

# Vagabundeos interiores. Espacio y crisis en el cine de Cristián Sánchez

Inner Wanderings. Space and Crisis in the  
Films of Cristián Sanchez

Carolina Urrutia Neno  
Facultad de Comunicaciones  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
caurruti@uc.cl

## Resumen

El presente artículo busca reflexionar en torno a la poética del espacio en las películas que Cristián Sánchez realiza durante la dictadura militar chilena, figurada desde los personajes y sus constantes vagabundeos. Los héroes de estas películas son expulsados de los espacios exteriores de la ciudad, hacia un divagar por zonas interiores (de las construcciones y edificaciones); lugares cerrados que se despliegan extensamente siguiendo la huella que emprenden los personajes. Proponemos que la clausura parcial del espacio exterior obedece a ciertas estrategias de supervivencia impuestas por la crisis política y social que comienza en 1973, que le permiten al director hacer cine en un momento en que el quehacer era prácticamente imposible.

Palabras clave: cine chileno, dictadura, espacios, fuera de campo.

## Abstract

This article seeks to reflect on the spatial poetics in the films made by Cristián Sánchez during the Chilean military dictatorship, through its characters and their constant wandering. His heroes are expelled from the outside spaces of the city towards a meandering through inner zones; closed spaces that are deployed extensively following the paths left by the characters. We propose that the partial closure of exterior spaces responds to survival strategies imposed by the social and political crisis that begins in 1973.

Keywords: Chilean cinema, dictatorship, spaces, out of frame.

En las páginas que siguen nos enfocaremos en la filmografía que realiza Cristián Sánchez Garfias durante la dictadura militar chilena (1973 a 1989). En ese periodo el cineasta se instala como una excepción en la producción cinematográfica nacional al decidir permanecer en Chile en un momento en que la gran mayoría de los agentes de la industria audiovisual son exiliados —o se exilian— en diferentes países del mundo.<sup>1</sup> Durante esa época, el cineasta dirige cinco largometrajes de ficción: *Vías paralelas* (1975) (codirigido junto a Sergio Navarro), *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1984) y *El cumplimiento del deseo* (1990).<sup>2</sup> En todos ellos se organiza una poética singular a partir de mecanismos estratégicos para configurar la posibilidad de hacer cine en tiempos desbordados por los acontecimientos políticos y establecer de ese modo un quiebre imprescindible en el estado de la realización cinematográfica en tiempos de dictadura.

En ese contexto de violencia radical, Sánchez opta por realizar una obra cinematográfica en donde se eluden los elementos indiciales de la época en la que habita y a la cual representa, escogiendo dejar en el fuera de campo los principales terrores dictatoriales del momento en que se aloja su filmografía.

Antes de ingresar a nuestro tema nos interesa mencionar los antecedentes teóricos que se han desarrollado en torno a esta obra. Uno de los estudios más relevantes realizados es el del teórico uruguayo Jorge Ruffinelli, quien publica el libro *El cine nómada de Cristián Sánchez*. En él se incluye una compilación de artículos (ensayos y comentarios críticos), una extensa entrevista realizada por Ruffinelli al director y textos del propio Sánchez en torno tanto a sus películas como a filmes realizados por otros directores. Abre esta publicación un ensayo extenso, escrito por Ruffinelli, que mantiene como eje central las figuras del “nomadismo” y del “fuera de lugar”. Bajo ese prisma conceptual establece una lectura a través de la filmografía, que va desde los filmes *Vías paralelas* a *Cautiverio feliz* (1998), en donde observa un “fuera de lugar que puede leerse como ‘nomadismo’ *avant-la-lettre*, un nomadismo moderno —dentro del malestar genérico de nuestra cultura—, que ha venido a desplazar la usual y cómoda distinción entre lo nómada y lo sedentario”. Ruffinelli cita a Deleuze para comprender la figura del nómada como “aquel que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso en que el bosque reclusa, en el que la estepa o el desierto crecen, e inventa un nomadismo a ese desafío” (22).

Por otra parte, Valeria de los Ríos en su artículo “Sujeto, violencia y repetición”<sup>3</sup> analizará *El zapato chino* para pensar el dispositivo de la repetición como “índice

1 Es importante resaltar que, en aquella época, un grupo importante de cineastas y directores audiovisuales realizarán sus películas desde el exilio. Entre otros cineastas, podemos mencionar a Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Angelina Vásquez, Orlando Lübbert, Patricio Guzmán. Dentro de Chile, en cambio, la realización será en extremo precaria, y a Sánchez se sumarán, en la dirección de películas de ficción dentro del territorio nacional, muy pocos cineastas, entre ellos Silvio Caiozzi (*Julio comienza en julio*, 1979) y Pablo Perelman (*Imagen Latente*, 1985).

2 Con el retorno a la democracia, Cristián Sánchez continúa expandiendo su obra cinematográfica y dirige cinco largometrajes (de ficción y documental). Su último filme es *Tiempos malos* y fue estrenado en 2015.

3 Este artículo se integra al título de Ruffinelli en una segunda edición del estudio, esta vez publicada por Uqbar.

de haber estado sometido a un acontecimiento traumático”. Las observaciones que establece la autora serán acá utilizadas a partir de una profundización de los posibles usos del fuera de campo, pero también desde la división entre imagen y sonido, que nos da a entender que no siempre lo visible es lo real, ni pertenece al campo de los acontecimientos que están siendo narrados. Un tercer ensayo que utilizamos como referente será el de Felipe Aburto, con su artículo titulado “Afuera del filme: errancia, minoría y des(autor)ización en el cine de Cristián Sánchez”. En el texto, propondrá tres modos de aproximarse a la filmografía de Sánchez, a través de los conceptos de errancia del héroe, de minorías (en relación al consumo del espectador y, por último, la “desautorización narrativa”, a partir de la generación de movimientos, sin destinatarios.

Un segundo estudio que nos sirve como referente es el que Pablo Corro integra en su libro *Retóricas con el cine chileno: Ensayos con el realismo*, en donde se refiere a las anomalías de lo real en el cine de Sánchez, en relación a la acción en crisis. Sugiere: “Esa percepción de lo real anómalo en el cine de Sánchez [...] es producto de la duración como efecto de dispositivos: de planos largos, de encuadres obstinados, panorámicas lentas y, por cierto, él mismo lo dice, de planos secuencias”.

