laFuga

Campo contra campo

El cine de Cristián Sánchez y de Pablo Larraín

Por Carolina Urrutia N.

Tags | **Cine político | Estética del cine | Historia | 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 Centrífugo: 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.

[1] El objetivo de este texto es contraponer la trilogía cinematográfica en torno a la dictadura militar realizada por Pablo Larraín -*Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010) y *No* (2012)-, con tres películas que realiza Cristián Sánchez durante las décadas de los setenta y ochenta, proponiendo que la época representada por Larraín en sus películas, es justamente aquella que imprime (podríamos también decir, que extrae) estética y políticamente el director Cristián Sánchez en sus filmes *Vías paralelas* (1975), *Los deseos concebidos* (1982) y **El zapato chino** (1979).

Esta confrontación busca revisar los modos en que se representa y expresa -cinematográficamente- el tópico de la dictadura, comprendiendo éste como el acontecimiento político *a priori*. Una representación que se define, en ambos directores, de modos divergentes.

En el caso de Larraín, el director pone en escena (trae a campo) la época del régimen militar, la traslada hasta el presente, a partir de la construcción de una visualidad compuesta por una selección de imágenes que cumplen con articular un imaginario particular, tensionando la idea de una memoria que se mantiene indefinida entre lo individual y lo colectivo, entre la ficción y la realidad.

Por su parte, Sánchez, realiza una representación *in situ*, su relato es contemporáneo a la dictadura militar, y lo desarrolla organizando alegorías y expresiones indirectas para configurar, desde la alusión y la sugerencia, el mundo de los efectos generados por las políticas económicas, sociales y culturales que va instalando violentamente la dictadura militar que se despliega en paralelo a la creación de una parte importante de su filmografía.

Ambos directores se distancian drásticamente del corpus de representación audiovisual de sus respectivas épocas. Sánchez, hace cine en un momento de supresión de la producción audiovisual, en un momento de vacío y de anulación de la posibilidad de construir representaciones. Larraín, se desmarca de la producción chileno contemporáneo y es de los pocos en retomar dramática y expresivamente el momento político, a partir de la construcción del relato tenso y conflictivo de la historia de Chile.

En ambos casos nos encontramos frente a un cine de los efectos; los efectos de las reacciones a las drásticas políticas neoliberales instaladas en Chile en esos años. Entre ambas filmografías, se realiza el llamado "cine de la transición a la democracia" a cargo de un grupo de cineastas que tienen en sus manos la posibilidad de retomar el diálogo entre la ficción y la realidad socio-política, trabajando en torno a ciertos tópicos: la memoria (imaginarios que se construyen tanto en torno a aquello que se recuerda como a aquello que (consiente e inconscientemente se olvida), aunque más potentemente temas tales como la pobreza, la exclusión y la representación de un espacio intersticial que instala un fuerte diálogo con los márgenes y con la pobreza.

Algunas ideas en torno a las películas de Cristián Sánchez

Los deseo concebidos, el tercer filme de Cristián Sánchez, es una obra críptica, que circula entre lo ambiguo y lo indeterminado, que no busca definirse sino prácticamente todo lo contrario, avanza representando los tránsitos de un personaje principal, a partir de vagabundeos por diversos espacios esencialmente interiores: habitaciones en distintas casas, moteles, liceos, oficinas, con un acceso muy precario al mundo exterior. El argumento gira en torno a R., un adolescente que estudia en la enseñanza media de un liceo en Santiago, asiste poco a clases y es suspendido por lo que resta del año; vive con sus tíos pero sin justificación deja su casa y busca refugio cada noche en lugares diversos.

Podríamos proponer una explicación acerca de esta supresión casi absoluta del *afuera* en que se desarrolla la película a partir de las condiciones de producción, que son severamente afectadas por la época misma en que se realiza el filme. Es el inicio de la década de los ochenta y la dictadura Pinochet está instalada hace varios años; Sánchez es de los pocos cineastas que filma películas de ficción dentro del país, en circunstancias paupérrimas (es decir: poco presupuesto, tecnología precaria, insostenibles niveles de censura y represión, equipo de trabajo con poco tiempo para dedicarse al filme), elementos que posteriormente se traducen en una tardía y escasa circulación.

