la ciudadanía como metáfora asociada a la seguridad o el resguardo ('no tengo nada que ver con nada'). Al mismo tiempo, la manipulación perversa del poder convertía el enunciado en un mandato literal: 'no hay nada que ver'. Nada que nuestros ojos debieran captar o registrar. Las escenas aterradoras que se sucedían con una proximidad inquietante, pero fuera de la percepción de la mirada, del poder domesticador de los ojos, al margen de su certificación, del peso testimonial de lo visto por sobre lo escuchado. Fantasmas. Dentro de esa estrategia, las víctimas, los suplicados, tampoco debían dejar rastros visibles (es decir, huellas certificables de la mirada) de su pasaje por los territorios de oscuridad y de tormentos clandestinos. De ellos, no quedaron ni los cuerpos"<sup>303</sup>. El párrafo sigue, sin embargo, no continuaremos referenciándolo justamente, porque la estrategia de Sánchez consiste en omitir todo, en no dejar nada para ver. Entonces, si un aullido de mono se cuela en la narración, sin que sea jamás explicitada su procedencia, podemos pensar en esas víctimas, que no dejan rastros visibles, pero cuyos tormentos emergen de la oscuridad y de la proximidad.

---

<sup>303</sup> Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue. 2009, p. 103.

Nos parece importante, además, señalar que la imagen en negro no oscurece una escena que mantenga un contenido político explícito, no al menos uno relacionado al contexto dictatorial de la época. Se trata, por el contrario, de un diálogo que mantiene Gallardo y Marlene, sobre un supuesto padrastro que ‘no la quiere’ según afirma Marlene, mientras él intenta saber si es que ella tuvo algún tipo de relación sexual con dicho padrastro (es, pensamos, un diálogo en que Gallardo claramente está proyectando sus propios deseos). Cuando la imagen vuelve, vemos un plano lateral de Marlene, apoyada contra la pared en la esquina de una habitación, aparecen las manos de Gallardo, que le toma la cara, acerca su rostro y luego la besa.

Este plano, en el cual durante un minuto nos es velada la imagen, se transforma en una especie de toma fantasma (en un sentido inverso). Un término que robamos a Farocki, que la atribuye a un tipo de toma realizada desde una posición que una persona o personaje jamás adopta. Una imagen capturada desde la perspectiva de una bomba, o bajo un tren, es una subjetiva fantasma<sup>304</sup>. Excepto que acá no se trata de un registro hecho por una cámara con una perspectiva improbable, más bien de una cámara que no registra la imagen. Fuera de la percepción de la mirada, los fantasmas del celuloide hacen desaparecer la imagen o, simplemente la enturbian, subrayan la insistencia en Sánchez por debilitar las jerarquías de lo visible y lo invisible, por darle una relevancia valiosa a lo visualmente ausente, de modo que, lo que no se ve, adquiere un protagonismo particular.

La invitación es, entonces, a pensar los filmes de Sánchez como una memoria posible, entre otras, de una época que alude constantemente al presente<sup>305</sup>.

### **Visiones realistas**

En un último recorrido que estableceremos en este capítulo, quisiéramos abrirnos a pensar en los fantasmas ‘reales’ que pululan en el cine de Sánchez: de ninguna

---

<sup>304</sup> Ver Harun Farocki (2013:147).

<sup>305</sup> Será interesante la propuesta de Bongers cuando propone que “lo que cuenta, entonces, es el proceso del archivo entre recuerdo y olvido, entre figuración y desfiguración de memorias, en los plural, y no tanto en el objeto singular de una memoria individual o colectiva”. Wolfgang Bongers (2016: 14).

manera bajo la modalidad de monstruos, o de muertos vivientes, que provocan horror en los espectadores, más bien se trata de individuos fantasmagóricos, que no parecen afectados por aquello que les toca vivir, y se mueven sin rumbo y sin destino, a través del plano y de la historia.

Recordemos el texto de Sánchez sobre Deleuze donde proponía que, “los acontecimientos sean de la naturaleza que sean no parecen concernir a los personajes que transitan como parias o fantasmas por las distintas situaciones”<sup>306</sup>. En *Vías paralelas, El zapato chino, Los deseos concebidos, El cumplimiento del deseo*, los personajes transitan como fantasmas por las diversas situaciones. La poética cinematográfica de este director, como hemos explicitado en más de una ocasión, se basa en películas sin un conflicto central, con múltiples personajes, donde se articula una trama que es ambigua, organizada a través de planos extensos, en donde muchos de ellos constituyen planos secuencias, que siguen a los personajes o bien, los dejan irse mientras se quedan en el mismo lugar. Los fantasmas no solo se mantienen en el territorio de lo sonoro, sino que también irrumpen en la imagen, no de un modo literal (aunque sí lo harán en el futuro, en su filme más actual), pero sí a través de ciertas anomalías que inserta el director y que no necesariamente tienen una explicación. Según el mismo Sánchez señala, se trata de “imágenes fantasmales que emergen desde un fondo oscuro y espectral, pero que aparecen de manera imperceptible, sin romper el tejido de lo real”<sup>307</sup>.

Los personajes en estos filmes, ya sean protagónicos o secundarios, deambularán sin rumbo. Personajes, como ya establecimos y parafraseando a Didi Huberman, sin grandes atributos. Hombres y mujeres comunes y corrientes que reaccionan poco o simplemente, no reaccionan en absoluto, a los eventos internos del drama. Si proponemos un inventario superficial de estos personajes, podemos decir: trabajadores sin trabajo, estudiantes que no estudian y son excluidos del registro de la escuela, esposas y

---

<sup>306</sup> Cristián Sánchez. Consultado en: <http://www.lafuga.cl/aventura-del-tiempo-en-el-cine-moderno/224>

<sup>307</sup> Esta afirmación es expresada por el director en el documental: “El paso del héroe y el círculo de los deseos” (disponible como material extra en el DVD de *El cumplimiento del deseo*).

esposos que se alejan de sus familias, sobrinas sin madrina, funcionarios públicos que se encuentran desempleados. Es decir, son personajes definidos por algo que ya no poseen. Son personajes huérfanos de sus propias características, oficios o funciones; y en ese estado, se abocan a la tarea de un deambular perpetuo, como espíritus en un limbo, definidos por aquello que no son en relación a algo que solían ser.