Con el objetivo de entender y ampliar los estudios realizados en torno a esta obra, nos interesa, en este artículo, pensar el campo como el lugar de lo visible, como la porción de espacio que está presente dentro de los límites del cuadro que conforma la pantalla, la zona donde ocurre el drama y donde se suceden los diversos acontecimientos de la historia, desde la reflexión de la poética espacial que elabora el cineasta en distintas películas. El espacio será estudiado revisando el modo en que es figurado desde los personajes, sus movimientos, sus constantes vagabundeos, que son desplazados desde el afuera (no estamos, insistiremos, ante el vagabundeo del Neorealismo italiano), sino frente a un deambular que se realiza a través de espacios interiores, cerrados, especulando que la clausura parcial del espacio obedece a ciertas estrategias de supervivencia impuestas por la crisis política y social que comienza en 1973 y se extiende hasta fines de la década de los ochenta. Grabar el afuera implicaba generar sospechas, sin embargo, el cineasta logra confabular la narración y mantiene la figura del deambular, aunque desplazándola hacia las zonas internas de las edificaciones y de los inmuebles. Proponemos a continuación que el cineasta va a trabajar con distintos mecanismos que le permiten activar, desde la imagen, el espacio del afuera, utilizando especialmente distintas posibilidades sonoras; desde el extrañamiento narrativo, hasta las opciones técnicas que permite el juego entre campo y fuera de campo, entre otros elementos de lenguaje y puesta en escena. Coincidimos con la siguiente tesis: “El espacio imaginario es habilitado por el espectador, pero la imagen penetra en él como una pieza de rompecabezas que sella la coherencia del conjunto. Imagen y ausencia son parte de un mismo proceso ficcional, de un mismo proceso imaginario” (Gómez Tarín 184). Tal hipótesis nos resulta beneficiosa para pensar en una filmografía que pone en obra lo visible de modo siempre inestable,

que opera narrativamente, activando el suspenso presente en el afuera mediante una configuración estética de la espacialidad que se representa invariablemente de un modo extrañado.

## Interiores, errancia y crisis

Los espacios físicos en las películas que realiza Cristián Sánchez durante el régimen militar suelen ser zonas interiores: de una casa, una oficina, un bar, un liceo, un motel. A lo largo de su filmografía el cineasta organiza un verdadero inventario de estos espacios, registrando las habitaciones de las casas, y la oficina o el interior de un restaurante mediante una cámara que se instala en ellos y los recorre visualmente acompañando a sus personajes. Estas zonas serán cartografiadas, principalmente, desde dos dispositivos cinematográficos: en primer lugar, desde la configuración de un plano extenso —un plano secuencia— que se mantiene fijo y logra desplegar las características de dicho espacio. En segundo término, registrando tales sitios a partir del desplazamiento que por él emprenden los personajes, dando cuenta, en ambos casos, de modos de habitar y de estar en un lugar determinado.

Estamos frente a una cinematografía en que la ciudad no se manifiesta desde los usuales modos de representación, como entorno u escenario ni como exploración del espacio urbano, justamente porque en los pocos momentos en que la cámara sale al exterior, la ciudad como tal se registra desde planos cerrados, calles estrechas, poca profundidad de campo. Se reemplaza el plano general por planos medios, que abarcan una porción espacial limitada. Es decir, son comunes las fachadas de casas continuas que se muestran fraccionadas, en donde se revela un muro, una puerta y una ventana. O un fragmento escueto de calle, o también un pasaje estrecho por donde pasan los transeúntes y los personajes, aunque desaparezcan pronto al doblar la esquina.

Si nos detenemos en torno a las áreas exteriores, observamos que de un modo en extremo tímido se asoman las calles y las plazas. Los lugares públicos generalmente son examinados en aquellos momentos en que escasea la gente y en que las avenidas se exhiben yermas (con pocos sujetos habitando en el plano), como si Santiago fuese una ciudad despoblada, abandonada

Esto es así especialmente en sus primeras películas, sin embargo, es interesante que la presencia de distintas zonas públicas, en los filmes, va aumentando a medida que avanza la década de los ochenta. Por ejemplo, veremos que en películas posteriores, como *El otro round*, la cámara y también los personajes salen a la calle y una parte de la acción transcurre en ella. De todos modos, tanto en ese filme como en *El cumplimiento del deseo*, los espacios interiores siguen manteniéndose como territorios beneficiosos para la representación de lo cotidiano, de las rutinas de los protagonistas, de sus sobrevivencias diarias; se trata del espacio protagónico de estos filmes, privilegiado para el ocurrir de la (no) acción y, también, para el tránsito de los personajes.

Sin embargo, a pesar de la ausencia de un *travelling* a través de la ciudad, estamos frente a un cine del deambular, aunque esta figura esté planteada desde un lugar distinto al que proponen originalmente los cineastas del Neorrealismo italiano y también, años más tarde, los del Nuevo Cine chileno. La predilección de Sánchez por un personaje en movimiento y el registro de su tránsito constante se puede revisar teóricamente desde la figura del vagabundo. El cine como imagen tiempo apreciará los desplazamientos, en especial durante la década de los cincuenta y los sesenta. El deambular se manifiesta como una representación propia de la edad moderna del cine y puede ser comprendido desde las características de la crisis de la imagen acción de Gilles Deleuze cuando revisa (particularmente en el marco de un cine neorrealista) el transitar constante de los personajes por las ciudades de una Italia —material y espiritualmente— arruinada. Señala el filósofo: “se vagabundea por necesidad interior o exterior, por necesidad de escape [...]; un deambular urbano que se ha desprendido de la estructura activa y afectiva que lo sostenía y que lo dirigía” (Deleuze, *La imagen tiempo* 288). El deambular, como tal, se articula estratégicamente con la lógica de un “dar a ver”; exhibir, mostrar. La cámara registra el desplazamiento del personaje y su circulación de un lugar a otro; en esa exploración el espacio de lo visible no es solamente el de un cuerpo en movimiento, es también el trayecto que emprende dicho cuerpo a través de un entorno particular. Un paisaje, un contexto social por el cual se mueve, la posibilidad del registro de un conjunto de figurantes y extras, los modos en que ellos habitan los espacios. Filmar el vagabundo de un personaje es, entonces, otorgar una cierta visibilidad a los espacios por los cuales se desplazan.

La filmografía de Sánchez, inaugurada en dictadura y posterior al Nuevo Cine chileno —como movimiento que comienza en 1967 y se clausura radicalmente en 1973—, retoma, por una parte, varios de los planteamientos del movimiento Neorrealista y, por otra, se conecta e inserta, en términos tanto estéticos como políticos, en el Nuevo Cine latinoamericano, como tendencia mayor. Cuando hablamos, entonces, del tránsito urbano propio de un cine moderno no podemos dejar de mencionar al cine chileno realizado a fines de la década de los sesenta, porque este operaría como un antecedente, a pesar de que, por lo general, los referentes de Sánchez (a excepción de Ruiz) permanezcan en la modernidad europea y americana. Observamos que, en los modos en que cineastas como Aldo Francia y Raúl Ruiz exploran el espacio urbano de Valparaíso y de Santiago, respectivamente, encontramos ciertos gestos que también estarán presentes en Sánchez, particularmente en el compromiso estético de representar el presente (aunque las temporalidades del Nuevo Cine y de un cine realizado en dictadura sean radicalmente distintas).