Los deseos concebidos se mueve en torno a los cuerpos desgarbados de los personajes principales y secundarios, a sus diálogos breves a ratos tan indeterminados como la narración, a numerosas anécdotas que se suceden equilibrándose entre lo divertido y absurdo, y lo sombrío; peleas que parecen danzas rituales siempre entre hombres, donde los golpes nunca alcanzan al oponente y sin embargo logran tumbarlos en el piso, o numerosos desplazamientos entre casas, camas y mujeres distintas cada noche. Es un tránsito constante sin objetivos ni justificación, donde el sonambulismo nocturno de algunos personajes secundarios se ve replicado por el actuar diurno de los protagonistas, no solo de este filme, sino también de muchos otros dentro de la obra de Sánchez. Los personajes del cine de Sánchez son, en sus propias palabras, héroes que "han aprendido un no saber de modo inconsciente, o más bien han sido aprehendidos por un saber que los excede" [2].

Ese saber, que los excede a tal punto de convertirse en un no saber, se materializa en una suerte de constante indeterminación que se podría leer como una propuesta política. No política a la manera de un cine comprometido con una causa, de un cine revolucionario o de un 'tercer cine' como lo denominan los directores/teóricos argentinos Octavio Gettino y Fernando Solanas. Sí, en cambio, en el marco de los efectos, de las huellas, de las fisuras que deja una situación específica que está sucediendo en forma contemporánea al momento en que se realiza (se rueda / se pre y pro-produce) el filme: la de la Dictadura Militar, que va impregnando la historia de una atmósfera en tanto relega las causas a un fuera de campo tan omnipresente (y con esto queremos decir oscuro, torcido, denso) como fantasmagórico. En este sentido, proponemos que Sánchez se aboca por un "segundo cine", un cine que no necesariamente hace análisis de las causas, y en cambio, se concentra en sus consecuencias.

Los deseos concebidos y en general la obra completa de Cristián Sánchez, se enmarca en un cine de los efectos, donde se muestra un estado de cosas, una suerte de facticidad desprovista de una sugerencia de porqué las cosas son como son. Un cine que es descriptivo, en tanto lo que se privilegia es la observación, otorgándole a la imagen un papel preponderante en una narración que se caracteriza por estar debilitada al ser despojada de su rol causal. Es decir, un cine de los efectos, que se condice con un tipo de narración donde las relaciones causales prácticamente no existen, desmarcándose desde ahí, completamente del modelo norteamericano y hegemónico por casi un siglo.

Podríamos aventurar que en el campo de la ficción prácticamente no hay un cine político en Chile. Una excepción serían las películas -acotadas tanto en número como en el periodo de tiempo en el cual se realizan- que filman los autores del Manifiesto del Cine de la Unidad Popular en los tempranos setenta y antes de la interrupción cultural que instaura la dictadura, pero su estatuto político se relaciona con un contexto y una intención, con su compromiso hacia "el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo" como definen los autores del manifiesto. El trabajo de Sánchez, que comienza unos pocos años después de la elaboración de esta declaración, está, en cambio, sumergido en el momento político. No ya en el de la utopía socialista y la impronta revolucionaria; es, en cambio, el cine de los efectos de un trauma que aún no ha sido

procesado -metabolizado podríamos decir- por quienes lo viven [3].

Jorge Ruffinelli para referirse al cine de Sánchez se abraza a la figura del nomadismo como eje para analizar su obra; escribe "el hecho es que, desde las primeras obras, los personajes han salido de si 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 tránsito constante, y la única explicación es la de haberse alejado de su sitio original" (Rufinelli, 2002). Lo político en su cine no se encuentra en la orientación didáctica que sí poseen, por ejemplo, filmes latinoamericanos realizados años anteriores a la década de los setenta, como por ejemplo, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964) o **La hora de los hornos** (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968). Sánchez abandona la idea de que un filme debe enseñar algo, sin embargo, la presencia de lo político se instala en ese fuera de lugar radical en el que están constantemente los personajes, despojados de familia, de lugar. Destituidos, en los límites mismos de sus hogares, descentrados respecto a su cotidianeidad y a sus afectos. Y se instala también en esa indeterminación de la narración, que fluye sin una estructura clara, sin héroes, con conflictos instalados en el argumento pero que no son realmente tangibles.

Escribe Rancière: "Un momento político ocurre cuando la temporalidad del consenso es interrumpida, cuando una fuerza es capaz de actualizar la imaginación de la comunidad que está comprometida allí y de oponerle otra configuración de la relación de cada uno con el todo" (2010b, p.11). Ese momento político que se extiende en Chile durante 16 años afecta directamente a la producción audiovisual nacional. Esto se traduce en que los directores que se quedan en Chile y se enfocan en hacer películas con un sello personal, autoral, son escasos y en el ámbito de la ficción (tal como se mantendrá en el futuro), la dictadura se manifestará siempre desde la configuración de metáforas atmosféricas, que se materializan en los personajes dando cuenta de un repliegue anímico, cultural, moral; que estéticamente se visibiliza al nivel de las locaciones y de los espacios que son registrados, pero también del titubeo y la ambigüedad de los personajes, de su carácter pasivo; esto ocurre en las películas de Sánchez, pero también con un grueso de directores que, desde los setenta hasta la actualidad, abordan política y culturalmente la desigualdad (de clases sociales, de géneros) a partir de la representación de personajes anónimos, habitantes de lugares genéricos.