Pensemos en el protagonista de *Los deseos concebidos*. Erre, perfectamente, podría ser considerado como un personaje fantasma. En el colegio le dicen ‘el turista’, porque siempre está ausente. Por lo mismo, deciden expulsarlo de dicho colegio, lo sacan de los registros del libro del liceo, sin embargo, puede asistir a las clases dictadas de las distintas materias, a pesar de no ser considerado en su asistencia. Luego, cuando la profesora de filosofía lo invita a una cena, lo seduce e invita a pasar a su habitación, Erre no logrará sacarle la ropa para tener relaciones sexuales. Finalmente, cuando intenta escapar de la casa de la misma profesora de filosofía, se esconde en el ataúd del marido de la profesora, recientemente fallecido, para salir. ¿Cómo logra huir posteriormente del ataúd?, no lo sabremos.

Erre no es, entonces, un fantasma en un sentido literal (referido a los códigos que propone el género del terror). No es tampoco inmaterial, ni menos invisible. Sin embargo, hay situaciones que lo fantasmagorizan, en especial cuando no logra realizar ciertas actividades básicas, mientras al mismo tiempo, es capaz de levantarse dormido, en un estado de sonambulismo profundo, llegar hasta la cocina y pelar papas con un cuchillo. Qué imagen más fantasmagórica que la de un sonámbulo con un cuchillo en la mano.

Erre, tal como ocurre con los protagonistas de los otros filmes, está sometido a una errancia permanente y, desde ese lugar, es que se mantiene a la deriva. Son personajes que rondan el plano (fantasmagóricamente) y conectan con el afuera de un modo que es para nosotros, incomprensible. A ratos, pareciera que estamos ante personajes muertos en vida, verdaderos autómatas, que son arrastrados por fuerzas externas, invisibles a los espectadores<sup>308</sup>.

---

<sup>308</sup> Posteriormente, en su último filme estrenado *Tiempos malos* (2015), la aparición de los fantasmas será literal. Hay personajes que mueren y que luego vuelven a escena, para interactuar con los personajes que

## Fantasmas posibles

Proponemos entonces, la figura del fantasma y del espectro como posibilidad de lectura de esta obra. Ya sea desde la propuesta de un espacio del fuera de campo, como espacio de apariciones y desapariciones, o en relación a los personajes que transitan como aparecidos, como espíritus, por su propia historia. O también, como mencionamos, en las visibilidades de una materia –materia celuloide– que, producto del paso del tiempo, o bien del juego entre luz y sombra, o simplemente por temas de exposición, se llena de ruidos, de ruinas, de manchas, de estelas, que transforman las imágenes, dando paso a un inventario de extrañezas.

En este sentido frágil que proponen los filmes, en donde se opta por no ser demasiado discursivo, en donde los personajes no hablan demasiado (o, mejor dicho, hablan mucho, pero dicen poco), en donde el sistema narrativo requiere cierta participación del espectador, se prioriza la construcción de una atmósfera, de ciertas disposiciones emocionales, de modos de estar y de no estar. Y en esa propuesta, se configuran las huellas borrosas de una época.

Pero también, y con esta idea cerramos nuestro capítulo, podríamos proponer al propio Cristián Sánchez como un cineasta fantasma, por la manera en que se mueve por el cine chileno, al punto de que recién hoy (ya muy avanzada la segunda década de los 2000), hay un proceso de digitalización de una primera película del director (anterior a su ópera prima *Vías paralelas*) cuyo celuloide había estado desaparecido por décadas, y por lo tanto, es un filme que nunca ha sido exhibido públicamente al espectador<sup>309</sup>. Un filme fantasma, del cual se sabe su existencia, pero se desconoce como obra cinematográfica, pues jamás ha sido visionado por el público.

---

están vivos. Al final del filme, el jefe de una banda de mafiosos, es visitado en la cárcel por distintos sujetos a los que mató. No se trata de fantasmas atemorizantes, sino que, por el contrario, son absurdos y divertidos.

<sup>309</sup> Nos referimos a *Esperando a Godoy*, una película realizada durante el gobierno de Salvador Allende y bloqueada, censurada y desaparecida por la posterior dictadura de Pinochet.

Tomemos prestada una propuesta de Didi Huberman, en la lectura de obra que realiza sobre Warburg, refiriéndose al historiador del arte alemán como ‘nuestro fantasma’, cuyo trabajo aún no encuentra límites exactos. Tal como señala Didi Huberman: “Como un cuerpo espectral, esta obra carece de contornos definibles: no ha hallado aún su corpus”<sup>310</sup>. El filósofo alude tanto a la dispersión del conjunto de su obra, como al lenguaje que utiliza en la misma, que tiene un estatus espectral.

