laFuga

Cristián Sánchez

Conversaciones en torno a una obra en presente, pasado y futuro

Por Carolina Urrutia N.

Tags | **Cine chileno | Representaciones sociales | Entrevista | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Técnica cinematográfica | 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.

Entre los variados proyectos de la Cineteca Nacional de Chile está la restauración y exhibición *online* de una buena parte de la obra del cineasta chileno Cristián Sánchez. Hoy, en la web de la Cineteca, están disponibles once películas de Cristián Sánchez, entre cortometrajes y largometrajes se incluyen los primeros filmes *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982) realizados durante la dictadura militar, hasta su reciente *Tiempos malos* (2013). *Además* de algunos cortometrajes menos conocidos, como *Susana* (1978).

La siguiente conversación ocurre en el marco de dicha retrospectiva. La pandemia nos obliga a reemplazar la sala cine de la Cineteca Nacional por un encuentro a través de una plataforma digital, que se exhibe por las redes sociales y en donde los asistentes se transforman en espectadores distantes. Esto, a su vez, tiene variados beneficios: son muchos espectadores y muchas preguntas las que se le hacen al cineasta. La conversación transcrita a continuación, virtual y coloquial, la dirige Carolina Urrutia y transita entre algunas preguntas realizadas por ella y otras realizadas por los espectadores y asistentes a este coloquio.

Cristián Sánchez, cineasta, docente, investigador, está hoy en 2020 pronto a estrenar dos nuevos largometrajes: *Date una vuelta en el aire* y *La promesa del retorno*. De estas películas y otras cosas, data la siguiente conversación.

Carolina Urrutia: Me gustaría, para comenzar la conversación, comentar un encuentro fortuito que tuve con un conversatorio en la que participaste Cristián, en el año 1977 en la EAC (Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica) escuela de la cual Cristián fue alumno en los años setenta. En ese cine foro dices algo interesante que me gustaría compartir ahora. Sobre el cortometraje *Cosita* **dijiste: "en esa película yo no quería hacer cine. Tenía una resistencia al cine. No sabía hacer cine, no me interesaba la luz, ni quería hacer cosas dramáticas. Creo que lo único que me interesaba era deconstruir esos mecanismos. Es la misma posición que tengo ahora, claro que más sistematizada y teorizada. Deconstruir los códigos cinematográficos que utiliza el cine comercial y todos los códigos que representan la ritualización de las hechos". Eso lo dijiste el año '77. Creo que hay una genuina esencia en el Cristián Sánchez del 2020. Algo que permanece. Quizás ese podría ser un buen punto de inicio, hablar de esa postura sobre el cine, sobre el modo de entender la creación, el arte cinematográfico, etc.**

CS: Bueno, es un punto de partida, está bien. Está el punto de vista crítico sobre el lenguaje, y esa crítica al lenguaje ha continuado. Creo que rápidamente después de eso, surgió la idea de proponer algo, de abrirse paso con un discurso, o con un lenguaje personal, tratando de encontrar mi voz propia. Yo creo que eso lo que le pasa a todos los autores cuando uno se ha formado pensando,

analizando obras de otros, uno quiere encontrar qué es lo genuino, qué es lo de uno, lo particular, lo singular.

Películas como *Cosita*, después *Así hablaba Astorquiza* o *El que se ríe se va al cuartel,* son películas de iniciación, y después en el primer largometraje en conjunto que es *Esperando a Godoy*, donde hay una búsqueda, con muchas influencias de todo tipo, pero también la necesidad de, y retomo lo que tú dices, de desembarazarnos del peso, incluso, del cine chileno. Del cine latinoamericano en general que veíamos nosotros en ese momento con un sesgo, con una carga, con un énfasis –por la época– donde el discurso político primaba sobre las cuestiones de investigación que tenían que ver con la capacidad del cine de ajustar la realidad.

Lo que nosotros queríamos, o lo que yo quería en particular, era encontrar un modo de tomar lo chileno en donde lo político –y la dimensión del poder-, fuera parte de eso. Pero había otras capas que veíamos ya en Chile. Capas antropológicas, capas que hoy podemos decir ontológicas. Es decir, queríamos ver detrás de la fachada, de los aspectos externos o circunstanciales, había un elemento del país que se mantenía firmemente. Entonces, el primer eslabón fue *Esperando a Godoy*, y después vino *Vías paralelas*, que prosiguió esa misma investigación.

Particularmente, respecto a la idea de desaprender los elementos del lenguaje cinematográfico, creo que a eso me estaba refiriendo yo, con respecto a una cierta tendencia académica a repetir esquemas, repetir convenciones, códigos que se mantenían. Era la lucha contra el lugar común. En el fondo era eso, la lucha contra los clichés del cine mundial y, especialmente, latinoamericano. Por eso yo adopté una posición crítica.

En ese sentido, estaba el trabajo de Raúl Ruiz, que es un gran ejemplo que iba en esa línea. Pero Raúl Ruiz iba en un sentido distinto, después se desarrolló por una tendencia al barroco, y yo perseguía otras cosas. Es como la misma materia, los mismos elementos de construcción, pero que yo los veía desde otro lado. Quizás desde el naturalismo. Quizás mi referencia mayor fue siempre Buñuel. Fue el realizador que a mí me deslumbró. Cuando vi *Viridiana*, cuando vi *Los olvidados,* cuando pude ver *El ángel exterminador*, yo dije que quería hacer cine. Yo quiero hacer cine y este es el cine que yo quiero seguir. O sea, fue mi primera inspiración. Porque yo, de alguna manera, venía de un mundo literario. Mis padres eran escritores, yo venía de esa cultura, y personalmente, me sentía muy cercano al surrealismo, incluso a André Breton. De tal manera que el paso por Buñuel, la relación con Buñuel, para mí fue natural. Yo ya me sentía surrealista antes de ver a Buñuel.