En los filmes de Sánchez los tránsitos modernos son reemplazados por un deambular constante por espacios interiores, lugares cerrados, con pocos accesos hacia el afuera. Esto se da en todas las películas de su filmografía (el funcionario público desempleado de *Vías paralelas* recorre oficinas, bares, fuentes de soda, persiguiendo algo que nunca encuentra; el estudiante de *Los deseos concebidos* pulula de casa en

casa —de cama en cama— luego de abandonar la casa de sus tíos). Los individuos que se nos presentan están a la deriva, padeciendo de un constante estado de angustia, vulnerabilidad y pérdida. Observamos, entonces, un contrapunto incesante por el que se mueven las tramas en todas las películas del periodo: por una parte, se intenta dar cuenta del mundo interior del sujeto, presentando a un personaje que desea constantemente abandonar el lugar adonde está. Por otra parte, la ciudad se mantiene en un lugar externo al plano, siempre del otro lado de las puertas y de las ventanas, siempre en el más allá de la imagen, en un fuera de campo que, si bien está presente, es al mismo tiempo, inaccesible.

En relación con esta última idea, es especialmente sugerente aquello presentado por el filósofo Gastón Bachelard, en su *Poética del espacio*, cuando propone “Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca” (245). En estas películas, pareciera ser que aquello que está en juego es la imaginación, no solo de los personajes, sino también la que proyectan los espectadores en la película. La imaginación política, la traducción simbólica del inventario sonoro que ingresa desde el afuera vasto e indeterminado hacia los espacios interiores (una habitación, una cocina) aparentemente comunes, y logra extrañarlos. Acá el afuera será dual. Pertenece al terreno de los espacios exteriores y de dominio público (las plazas, los monumentos, las calles, los parques), pero al mismo tiempo se relaciona a una ciudad tenebrosa (en nuestra imaginación) ya que esconde, a la vuelta de sus esquinas, los terrores de la dictadura. Una ciudad reprimida, sin cultura, sin vida pública. De ese modo, la ciudad se ve representada desde un “puertas adentro” que opone dos espacios, donde el adentro da cuenta de una amenaza latente en el afuera, a pesar de que, sin embargo, los planos exteriores, donde se muestran las casas o las fracciones de calles, son calmos. Lo sombrío, lo oscuro, se concretará más bien en el plano de lo imaginario que activa Sánchez especialmente desde el sonido. Tal como señalamos en otro texto dedicado a este autor: “el sonido es primordial en la construcción estética de esta atmósfera ominosa. Deleuze, en *La imagen tiempo*, describe un tipo de sonido que hace ver aquello no necesariamente expuesto por la mera visualidad (299). El trabajo de los sonidos *off* inscriben a Sánchez en un grupo de directores preocupados por configurar un sonido en paralelo al diseño del guion del filme. Directores que piensan en las infinitas posibilidades asignadas al sonido como complemento de la imagen, como su potencia, ya sea desde un eco o ruido que acompaña o, por el contrario, en la construcción de una propuesta sonora que no está subordinada narrativamente a lo visible, sino que busca crear una atmósfera determinada para permitir al espectador interpretar la obra desde una segunda vía posible” (Urrutia 138). Por su parte, la manifestación de un adentro que se pone en escena a partir del vagabundeo insistente por distintos espacios interiores dará cuenta de ciertos

temas relevantes, en tanto constituyen deambulares realizados en un espacio interior extendido que va desplegando un conjunto importante de elementos que organizan una forma específica de cotidianidad y de modos de habitar, poniendo de manifiesto diversas crisis. De ese modo, se muestran situaciones que integran la narración de manera tal que permiten visibilizar una dinámica del habitar, que acá proponemos comprender como la organización de las huellas de una época determinada. En ese contexto es que identificamos tres conflictos del habitar durante la dictadura que visibilizan la poética espacial desarrollada por Cristián Sánchez en los filmes realizados durante este periodo.

En primer lugar, aparece la crisis de la vivienda. Esto quiere decir que viven muchos en espacios pequeños. Se comparten los dormitorios y las camas entre sobrinos y primos, pero también con extraños. Esta crisis de los modos de habitar, a su vez, da cuenta de la ausencia de un hogar. Los protagonistas de *El zapato chino* y de *Los deseos concebidos* dejan sus casas familiares y buscan otras para albergarse, siempre de forma transitoria y fugaz. En esos filmes los personajes abandonan su hogar (Marlene, de *El zapato chino*, abandonará además su pueblo) y emprenden un tránsito por distintos lugares que los albergarán y cobijarán. Pero serán espacios fugaces y precarios, que no les pertenecen, que tienden a expulsarlos de diversas maneras, como territorios inestables que cumplen con resguardar a los personajes del afuera clausurado, visualmente inaccesible, simbólicamente tenebroso. No son espacios donde puedan realizar libremente actividades cotidianas. Por ejemplo, en ese entorno que no les pertenece, mantener relaciones íntimas se hace difícil, porque las camas, en general, están ocupadas por terceros (extraños que, incluso, se mantienen ajenos a la trama).

Podríamos observar un estado de hacinamiento, sin embargo, en la atmósfera que instala el director, creemos que esto es inexacto. Si bien los personajes están juntos, comparten los espacios privados y los utilizan como si perteneciesen a todos, no es simplemente una situación de denuncia la que vemos representada, por el contrario, las circunstancias que se generan pertenecen al terreno de lo absurdo, coquetean en ciertos momentos con la comedia de enredos o equivocaciones. Esto sucede en varias secuencias distintas. Por ejemplo, en *Los deseos concebidos* Erre —el estudiante expulsado del colegio— duerme sobre un colchón hasta donde llegan dos mujeres (la madre y la hija del dueño de casa) en la mitad de la noche, que se recuestan una a cada lado del protagonista. Posteriormente en el mismo filme Mancilla, que busca intimar con la dueña de la casa en donde busca un trabajo, debe pedirle a un señor (que nunca más aparecerá en la historia) que salga de la cama e, idealmente, de la habitación. Para el caballero en cuestión y para la mujer que acompaña a Mancilla la situación parece formar parte de las dinámicas cotidianas del habitar.<sup>4</sup> Situaciones

---

4 En un documental de su autoría, Sánchez señala: “Me doy cuenta de que los dormitorios resultan casi siempre invadidos en mis películas, son en verdad lugares públicos y de tránsito y no permiten intimidad alguna”.

trágicas que, por su sentido extremo del absurdo, devienen cómicas. Este elemento risible estará presente de igual forma en *El zapato chino* en diversos momentos del filme. Nos detenemos sucintamente en el momento en que Marlene y Nano van a un motel: piden una habitación y una bebida. Cuando ingresan, y mientras conversan sobre la cama (él completamente vestido, ella con ropa interior y falda), desde la habitación del lado (separada por una pared que no llega hasta el techo) el sujeto le pedirá “fosforitos”. Nano se los lanza por sobre el tabique que divide los espacios, y un momento después el vecino de habitación interrumpe nuevamente para lanzarlos de vuelta; mientras tanto, el administrador del motel invade constantemente la habitación (contabilizando el tiempo, llevando una soda), y cuando no lo hace, espía por un agujero de la muralla. Finalmente, nada de índole sexual llegará a ocurrir entre Nano y Marlene. Concordamos con lo expresado por Corro en su ensayo sobre Sánchez cuando propone que la casa comunitaria “tiene algo de referencialidad histórica, da cuenta de la crisis económica, de la cesantía, particularmente grave en la primera mitad de los 80; esto se relaciona provocativa, paródicamente con la restricción a los derechos de reunión de los ciudadanos durante el régimen militar; también puede que sea una alusión retrospectiva, deprimida o nostálgica de los espacios comunitarios de la década anterior, de la Unidad Popular, espacio de programación política, de organización social, pero sobre todo de formulación utópica” (Corro, “La dictadura” 150).

