

laFuga

Diálogo con Cristián Sánchez

A propósito de Tiempos Malos

Por Carolina Urrutia N.

Tags | Cine chileno | Cine de género | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | 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.

En septiembre se estrenó en las salas de cine *Tiempos Malos*, el último largometraje de Cristián Sánchez. Luego de la proyección, tuvimos la posibilidad de moderar la conversación entre el director y el público. Acá un vistazo a las preguntas y sus respuestas.

Carolina Urrutia: Me parece que en esta última obra hay un camino en común con tu filmografía anterior. Pensando, por ejemplo en un filme como *Los Deseos Concebidos*. Acá Ángel, el protagonista, nos recuerda a R., un tipo al que la vida parece ‘pasarle’ y el simplemente la sigue. Y, al mismo tiempo hay algo que se distancia de los filmes anteriores. Comencemos preguntando, ¿de dónde surge esta idea de trabajar con los bajos fondos, la vida nocturna, la marginalidad? ¿Cuáles son los puntos que unen y en qué se separa del resto de tu obra?

Cristián Sánchez: Bueno, la idea partió de una novela que yo quería adaptar, *Chicago Chico* de Armando Méndez Carrasco. Después desistí de hacerlo porque era un proyecto muy complejo, había cuestiones de época que hubiesen resultado demasiado costosas. Abandoné el proyecto de adaptación pero mantuve el interés por el mundo del hampa chileno. Ese interés ya estaba en *El otro round*, del año '83 y estaba lateralmente también en *El zapato chino*: los personajes que buscan a Gallardo, el chofer de taxi. Ahí tenía connotaciones más políticas, porque estos individuos eran como de la CNI, representaban un lado lumpen del mundo popular, había algo amenazante que estaba latente. Creo que en varias de mis películas está presente esa sensación de violencia soterrada. Entonces definitivamente en esta película quise tratar el mundo del hampa: que era un espacio distinto, desconocido para mí. Me parecía que este espacio había sido tratado, muchas veces, de una manera externa, como caricatura. Es decir, desde una perspectiva o un foco, burgués. Mi foco, en general, está en el pueblo. Entonces mi trabajo fue indagar en las coordenadas de esa subcultura, o contra cultura, que rechaza la cultura oficial, y lo hice a través de una larga investigación, que tenía que ver con la lectura de obras de Méndez Carrasco, de otros escritores y sobre todo de un diccionario coa que él publicó el año 1979.

Entonces los personajes de *Tiempos malos*, hablan un coa clásico, que es el de los años setenta. Porque el coa está transformándose permanentemente. Busqué, entonces, agregar aquellos elementos del léxico chileno que fueran más metafóricos y que representasen, un poco, el patrón lingüístico del capo y sus amigos, que son mayores que el resto de la banda.

En el fondo la película es el estudio de una familia chilena, donde se dan muchos elementos transgresores que quizás se dan también en otros estratos sociales. No es, por lo tanto, un estudio sociológico, sino, más bien, un estudio de las relaciones, de la comprensión de esas relaciones, de

esos afectos que vinculan a los personajes y los separan también, pero que ciertamente se podría dar en otras esferas de la realidad chilena.

Tiempos malos prosigue, por lo tanto, una línea de investigación que estaba en mi filmografía anterior. Ahora la relación con *Los deseos concebidos* es directa, como tú dices. Está la auto-cita del personaje de Quintana sosteniendo las piedras, que tiene su fundamento. 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 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.

C.U.: Con respecto a lo que mencionas de la oralidad, al léxico, es un tema que me ha parecido interesante en todas tus películas. Y pareciese que en *Tiempos Malos*, los diálogos fueran más concretos, los personajes hablan más, hay un sentido más acabado y eso se relaciona con la coralidad del filme, que pareciera hacerla más compleja, en tanto no paran de suceder cosas y diversos tipos de acontecimientos...