Así que seguí ese trayecto que se decanta, creo yo, un poco más en *El zapato chino.* Yo creo que ahí encuentro algo efectivamente personal. La búsqueda de aunar estas cosas que te estoy diciendo que tienen que ver con estos planos en que yo veía Chile, capas, las regiones, siguiendo un poco a Bresson. Las potencias que están ahí. Regiones en que uno puede comprender la materia prima que uno está trabajando, y ahí empieza la adecuación a un lenguaje. Entonces, hay un respeto al lenguaje cinematográfico que nace porque ese lenguaje no es un lenguaje dictado formalmente, que venga desde afuera, sino que es un lenguaje que nace de la materia prima. Ese es el paso que yo hice. No proponerme hacer un tipo de cine al comienzo, sino, cómo ese lenguaje nacía de la materia.

CU: Eso es algo que permanece, ¿verdad? Algo que vemos en todas tus películas, esa búsqueda por una voz propia que permanece descontextualizada. Si bien la materia Chile, la materia cultural, el lenguaje, la figura del pueblo está totalmente presentes. Al mismo tiempo, el camino que tú escoges para contar eso es un camino único. O sea, es un camino que nunca se empapa de lo que está ocurriendo simultáneamente en el marco del cine chileno, y eso me parece alucinante. En la dictadura, empezar y hacer unas cinco películas donde era muy difícil hacer películas. En la transición, en los noventa, cuando el tipo de cine era un tipo de cine del marginal, del criminal, etc, tú haces *Cautiverio feliz* **o** *Cuídate del agua mansa***, películas de clase media, rohmerianas, románticas. Después diriges** *Tiempos malos* **cuando estábamos en el novísimo cine chileno, y ahora estas pronto a estrenar** *La promesa del retorno***, ¿así se llama? instalada en un museo, en el Museo Colonial San Francisco de Asís, increíble, atemporal también. Por un lado, me parece interesante eso, esa fidelidad a un camino personal donde vas tú siguiendo tu propia huella, tu propio trayecto, eso lo encuentro muy interesante. Por otro lado, si nos puedes comentar estas últimas dos películas que se estrenaran pronto. Si pudieras hacer algún comentario de esas películas a las que no hemos podido tener acceso todavía.**

CS: Yo creo que lo que he tratado de hacer es mantenerme fiel a una cierta concepción de lo cotidiano. O sea, tomar las acciones más llanas, las acciones más triviales de los personajes, y creo que eso es algo muy chileno, en esa trivialidad absoluta, hacer aparecer una irrupción de un elemento de extrañeza. Un elemento que irrumpe desde la propia trivialidad, un elemento insólito. Eso es parte del discurso, eso es parte del lenguaje que he podido desarrollar y que se empieza a producir en *El zapato chino*, fundamentalmente, después en *Los deseos concebidos* y en *El cumplimiento del deseo*. La instalación de situaciones como Quintana con las piedas, ¿no? A esa operación yo le llamaría de jeroglífico. De pronto es como si la propia realidad se hundiera, como si la propia realidad trivial trajera una especie de pasado inmemorial, extraño, o futuro, no se sabe lo que es, y que de alguna manera se incrusta en el presente. El pasado y el futuro incrustándose en el presente, y apareciendo de pronto. Entonces, ese juego es algo que para mí ha sido muy importante porque significa hacer que el espectador se interese por esta realidad trivial, pero yo no estoy creyendo que la realidad sea trivial, simplemente estoy esbozando un camino. Es como una asíntota de la realidad. Una imagen-hecho, diría Bazin a propósito del neorrealismo italiano. Yo exploro a fondo la asíntota. Me sumerjo en ese mundo y descubro la potencia que estaba ahí.

Es lo que hice, por ejemplo, en *Los deseos concebidos*. Las escenas en las que R va transitando por mundos distintos, cada uno de los mundos tienen que ver con los mundos anteriores. Es como si el mundo que antecede, o el que sigue, contuviera todos los mundos anteriores, y el que está presente en ese momento prefigurara lo que va a venir. Intenté encontrar ahí un modelo narrativo, o más que un modelo narrativo, un modelo de construcción que yo había sentido posible en *El zapato chino,* donde, por ejemplo, lo que tenemos siempre son espacios topológicos. Como por ejemplo las cajas que va encontrando el personaje que se relacionan con Quintana que tienen que ver con la cajuela o la maleta del auto. Es decir, esas cavidades. Lo cóncavo, si quisiéramos establecer una relación. Esa relación es de similitudes topológicas. Eso le da una estructura a la película que, a lo mejor, el espectador no capta, pero que está ahí. Entonces, esa investigación sobre esos espacios topológicos, a mí me interesan mucho las matemáticas, lo desarrollé un poco más en *Los deseos concebidos*, y más todavía en *El cumplimiento del deseo*. En *Los deseos* se trata de esta relación, de estos objetos topológicos que no son semejantes. Por ejemplo, podemos poner los zapatos o las piedras de Quintana con el aullido del mono. ¿Qué relación hay entre esos elementos dispares? Entonces, esa disparidad es la que me interesa a mí poner en conjunción, y poner toda la película en función de esos encuentros inusitados. Eso también está en *El cumplimiento del deseo* con las cáscaras que pela Manuela y los relinchos del caballo. Están, por un lado, esos elementos animales, los devenires animales que tú has analizado en tus textos, el devenir animal de los personajes, y los devenires minerales o vegetales. Entonces, el encuentro con los elementos más básicos. Por eso que mis películas tienen que ver con encontrar regiones o capas. Lo que significa que esas capas pueden ser leídas de distinto modo. Está esa capa básica, y después están las capas que tienen que ver con los juegos del poder. O sea, lo que podemos analizar desde el punto de vista político. Más que de política contingente, que podría ser, *Los deseos concebidos* ocurre en la época de Pinochet, está claro, las señales están ahí, claramente, los signos y todo. Pero, yo diría que es la sensación de que le pasa a los seres, a los sujetos, a los héroes de mis películas con respecto al poder, con respecto a los espacios o las situaciones que se viven, que son siempre situaciones opresoras. Siempre hay un elemento opresor que no aparece directamente, porque siento que en Chile las cosas no aparecen directamente, sino que parece ser lo contrario de la opresión, parece un espacio de libertad, y de pronto se encuentra uno con que están estos elementos de sujeción, estos elementos que capturan a los personajes, y que no los quieren dejar ser, no los quieren dejar devenir. Los personajes tiene que jugar y escapar de esos espacios.