Un segundo conflicto o crisis que surge mediante la propuesta espacial se relaciona con la crisis del trabajo. Tanto en *Vías paralelas* como en *El otro round* el tránsito de los personajes principales a través de estos espacios obedece a la búsqueda, angustiada y urgente, por encontrar algo en lo cual emplearse, un medio para conseguir una remuneración económica. Esa búsqueda se convertirá en una suerte de motor del movimiento permanente de los personajes. En *Vías paralelas*, el protagonista es un funcionario público que pierde su empleo, y a lo largo del metraje recorre oficinas, bares, casas de amigos, buscando una ocupación que le permita un sustento para la supervivencia económica. En *El otro round*, la dupla protagónica (un boxeador y su manager, expulsados permanentemente del ring luego de perder una pelea), emprenden distintos trabajos con el fin de generar un sustento. Administran una fuente de soda, una tienda de bicicletas, venden flores en las calles, sin embargo, fracasan en cada una de sus empresas. Por otra parte, en *El zapato chino*, el motivo del trabajo (de la falta de trabajo), también estará presente. A Marlene (y ella mismo lo expresa mediante un monólogo *off* en la introducción del filme) nadie la quiere emplear, a pesar de que nunca, a ciencia cierta, sepamos qué tipo de trabajo busca. Y en *Los deseos concebidos*, al auxiliar del colegio, quien es expulsado de sus labores al principio del metraje, lo veremos asistiendo a extrañas entrevistas de trabajo. Son conflictos que en general afectan a los sectores populares, dejan a los sujetos en una situación vulnerable y expuesta a los devenires diarios, a los favores de terceros (conocidos, familiares, amigos). Las clases medias, en cambio, siguen con sus labores usuales, como ocurre

con el personaje del abogado en *El último round*; el dueño de la flota de taxis en *El zapato chino*; el marido arquitecto de la protagonista en *El cumplimiento del deseo*. Ellos logran mantener cierta estabilidad, aunque la economía general colapse, es un grupo que nunca se queda a merced del azar, como sí ocurre con el pueblo.

En ese sentido, la figura de pueblo será relevante pues es exhibida desde una cierta disidencia a las prácticas del cine clásico. Acá, al contrario de un modelo institucional, el pueblo se construye como un grupo desperdigado de personajes protagónicos que son concebidos como los figurantes, pensando en la noción que establece Didi-Huberman en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Expresa el filósofo: “En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato [...]. Para la historia que se cuenta, son algo parecido a un telón de fondo construido de rostros, gestos, cuerpos. Conforman la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano” (154).

Continuando con nuestra identificación de elementos de crisis en esta obra, en tercer lugar, Sánchez despliega un universo donde también pone en conflicto a la institución de la familia. Nos presenta lazos fracturados al poner en escena a un conjunto de personajes que no mantienen las relaciones parentales. Niños sin padres, sobrinos que abandonan la casa de los tíos, esposos (y esposas) que renuncian tanto a sus cónyuges como a sus hogares. El núcleo familiar apenas aparece, y cuando se exterioriza se hace de un modo profundamente desperdigado. La dimensión amorosa tiende a desvanecerse, como si no hubiese espacio para organizar los afectos. Prima la no-pertenencia que se visualiza a modo de tránsitos constantes por lugares ajenos: no hay figuras paternas o maternas.

De ese modo, y relacionado por un permanente estado de crisis, los espacios se van desplegando a partir de los diversos modos en que los héroes los transitan, los habitan, los utilizan. Dando cuenta de ciertos gestos, rutinas, dinámicas desgastadas, estados anímicos reducidos, en una puesta en escena de los personajes y de los modos de estar en los espacios. Al mismo tiempo, las múltiples crisis mencionadas reflejan problemas que exceden a los individuos y van mostrando mediante la trama, de una dificultad mayor: una sociedad aplastada por conflictos de distinta índole, una incertidumbre omnipresente en cada plano, que se manifiesta mediante una dinámica de relaciones absurdas, cínicas, descreídas.

Este registro espacial que propone el cineasta como una cartografía de los espacios interiores nos permite observar ciertas huellas de la época, que se constituyen desde distintos síntomas que deja la imagen, como trazas o indicios que operan mediante aquello que muestra un fotograma: a partir de los cuerpos, sus proximidades o distancias, o desde el juego de miradas que establecen los personajes, o simplemente en el despliegue objetual. En este marco, nos parece pertinente referenciar el modo en que Rancière, en su ensayo sobre el cineasta Béla Tarr, va describiendo, y a la vez reflexionando, sobre la imagen propuesta por el director húngaro. Escribe, en refe-

rencia a la película *Nido familiar* (1979): “Naturalmente, el cineasta centra su objetivo en el corazón del nido de víboras. Un espacio donde el número de habitantes resulta excesivo también es un espacio encuadrado, saturado, apropiado a un determinado tipo de eficacia: los cuerpos próximos entre sí o situados en el continuo sonoro de las voces en *off*; las palabras que se transforman en dardos, cuyos trayectos siguen con interés los movimientos laterales de la cámara; los rostros en primer plano en los cuales se inscribe la tensión en aumento” (Rancière, *Béla Tarr* 18). El filósofo establece inferencias y relaciones sobre los problemas políticos y los modos en que Tarr ataca “las carencias del estado socialista”, pero también se centra en el tema de la desintegración de los afectos en el mundo familiar. Es decir, se revisa la puesta en espacio de lo social, y desde ese lugar se establece una lectura en torno al contexto social de la época. Por sobre todo, es interesante el modo en que el ojo de Rancière ingresa en aquellas zonas de la imagen a las cuales no llegamos mediante metodologías tradicionales. Son los gestos, la posición de los cuerpos poblando un plano determinado, la cámara encuadrando y componiendo los planos los que otorgan una pensatividad de la imagen, aludiendo a uno de los artículos más importantes de Rancière al momento de acercarse a los bordes de la fotografía y del cine.<sup>5</sup>

En Sánchez ocurre algo similar a lo que presenta Rancière a partir del filme de Tarr; sin embargo, en este caso los efectos serán distintos, estarán desplazados. La opción del director por transformar la tragedia propia de la época en algo que bordea lo absurdo —que se manifiesta a través de los diálogos, de las actuaciones, de la anemia en el argumento, del sinsentido generalizado que rige el actuar de los personajes— hace que las relaciones que se establecen en la diégesis tengan una menor legibilidad.