C.S.: Sí, me puse ambicioso en esta película. Generalmente trabajo con pocos personajes que van transitando por el espacio en campo, pero acá la idea era justamente lo contrario. Es decir, necesitaba trabajar con un grupo grande de personajes, donde hubiese, como tú dices, esa situación coral, esas entradas y salidas de pequeños temas y subtemas que se van tejiendo. Era un tejido; no en vano está la presencia de la niña errante, esa niña que viene de no se sabe que espacio tiempo y anda con un ovillo de lana roja, un personaje que es una especie de Ariadna que en vez de orientar, es ella justamente la que está desorientada, porque está siendo perseguida y acusada... siempre estamos siendo acusados en este país. Bueno, ella está siendo perseguida por la ciega, una pitonisa, que es como una jueza que la fustiga. Entonces el ovillo es la película. El ovillo da la clave de este tejido, de este tejer y destejer. El ovillo se desparrama y luego vuelve a enrollarse, a ser ovillo, y todas esas hebras sueltas había que coserlas, es decir, hilvanar las relaciones entre los personajes y el desarrollo de la historia. Naturalmente, es una película compleja y difícil y en momentos divertida, empieza muy divertida, más que mis otras películas y termina de manera violenta. Ocurre que todo se va tornando trágico, porque hay un resquebrajamiento de las relaciones, y poco a poco vemos que los personajes van de llanto en llanto. Y al final aparece la destrucción, es decir, esto que le parecía maravilloso al protagonista, este mundo fascinante tiene su contraparte. Tiene una pulsión de muerte, inexorable.

Público: Quería felicitarte, porque es una mirada sobre Chile que es escalofriante, muy decidora del Chile de hoy. Sale de una estructura delictual y aparece otra, no hay salida. ¿Cómo te sientes en relación al nuevo cine chileno que se está haciendo ahora?

C.S.: bueno, creo que siempre hice un cine distinto. Desde un comienzo. Varios de los cineastas actuales han sido mis alumnos y he ayudado, naturalmente, a que desarrollen sus obras. Pero yo sigo por mi propio carril, transito en mi propia lógica interior, no me preocupa que están haciendo los demás, por donde va la cosa, qué es lo que hay que hacer, etc. Me parece que he sido siempre incorrecto en ese sentido, contra viento y marea he seguido haciendo mi cine tratando de comprender qué es lo que está pasando en la sociedad chilena, que es la materia prima que me mueve. He sido fiel a la idea del plano largo. Por ejemplo, en esta película todas las escenas se resuelven en un plano, pero no se nota eso. Porque se mueve mucho la cámara y se mueven los personajes, entonces da la sensación de algo similar al montaje, pero se resuelve en un plano, generalmente, no hay corte a planos intermedios. Ciertamente no seguí la planificación de la transparencia clásica, o como se utiliza hoy en día, lo que Bazin llamaba la planificación analítica o fragmentaria, sino la sintética del plano largo y la profundidad de campo. Quería que esta película fuera un homenaje a Renoir, sobre todo a las películas de Renoir de los años '30, que me gustan mucho, como *Toni*, o como *El crimen de Monsieur Lange*. Esas películas donde se siente el grupo, donde se ve ligereza y profundidad en

pequeños detalles. Películas que he tenido que re-ver ahora, por los cursos que doy. Sigo admirando a Renoir, creo que es uno de los grandes autores naturalistas. Y ciertamente está Buñuel también, con su enorme eficacia. En general los clásicos siempre resolvían con mucha precisión la puesta en escena sin malgastar planos.

Es decir, para qué voy a hacer cinco planos si puedo hacer uno. Esa fue la idea, y de trabajar la profundidad de campo, también, aprovechando esta idea coral.

C.U.: ¿Hubo mucho ensayo para grabar esos planos tan largos y que me imagino que son muy complicados?

C.S.: Si, mucho ensayo. Es increíble porque hay una grabación, un *making off*, que dura como 10 horas, que aún no lo hemos montado y que registra todos los ensayos y todas las cosas que pasaron en la película. En ese sentido es extraordinario, porque tú observas escenas desastrosas y tú dices, esto no va a ningún lado. Y después, de los ensayos y ajustar los movimientos con precisión, y que los actores y no actores se olvidaran un poco de los puntos fijos adonde tenían que llegar, entonces la escena empieza a vivir por sí misma, pero se requería siempre una gran precisión, de modo que si se cometía un error había que empezar de nuevo, perder 8 a 10 minutos de película, porque no habían llegado al punto o porque no habían dicho lo que tenían que decir cuando tenían que hacerlo. Da la sensación de espontaneidad, pero está muy trabajado.