CU: Los personajes pierden el control de sí mismos.

CS: Claro. Ahora, la pérdida del control de sí mismo es para mí una búsqueda deliberada, y que me parece interesante. Lo que yo creo es que los personajes tienen que salirse de sí mismos. Hay que salirse de sí mismo para encontrar el otro sí mismo que soy yo. Eso sería el devenir, el personaje no puede ser el mismo, no puede seguir con una identidad clara. Los personajes tienen que hacer ese tránsito por esos espacios porque en esos espacios, aunque sean espacios opresores, van a encontrar algo que les va a permitir cambiarse a sí mismo, transmutarse. Para mí ese es el viaje ético de la transmutación. ¿Tiene que ver con Nietzche? Claro que tiene que ver con Nietzche. ¿Tiene que ver con la voluntad de poder? Claro que tiene que ver con la voluntad de poder. Porque parten de la Voluntad de Poder más baja y buscan el punto más alto de la Voluntad de Poder

Los personajes se transfiguran, se transforman a sí mismo, sin pretenderlo, porque está fuera de su pretensión eso. Al mismo tiempo, los personajes logran trastornar los espacios. La hecatombe que produce R, por ejemplo, en el espacio de la casa de la profesora de filosofía. Para mí, el personaje va hacía algo, sin saberlo. Sin saberlo vamos hacía algo y tenemos que salirnos de nosotros mismos. Tenemos que sufrir, o puede ser una alegría, la sensación del éxtasis. El éxtasis como salirse de sí mismo. Yo busco ser otro porque si no, no crezco. La verdadera, no maduración, la inmaduración implica que yo devengo poderosamente. Mientras más devengo poderosamente, más inmaduro soy. No infantil, sino que más llego a la inmaduración. Porque la madurez la veo, y en eso soy muy deleuziano, la veo como la rigidez, son las formas rígidas. Para Deleuze es la concepción geométrico-platónica. El mundo de la materia, el mundo de la movilidad, es justamente lo contrario, el mundo de la rigidez. Por lo tanto, los personajes van hacía la luz, encuentran su propia alma.

Por eso los personajes de *Cautiverio feliz*. ¿Cuál es la historia de *Cautiverio feliz*? Es la pérdida del alma. Francisco Núñez de Pineda pierde su alma. Su alma queda atrapada entre los mapuches. Cuando vuelve a la civilización cristiana, siente que ha perdido algo, y ahí se da cuenta que su alma estaba allá, que quizás no debió volver. Esa es mi interpretación de *Cautiverio*.

Pregunta del público: "¿Su pasión por el cine de Buñuel ha encontrado alguna cita o ha sido de manera inconsciente? ¿Qué citas han sido conscientes en esta búsqueda?"

CS: Primero fue inconsciente, una aproximación intuitiva, muy primaria, muy salvaje. Así funciono cuando estoy en el proceso de una película o creando algo. Y después, con el tiempo, revisando una y otra vez las películas de Buñuel en las clases, que me han permitido un espacio de análisis. Ahí, yo creo que hay citas a Buñuel. Algunas más o menos claras. Por ejemplo, el acto de sonambulismo de Manuela en *El cumplimiento del deseo*. El acto de sonambulismo con don Jaime, en la escena en que Viridiana le pone cenizas en la cama. Ahí había algo, pero tampoco quería hacer una cita directa o un homenaje a Buñuel. Es como decir, desde Buñuel yo empiezo a pensar algo que me interesa. Porque también podríamos decir que hay varias escenas de *Los deseos concebidos*. Toda la secuencia con la profesora de filosofía tiene algo, la imposibilidad de quitarle la ropa y todo eso, el tema de la imposibilidad en Buñuel está. Pero que yo quería pensar desde Buñuel algo que excediera el lenguaje de Buñuel para otro camino. Naturalmente, el camino que me parecía que yo podía hacer, que era más genuino. Así que, por ahí va más bien. Pero no el intento de hacer una cita para un plano, en ese sentido no.

PP: Quisiéramos saber cómo encontró la forma de mostrar y sacar adelante las películas en la época de dictadura, en las cuales hay señales que aluden a lo que estaba ocurriendo en esa época, como las de *Vías paralelas* **o** *Los deseos concebidos***".**

CS: Bueno, son proyectos distintos, por lo tanto tienen modos de producción distintos. Yo siempre digo milagros de producción, se produjeron de una forma milagrosa. El caso de *Vías paralelas* había un poco de recursos. Con Sergio Navarro abordamos el proyecto y hubo un poco de recursos que se consiguieron. Entonces, pudimos hacer la película en 19 días, y no nos preocupamos, naturalmente, de la censura. Firmamos un acuerdo de lo que queríamos filmar y sentíamos que era posible de hacer en esa época.