Manteniendo las distancias, Cristián Sánchez conserva dicho estatuto fantasmagórico que observamos desde distintos lugares. Por una parte, desde su anonimato permanente: hasta la actualidad, decide no estrenar en salas comerciales<sup>311</sup>, y se mantiene en un circuito alternativo de exhibición que no conformará el circuito independiente habitual, sino que restringirá su estreno solo a una sala de cine. Por otra parte, durante la dictadura, toma la decisión de permanecer en Chile cuando todos optan por el exilio: Sánchez, en cambio, se propone hacer un cine chileno en territorio nacional, intentando no llamar la atención de las fuerzas militares, haciendo películas misteriosas, que no generaran sospecha, al momento de ser vistas por los servicios de inteligencia de la dictadura militar. Un director que aún hoy, con una filmografía de 15 títulos y una trayectoria que supera las cuatro décadas, se mantiene en secreto, no genera ruidos, irrumpiendo la escena desde un borde que nunca cruza y se mantiene siempre como un extranjero, como un extraño para la historia del cine chileno, un director radical, un autor siempre moderno, que se mueve como un fantasma por la política, por el lenguaje, por el cine y por sus espacios de exhibición.

---

<sup>310</sup> George Didi Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 27.

<sup>311</sup> *Tiempos malos* se estrena solamente en la sala de Cine UC, y es vista por contados espectadores.

## Conclusiones

Traer al presente, re-visitarse y reflexionar en torno a la obra de Cristián Sánchez nos permitió no solo interrogar una imagen audiovisual que fue realizada en tiempos de oscuridad extrema y comprender los modos en que ésta se inscribe en una historia determinada, sino también la posibilidad de pensar en aquella época desde las configuraciones estéticas y representacionales del cine, a partir de la organización de un corpus de películas de ficción que, en la actualidad, se establece como intermediario de un pasado alejado de los lineamientos oficiales de la historia reciente de Chile, para situarse en una experiencia más cotidiana de la dictadura.

El estudio de esta filmografía propuso pensar las tensiones que surgen entre el campo y el fuera de campo concebidas por los códigos de un modelo representacional moderno, para acceder desde ese lugar a la distribución del mundo que representa el director a partir de los diferentes mecanismos de la ficción en el cine. Sánchez conforma una escritura sintomática de la época, en un trayecto que aborda las huellas de la política imperante, a partir del extrañamiento esencial de la narración, haciendo un acercamiento a las dinámicas cotidianas de ese periodo particular.

Nuestro trabajo comenzó, en el primer capítulo, con el estudio de la poética que elabora Sánchez en torno al fuera de campo, esencialmente porque esa estrategia le permitía al director la posibilidad de hacer cine en un momento en que dicha actividad generaba las más profundas desconfianzas de la inteligencia militar abocada a vigilar las prácticas culturales y cotidianas de la sociedad chilena. A partir del dispositivo del fuera de campo, pudimos proponer que Sánchez opera, desde la ficción, como un testigo que se mantiene oculto, y solo conserva una visión parcial<sup>312</sup> de los acontecimientos de la época, desde un fuera de campo que anuncia una ausencia, o –dicho de otro modo– se trata de

---

<sup>312</sup> En su capítulo “Los fragmentos de la realidad”, Bonitzer señala “El campo visual siempre se duplica en un campo ciego; la visión es, si no necesariamente parcial [partiale], al menos siempre parcial [partiale]”. Y luego aclara, en una nota al pie, la diferencia entre las dos palabras en el francés, en donde la primera “juzga sin equidad” y la segunda, “que forma parte de un todo”. Pascal Bonitzer (2007:81).

una presencia invisible a la mirada del espectador, pero igualmente presente, instalando lo ominoso –la constante extrañeza en el plano– desde un trabajo profundo con la tensión del fuera de campo en el campo (especialmente a partir de los sonidos, de los personajes y sus comportamientos erráticos). Los elementos políticos se relegan a ese espacio que, según los distintos teóricos mencionados, constituyen espacios imaginarios, campos ciegos, o fueros de campo absoluto. De ese modo, el espacio afuera no es solo un mecanismo útil para estudiar la obra, sino que, en el presente, se instala como la posibilidad de acceso a una temporalidad extraviada y nunca recuperada.

Esa aproximación nos llevó a identificar un segundo modo de abordar esta cinematografía, desde la revisión de la trayectoria general de la modernidad en el cine, incorporando en ese modelo de representación el mecanismo de utilización del fuera de campo. El repaso por ciertas características de esa “edad del cine”, nos permitió concluir que ésta es una obra que se puede leer profundamente desde las categorías del cine moderno (las coordenadas históricas y teóricas de dicho modelo, a partir de un cine profundamente reflexivo, que se adhiere a lo real para estudiarlo, explorando en los espacios del rodaje, en la relación con los actores, en las decisiones temporales de acuerdo a los planos). La obra de Sánchez, vigila a su presente –tal como proponía Barthes en torno a Antonioni–, tanto desde las categorías políticas propias de la época, como en la permanencia de un diálogo con el cine y con sus modos de abarcar la realidad. Desde ese contexto, las coordenadas teóricas y productivas de la modernidad, le permiten a Sánchez establecer una mirada (una observación), hacia un contexto particular, a partir de un movimiento contante que enfatiza en el tiempo y en sus duraciones; y de personajes que, más que hacer, contemplan y permiten la permeabilidad de una ficción que ingresa en los terrenos de la realidad para experimentar nuevas formas de dar a ver una temporalidad específica.