Ese modo particular de presentación de lo sensible (citando a Rancière) se hace presente en el cine de Sánchez ya en su primera película, *Vías Paralelas* co-dirigida junto a Sergio Navarro. En esta ópera prima veremos ciertas figuras que serán recurrentes en su posterior filmografía, una suerte de poética propia organizada justamente para configurar una mirada sobre los acontecimiento sin decirlos, sin mencionarlos. Estas figuras serían, por ejemplo, las peleas absurdas entre personajes masculinos, las persecuciones sin destino que no derivan en nada, el ahorcamiento -con corbatas, con pañuelos; realizados por otros o por si mismos-, el tópico del espionaje (a través de agujeros en los muros, por sobre una muralla). Tal como indica el título, la película inicia una *vía paralela*, alternativa, de la representación de algo que nunca es realmente nombrado, en tanto procedimientos utilizados por el director para referir indirectamente a ese proceso.

Posteriormente en 1982 *El zapato chino* articulará una travesía similar, de deambular errático y sin rumbo, de persecución y escape, de situaciones torcidas que afectan irreversiblemente la vida de los personajes. Un recorrido trágico en el cual se infiltran, de repente, disparos que dejan heridos que los espectadores no vemos. Esta cualidad de narrar desde la inconcreción y extrañeza es paralela a una cinefília afectuosa e incuestionable, que tiene que ver en parte con las películas que había filmado Raúl Ruiz en Chile a fines de los sesenta y setenta, pero también muy relacionada a la obra de autores de la modernidad del cine, como Jean-Luc Godard y Robert Bresson, entre otros.

Volviendo al tema que nos convoca en este texto, señala Rancière, "La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación" (2010a). En ese sentido, la vía de representación que escoge Sánchez, de un proceso histórico y político, es a partir de un diálogo con ciertas líneas temáticas que tienen que ver con los márgenes y con la exclusión, con la no pertenencia. Nuevos sentidos políticos que van articulando de modo novedoso e in-evidente el contexto y la coyuntura conflictiva del Chile de los años setenta y ochenta. Elementos que emergen simbólicamente, desde ciertas formas visuales y narrativas, contribuyendo a la configuración del imaginario estético de un período determinado, pero que sobre

todo se materializa en una suerte de ausencia de los asuntos públicos, institucionales, estatales y desplazándose a nuevos territorios de lo doméstico y lo cotidiano.

Algunas refracciones que surgen treinta años después

Si nos desplazamos hasta el cine del presente (desde el 2000 en adelante) hay varios elementos que saltan a la vista. En primer lugar, al revisar la producción de largometrajes de ficción de la última década, comprobamos que el número de películas que se aboca a la representación del pasado político reciente es bastante acotada. Algunos de los títulos son: *Dawson Isla 10* (Miguel Littin, 2009), *El Baño* (Gregory Cohen, 2005), *Matar a Todos* (Esteban Schoedrer, 2007), *Machuca* (Andrés Wood, 2004), además de los filmes dirigidos por el mismo Larraín; son películas que constituyen una excepción en el panorama de la producción de ficción de cine contemporáneo, donde la revisión del pasado se fuga y parece precipitarse sobre microscopías, gestos, objetos, cuerpos y paisajes [4] . Es decir, un cine que da cuenta del impacto que tuvieron las políticas dictatoriales en el país y en sus habitantes, en las consecuencias provocadas por la política neoliberal y la lógica capitalista en la sociedad, en todos los ámbitos de la cultura, de la educación y del lenguaje [5] .

Dentro de ese horizonte, el cine de Larraín se presenta como una anomalía, como la emergencia extrañada de una atmósfera que parece estar *empapada* de dictadura –que surge material y plásticamente de modo mucho más evidente que en el cine de Sánchez– a partir del desarrollo de ficciones ancladas en la historia reciente, en formato desviado, deformado, descentrado.

Larraín desarrolla sus tres películas -*Tony Manero*, *Post Mortem*, y *No*- ya avanzada la primera década de los dos mil, y su modo de representar los setenta y ochenta en Santiago de Chile, se articula desde configuraciones que son simbólicas: la representación se desborda en sugerencias, en latencias, dándole fuerza a lo puramente expresivo; permitiéndose desmarcarse de ciertos acontecimientos propiamente históricos.