CU: Hay una muy breve alusión directa, que es el momento en que el personaje de Quintana señala que los antiguos dueños fueron degollados por ahí, una cosa así. Es una de las referencias más directas, uno de los guiños.

CS: Son metáforas, llamémosle así, es metafórico: que se coman a los clientes en el Bar de Los doce apóstoles. O sea, se puede especular ahí. Estaba la idea de cómo producir cosas que nos interesaran, que produjeran una crítica, pero que al mismo tiempo valieran por sí mismas. Creo que valen por sí mismas, creo que tiene eso.

Bueno, *Los deseos concebidos* lo produjo Guillermo Cahn. Había más recursos, se le pagó a todo el mundo, o a muchos. Pude producir la película con muchos recursos de material, se filmaron muchas horas. Fueron, yo creo, al menos 17 horas de filmación en todos los lugares que yo quise. Teníamos un set de luces grande. No nos detuvimos en todas las cosas técnicas por falta de recursos. El caso de *El zapato chino* es distinto. *El zapato chino* se hizo con nada, la produje yo prácticamente.

Fue un proceso largo. Empezó en 1977 y empecé de a poco a financiarla por mi cuenta, a conseguir materiales por aquí y por allá. De hecho, la película se filmó con muchos negativos distintos. Después trabajaba en una institución y cuando me echaron de ahí, parte del desahucio lo utilicé para pagar el revelado de la película. Así se fue dando hasta que finalmente se terminó.

El caso de *El otro round* fue la escuela de Mónica Herrera que quería hacer un video. Se hizo un video que duraba 12 minutos, 15 minutos, y a mí no me gustó esa primera versión, la sentí incompleta, y por mí cuenta hice la gestión para crear condiciones de producción para la segunda parte, y finalmente se armó toda la película. Todas son situaciones distintas.

PP: Te quería preguntar, ¿qué fue lo más terrible que padeciste haciendo cine en dictadura? Pensando en las actrices de *El zapato chino* detenidas durante la dictadura.

CS: Eso es real, claro. Estaban ellas en una casa, en la casa de los tíos de R. Entonces, habíamos terminado la filmación, yo no estaba ahí, y estaban limpiando la casa. Como en cualquier producción, las cosas estaban cambiadas, y había mucha suciedad. Estaban en eso, con otro grupo de gente, y llegaron agentes de los servicios de inteligencia y se las llevaron a ellas dos. Las tuvieron como un día, las interrogaron, les preguntaron porque había salido un artículo en la revista *Qué Pasa*, creo. Entonces, yo hablaba ahí de la película y vieron "R, R, R". Les llamó la atención y querían saber qué significaba. Qué habría detrás de la película. Ustedes saben, después la película Pinochet la mandó a pedir y se la llevó a Bucalemu un fin de semana. Yo estuve muy mal. Afortunadamente no la vio, vio una parte, y parece que no le gustó la película y prefirió ver otras cosas.

CU: No la entendió, muy compleja.

CS: Le gustaban los western italianos, entonces prefirió eso.

PP: ¿De qué manera, la experimentación en la construcción de la narrativa, se lleva a cabo en la actuación?

En lo actoral, sean actores o no actores, el procedimiento es parecido. Con los actores hay otras estrategias. En general, escribo los guiones, bueno, ahora, antes no los escribía. En *El zapato chino* y *Los deseos concebidos* había algunos diálogos, pero no quería escribir diálogos. Nunca quise fijar para algo para que los actores o no actores lo repitieran. Así que fue en *El cumplimiento del deseo* que yo tuve que seguir los diálogos, porque la película se hizo sin sonido directo. Entonces era muy difícil después, si improvisábamos, si salían cosas complejas con interrupciones, así que dije que no. Me ceñí un poco a los diálogos que tenía escrito. Cambié algunas cosas, pero pocas. En general la película está trabajada desde el guion y los diálogos. Muchas veces no quiero que los actores vean el guion que está escrito, por lo que escondo el guion. Evito que los actores o los ayudantes de dirección, la gente cercana, vea el guion siquiera. Yo lo miro un poco y sigo, por supuesto, la estructura que yo pensaba, pero voy decidiendo sobre la marcha. Es decir, de un día para otro, o de una semana para otra, voy decidiendo cómo va a ser, porque me voy encontrando, y eso es lo que ocurre en cine, uno se va encontrando con que había imaginado el lugar, o había imaginado ciertos personajes principales o secundarios, y después son otros. Porque me encontré con otros objetos, con otros lugares y personas, entonces creo a los personajes en función de lo que tenga. Lo que tengo me dicta, la materia misma, los objetos, lo que hay ahí es lo que me dicta por dónde ir.

Entonces, ahí empiezo a trabajar con los actores y ensayo, no tanto, pero ensayo, no días antes, sino que en el mismo momento, mientras se están preparando las luces o se adecuan cosas del decorado, o se está pintando algo, ahí aprovecho de ensayar con las actores, y empezamos a fijar ciertas cosas. Pero tampoco quiero que mecanicen eso, porque los no actores están asustados. Los no actores se asustan de los actores, y los actores se asustan de los no actores porque los desvían o rompen el ritmo, es complicado. Lo que hago es fijar algunas cosas y dejar para el momento de la toma otras que se van a producir ahí. En ese caso prefiero hacer varias tomas del mismo plano. Entonces les digo, en vez de repetir lo que estabas diciendo, di lo contrario ahora, o esto otro. Ahí va saliendo más fluido y sale ese elemento espontáneo. A mí me interesa mucho porque después se traduce una emoción más grande. Sin eso, se pone tieso y falso todo. El trabajo es el de ir adecuando las cosas, y logrando que los no actores tengan esa frescura de lo dicho por primera vez. Ojalá hacer una sola toma del plano. Eso es lo ideal, una o dos. Tres ya es mucho para lograr nuevamente la frescura del comienzo. Uno empieza a repetir y de repente tienes 30 planos y ya no lo logras, entonces hay que descansar, sacarse

todo encima, y volver a trabajar con los actores y no actores para lograr eso. Porque a veces hay cosas complicadas. He tenido planos muy complicados de películas donde hay planos y movimientos precisos donde los actores tienen que fijarse en un punto, no mirar al suelo, está marcado donde tiene que llegar porque justo está el foco ahí. Entonces, bueno, los técnicos saben que eso es difícil. Y al mismo tiempo, que sea natural. No es fácil.