Del paso de una modernidad europea (y norteamericana en algunos casos) nos aproximamos en un siguiente capítulo a estudiar, sucintamente, la historia del Nuevo Cine Latinoamericano, como la concepción regional de un “deber ser” del cine frente a ciertas problemáticas sociales del continente. En relación al proyecto latinoamericano, abordamos

a grandes rasgos la estética e ideología de un Nuevo Cine Chileno, que nace hacia fines de la década de los sesenta y muere rotundamente con la llegada del régimen militar. Situamos en ese lugar a Sánchez, para otorgarle un contexto (dentro de la historia del cine chileno) determinado, pero también para definir los modos en que se desvía y transiciona, ubicándose más en concordancia con el cine de indagación que en esos años hacía Raúl Ruiz, que con las estéticas neorrealistas de Littín o Francia. La hermandad estética entre Sánchez y Ruiz se fue verificando desde algunos cruces teóricos que mantenían ambos directores en sus modos de enfrentarse con la realidad, de comprender la relación entre cine y política y, por último, de establecer una representación particular del Chile contemporáneo, siempre desde la contradicción como estrategia implícita de la mirada de estos directores. En el caso de Sánchez, los elementos políticos e ideológicos de la modernidad europea se van adaptando a las tendencias del cine realizado en aquella época. Las formas políticas regionales se desplazan hacia elementos estéticos, en donde la latencia de la violencia implicada, constituirá el elemento central de representación. Los sonidos extraños que ingresan desde el fuera de campo, pero también la exploración en torno al estado de confusión de los personajes, en su psicología, en su actuar, en su reaccionar, dan cuenta de una política desalojada del plano, pero que al mismo tiempo logra registrar de otro modo la atmósfera represiva de un momento y un lugar específico. La violencia desborda el campo, desde el afuera.

Estos tres apartados iniciales se organizaron a modo de marco teórico, en una primera unidad, como una base para acercarnos al análisis cinematográfico de las películas dirigidas por Sánchez en el periodo. Desde esos lugares de enunciación, planteamos, en el siguiente apartado, la apuesta del director por la utilización de una narración desposeída de un conflicto central, a partir de la imposición de líneas argumentales disipativas y una estructura con permanentes puntos de fuga, en donde hay un personaje principal, que divaga y deambula, sin control sobre su devenir. Nos sirvieron especialmente, para la identificación de un corpus representativo de la narración débil, las películas *Vías paralelas* y *Los deseos concebidos*. En el primer caso, a partir de la representación de un protagonista cesante que desesperadamente busca un sustento, como argumento que le permite al

director organizar una expresividad (desde la dispersión, el vagabundeo y el absurdo), que da cuenta de las profundas crisis que produce la época. En el caso de *Los deseos concebidos*, también desde la peripecia de una errancia permanente del protagonista, sumido en un estado de fatiga, depresión, pero especialmente de constante extrañeza. Sánchez sigue a sus personajes a partir de una narración coherente con la ambigüedad radical que ellos mismos imponen. La crónica enigmática y equívoca va otorgando la posibilidad del espectador de ingresar en un estado de exploración de la crisis y el desconcierto.

Seguimos nuestro recorrido para explorar, en el siguiente capítulo, la pregunta por el pueblo, la relación con el rostro de ese pueblo y la posibilidad de su emergencia fuera de los usuales modos de representación. Identificamos un sujeto que se moviliza, de filme en filme, desde una apatía devastadora y un extremo escepticismo que cruza los estados anímicos, pero también los gestos y los rostros, incluso se contagia hasta el lenguaje, su tonalidad, su fonética, su “decir sin decir”, nuevamente, su ambigüedad. La presencia de un figurante, protagónico en estos filmes, nos permitió demostrar la representación de un héroe desmarcado de los cánones clásicos y establecidos: un figurante que en el cine comercial se dispone “para no servir de nada, salvo de fondo de la historia, del drama, de la acción”<sup>313</sup> De ese modo, mediante *El zapato chino* la idea del pueblo se puede caracterizar tanto desde la interpretación de Andrés Quintana, como no actor profesional, que permitió analizar el rostro y el habla. En segundo lugar, la propuesta de un habla particular, que individualiza al pueblo y que, además, permite hacer concreta esa amenaza latente e invisible a los ojos del espectador. Luego, la película *El último round* admitió la confirmación de la hipótesis inicial del capítulo. Es decir, la de un pueblo ausente como masa, disgregado en cuerpos e individuos.

Posteriormente, en el séptimo capítulo, nos abocamos a la tarea de estudiar el espacio, la poética del habitar de la dictadura, en un Chile profundo y desconocido, de las casas céntricas de fachadas continuas que se exhiben en ciertos barrios de la ciudad de Santiago. El fuera de campo tiene que ver justamente con esa ciudad que queda,

---

<sup>313</sup> George Didi Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 156.

generalmente, del otro lado de los muros, pero que, sin embargo, se consolida como un espacio que admite igualmente ser transitado. La opción moderna en Sánchez traduce el vagabundeo del Neorrealismo Italiano o de la Nouvelle Vague en un deambular por los interiores de las casas, los liceos, las oficinas, los bares. Utilizamos, para este tema, especialmente *El cumplimiento del deseo* (un último filme realizado en dictadura por Sánchez), a partir de una heroína que se desplaza desde un hogar familiar hacia otro independiente y, por ende, extraño.

La trama entre modernidad y dispositivo del fuera de campo en esta filmografía es absoluta y da cuenta de una poética cinematográfica en donde nuestro director, estratégicamente, se apropia de los cambios de estatutos que permite el cine moderno para hacer un cine funcional a la dictadura. Los procedimientos de esta modernidad, que hemos ido enumerando (vagabundeo, debilidad y ausencia de monumentalidad, planos extensos, ausencia muchedumbres, desplazamiento de lo épico a lo mundano y cotidiano) serán acá el lugar de la supervivencia, la transformación de los rasgos fundamentales del cine para dar cuenta de un Chile in-visibilizado, desparramado, exiliado, atormentado, acobardado.