En esta trilogía, el director decide narrar desde un adentro que es, a la vez, un afuera; es decir, se sumerge en un período determinado en la historia de Chile (los años que van entre el golpe de estado y el plebiscito: el mismo momento en que Sánchez se encuentra escribiendo y rodando sus películas) y articula un imaginario plástico, expresionistamente sombrío, espacialmente chato y sin profundidad; y paralelamente a esto, se desliga del discurso, pasa por alto muchos de los grandes (reconocidos) acontecimientos, parece desvincularse por completo del compromiso o la militancia política. En esa perspectiva, interesante nos parece el modo en que esos acontecimientos omitidos son reemplazados por elementos populares, pertenecientes a la cultura del espectáculo, del consumo y de la mercancía (un programa televisivo, una sala de cine, la sonoridad de un televisor encendido, los objetos de consumo y sus circulaciones), elementos que reemplazan la gravedad propia de la época y se integran a una puesta en imagen, a la conciencia de la eficacia del sonido, organizando una representación nebulosa de la época.

El acto de adherirse a un período determinado, no hace, de esta trilogía, una política. Larraín se mueve por otros lugares, intentando imprimir, en la superficie misma de la imagen, el paso del tiempo y la evolución de la historia de Chile, un filtro producto de la memoria que -según señala en entrevistas- se articula desde retazos de recuerdos colectivos imprecisos, sensaciones, que posteriormente va a rearmar para organizar estas películas fantasmas, esperpénticas, aunque paralelamente hipnóticas, por su puesta en escena radical. En esa puesta en escena y en ese despliegue de imaginarios dispersos es que encontramos el retardo metabólico que mencionábamos arriba; un procesamiento materializado en una forma indirecta de representar la memoria colectiva, una memoria selectiva, que mucho de imaginación trae consigo. Es interesante que la dictadura propiamente tal, si bien anclada en el relato, a la vez parezca velada. El relato avanza enfocándose en una figuración construida desde la ruina, desde un sendero de corolarios cuyas causas no están del todo determinadas.

Larraín de alguna manera se permite alejarse de los debates sociales, en los que si están presentes directores que estrenan sus películas en el presente, como José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola (*El Pejesapo* (2007), *Mitómana* (2009), además de varios cortometrajes: *Vasnia* (2007), entre otros) o el filme *Mami te amo* (2008), de Elisa Eliash, en tanto películas que dan cuenta de una contradicción; que ingresan a territorios marginales y fabulan ficciones donde el pueblo es mostrado problemáticamente

desde poéticas específicas películas que son interesantes, entre otras cosas, porque tensan y actualizan la noción de realismo, en tanto búsqueda hacia la realidad, a partir de un repertorio extraño de espacios intersticiales que emergen desde una apuesta extrema, que en algunos casos provoca desconfianza simplemente por su fealdad y su suciedad, pero dan paso a una mirada, a un comentario sobre el mundo, curiosamente transparente a pesar de la suciedad a la que convoca el plano (en *El pejesapo*, por ejemplo, un plano que está literalmente manchado por polvo, gotas de agua, etc.).

Larraín ingresa al campo de la historia a partir de la vía de los medios de comunicación, de la cultura popular, de masas de la época. Es decir, el relato no parece 'hacer ver' o develar, mediante la ficción, ciertos episodios traumáticos que ocurrieron en aquellos años; por el contrario, el anclaje histórico dice relación con la aparición de indicios mediáticos, que se organizan como huellas que parecen más pregnantes en el imaginario (memorias, recuerdos) que articula Larraín, que los sucesos de orden político. Como si lo mostrado por la televisión, aquello cotidianamente 'espectacular' y no lo inexplicablemente 'monumental' (el bombardeo a la moneda, los casos concretos de ciudadanos torturados y degollados), fuera la materia desde donde emergen las imágenes-recuerdos a la que evoca una determinada época.

¿Es esa incomodidad hacia lo político propiamente tal -el ingreso transversal hacia el pasado dictatorial- lo que de político tiene su cine? Ese modo de no interpelar al espectador, de distanciarse de él, a partir de una mecánica en que constantemente parece subrayarse aquello que es trivial y, por el contrario, de banalizar lo que entra en el campo de la historia.