El mundo de los afectos, entonces, se despliega desde una incomunicación radical: los personajes se encuentran y desencuentran en sus tránsitos desde un lugar hacia otro. La errancia de los héroes del filme permite una comunión constante con el espacio, una extensión de las posibilidades ahí donde hay un afuera represivo y tenebroso dando paso a una primacía del sinsentido que se manifestará en estos filmes tanto estética como narrativamente. Ocurre entonces que el espacio se complementa y se despliega con el movimiento. El espacio se construye a partir de los cuerpos y de los modos en que ellos van recorriéndolos. Tanto en *Vías paralelas* como en *El zapato chino* y *Los deseos concebidos* a los protagonistas los caracteriza una cierta dispersión espacial. Marlene va de un lado a otro (es, más bien, arrastrada de un lado para otro) sin preguntar hacia dónde se dirige. Su cotidianeidad se formula a partir de los encuentros que se producen en los diferentes espacios, especialmente debido

5 De autoría del mismo Rancière es pertinente mencionar su ensayo “La imagen pensativa”, que plantea la pensatividad de la fotografía, que extrapolamos acá al medio cinematográfico, a partir de una indeterminación entre lo pensado y lo impensado entre lo activo y lo inactivo. Expresa: “La pensatividad de una fotografía podría ser entonces definida como ese nudo entre varias indeterminaciones. Podría ser caracterizada como efecto de la circulación entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpressado, de lo presente y lo pasado” (Rancière, *El espectador* 112).

al desarraigo y del nomadismo, o en palabras de Ruffinelli: los personajes “pertenecen al mundo disipativo y descentrado, nómada, que les ha tocado vivir. Son parte esencial de una atmósfera inquietante por imprevisible, llena de riesgos, aunque no se sepa a ciencia cierta por qué” (26). Se trata de personajes errantes, que siempre están partiendo hacia otro lugar, como si buscaran algo que nunca será manifestado verbalmente o se materializará a lo largo de los filmes. De hecho, en ambos casos las películas concluyen con los protagonistas en movimiento: Erre (en *Los deseos concebidos*) camina por una calle vacía, durante el amanecer, luego de constatar que la colegiala a la que ama está muerta (fue asesinada). Un amor que, por lo demás, se había fundamentado solo en miradas, juegos de manos, conversaciones ambiguas y sumamente escuetas. Durante ese final, no sabemos hacia dónde Erre se dirige. Lo vemos de espaldas, mientras camina, alejándose de la cámara por una calle iluminada por la luz del sol que recién se asoma y donde, en el fondo, hay un anuncio blanco de neón en el cual se lee la palabra “Chile”. Por su parte, Marlene y Gajardo, en *El zapato chino*, se van en el taxi manejado por el Negro, con Gajardo viajando al interior de la maleta del automóvil, y tampoco el espectador tendrá indicios de hacia dónde van, ni menos cuál será su destino.

En este punto nos parece importante insistir en el Neorrealismo italiano como movimiento cinematográfico que, entre otras características, permitía exhibir la ciudad. Efectivamente, si reconocemos al Neorrealismo como el primer movimiento cinematográfico moderno, es porque se desmarca del rodaje en estudio y se inserta en la ciudad real.<sup>6</sup> Salir a la calle les permitía a cineastas como Vittorio De Sica y Roberto Rossellini, entre otros, mostrar la miseria y el caos que había instalado la guerra, tanto en la ciudad como en sus habitantes, pero también en el paisaje, desde la puesta en escena de una atmósfera visible y profundamente desgraciada y deprimida. Sánchez, si bien ocupa varios dispositivos que dan cuenta de similitudes operacionales entre sus películas y las del movimiento cinematográfico italiano, por ejemplo, la utilización de un actor natural o no profesional; el vagabundeo permanente de los personajes o la urgencia tan política como estética de hacer cine en un contexto de profunda inestabilidad y crisis no puede registrar esa ciudad (Santiago, en este caso), por encontrarse, en las décadas que nos importan, vigiladas por la estructura policial. No aparece en esta obra la ciudad militarizada ni tampoco los proyectos de vivienda social inaugurados por Allende durante su gobierno. Ni siquiera se exhibe (como explicitaremos más adelante) la distancia física existente entre barrios residenciales de las clases altas y los de las clases pobres. Sin embargo, todo esto está presente implícitamente en las relaciones que establece el cineasta entre campo y fuera de campo, interior del

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

edificio y exterior de la ciudad, adentro y afuera. Sánchez trabaja el espacio desde una idea particular: el desmontaje de la ciudad le permite ponerla en obra desde su negativo. La capital se exhibe invisibilizando su trama urbana, sus monumentos, sus palacios, sus parques, al contrario del trabajo que establecen algunos documentalistas de la época, como Patricio Guzmán, por ejemplo, que en su filme documental *En el nombre de Dios*, estrenado en 1987, exhibirá las protestas, las manifestaciones sociales que se realizan en las calles, desde mediados de la década de los ochenta, registrando los ámbitos universitarios, el centro de Santiago, algunos barrios populares. Esos movimientos no serán visibles en el cine de nuestro autor y, sin embargo, de todos modos, podríamos proponer el cine de Sánchez como una obra que se erige como un documento, como una (micro) historia del habitar durante la dictadura militar, elaborando una imagen sintomática de la época, haciendo emerger las dinámicas personales en el interior de los espacios. En ese contexto, el gesto neorrealista se relaciona con la opción de proponer un documento desde la ficción, del horror de la época, en donde lo relevante serán los modos de visibilizar una violencia implícita e imperante, construyendo una realidad más que capturándola. En términos visuales y sonoros, también hay un guiño a lo que Ángel Quintana denomina como estética del rechazo, como una “nueva forma de producción basada en el aprovechamiento del material fílmico y en el cuestionamiento de la opulencia del propio sistema” (198). Por supuesto, este rechazo es algo de lo que se apropia una buena parte del Nuevo Cine latinoamericano de la década del sesenta y posterior, sin embargo, el apropiamiento de Sánchez obedece a un ingenio particular: en su forma de filmar y de comprender la falta de recursos como una modalidad estética de aproximarse a la época.

En la obra de Sánchez, la representación de una ciudad que apenas se despliega físicamente compone parte de la estrategia del director (al igual que el dispositivo del fuera de campo o los elementos modernos trabajados desde sus posibilidades expresivas y de extrañamiento). El interior, por una parte, obedece a la viabilidad de blindarse en una época en donde cualquier actividad cultural era considerada sospechosa (se reduce la exposición pública al optar por no filmar demasiadas escenas en la calle); por otra, justifica la articulación de una poética de lo doméstico y de lo íntimo, en donde se da a ver un modo de habitar, un modo de hablar, un modo de sentir, una tipología de las relaciones de una comunidad que comparte (de forma obligada) de distintos modos sus espacios.

