

laFuga

Aullidos, monos, gatos

Del devenir animal en la obra de Cristian Sánchez

Por Carolina Urrutia N.

Tags | **Cine de ficción** | **Afecto** | **Espacios, paisajes** | **Estética - Filosofía** | **Chile**

Carolina Urrutia Neno es académica e investigadora. Profesor asistente de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro *Un Cine Centrifugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010*, y directora de la plataforma web de investigación *Ficción y Política* en el Cine Chileno (*campocontracampo.cl*). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en libros y revistas.

Es el propio cineasta Cristián Sánchez quien habilita la idea de un devenir-animal presente a lo largo de su obra. En una entrevista realizada por Jorge Ruffinelli y que se publica en el libro dedicado a su obra (Ruffinelli, 2002), el director señala:

“Los aullidos que R. 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 de R., es decir, algo de él se conecta con lo animal, como parte de un proceso que lo llevará a un desnudamiento más radical, fuera de toda sicología o pertenencia a un yo social” (2002, p. 61).

Esta frase de Cristián Sánchez se refiere específicamente al filme *Los deseos concebidos* (1982) donde lo animal está presente desde un fuera de campo. Es desde el afuera de donde ingresan los sonidos animales que muy improbablemente rondarían el entorno de los personajes. El más evidente es el de un mono, que se escucha, una primera vez, como proveniente de afuera de la habitación de R. y que nos lleva a pensar, automáticamente, en las torturas (alguien brama en la misma cuadra, porque tal vez esté siendo torturando). La segunda vez, R. lo escucha desde un pasillo (ya en otra casa), donde hay puertas cerradas y muchos zapatos en el piso; el personaje se agacha para mirar bajo la puerta, pero no parece ver nada. Los zapatos desparramados por el pasillo, R. de rodillas espiando por debajo de una puerta, son figuras que, sobre todo, cumplen con dar cuenta de un estado de profundo de sin sentido. Como si la extrañeza ingresara a los espacios y contagiara a los personajes que, deambulan como parias, sin objetivos o motivaciones y fuera de toda psicología, como si el (oscuro) espíritu de la época, hubiese acostumbrado a sus habitantes a no impresionarse por lo que ocurre a su alrededor, o los hubiese sumido en un estado de aturdimiento. En este sentido el contexto político incidirá potentemente en la estética que articula el director a lo largo de su filmografía. Podríamos decir que hay un fuera de campo que se desborda hacia el campo. Un fuera de campo articulado novedosamente, al estar activado en la imagen, a partir de ciertos despliegues figurativos, comprendiendo esto como un modo singular de dar forma a los cuerpos y a los espacios; pero también por la conformación de una atmósfera singular.

Ese sería en el marco de esta película, un primer atisbo de animalidad, y se hace presente en la emergencia de un espacio imaginario articulado mediante la inserción de los sonidos cuya procedencia nunca llega a ser revelada en la imagen sino que cumple con organizar una atmósfera anómala a partir de la presencia recóndita de ciertos animales que tampoco nunca llegaremos a ver.

Pero podríamos aventurar una segunda propuesta. Un devenir animal que afecta a los modos del moverse, del actuar. Un devenir animal que se hace visible en la gestualidad, en la corporalidad, en la mirada y –por sobre todo– en la opacidad de esa mirada. Escribe Deleuze “Los devenires animales no

son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata? Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene 'realmente' animal (...) El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que el deviene..." (Deleuze & Guattari, 1994, p. 244). ¿Qué significa, en el campo de estos filmes, un devenir animal? No significa para los personajes un volverse animal, al modo en que si llega a ocurrir en una película de ciencia ficción o de hombres lobos; implica, más bien, ingresar en una dinámica propia de los animales, marcada por un estado de aturdimiento y por una pobreza de mundo. ¹Una pobreza de mundo que se relaciona con no tener algo que perfectamente sí podría tenerse. Una carencia.

Aventuramos, por lo tanto una animalidad que hace visible, Sánchez, a partir de su propuesta de los cuerpos desmañados, apocados (en sus posturas, gestos, tonos de voz), de los personajes protagónicos y secundarios de los filmes revisados, que se mueven sin rumbo, aturcidos, desorientados, lejanos en sus miradas, que no obedecen a motivaciones específicas ni tienen objetivos claros o definidos, y como dice Sánchez, personajes fuera de toda psicología.