Desde esa apuesta por la permanente anomalía, llegamos a un último apartado: el lugar de los espectros, de los fantasmas, en relación directa con la capacidad del director de configurar espacios extrañados y con los personajes que por ahí pululan. Los personajes están, pero no están, navegan a través de las distintas crisis a las que se ven enfrentados, pero no reaccionan; pueden caminar mientras duermen, pero en la vigilia son completamente inoperantes. Hay una amenaza constante, que insiste desde el otro lado y que desborda lo real, lo transforma, de modo sutil, en un espacio siniestro, alterando la normalidad de la vida cotidiana. En ese contexto, el material mismo del celuloide en películas como *El zapato chino*, a veces se vuelve una fantasmagoría, como un espectáculo de otro tiempo, a la vez tenebroso y cotidiano, como si fuese parte de una historia que no termina de contarse, algo se altera a la vez que permanece.

La poética del fuera de campo, entonces, en el marco de un tipo de cine moderno, cruza esta filmografía por completo, tal como pudimos apreciar en las distintas películas estudiadas, como si su estrategia para situarse frente a lo real, fuera desde ese

lugar, desde esa tensión y permeabilidad contante entre el adentro y el afuera; lo visible y lo invisible.

Nos permitimos, a modo de corolario, extendernos brevemente en la filmografía realizada a lo largo de los años siguientes y hasta el presente. Si bien este estudio contempló solo la obra realizada durante la época dictatorial, es importante recordar que la obra del autor excede ese periodo. Previo a 1975, y durante sus estudios en la Escuela de las Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, dirige un largometraje (aún hoy jamás exhibido), un documental breve y dos cortometrajes. Posteriormente, con la llegada de la democracia, estrenará cinco nuevos largometrajes. Entre 1990 y el 2015 realizará las películas *Cuidate del agua mansa* (1995), *Cautiverio feliz* (1998), *Camino de sangre* (2001), *El paso del héroe y el círculo de los deseos* (2011) y finalmente, *Tiempos malos* (2015).

Nos parece sumamente relevante pensar el modo en que Sánchez mantiene y proyecta (a lo largo del tiempo) una línea reflexiva que cruza su filmografía distanciándose de las coordenadas históricas. En tanto cineasta, parece ir resistiendo, desde un lugar de enunciación muy personal, que se sostiene como una bandera de lucha, no solo desde la posición marginal que decide mantener durante estas cuatro décadas, también desde una narración compleja, una imagen tiempo (y su permanente devenir hacia una imagen pensativa o imagen síntoma), en donde confluyen elementos del arte, de la filosofía, y por supuesto, profundamente de la historia y teoría del cine.

En sus películas realizadas en la época de la transición a la democracia<sup>314</sup> (1990 en adelante), perviven muchos de los elementos trabajados en su obra anterior como, por

---

<sup>314</sup> En el ámbito de la política, la época de la transición de la democracia designó el periodo que comienza con el gobierno de Patricio Aylwin y el consiguiente término del régimen militar. En el área del cine, el regreso de la democracia trae asociado una serie de implicancias y de nuevas posibilidades para el mundo artístico y, particularmente para el área audiovisual. La producción cinematográfica tendrá un despegue paulatino desde 1990, en un momento en donde los órdenes sociales, culturales y políticos se van reordenando. Las películas de ficción de la época, serán bastante representativas de las preocupaciones del país, en torno a las ruinas que deja la dictadura, las fisuras económicas, sociales y culturales que hereda la sociedad chilena, el malestar y el pesimismo generalizado. La década de los 90, generará una serie de expectativas en relación al desarrollo cinematográfico nacional: regresan al país directores que estaban en el exilio, se estrenan películas que estuvieron censuradas o extraviadas muchos años, surgen nuevos realizadores que toman la responsabilidad de poner en escena a los marginados, a los olvidados, a los relegados del sistema económico que había

ejemplo, la sintomatología de una época, la ausencia de sentido (que se imprime tanto en el campo de la historia y los personajes, como en el modo en que se lleva a cabo la narración y en la propuesta estética), en las representaciones del pueblo y del habla, en la irrupción de los fantasmas, ya sean a modo de ruidos y manchas en la imagen, o bien, desde la caracterización de individuos perdidos en un mundo que no los acoge, que permanecen sin conciencia del tiempo al cual están condenados.

Si nos permitimos desmarcarnos sucintamente de la época que nos convoca en esta tesis, podemos revisar el filme *Cuídate del agua mansa*, en donde observamos de inmediato que la poética espacial que propone el director se libera del uso insistente de interiores y espacios clausurados, que marcaba la filmografía precedente. En el caso de este filme, estrenado en 1995, estamos ante un relato que ocurre fuertemente en espacios exteriores –jardines, carreteras, viajes en automóvil hacia el desierto de Atacama, en el norte de Chile, visitas a librerías y cafés del sector céntrico de Santiago—. Se trata de una película que se aleja profundamente de la atmósfera política, y extrema el desarrollo del conflicto burgués (ya iniciado en *El cumplimiento del deseo*), a partir de un personaje principal, geólogo de profesión, obsesionado con las mujeres (con su cuerpo, y particularmente, con su ombligo). Algunas figuras persistirán, pero serán resignificadas, entre ellas la obsesión por el espionaje, por ejemplo, aunque acá el misterio (que en la obra anterior leíamos a modo de crimen y asesinato), será reemplazado por una curiosidad erótica y sexual que obsesiona al protagonista.

Por su parte, ya en la actualidad, *Tiempos malos*<sup>315</sup> es un filme situado en el Santiago (principalmente nocturno) de la primera década de los 2000, concentrándose en el micro-universo de los mafiosos y de los narcotraficantes que proliferan en la zona centro

---

construido el régimen militar. Ver *Huérfanos y perdidos*, de Ascanio Cavallo, Paula Douzet y Cecilia Rodríguez (2007).