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

En su *Poética del espacio*, Bachelard teoriza en torno a la casa como el hogar de la infancia, donde se conforman y consolidan los recuerdos que nos acompañarán posteriormente en una edad adulta; el autor va ensayando diversas formas de pensar el espacio que nos resultan beneficiosas para nuestras aproximaciones a esta cinema-

tografía, particularmente en relación con la idea de casa y de hogar (o, en este caso, justamente a sus antítesis: la no casa y el no hogar). En el primer capítulo, aborda el tema de la casa y la postula como “uno de los mayores poderes de integración del pensamiento, de los recuerdos y los sueños del hombre” (36). Sin casa, aventura el autor, el hombre sería un ser disperso.

En el caso de la cinematografía de Sánchez, la idea de casa se figura desde su ausencia, justamente, porque los personajes abandonan su casa (la de la infancia, la de los familiares, la suya propia) y emprenden un recorrido impredecible. No hay casa propia —tanto en el sentido de propiedad como, también, en el de la pertenencia—, a excepción de lo que ocurre en *El cumplimiento del deseo*, en donde la casa es abandonada por la protagonista al poco andar, aunque intente posteriormente volver a ella. En el resto de los filmes hay casas que no les pertenecen a quienes las visitan y utilizan para pernoctar: no constituyen un hogar (un espacio con una implicancia afectiva), sin embargo, cumplirán con albergar a los personajes, con separarlos del afuera, contenerlos, abrigarlos, protegerlos. Se trata, en todos los casos, de seres dispersos, en estado permanente de movilidad, incapaces de mantenerse en el mismo sitio. Sobre *El zapato chino*, Valeria de los Ríos escribe: “En términos cinematográficos *El zapato chino* expresa materialmente este ‘fuera de lugar’ a partir del movimiento constante de los personajes de casa en casa, de motel en motel, sin encontrar un habitáculo definitivo. La película muestra la utilización del maletero del automóvil como morada provisoria, y además exhibe los desplazamientos de los personajes en un taxi con desperfectos por una ciudad en Estado de Sitio, prácticamente deshabitada” (159). Este fuera de lugar descrito por la autora se extiende y queda establecido en los cinco filmes que desarrolla el cineasta durante los setenta y ochenta, como también en su filmografía posterior, con películas como *Cuídate del agua mansa* (1995) o *Tiempos malos* (2014): personajes que parten, que abandonan, que huyen, que vuelven, que escapan, que buscan. Encontramos, en dicho estar de paso de modo permanente, un sello característico de la filmografía de Cristián Sánchez.

De todas formas, ocurre en el periodo que acá trabajamos que, al no contar con una ciudad a través de la cual desplazarse, serán los espacios interiores los transitados por los personajes, con una cámara que se obstina por seguir los recorridos por donde circulan. Esta cámara a veces se mantiene fija y otras pocas veces emprende un movimiento que se sostiene de modo tenue. La duración del plano permite que nos alejemos del personaje al que estamos siguiendo y nos detengamos en el entorno. Podemos ver la organización del plano desde una preocupación por el lugar en el cual la cámara se emplaza, pero, sobre todo, dicha duración nos permite observar aquello que está en segundo plano, ya sea los personajes figurantes (actores secundarios que pululan por el cuadro), o también puede permitir poner atención en el modo en que mobiliario acoge la acción. Hay puertas, ventanas y espejos como elementos que constantemente están tensionando el espacio de afuera. En ese sentido, los encuadres definidos por el cineasta mantendrán una retórica visual que

permitirá al espectador dar sentido a una narración que es más bien opaca. En tanto espacialidad, tanto en *Vías paralelas* como en *El zapato chino* el director opta por la oscuridad mediante el exceso de luz (que entra, por ejemplo, desde una ventana o se refleja en un espejo emplazado detrás de un personaje); ángulos de cámara impensables, sin punto de vista posible, donde los espacios filmados son siempre claustrofóbicos, tanto en el emplazamiento de la cámara como en el mobiliario y selección de los decorados. La apuesta estética de Sánchez en su aspecto espacial pareciera ser el escenario idóneo para la errancia de los personajes que nunca llegan a puerto y que pululan infinitamente por estos espacios ajenos e indeterminados. Pero dicha errancia se establece no solo en su tránsito de un lugar a otro, también en los gestos corporales expresivos, en el lenguaje utilizado (los diálogos suelen ser tan ambiguos como la línea argumental), y los ya mencionados sonidos o ruidos que pueblan el universo sonoro sin otorgar claridad alguna en su inserción, confundiendo a los personajes, pero todavía más a los espectadores. Como contrapunto a la puesta en escena de los espacios interiores, la ciudad pareciera pertenecer a un lugar afuera, es una suerte de otredad. Ocurre, por lo tanto, que los personajes están perdidos entre una casa que no es suya y una ciudad que se cierra y los aparta: sin ciudad, sin casa y sin familia, se entregan a la errancia fantasmagórica, mediante la lógica de personajes que se mueven sin objetivos hacia un devenir generalmente trágico. En otros casos, se trata de sujetos que son arrastrados por fuerzas ocultas y avanzan, de modo semiconsciente, casi como autómatas. Renuncian a encontrar sentido, porque ni siquiera lo están buscando.

En este deambular permanente identificamos a Marlene, en *El zapato chino*, siempre a la deriva y controlada por distintos hombres. Hombres que la protegen, porque quieren algo de ella y que la desean sexualmente, y en ese deseo la arrastran por diferentes lugares (moteles, pensiones, salas de estar de casas de desconocidos), y ella los sigue, en un estado de absoluta docilidad, como si estuviese domesticada por esos hombres. Por su parte Erre, en *Los deseos concebidos*, se levanta y camina dormido, recorriendo casas ajenas para encontrarse con situaciones extrañas que no parecen afectarle en tanto no llegan a despertarlo, no logran sacarlo de su estado de sonambulismo.

En ese acto, el cineasta se permite cartografiar un espacio que se presenta novedoso y no siempre evidente en términos políticos: el lugar de lo íntimo y de lo privado, para exteriorizar desde ahí al hombre ordinario del cine (al figurante, al personaje secundario, según lo propuesto por Didi-Huberman), desde una perspectiva ni siquiera exhibida por el cine militante de fines de los años sesenta. Se expresa, entonces, una aproximación hacia el espacio que conforma lo doméstico durante la dictadura militar, el lugar de la intimidad, de aquello que ocurre en una cocina, conversaciones en un baño o en la sobremesa, en el comedor después de un desayuno. Es interesante, por lo tanto, que estamos frente a un grupo de películas en donde la ausencia de las masas en el marco de la gran ciudad, más que restar al pueblo, lo exhibe en circunstancias

completamente distintas: solos o acompañados, en la intimidad de un espacio privado, alejados de lo colectivo y comunitario, dispersos y aislados.