PP: ¿En qué sentido crees que tus películas comprenden una dimensión antropológica de la realidad chilena?

CS: Cuando digo antropológico, lo digo en un sentido muy amplio. No es una antropología precisa, de una escuela antropológica. No es la antropología estructural, no es Levi-Strauss, a pesar de que siempre lo leí y estudié mucho. Cuando digo antropológico digo que la mirada no es contingente. Que la mirada es una indagación que indaga sobre ciertas coordenadas, porque tiene que ver con una cierta intensidad de cosas que se repiten, y que a mí me parece que son esenciales del modo de ser chileno. O sea, busco siempre no apartarme de esa mirada, de extraer aquellos elementos que bajo la superficie pueden ser invariables. Elementos que no han cambiado a pesar de los procesos y cambios históricos, del devenir histórico de las cosas. Esas cosas inalterables, esos elementos que están en el lenguaje, están en el modo de mirar, de caminar, a veces en los lugares. Hay algo ahí que a mí me interesa y que le llamo antropológico. Esa capa antropológica que aunque la película transcurra ahora o 20 años atrás se mantienen. Hay algo aquí que continua, entonces, ¿por qué? Porque uno tiene que construir sobre bases sólidas. A mí me interesan los creadores que construyen sobre bases sólidas. Me interesa Cezanne, los creadores que tienen grandes basamentos, esos basamentos que van a resistir el tiempo. Eso es algo que aprendí de Bresson. No digo que lo haya logrado, digo que Bresson construye basamentos sólidos. Si uno ve sus películas, desde *Los ángeles del pecado* a *La plata*, uno ve que hay una evolución, pero todas sus películas tienen una especie de consistencia, son compactas. El cine tiende a no ser compacto, porque utiliza muchos códigos narrativos, visuales, sonoros, transitan por espacios distintos, cambian los tonos, las luces, entonces, es un popurrí de cuestiones. La tendencia es que se disperse todo. En el cine hay que unificar. Para mí, una forma de unificación es entender ese elemento antropológico. Me interesa eso porque está ahí, y por algo ha permanecido, bajo lo circunstancial. Es algo que une las capas.

Por ejemplo, en *La promesa del retorno*, a propósito de las últimas películas que hice. La grabé el 2018 y la terminamos el 2019, recién hace poco. Le faltaba la postproducción de imagen solamente. La idea era hacerla con la Cineteca. Era un proceso muy importante, porque se trata de pintura. Hay una cosa con el color, por lo que tiene que ser más brillante y saturado. Es importante para la impresión final sensible de la retina de los espectadores. Y la otra, *Date una vuelta en el aire*, es un cuento de las materias. *Cuídate del agua mansa* era un cuento del agua y yo quería hacer al menos un cuento con cada materia. Así que pude hacer esto gracias a un taller de dirección de actores para cine en que hacíamos ejercicios. Intenté que esos ejercicios tuvieran una conexión entre sí, y la tuvieron, no sé cómo. Fue milagroso, la verdad que ya no depende de mí. Se dio, las partes se conectaron magníficamente y salió una película que a mí me gusta mucho, que es muy fresca, y que tiene que ver con el encuentro con la cultura reche-mapuche y con los ancestros animales que tiene que ver con esa cultura. Entonces, es al revés, nosotros no les estamos enseñando algo a ellos culturalmente, sino que todo lo que tenemos que aprender de esa cultura está ahí. Y los personajes que llegan por casualidad a un lugar se ven enfrentados a eso. Entonces, es el devenir de esos personajes. Ellos quieren cambiar y quieren oír cosas que tienen que ver con la cultura mapuche. A mí me gusta mucho esa película. Están los devenires animales, por supuesto, aparecen águilas, caballos.

CU: Está el pavo real, también.

CS: En *La promesa* está el pavo real. ¿Por qué? Porque el pavo real está ahí. Tú sabes, ese plano largo, maravilloso, en que el pavo abre las alas. El pavo real es interesante porque el espacio…

CU: Tú lo guiaste.

CS: Lo convencí al pavo para que actuara. El pavo abre sus plumas, es precioso. El pavo real, tú sabes, símbolo del barroco. Las pinturas de la escuela cusqueña, del barroco americano, mi película tiene algo barroco, más que otras películas. La cosa del sueño y la realidad.

CU: Lo fantasmagórico.

CS: Lo fantasmagórico, claro. Está todo ahí. Es una pequeña película, pero tiene esa fusión. Al mismo tiempo, está la mirada de la pintura actual. Está la pintura actual a través de esos cuadros vivientes que ella empieza a ver, que tiene que ver con la pintura barroca, pero ya no son barrocos. Son más como instalaciones.

CU: Conviviendo también con los trabajadores migrantes, súper interesante.