<sup>315</sup> En un origen, la película estaba pensada como la adaptación del libro *Chicago Chico* (1962), de Armando Méndez Carrasco, donde el escritor exploraba el mundo del hampa en Chile en la década de los treinta. Sánchez, posteriormente, decidirá centrarse en el presente, y realiza una película coral, donde el protagonista es Ángel, un colegial cuyo padre se muere y que aterriza en el ámbito delictual, sin más opción que participar de él.

de la ciudad por la noche. Es interesante como el filme construye una propuesta sobre el presente desde cierta anacronía, puesto que se trata de un presente sin tiempo, donde estamos antes individuos flotantes en un Chile insólito. En ese lugar, se van definiendo muchas líneas de lectura en torno al modelo económico en que la dictadura deja hundida al país. Iván Pinto propone que con *Tiempos malos* estamos frente a una alegoría social de la actualidad. Sugiere: “Visto así, el submundo del narcotráfico, le sirve a Sánchez para hacer una radiografía oportuna del Chile contemporáneo, una novela ‘realista’ que alegoriza sobre las transformaciones de lo sociocultural en un Chile contemporáneo. Los ‘Tiempos malos’ son efectivamente, ‘malos tiempos’, los tiempos donde un mal radical parecen ahogar todas las esferas, todas las relaciones sociales”<sup>316</sup>. Paralelamente a esto, el director observa críticamente el Chile contemporáneo, es imposible, por lo tanto, no comprender esta película como la extensión de una filmografía anterior, como la permanencia de un director sobre un mismo territorio de exploración, estudiando su presente, aunque siempre desbordándolo, excediéndolo, extrañándolo. Ya no es, el fuera de campo literal de la política (en términos de dictadura, de catástrofe). Sin embargo, los lineamientos sociales no se pueden disociar realmente de los filmes realizados bajo el régimen militar, especialmente desde los casos de *El zapato chino* y de *Los deseos concebidos*, ya que efectivamente se produce una insistencia en ciertos elementos constitutivos del sello sancheano, de una autoría reconocible. Por ejemplo, el hombre arrodillado, que en su estado de autómatas afirma grandes piedras en sus manos, poseído por una fuerza externa; el intercambio de libros (en este caso, al protagonista Ángel, el conserje le regala una copia del libro *Más allá del bien y del mal*, de Nietzsche), la presencia de una “niña errante”, misteriosa, que sigue al protagonista<sup>317</sup>. Al mismo tiempo, estamos –una vez más– ante un personaje sumergido

---

<sup>316</sup> Iván Pinto, “Fábula nocturna. Sobre *Tiempos malos* de Cristián Sánchez”. *Cinemagrafía* (01). P. 175.

<sup>317</sup> En un diálogo realizado con el director, a propósito del estreno de este filme en la Sala de Cine UC, Sánchez señalaba: “Son elementos irracionales que aparecen en el discurso pero que tienen un sentido, una lógica de otro orden que tiende a subvertir la narración propiamente realista para evitar que el espectador se quede solamente con los acontecimientos. De alguna manera me interesaba socavar esos acontecimientos a través de esa otra película que se está gestando hacia el interior. Desde ahí la cita, que es una vuelta de tuerca sobre el escolar de *Los deseos concebidos*, que va transitando distintos mundos que se van abriendo. Acá, en cambio, el héroe transita por pocos mundos, se va a vivir a la casa de sus vecinos, y después esta diáspora, este

en un devenir sobre el cual no tiene ningún control, y aunque las cosas finalmente salgan bien (es un filme que, como pocos accede a una suerte de *happy ending*), el personaje escapa de una situación delictual y peligrosa y rápidamente se hunde en otra, permanentemente, como si no hubiese una salida posible a esa situación. Como Marlene y como Erre, Ángel parece no tomar decisiones propias, es empujado por los distintos acontecimientos que le toca vivir, sin convicción, sin interés. Además, también como Erre, las mujeres persiguen a Ángel: madres, hijas, bailarinas de *topless*, todas se obsesionan con él y en ese sentido, habrá una sexualidad mucho más fuerte que en otros filmes<sup>318</sup>. Por otra parte, pareciese que la impronta de lo absurdo se exagera, pero siempre desde una interrogación hacia el presente, conformando en *Tiempos malos* la hipótesis de que la única vía de escape de las consecuencias neoliberales del sistema económico y su consecuente desigualdad social, es la criminalidad.

Tenemos, por lo tanto, una filmografía que a simple vista será menos política (al poseer menos elementos que se pueden leer desde dicho lugar) después de la dictadura militar. Lo mismo ocurre con la tensión, desde las categorías de drama y de suspenso, que se establecerán de modos debilitados en las películas realizadas desde los noventa en adelante. Y si bien el cine de Sánchez nunca se registró en el marco de una cinematografía de denuncia, sino que se abocó en trabajar desde un lugar propio de expresión y de experimentación –en donde las crisis sociales, los estadios de alienación provocados por la escena política, lo hacían participar de un modo indirecto de los eventos de la época– identificamos en sus filmes una permanente referencialización al ámbito en que cada una de sus películas se encuentran insertas.

---

movimiento errático, este movimiento nómada se dirige hacia el interior de la casa del “bacán”, que es como la totalidad de Chile, es como si Chile entero estuviese en la casa del capo. Entonces en el fondo la película opera como una suerte de comentario de la película anterior, y también de este mismo filme”. Disponible en <http://www.lafuga.cl/dialogo-con-cristian-sanchez/806>

<sup>318</sup> Esto también se puede apreciar en el filme *Cautiverio feliz*, película en que Sánchez decide adaptar el libro de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*, de 1673. Es un filme que registra las aventuras de Francisco Núñez de Pineda en el mundo indígena y opera a partir de extensos planos secuencias para definir la relación con la cultura mapuche. En ese contexto, la sexualidad del protagonista tendrá una relevancia importante.