En Sánchez, el espacio será tan importante como el modo en que este es puesto en escena. Hay encuadres y reencuadres de las zonas que ocupan y transitan los personajes y esto será fundamental para la relación con los objetos, el mobiliario, el decorado, la disposición de los cuerpos. Sánchez va afectando los espacios a partir de los personajes que lo recorren, ¿o será al revés? Entran en el juego narrativo las ventanas, las puertas, los espejos. Y también las rendijas, las cerraduras, los agujeros que permiten que los personajes vean de un lugar a otro, aunque siempre escondiendo a los espectadores aquello que los personajes espían. No queda claro si quienes espían ven algo o no ven nada. Ni siquiera se establece si es que hay algo para ser visto. La relación con el espacio, entonces, se vuelve simbólica, en tanto los objetos y decorados no son simplemente un escenario por el cual avanzan los personajes, también sirven para que ellos se sumerjan en el misterio y la fantasía. Esto último se relaciona con la apuesta sonora, ahí se va tensando la cotidianeidad, se va insertando la contradicción, el horror, el absurdo: desde el lugar de lo sonoro se va asegurando la atmósfera tenebrosa de la época. Desde los sonidos acusmáticos (sin procedencia determinada, según establece Chion) emergen los disparos, aunque no aparezcan los cuerpos posiblemente impactados (como ilustra la secuencia del taxi en *El zapato chino*<sup>7</sup>) se escuchan el relinche de animales inapropiados al ámbito urbano e invisibles al ojo de la cámara. En ese contexto, el cineasta no acude a los primeros planos de los rostros de sus personajes, sino que da cuenta de una dinámica general de sus interlocutores insertos y encuadrados —generalmente a partir de planos medios— en un espacio determinado, perdiéndose en las relaciones no ya causales del cine, sino más bien en esa trama ominosa y sinsentido que los mantiene atrapados a lo largo de las historias.

Siguiendo con nuestro trayecto espacial, para Bachelard “La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto [...]. El origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones” (261). La puerta, como puente entre los espacios, permite al mismo tiempo un acceso y un cierre. La puerta tendrá un rol particular de unión de dos mundos que ocurren de modo simultáneo, muchas veces rozándose. Por la puerta —y también por las ventanas— ingresa la sensación de un afuera nunca aprehensible y, salvo excepciones, siniestro; plagado de sombras, de fantasmas, de amenazas, de violencia.

7 A modo de ilustración, describiremos la siguiente secuencia: hacia la mitad del filme, el protagonista Gallardo, de profesión taxista, lleva en su vehículo a tres pasajeros. Uno de ellos se baja violentamente y expulsa a empujones a un segundo hombre y lo saca del auto. Cuando salen del campo visual del espectador, se escuchan dos disparos. En plano, observamos que ni el conductor ni el otro pasajero reacciona al ruido, todos se mantienen pasivos. Luego el taxi retoma su camino, y pasado un lapso el taxista fingirá una *panne* para escapar de los matones.

## Tránsitos y vagabundeos

El espacio del cine como aquello “aprehendido por un cuerpo que se desplaza en él” (Aumont y Marie 83) se da a ver en un plano o escena en la que se permite su despliegue. La utilización del plano secuencia, como un plano extenso en su duración, admite un acceso exclusivo al espacio, la posibilidad de observarlo, especialmente cuando la narración no presenta realmente un componente de acción y de causalidad que nos obligue a centrar la atención en el devenir de los personajes. Estos sujetos (protagónicos o secundarios) más bien se desplazan y dan a ver el espacio y este funcionará activamente como una observación o comentario visual sobre la atmósfera social y política que propone el filme.

Sin embargo, como hemos señalado, los espacios exteriores (el espacio público: calles, plazas) se definen generalmente como un universo que se deja ver débilmente, debido a que se encuentra rodeado de muros, apartado por construcciones de fachadas continuas, de ventanas con las cortinas cerradas. Es decir, se expone con muy poco horizonte o profundidad de campo. Este elemento será radical en *Vías paralelas*, *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*; y se relaja posteriormente en *El cumplimiento del deseo* y en *El otro round*. El espacio permite una relación particular con los personajes, activa elementos implícitos de ellos mismos, no como una extensión de su psicología, más bien como una distorsión de esta. El cineasta toma elementos de la estética espacial de grandes directores modernos, sin embargo, se distancia por completo de sus estrategias. El procedimiento empleado por Sánchez será distinto, por ejemplo, al de Michelangelo Antonioni o al de Jean-Luc Godard.<sup>8</sup> Como ellos, Sánchez se permite hacer visible aquello que es intrínsecamente invisible (un estado anímico, un afecto, una emoción, una sensación, un miedo), que no se manifiesta especialmente mediante diálogos o palabras, sino más bien en aquello que rodea al personaje y refleja sus tribulaciones, sus alteraciones, sus desvíos. Compartimos la apreciación de Nuria Bou cuando propone, en referencia a los filmes *La aventura* y *El desierto rojo* de Antonioni: “El tratamiento del universo sentimental de estos filmes en que modula las posibilidades expresivas del medio cinematográfico en relación con temas como el color, el discurso sobre la imagen, o el espacio/tiempo como categorías ordenadoras de la experiencia humana” (94). Sánchez, por su parte, no requiere de una plástica expresividad del paisaje, más bien va organizando la extrañeza desde dos lugares distintos. Por una parte, desde la elaboración del fuera de campo construido principalmente a partir del diseño de lo sonoro, y que va afectando desde aquel devenir externo la psicología de los personajes y su relación con los espacios por los que transitan; y, en segundo término,

<sup>8</sup> Es interesante recordar el diálogo entre los cineastas Jean-Luc Godard y Michelangelo Antonioni en torno a lo psicológico y lo plástico en el cine, en donde se concluye que ambos elementos son lo mismo, según cita Roland Barthes en su ensayo “Caro Antonioni” (179)

desde un sentido del absurdo que atraviesa la narración, haciendo del desconcierto un elemento cotidiano.

En términos espaciales, en las películas de Sánchez los personajes avanzan como en espiral. A ratos da la sensación de que los individuos se mueven por los mismos lugares, volviendo siempre a un centro idéntico. Es decir, irrumpen el espacio sin alcanzar nunca un destino. En esta obra, pareciera que el espacio filmico no contribuye a orientar la acción: en parte porque se trata de espacios cerrados, en parte porque no hay una composición de planos que ayude a que el espectador pueda cartografiar fácilmente el espacio, por lo tanto, cuando la acción ocurre en exteriores, la desorientación será similar. No hay nada que le indique al espectador un punto cardinal y serán pocos los elementos que los orienten geográfica o urbanamente. El espacio, entonces, difícilmente configura una ciudad. Incluso en aquellos momentos en que la cámara está en la calle, el marco que la encuadra será limitado.