Personajes que vagan, rondan; que hablan y a veces da la sensación de que no llegan a decir nada realmente coherente, y se comunican mediante diálogos discontinuos, de contenidos ambiguos. Sus cuerpos caracterizan síntomas de algo que no vemos, provocan sensaciones. "El (devenir-animal) es el espíritu siendo poblado por lo que lo envuelve y que quizás no ve, ya no quiere ver" (Bailly, 2014, p. 28). La dictadura, en estos filmes, se instala como un fuera de campo fantasmagórico, los personajes no ven (o no quieren ver), lo que acontece a su alrededor.

Mirada y opacidad

Sus cuerpos, la gestualidad de estos cuerpos, encuentra importantes ecos en el lenguaje. Sobre éste, en estas películas, también hay mucho que decir. Sabemos que su dominio es lo que discrimina al hombre y al animal. Dice Agamben "si se quita esto (el lenguaje), la diferencia entre el hombre y el animal se borra" (2006, p.74). Acá hay lenguaje, los personajes se comunican entre ellos, intercambian palabras y oraciones, sin embargo, no siempre es legible lo que ellos dicen, ya sea porque la combinación de palabras es inadecuada, ya sea por un hablar bajo (un murmullo, un balbuceo ilegible), o simplemente porque el contenido de esas oraciones no tiene sentido, es extenso, se dispersa en palabras que se extienden por largos segundos.

Revisemos la secuencia inicial del *El zapato chino* (Cristián Sánchez, 1980). Luego de los créditos iniciales, vemos un plano frontal de Marlene (Felisa González), la protagonista, que está entre un muro de cemento y la cámara que la escudriña. Ella mira a la derecha y a la izquierda, en un estado alerta, sin decir nada. Mira hacia la cámara y su mirada se posa sobre nosotros. Suena una melodía (un *leitmotiv* que será permanente durante todo el filme). Mira, pero no dice nada. Sin embargo, en la banda de sonido aparece una voz en off. Es la voz de Marlene que 'recita' lo siguiente:

Querida madrina: a lo mejor esta es la última carta que reciba de mí. No se asuste, nada malo me pasa, pero se me perdió la recomendación suya y nadie me quiere ocupar. Me doy vueltas de un lado pa' otro todo el día, no me hallo en ninguna parte. Por eso me he ido a trabajar a una casa igualita a la suya. Pero no piense mal. Ay, no puedo contarle más, usted no merece una vergüenza así.

En esta secuencia, encontramos una doble opacidad. En primer lugar, en la banda de sonido, donde el diálogo se separa de la imagen, y se despliega como una voz en off. No es una carta clara, anuncia ciertas cosas, pero no las explica. Esta apertura da cuenta, desde el inicio, de un tono que será el tono general de la oralidad de los personajes y también, del lenguaje cinematográfico; los personajes articulan unas oraciones, dialogan de modo más o menos hilado, pero lo que expresan tiene, muchas veces, un sentido ambiguo, textos que si dan luces sobre una cierta idea, lo hacen mediante un contenido enigmático, dando cuenta, de un lenguaje que parece deteriorado o enfermo.

En segundo lugar, hay una opacidad en la mirada. Ese mirar hacia ambos lados y luego, la mirada a cámara, que no interpela (como sí lo hacen ciertas famosas miradas a cámara; del Bergman de *Verano con Mónica* (1953), al Truffaut de *Los cuatrocientos golpes* (1959), al Godard de *2 o 3 cosas que sé de ella* (1967)). Acá en cambio, se trata de una mirada desarmante, que se posa sobre nosotros, sin decir nada. Observa, simplemente, pero es una mirada indeterminada, es una mirada llena de misterio, pues no sabemos que hay detrás de esa mirada. Sobre la mirada de los animales, escribe Bailly: "A la persecución de la diferencia que produce el discurso, la mirada sustituye una especie de extenderse: lo

in-formulado es su elemento, su agua natal” (2014).

En esta poética de la opacidad Sánchez ofrece otros elementos, propiamente materiales. Si el contenido de la carta deja de ser importante, es porque lo que cobra relevancia se encuentra, en primer lugar en el cuerpo y rostro de Marlene, su modo de mirar hacia un lado y hacia el otro y de mirar también a la cámara. En segundo lugar, está en el lugar del ritmo, del tono, de la musicalización, del fundido a negro. No importa tanto el sentido de la palabra dicha, como la sensación y la melancolía a la que convoca en el espectador.