En Sánchez los mundos se confunden, el contexto pro-fílmico (el que habita el director, su equipo técnico, los actores) se desplaza hasta el momento del rodaje, ingresa al mundo diegético (es decir, el mundo de la ficción construido por la película). Como una atmósfera, una niebla que tiende a cubrirlo todo a su alrededor<sup>319</sup>. Es interesante lo que señala Adrian Martin, cuando propone la atmósfera, en las películas, como “Aquello que junta, define, pone en circulación y transforma todos los elementos de una película: sus personajes, eventos, gestos, espacios, imágenes y sonidos”<sup>320</sup>. Ese es el dispositivo de extrañamiento que formula el director, la atmósfera incita a que los sentidos unívocos se disipen y la latencia del tiempo histórico sea permanente y radical, por lo que nunca logramos escindirnos de dicho tiempo: éste se alude, se sugiere, como si se tratara de un centro de gravedad que provoca estos tránsitos centrípetos en torno a una dictadura que permanece en el afuera y, sin embargo, está constantemente adentro.

---

<sup>319</sup> Una referencia literal a esta figura, que leemos desde una visualidad y plasticidad, sería la secuencia de la niebla ingresando dramáticamente al plano, volviendo a los personajes ininteligibles visualmente, hacia el final del filme *El desierto rojo* (Antonioni, 1964).

<sup>320</sup> Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar, 2008, p. 33.

## Bibliografía

Ana Amado (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

André Bazin (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

— (2003). “De la política de los autores”. En *La política de los autores*. Antoine de Baecque (editor). Buenos Aires: Paidós.

Ángel Quintana (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado.

Adrian Martin (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar.

— (2010). “Aquí colgando y por allá tanteando: Acerca de las seis funciones del plano de Raúl Ruiz”, en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds). Santiago: Uqbar.

Antoine de Baecque (2003). *La política de los autores. Manifestaciones de una generación de cinéfilos*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Antoine de Baecque y Thierry Jousse. “Jacques Derrida. El cine y sus fantasmas”. Revisado en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.cl/2010/07/jacques-derrida-el-cine-y-sus-fantasmas.html>

Ascanio Cavallo, Paula Douzet y Cecilia Rodríguez (2007). *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición*. Santiago, Uqbar.

Ascanio Cavallo y Carolina Díaz (2007). *Explotados y benditos. Mitos y desmitificación del cine chileno de los sesenta*. Santiago: Uqbar.

Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar.

Bruno Cuneo (2013). *Entrevistas escogidas*. Santiago: UDP

Carlos Losilla (2010). *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine*. Barcelona: Tesis doctoral Universitat Pompeu Fabra.

Carlos Ossa (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.

Carolina Larraín (2014). "Cine chileno de la transición: Rúbricas de la desmemoria en la construcción de relatos sin documentación". *Comunicación y medios, colección Documentos* N° 3.

Carolina Urrutia Neno (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 a 2010*. Santiago: Cuarto Propio.

— (2016). "Diálogo con Cristián Sánchez", *laFuga*, (18). Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/dialogo-con-cristian-sanchez/806>

— (2014). "De Cristián Sánchez a Pablo Larraín ficción y política en el cine chileno". En [www.campocontracampo.cl](http://www.campocontracampo.cl)

Catalina Donoso y Elizabeth Ramírez (2016). *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmientos y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales pesados.

Clément Rosset (2010). *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Cristián Sánchez (2011). *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Santiago: Ocho libros.

— *Aventura del tiempo en el cine moderno*, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2017-03-02] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/aventura-del-tiempo-en-el-cine-moderno/224>

— (2007). "El viento sopla a favor de Bresson". Jorge Ruffinelli (editor), *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40.

— (2007). "Aspectos fundamentales de mi cine". En Jorge Ruffinelli (editor), *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40.

Constanza Johnson (2006). "Entrevista a Sánchez". En Jorge Ruffinelli (editor), *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico, 37/40.

David Bordwell y Kristin Thompson. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós.

David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

— (1999). *On the history of filme style*. United States: Harvard.

— (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós.

David Oubiña (2014). “Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en la Argentina”, *Adversus. Revista de Semiótica* (XI).

Domenec Font (2002). *Paisajes de la modernidad: cine europeo 60-80*. Barcelona: Paidós.

Domin Choi (2010). *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Elías Canetti (1981). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik editores.

Enrique Lihn (2008). *Textos sobre arte*. Adriana Valdés y Ana María Risco, (Eds.) Santiago, Ediciones UDP.

Enrique Monterde y Esteve Rimbau (1996). *Historia general del cine. Nuevos cines*. Volumen XI. España: Cátedra.

Federico Galende (2012). *Rancière*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.

— (2014). *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960 – 1990*. Santiago: Metales pesados.

Felipe Aburto (2006). “Afuera del filme. Errancia, minoría y (des) autorización en el cine de Cristián Sánchez”, Jorge Ruffinelli *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico, 37/40.

Fernand Braudel (2006). “La larga duración”, en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, (Núm. 5).

Francis Vanoye (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós.

Francisco Javier Gómez Tarín (2002). *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.

Francoise Truffaut “Una cierta tendencia del cine francés” en Joaquim Romaguera y Homero Alsina (1993). *Textos y manifiestos del cine*<sup>1</sup>. Madrid: Catedra.

Gaston Bachelard (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1975.

George Didi Huberman (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

— (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

— (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila.

Gianni Vattimo (1995) *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.

Gilles Deleuze (2005). *La imagen movimiento. Estudios de cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

— (2005). *La imagen tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

Giorgio Agamben. (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?” Visto en: <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Gonzalo Aguilar, (2013) “El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y Antonio das Mortes”. En *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Mariano Mestman y Mirta Varela (coord.). Buenos Aires: Eudeba.