CS: Yo quería mostrar ese Chile actual, migrante, con las venezolanas trabajando... Profesionales que están ejerciendo trabajos, podríamos decir, menores. Están ahí y saben de arquitectura. Después, los niños dominicanos y haitianos que son trabajadores que están arreglando el techo, que se quedan como guías turísticos, porque espontáneamente les maravilla el espacio y se quedan ahí. Eso quería, integrar ese Chile.

CU: Ojalá que pronto se acabe esta pandemia para poder hacer esta postproducción y que los espectadores vean la película. Tenemos muchas preguntas, así que voy a ir comentando. La primera dice: "¿qué opinas sobre estas reflexiones que hace Ignacio Agüero sobre tu cine? Dice que más que contar algo es un cine que divaga y elucubra.

CS: ¡Está bien! Está bien. Yo creo que calza muy bien. Divaga, claro, porque con mis personajes voy y vengo, naturalmente divago. Hay un viaje, el vagabundeo que dice Deleuze a propósito de las películas contemporáneas. El vagabundeo me encanta. En mis películas no quiero seguir ese camino del conflicto central, desde hace rato. Concuerdo ahí con Raúl, intento que casi no haya conflicto. Ni siquiera los laterales. Entonces vemos una ramificación de cosas que se entrecruzan, así que la divagación está bien. Y la elucubración, sí, porque es especulativo. Naturalmente no especula sobre la realidad que existe y está ahí, sino sobre cómo podría ser la realidad. Eso es lo que tiene que producir, eso es importante, hacer ver al espectador otra cosa que aquello que está ya instalado en la realidad. Decirle que en la propia realidad podemos percibir cosas que eran imperceptibles, que sin embargo, podemos percibir. Cosas que no habíamos sentido de la realidad y que podemos sentir. Imágenes mentales que estaban en la realidad y que ahora se abre esa posibilidad mental nueva de encontrar esos otros mundos que habitan en el mundo cotidiano que vemos todos los días.

CU: Tiene toda la razón Ignacio Agüero. Compañero tuyo, además, de la escuela. Otra pregunta del público: "¿de dónde sacó la inspiración o referencias para construir el personaje del gordinflón galán? El geólogo de *Cuídate del agua mansa***. Y, ¿qué fue de ese actor? Porque desapareció del escenario. Era un buen actor, muy fresco, sutil y misterioso.**

CS: Es que no es un actor. Él es amigo mío, vive en Valdivia. Es topógrafo, pero se dedica a la construcción. Es un gran personaje. Yo quería este personaje, lo veía como posible. Era uno de los cuentos, porque esos cuentos de las materias estaban escritos. Yo podría publicar esos escritos como cuentos. Tenía 4 o 5 cuentos por cada una de las materias. Era una proyecto de televisión que yo quería hacer. Esto era con Goro, Eugenio Férnandez, y él aceptó el reto, yo le dije "Goro, quiero trabajar contigo". Así que trabajó muy bien. Se dio todo eso y le gustó la experiencia. Entonces, claro, no podría hacer otra cosa con él porque vive más lejos. Pero en algún momento va a reaparecer, no se preocupen.

PP: **"Yo quiero preguntar sobre el proceso de escritura de guion. ¿Cómo te aproximas a definir a los personajes, los espacios y el mundo?".**

CS: A ver, lo que hago yo es no escribir primero. Tengo que sentir los espacios, los lugares, sentir a los personajes. Mira, en el fondo, creo que lo he dicho en otros lados también, es la sensación de que los personajes me andan buscando. Aparecen, empiezan a aparecer todos los días, en sueños, en cosas, empiezan a ser insistentes. Cuando empiezan a ser insistentes, digo, bueno, algo hay que hacer con esto. Con eso empiezo a esbozar algo, como un guion, una base. No me gusta definir a los personajes sicológicamente, ni físicamente, sino por las voces. Yo generalmente escribo los diálogos, cuando escribo un guion, escribo solo los diálogos. No se sabe dónde están. O sea, yo sé dónde están, pero no lo pongo en el papel. Están los diálogos de los personajes, y ahí, a través del habla, a través de las respuestas, empieza a surgir algo, y empiezo a sentir que existe la posibilidad de una película, y ver si se puede hacer, la factibilidad. Encontrar los lugares que me pueden servir, encontrar a los no actores, o qué actores podrían hacer esos roles. Ahí empieza a crecer la película. Finalmente, a veces tengo que escribir. Ahora escribo los guiones. Pero no los sigo. En *Tiempos malos*, me acuerdo que

estaban todos desesperados, andaban buscando el guion, y yo lo escondía. No quería que lo leyeran.

CU: Hay que escribir guiones falsos.

CS: Eso tengo que hacer ahora, guiones falsos. Pero hubo gente, asistentes míos, que hicieron ensayos sin que yo supiera, para ayudarme a mí, para ahorrarme trabajo. Entonces, yo descubro cuando voy, y eso está en grabaciones, hay un *making-off* largo que no se ha editado, de muchas horas sobre esa película. Entonces, yo descubro este complot que hay contra mí donde los no actores están repitiendo los diálogos, y yo digo "uy, no". Cambié todo. Desde ahí empecé a esconderlo para que no lo viera nadie, prefería que no. Entonces, escribo los guiones y no los sigo después. Primero hago el *decoupage*, establezco los planos, hago dibujos de puesta en escena, y después de conocer el lugar, generalmente simplifico. Simplifico diálogos, acciones, planos. Yo podía tener 4 o 5 planos de una secuencia, y de repente son 1 o 2. Trato siempre de eludir siempre el montaje, a pesar de que me gusta mucho el montaje. Lo eludo porque ganamos tiempo cuando hay reencuadre. Me permite cambiar el plano, mover a los actores, me encanta eso. O sea, por eso mi admiración por Antonioni o Losey, son grandes realizadores que trabajan el plano largo y no se nota, porque mueven mucho a los personajes por el espacio, de una manera extraordinaria, y siempre están esos movimientos de cámara. Mantienen una tensión, una continuidad, salvo que quieran romperla.