O es, quizás, esa lectura de procedimientos a la que nos obliga el dispositivo que escoge el director, y que tiene relación, de modos distintos en sus tres películas con decoloraciones, imágenes técnicamente arruinadas, formatos en desuso, celuloide expirado, planos que se deforman hacia los bordes, fueras de foco, cabezas cortadas en el margen superior, lo que nos permite ingresar al terreno de lo político. Es decir, inscribir lo político no ya en un contenido, en un mensaje por entregar, en la intención por provocar un cambio, por educar a un espectador, pero sí en los materiales que se escogen, en los soportes, en las distancias que se establecen frente a la historia. En su ensayo *Las paradojas del arte político* Rancière señala: "El problema no concierne entonces 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 disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes" (2010a). Acá, entonces, entran en juego ciertas vías de representación, por ejemplo, a través de los mencionados formatos en desuso (Umatic, en el caso de *No* o la cámara con un efecto de ojo de buey, en *Post mortem*), que justamente lo que hacen es igualar la piel (la superficie) de la historia a esa época registrada (temporal y espacialmente en directo), en el cine de Cristián Sánchez. Como si el imaginario estético y político de la época, fuese extraída por el director, de la materia cine (específicamente de los filmes de Sánchez, de Caiozzi, de Guzmán).

En síntesis: estrategias formales que dan cuenta del modo en que plásticamente se organiza el pasado. Imágenes-recuerdo, relacionadas, por ejemplo, con el imaginario cinematográfico que se podría tener del período de la dictadura. Como señala el mismo Sánchez para referirse a sus películas: "Era importante hacer un cine que reflejara, en cierto modo el clima, la situación y el terror que ejercía la dictadura en todos los niveles (...) la idea de reflejar, de una manera indirecta, esta situación de represión, de violencia, de supresión de todo". Ese reflejo (deformado dramáticamente, tal vez) es el que materializa Larraín en sus películas.

En Larraín la dictadura adquiere una cualidad atmosférica, una cualidad háptica, una lógica sensorial, relacionada con tonalidades, con sonidos, con vistas. Hay un tiempo en común con el tiempo de la historia y todo el resto se trama desde la ficción. Un tiempo en común que juega con los imaginarios colectivos del pasado -qué se recuerda, qué se olvida-, y los significa a través de una imagen deteriorada tanto desde la iluminación (opacidad, oscuridad) como de la composición (arquitectura) del plano.

Hay en esta trilogía una reflexión, en tanto prisma, deformación, multiplicación, que se articula como un reflejo especular con la representación contemporánea a la época que se pone en escena. Una puesta en escena que parece ser, en realidad, la puesta en obra de una atmósfera construida desde un pasado que el mismo cine se encargó de conservar: la visualidad de la opresión y de la extrañeza.

Bibliografía

Deleuze, G. (2005). *La imagen movimiento*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (2005). *La imagen tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

Rancière, J. (2010a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2010b). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital intelectual.

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

Sánchez, C. Aspectos fundamentales de mi cine. Publicado en lafuga.cl http://www.lafuga.cl/aspectos-fundamentales-de-mi-cine/33.

Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada*. Quito: Quispus.

Rodrigo, Z. (2005). Post dictadura y conmoción del secreto (Lonquén, Diez Años de Gonzalo Díaz y la escenografíatrizada de la Transición). En N. Richard & P. Oyarzun (Eds.). *Arte y política*. Santiago: Universidad Arcis, Universidad de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes.

Notas

1

Este texto fue escrito en el marco de la investigación *Ficción y política en el cine chileno (1973 a 2013)* y publicado junto a otros textos en www.campocontracampo.cl

2

Aspectos fundamentales de mi cine. *lafuga.*cl http://www.lafuga.cl/aspectos-fundamentales-de-mi-cine/33.

3

Rodrigo Zúñiga en su texto *Post dictadura y conmoción del secreto* habla de la retención metabólica de la mirada como un "retardo necesario para la entrada en relación de una subjetividad con el indomable nudo histórico."

4

Pensando en películas dirigidas por 'cineastas novísimos': *Play* (Alicia Scherson, 2005), *Ilusiones ópticas* (Cristián Jiménez, 2009), *Verano* (José Luis Torres Leiva, 2011), *Lucía* (Niles Attalah, 2010).

5

Si nos desplazamos al terreno del documental, nos encontramos con un panorama muy distinto. En la década de los dos mil se han producido un número muy importante de documentales, muchos de ellos autobiográficos, con narrador en primera persona y el realizador -muchas veces- presente en el plano. Son composiciones que articulan una mirada a veces nostálgica, a veces denunciante, en torno al pasado político, que dan cuenta de los efectos de la dictadura sobre sus vidas. Algunos títulos son *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló; *Mi vida con Carlos* (2009), de Germán Berger; *La*

quemadura (2009), de René Ballesteros; entre otros.

Como citar: Urrutia, C. (2013). Campo contra campo, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/campo-contra-campo/636