Sánchez divide las bandas de imagen y de sonido y el personaje queda atrapado entremedio, entre una cámara y una muralla y entre lo que ve y lo que dice.

De *Los deseos concebidos* me interesa referirme a una secuencia más. Es de noche y R. fuma marihuana en pijamas en la cama, está absorto hasta que un sonido (puede ser de un ave exótica o de un animal tropical, no queda claro) lo saca de su ensimismamiento. Se levanta y camina sigilosamente por la casa, hasta que se encuentra a Mansilla –tieso, como una estatua– de rodillas y sujetando grandes piedras en sus manos. R. lo mira, se pone de cuclillas frente a Mansilla, pasa las manos por enfrente de sus ojos y lo mueve suavemente. Él se mece, pero mantiene rígida su posición de rodillas y con piedras en sus manos. R. (curiosamente) sin extrañarse demasiado, vuelve a la cama.

Sobre Mansilla, Sánchez señala que por instantes “deviene piedra, mineral, materia inorgánica” (Ruffinelli, 2002, p. 61). Como nos recuerda Agamben el animal es pobre de mundo, la piedra es sin mundo. Es decir, está privada de todo posible acceso a aquello que lo circunda. Como si los eventos innombrados que forman parte de un afuera imaginario, dejaran a algunos personajes sin mundo y a otros, pobres de mundo.

Adentro, afuera

Sánchez va esculpiendo diversas formas en sus películas a partir de una exploración formal de los materiales expresivos. El afuera mencionado, al que constantemente nos convoca Sánchez, está relacionado con lo que, desde el interior del plano cargado de extrañeza, activa el fuera de campo. Pensar el adentro, entonces, es revisar el espacio, el paisaje y concentrarse en su plasticidad. Es también, concentrarse en los cuerpos, rostros, gestos, posturas corporales: elementos que Sánchez va dispersando como huellas a seguir. De esto último, de algunas intuiciones, es que surge la idea de un devenir-animal y tiene que ver con la propuesta de la extrañeza, con una propuesta especial de personaje y del cuerpo de los personajes.

Pensar en el animal, acá en Sánchez, es pensar en una propuesta relacionada con una mirada sobre los cuerpos que tienden a perder la forma humana ². Proponemos, entonces, de que se trata de cuerpos al mismo tiempo figurados y desfigurados, que mantienen una constante errancia y nomadismo (Ruffinelli expone la tesis de un cine nómada desarrollado en Sánchez), tanto en el devenir de los personajes, como en la misma narración, estética y visualidad de los filmes.

Cerramos con una nueva cita del director. Dice sobre sus películas: “Mis héroes han aprendido un no saber de modo inconsciente, o más bien han sido aprehendidos, por un saber que los excede. (...) Este saber, ignorado, pone en duda la identidad de mis héroes y los arrastra a extraños devenires”. (Sánchez, s.f.).

El no saber que menciona Sánchez, tiene que ver con sujetos que están siendo habitados por aquello que los envuelve y que no ven, o que no quieren ver. Eso los lleva por un trayecto de extraños devenires: animales, minerales, fantasmales. Que toman una forma, mientras a la vez la van perdiendo, manteniéndose al borde de una historia.

Bibliografía

Anónimo. (2012). Catálogo exposición Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía.

Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

De los Ríos. V. (2011). Sujeto, violencia y repetición. El zapato chino de Cristián Sánchez. *Nuevo texto crítico*, 24-25(47-48).

Bailly, J. C.(2014). *El animal como pensamiento*. Santiago: Metales Pesados.

Deleuze, G. (2009). *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Ruffinelli, J. (2002). *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford University: Nuevo Texto Crítico.

Sánchez, C. Aspectos fundamentales de mi cine. Rescatado de <http://www.lafuga.cl/aspectos-fundamentales-de-mi-cine/33>

Sánchez, C. Aventura del tiempo en el cine moderno. Rescatado de <http://www.lafuga.cl/aventura-del-tiempo-en-el-cine-moderno/224>

Notas

1

Giorgio Agamben en *Lo abierto* propone: “En el ser dejados vacíos por el aburrimiento profundo vibra algo así como un eco de aquel “estremecimiento esencial” que le viene al animal de su estar expuesto y absorto en un ‘otro’ que sin embargo no se le revela nunca como tal” (2006).

2

Ver: Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en américa Latina. Museo Reina Sofía.

Como citar: Urrutia, C. (2015). Aullidos, monos, gatos, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2024-12-21] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/aullidos-monos-gatos/755>