— (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gonzalo Perucca y Orlando Torres. “Entrevista a Cristián Sánchez”. *Revista Cinegrafía, estudios de cine*. (Vol. 1).

Harun Farocki (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra.

Ignacio del Valle Dávila (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio.

Ismael Xavier (2000). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

— (2016). “Alegorías del subdesarrollo” en Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.

Isaac León Frías (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo editorial.

Iván Pinto (2016). "Crítica y crisis en el Nuevo Cine" en Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.

— (2015). "Fábula nocturna. Sobre Tiempos malos de Cristián Sánchez". *Cinemagrafía* (01).

J. Hoberman (2012). *Underworld USA. El cine independiente americano*. Buenos Aires: BAFICI.

Jacqueline Mouesca (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.

Jacques Aumont (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

— (1997). *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós.

— (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.

— (2016). *Los límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila.

Jacques Aumont y Michel Marie (2015). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.

Jacques Rancière (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós, Barcelona.

— (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

— (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires, El cuenco de plata.

Jacques Rivette. (2003) "Carta sobre Rossellini". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Antoine De Baecque (comp.). Buenos Aires.

Jean Christophe Bailly (2014). *El animal como pensamiento*. Santiago, Metales pesados.

Jean Luc Godard (2003) "Bergmanorama". En *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, Antoine De Baecque (comp.). Buenos Aires.

Jean Luis Comolli y Jean Narboni (2015) "Cine, ideología, crítica I". En *Mayo francés. La cámara opaca*. Buenos Aires: El cuenco de plata: 2015.

Jean-Pierre Oudart (2005). "La sutura". En *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Antoine De Baecque (comp). Barcelona: Paidós.

José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (1995). *Historia general del cine. Años 60*. Madrid: Cátedra.

Josep Prósper Ribes (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

Jorge Ruffinelli (2006). *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo texto crítico 37/40.

Julio García Espinosa (1969). *Por un cine imperfecto*. Disponible en <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

Luis Mora (2010). "Ruiz ¿Díscolo o artista de vanguardia? en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar,

Mariana Tello (2016). "Historias de (des)aparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares donde se ejerció la represión política". *Estudios en Antropología Social* (1)

Mariano Mestman (cord.) (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.

Mario Pezzela (2004). *Estética del cine*. Madrid: La balsa de la medusa.

Michael Chion (2008). *La audiovisión*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

Michael Goddard (2010). "Escapando al realismo socialista: El Ruiz «púdico» de los años 60 y 70", en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar.

Nelly Richard (2007). *Márgenes e instituciones. arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados

Noël Burch (1970). *Praxis del cine*. España: Editorial Fundamentos.

Nuria Bou (2002). *Plano / contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Octavio Getino y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine*. Disponible en <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

Oscar Zambrano (1984). "El cine que se hace en Chile. Conversación con Cristián Sánchez". *Araucaria de Chile*. (28) Disponible en:

<http://www.blest.eu/cultura/zambrano.html>.

Pablo Corro (2012). *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago, Cuarto Propio.

— (2013). “La dictadura y las enfermedades de la luz”, en *Literatura y lingüística* (Nº 28).

Pascal Bonitzer (2007). *El campo ciego*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

— (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: KM 111.

— (2010) “Metamorfosis”, en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar.

Peter Bisquind (1999). *Easy riders raging bulls: How the sex-drugs-and rock 'n roll generation saved Hollywood*. New york: Simon & Schuster.

Rafael Filippelli (2008). *El plano justo. Cine moderno de Ozu a Godard*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Raúl Ruiz (2013). *Poéticas del cine*. Santiago, Ediciones UDP.

— (2013). “Las seis funciones del plano” en Valeria De los Ríos e Iván Pinto, *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Ediciones UDP.

Raymond Bellour (2013). *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila.

Robert Bresson (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Árdora.

Rodrigo Cepeda (2009). “Puesta en cuadro, mimesis y superposición: El trabajo del actor en *El chacal de Nahueltoro*” en *El Chacal de Nahueltoro. Emergencia de un nuevo cine chileno*. Santiago: Uqbar.

Roland Barthes (2001). *La torre Eiffel*. Barcelona: Paidós.

— (2003) *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Santiago del Estero: Paidós.

Serge Daney (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Sergio Salinas (et. Al) (1972). *Entrevista a Raúl Ruiz. Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno*. En Cinechile.cl Disponible en: <http://www.cinechile.cl/archivo-65>

Sergio Villalobos-Ruminott (2013). *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Buenos Aires: La cebra.

Silvia Schwarzböck (2003). "Más grande que la vida. Notas sobre cine contemporáneo". *Kilómetro 111*.

Susana Velleggia, (2012). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal.

Valeria De los Ríos (2011) "Sujeto, violencia y repetición. El zapato chino". En Jorge Ruffinelli Stanford. *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración* Stanford: Nuevo texto crítico.

Valeria De los Ríos e Iván Pinto, (Editores) (2010). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar.

Verónica Cortínez y Mangfred Engelbert (2011). *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago: Cuarto Propio.

— (2014). *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Vol. I y II. Santiago: Cuarto Propio.

VV. AA (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo nacional de arte centro Reina Sofía.

VV. AA (1993). "Declaración del New American Cinema Group", en Joaquim Romaguera y Homero Alsina (editores), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra

Waldo Rojas (2010). "Imágenes de paso" en *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Valeria de los Ríos e Iván Pinto comp.). Santiago: Uqbar.

Wolfgang Bongers (2012). *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago: Cuarto Propio.

— (2016). *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura*. Frankfurt: Peter Lang.