PP: "¿*Los deseos concebidos* **fue tu película más difícil de producir? Tomando en cuenta el contexto político".**

CS: Yo creo que sí. No solo por el contexto político, sino también por los espacios que abarca. Originalmente, yo tenía un montaje de como 5 horas. O sea, era una película enorme. Yo tuve que sacrificar, con el dolor de mi alma, montones de escenas, que muchas de ellas las he estado buscando en la Cineteca porque había llevado los materiales para allá para poder revisarlos, a ver si puedo integrar algunas cosas que tuve que quitar, porque originalmente la película se iba a ampliar a 35, entonces no podía durar más de 2 horas con algo, dura 2 horas con 8 la primera versión. Yo tenía una versión que duraba 2 horas 40, o 3 horas, entonces era imposible desde el punto de vista de la ampliación, del costo de la ampliación, y de la distribución posible. Después eso no pasó. No estuvieron los recursos para sacar la película en 35, así que salieron las copias en 16, y yo no podía hacer otra cosa más que eso. Pero la película fue difícil en ese sentido. Aunque tuve la posibilidad de que teníamos recursos, esa facilidad si estaba. Yo me desplazaba por los lugares, fuera de ese incidente que ocurrió, pero no teníamos miedo ni nos preocupaba, la verdad. Nunca tuve la preocupación, fue después cuando la película estaba terminando y Pinochet quiso verla. Mientras se rodaba la película, durante un lapso de tiempo bastante grande, porque no podíamos filmar todo el tiempo seguido. Fue una película que se filmó en un lapso de 6 meses. Filmábamos los fines de semana, o cuando Toño Ríos y Giorgio di Lauro tenían tiempo, sobre todo Toño tenía poco tiempo porque trabajaba en publicidad. De repente me decía: "tengo 6 días libres". Perfecto. La ventaja era que podía ver el material en la moviola, entonces iba montando las secuencias para saber cómo iba la película por dónde. Pero hay montones de escenas, del liceo, de otras cosas, unas escenas en que quemaban una pila de libros y hacían un incendio, que tuve que cortar. Era mucho, tenía que simplificar y atenerme a un ritmo. Hoy día quiero ver si algunas de esas escenas, no todas, por supuesto, se pueden incorporar de nuevo.

PP: "¿en qué escenario te imaginas a R hoy en día?".

CS: R hoy…

CU: Encerrado en su casa, seguramente.

CS Encerrado en su casa, y saliendo igual. Escapándose del confinamiento. Buscando la forma de salir a algún lado y conectarse con gente. Y escapando de milagro de contagiarse. No se contagiaría, saldría ileso.

PP: **"cuando veo el cine de Ozu, aún pienso en usted, profe Sánchez. ¿Qué lección tienes Ozu aún que dar a los cineastas de hoy?".**

CS: Ozu tiene todas las lecciones, es el gran maestro. Creo que Ozu es uno de los 5 o 6 grandes maestros de la historia del cine. Entonces, todo lo que uno pueda decir de Ozu es poco. Yo diría que es

el primer cineasta capaz de expresar pensamientos en estado puro, directo, como dice Deleuze. Y al mismo tiempo, haciendo sentir el tiempo en estado puro. Ese tiempo lo expresa con medios tan mínimos, donde no hay muertes, donde no hay violencia, donde está la realidad en su forma más a ras de piso, cotidiana y trivial. Es magnífico. Con un gran sentido del humor, además. Puedo ver y rever las películas de Ozu con gran placer. Es extraordinario, lo siento vigente hoy día. Es un cineasta moderno.

PP: "Gracias por esta instancia. Hace un par de meses vi *Cuídate del agua mansa***, la impresión que me dejó es la de un mundo espiritualmente chato, con personajes construidos a partir de sus frivolidades y vacíos. ¿Es un retrato de clase?".**

CS: Puede ser. Es posible. Está el vacío, pero también en ese vacío o en lo superficial, yo pongo una cita de Cioran ahí que dice: "solo los espíritus superficiales abordan las ideas con delicadeza". ¿Qué quiere decir eso? Que cuidado con ver la superficie de las cosas, cuídense del agua mansa. Hay que ver las profundidades. Y a veces las personas que parecen superficiales esconden una profundidad impensada. Yo creo que el personaje tiene una conversión a través del encuentro con Francisca, en ese jardín. El encuentro con ella posibilita un cambio. Un cambio de esfera, es como la asunción de la esfera moral del personaje. El personaje está viviendo, si lo vemos en los términos de Kierkegaard, en la inmediatez sensual del arte. Es el donjuanismo. Y desde el donjuanismo da un salto a la esfera espiritual moral. El personaje tiene la posibilidad, está Chantal esperándolo en la cama, y el personaje podría acostarse con ella, y sin embargo le dice que no, que se comprometió. Entonces, el personaje tuvo un cambio que hay que valorar, yo valoro ese cambio. Así que, todos los mundos son chatos, yo creo que todos los mundos son chatos, y todos son ricos. Es cuestión de ver bien. Quizás, tras el agua mansa están esas turbulencias, y tras la superficie se esconden otras cosas. Así que sí y no. Es que está la opción de cambio. Si no tenemos la opción de transformar, entonces estamos en un círculo cerrado que no avanza.

PP: supongamos que el confinamiento sigue de manera indefinida. ¿Cómo sería este nuevo cine? ¿Cómo sería esa producción y filmación hecha por Cristián Sánchez?".