Público: Al principio de la película se marcaba mucho la entrada hacia los distintos lugares. El acto de acceder a los lugares, sobre todo desde el espacio público a los interiores. No sé si será una coincidencia, el modo, por ejemplo, en que trabajas el re-encuadre realizado entre puertas y ventanas. ¿Cómo trabajas ese tema?

C.S.: Eso es Renoir. No lo inventé yo eso. ¿Cómo hacer que en el encuadre haya otros encuadres interiores? A través de puertas, de ventanas, de espejos. Los espejos están en muchos autores que me gustan, en Wyler naturalmente, por ejemplo en *Los mejores años de nuestras vidas* que es una obra maestra desde el punto de vista de la geometría espacial. Pero, cuando tú estás haciendo una película te olvidas de los autores que te interesan, aún así yo quería mantener un estilo de planificación constante a lo largo de la película. Me importaba la relación de los espacios, las entradas y salidas de cuadro o a través de puertas. Este modo de planificación no se usa hoy en día, porque domina la idea de espacio dramático que elimina el espacio físico; todo se resuelve en primeros planos de los personajes y lo único que importa es lo que ocurre supuestamente al interior de ellos y la causalidad del drama. Nada más. Da lo mismo, entonces, un espacio que otro.

Público: Mi segunda pregunta tiene que ver con eso. Tú como realizador, ¿cuál es la importancia o significado que le das al espacio?

C.S.: Absoluta, a los detalles del espacio, a si 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.

Público: ¿Cómo trabajaste esta la dirección de actores? ¿Esta mezcla de actores muy reconocidos en el ámbito nacional, Loreto Aravena, Lorene Prieto, etc., versus los actores que no son actores? ¿Cómo es ese trabajo de dirigir actores con mucho oficio y a la vez a otros que nunca han actuado?

C.S.: Los no actores, que tenían bastante experiencia en películas anteriores mías, estaban muy sueltos y me parece que los actores quedaron asombrados de tanta soltura para improvisar. ¿Cómo lo hacían? El secreto es que no repetían el texto, sino que yo creaba situaciones que, después de un tiempo, se volvían reales. Naturalmente los actores siempre quieren tener la garantía de los diálogos escritos. Entonces escondí el guion, impidiéndoles, así, que memorizaran los textos. Estaban todos buscando el guion y no había guiones por ningún lado. Les dije: "Lean el guion si quieren, entreténganse, pero les voy a pedir que digan otra cosa". Y entonces jugábamos a crear la escena con los no actores y los actores y rápidamente todos entraron en confianza. Yo creo que en el sentido de la espontaneidad, de la gracia, de la chispa, todo eso, los no actores les enseñaron bastante a los actores y los actores llevaron a los no actores por el terreno de la precisión, del ritmo y la emoción contenida. Hubo que producir esa amalgama de cualidades. De hecho algunas escenas con Rodrigo Muñoz me resultaron interesantes, porque su personaje era un sujeto con estallidos de violencia y él tiene una

personalidad opuesta. Es más bien un comediante, pero yo necesitaba que pudiese expresar ese lado de impulsos violentos, y lo forcé a sacar, de alguna parte de sí mismo, esa violencia. En el plano en que le pone la pistola en la cabeza a “Burro Chico” tenía que decir una cantidad de texto enorme, entre coa y léxico popular. Era muy difícil porque incluía además muchas acciones y resultó muy bien. Eso probablemente un no actor no hubiese podido hacerlo. En cambio en situaciones más distendidas los no actores estuvieron perfectos. Además varios de ellos han estado en muchas filmaciones conmigo. Juan Carlos Ramírez, por ejemplo tiene 7 u 8 películas en el cuerpo, salvo *Cautiverio Feliz* y *El otro round*. Incluso participó en mi primera película, *Esperando a Godoy*, que por desgracia aún no se ha podido terminar.

Salvo situaciones excepcionales hubo mucha simpatía en la filmación de *Tiempos malos*. Lo que me gusta generar en el rodaje es precisamente un clima de cordialidad, un clima chistoso, que contagie alegría a la película. Esa es también mi manera de ser.

Como citar: Urrutia, C. (2016). Diálogo con Cristián Sánchez, *laFuga*, 18. [Fecha de consulta: 2021-09-24] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/dialogo-con-cristian-sanchez/806>