CS: Tendría que ser en mi casa. A lo mejor algo de eso va a haber. Van a haber cosas que puedo hacer en mi casa mientras no se pueda salir. Mientras estamos amenazados, y la amenaza es grande, seria. Nadie puede exponerse, de tal manera que ni por el cine vale la pena arriesgar la vida y la de los demás también. Hay que poder trabajar en confinamiento. Yo terminaría, lo he dicho como broma, pero creo que es cierto, podría filmar hasta la maleta de mi auto. Podría hacer una película en la que yo estoy en la maleta del auto y estoy refugiado en el lugar más pequeño que podía encontrar, como metáfora del confinamiento.

De hecho, por ejemplo, en *Date una vuelta en el aire*, filmamos en la Quinta Normal, pero no tenía permiso para filmar en el Parque, porque había problemas con el Centro Balmaceda Arte Joven, donde no podíamos filmar en todos los lugares. Prácticamente teníamos solo un pasillo y una escalera, y de pronto me quitaron el pasillo y la escalera. Todo muy chileno, "no, no se puede hoy día". Llegaban inspectores a decirnos que no podíamos. Así que al final me quedé entre la salida del Centro Arte Joven donde hice varios planos. A veces los actores no iban, entonces tenía que improvisar y decía "¿qué hago ahora?". O sea, 3 minutos antes no sabíamos qué hacer. Decidíamos ahí inventar algo, y todo eso se armó como un rompecabezas extraordinario. Incorporamos muchos textos de poetas, como un montaje de atracciones. Algo cercano a Godard.

CU: Qué interesante. Quería aclarar porque alguien preguntaba, "¿esta película donde hay un mundo pictórico todavía no se estrena?", se llama *La promesa del retorno.*

CS: *La promesa del retorno*. Yo quiero hacer otra, que es *El retorno de la promesa*, que es la continuación. Ella va al mundo del pasado, hacia el siglo XII, XIII.

CU: Un *Arca rusa***, en el fondo, pero en el Museo.**

CS: Claro. Ella va hacia el pasado. Después nos íbamos a salir un poco del Museo e íbamos hacer otras cosas. Pero se necesitan recursos para eso.

CU: Pregunta alguien que no ha visto ninguna de tus películas, por cuál de las que están en la Cineteca debería empezar. Yo siento que *Los deseos concebidos*. **La verdad me gustan mucho todas, pero creo que una buena puerta de entrada es** *Los deseos concebidos*.

CS: Yo también creo.

CU: Una película muy entretenida, muy interesante. Retrata muy bien la época, retrata bien el mundo masculino también. Liceo de hombres, dinámica de adolescentes escolares, relaciones con los profesores. Yo creo que es una buena película para empezar.

CS: Claro. Y para terminar *Tiempos malos*. Toda la carga violenta que tiene.

PP: "quisiera saber qué te llevó a agregar dentro de la trama de *Tiempos malos* **conceptos filosóficos y teóricos que guían un poco el desarrollo de la historia. ¿Crees que el recurso está bien logrado?".**

CS: Bueno, *Más allá del bien y del mal* es el libro que le pasa al adolescente el mayordomo del liceo. Entonces, se esbozan esos conceptos que yo quiero que aparezcan en la película, la voluntad de poder, el eterno retorno, conceptos nitzcheanos. Después hay una continuidad con la ética de Spinoza. A mí me interesa que este todo eso esté en las capas de la propia película, porque no sacamos nada con que el personaje hable de filosofía o algo, porque eso es el pensamiento del personaje, de esa figura. Mi idea de la voluntad de poder, podría hablar largamente de eso, creo que está sobre todo al final de la película, cuando aparece la niña errante de nuevo con el ovillo de lana, es como una ariadna que lo conduce y lo saca, porque no tiene cómo salir en esa situación. La familia de narcos lo tiene cercado con afectos, con cosas, integrándolo a este clan. Entonces, ¿cómo escapa este personaje? Escapa solamente a través de este hilo de Ariadna. Ahí está la relación con la idea del hombre superado, la transmutación. La voluntad de poder está en toda la película, porque es la voluntad de poder más baja. Esa sensación de un mundo sin límites, donde todo puede ser muy bueno y de pronto tornarse todo lo contrario. No hay límites, es un mundo permisivo. Esto yo lo veía como parte de la condición más baja de la voluntad de poder.

Y lo que yo veía de Spinoza, sobre todo de ética, era la idea de las esencias. Tiene que ver con que lo que contempla a su vez es contemplado. O sea, todo es contemplación. La contemplación en Plotino es producir, es lo mismo que crear. Yo veía a mi héroe, a Ángel, muy contemplativo, más contemplativo que R. Casi no participando, estando en la cosas, pero sin estar. No solo mirando, sino contemplando. Está la ambigüedad de la contemplación en ese mundo violentado. Eso es lo que yo quería filmar un poco. El devenir piedra, de nuevo, que no es solo la cita de Quintana, sino también los devenires de la materia, lo geométrico. La imposibilidad de escapar, la necesidad de la vida de expresarse de otro modo, a través de la intensidad y la luz. De alguna manera está presente, o yo quería que estuviera presente, pero no de manera explícita. Está todo virtualizado. Spinoza y Nietzche deberían resonar, son ecos. Así como los personajes tienen un vínculo con figuras del mundo grecoromano, fundamentalmente, o del mundo bíblico. Son varias capas culturales que se cruzan para dar un sustento. Es algo que uno hereda de Joyce, quien nos enseña muchas cosas.

Como citar: Urrutia, C. (2020). Cristián Sánchez, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cristian-sanchez/1032