El director, entonces, al momento de pensar la ciudad y de cartografiar su presente, lo hará desde mecanismos distintos a los que ha realizado el cine en general, y en particular, el cine chileno de ficción.<sup>9</sup> En sus filmes, las fisuras sociales no se manifiestan de modo cierto, se articulan, en cambio, desde el interior de las edificaciones, desde espacios clausurados que apenas dejan ver el afuera. Sin embargo, se establece una dinámica en donde las diferencias sociales están igualmente establecidas mediante otros dispositivos. Uno de ellos es el lenguaje —los diálogos—, los modos en que hablan unos (modulando, ajustándose al uso correcto de la gramática de las frases), versus otros cuyos lenguajes son inteligibles, un dialecto lleno de frases hechas y palabras ambiguas.

Filmes como *Los deseos concebidos*, *El otro round* o *El cumplimiento del deseo* hacen permanentemente esa distinción entre clases (el pueblo desde una parte, la burguesía desde otra), sin establecer travesías o distancias físicas. Las huellas que dan cuenta de los barrios por las que pasan los personajes, si bien se asocian a distintas clases sociales y a distintos estilos de vida, no llegan a proponer ese paso de un lugar a otro dentro del Gran Santiago. La ciudad está vacía, recorrerla parece aventurado y peligroso. La estrategia de Sánchez consiste en exhibir las casas de fachada continua, unos pocos niños jugando en las calles de veredas angosta. Y, como contrapunto para dar a ver el otro Santiago, muestra a las empleadas domésticas barriendo y regando las plantas

---

9 Son interesantes los modos en que el cine chileno de ficción, en un gesto muy directo con el documental, da cuenta de la ciudad. Algunos ejemplos que nos parecen relevantes son: en el campo de un Nuevo Cine chileno, en el filme *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1967) el protagonista es un niño que recorre la ciudad de Santiago, desde los barrios pobres hasta los más adinerados, buscando las alas de cartón fabricadas para el hermanito que muere al nacer. Ese recorrido permite, justamente, que el espectador adquiera un panorama de la ciudad y de las dinámicas sociales que se establecen en su interior. Algo similar ocurrirá, años más tarde, en películas realizadas en el nuevo milenio. Algunas son: *Los debutantes* (Andrés Waissbluth, 2003), *Play* (Alicia Scherson, 2005) y *Lucía* (Niles Attalah, 2010), que compondrán, al interior de sus historias, tránsitos y desplazamientos que visibilizan las distancias de clases sociales de sus protagonistas respecto a sus deseos y accesos. En cada una de ellas, los personajes viajan desde un punto A hasta un punto B y, en esa travesía, vemos las dinámicas de una ciudad donde queda claramente establecido dónde viven los ricos, y dónde los pobres. En Santiago las comunas enriquecidas serán las más cercanas a la cordillera, versus los barrios bajos, en la periferia al oriente o al sur.

que cuidadosamente decoran los antejardines. Son esos los elementos visuales que dan cuenta de las huellas sociales que va demarcando el sistema neoliberal fuertemente implementado en esos años.

Es interesante observar cómo Sánchez construye espacios que se transforman en atmósferas, en afecciones. La apuesta estética de sus películas encuentra una correspondencia con el universo sonoro en donde hay una constante alusión, como hemos dicho, al nefasto contexto político y social de la época. Tanto en *Los deseos concebidos* como en *El cumplimiento del deseo* los protagonistas (y junto con ellos, los espectadores) oirán sonidos acusmáticos —cuya procedencia jamás se explicará posteriormente en el metraje (en ambos casos, son sonidos de animales: monos que aúllan, caballos que relinchan)—. La historia en esos momentos sucumbe al desconcierto y este tinte expresivamente la situación espacial: un dormitorio, una cocina, se transforman en espacios que sumen en un suspenso inefable e inenarrable.

## A modo de conclusión

De acuerdo a los lineamientos que hemos establecido a lo largo de este artículo, proponemos que el lugar de los síntomas y de los indicios políticos de la época se relegan, en la mayoría de las ocasiones, al fuera de campo. Desde ese lugar ingresan los sonidos ominosos, es ahí donde suceden los eventos que no se concretan visualmente en estos filmes (asesinatos, violencia física, etc.), estableciendo en esa ausencia una atadura permanente del espacio de afuera respecto al de adentro, un desborde desde el exterior de la imagen, hacia el campo visual. La violencia ejercida sobre los cuerpos no se ve directamente, no forma parte del plano, aunque luego se muestren los cuerpos sin vida: el acontecimiento se desborda, mantiene las causas en el fuera de campo y la imagen simplemente contempla los efectos.

En este ensayo por estudiar el espacio, y desde ese lugar, la poética del habitar de la dictadura en un Chile profundo y desconocido, el fuera de campo tendrá que ver justamente con esa ciudad que queda, generalmente, del otro lado de los muros, pero que, sin embargo, se consolida como un espacio que admite igualmente ser transitado. La opción moderna en Sánchez traduce el vagabundeo del Neorrealismo italiano y, posteriormente, del Nuevo Cine chileno en un deambular por los interiores de las casas, los liceos, las oficinas, los bares.

Subrayamos, para cerrar, que es la apuesta espacial que establece Cristián Sánchez la que permite establecer un puente entre los espacios del campo y del fuera de campo, determinados estratégicamente por el autor para referirse a la época de la dictadura sin mencionar directamente sus coordenadas simbólicas, aunque dando a ver ciertas crisis que emergen en una época de oscuridad total en relación con los modos de habitar, a la representación de los afectos, a la crisis de los trabajos y modos de supervivencia de los individuos abandonados por el estado.

En contrapunto a la figuración de los espacios, el cineasta organiza un inventario de personajes desarraigados y a la deriva que transitan por distintos espacios y escenarios en un divagar permanente, y sin nunca aludir expresamente al golpe militar y a los eventos monstruosos que se suceden por largos años. El cineasta mapea un ambiente desconcertante y laberíntico que se materializa desde una puesta en escena que desorienta, de planos extensos y de personajes nunca psicológicamente definidos.

## Referencias

- Aburto, Felipe. “Afuera del filme: errancia, minoría y des(autor)ización en el cine de Cristián Sánchez”. *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica y valoración*. Stanford, Nuevo Texto Crítico, 2011.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca, 2015.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Fondo de cultura económica, 1975.
- Barthes, Roland. “Caro Antonioni”. *La torre Eiffel*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Bou, Nuria. *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid, Biblioteca nueva, 2002.
- Corro, Pablo. *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*. Santiago, Cuarto propio, 2012.
- . “La dictadura y las enfermedades de la luz”. *Literatura y lingüística* n° 28, 2013, pp. 27-90.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- . *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- De los Ríos, Valeria. “Sujeto, violencia y repetición. El zapato chino”. *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica y valoración*. Stanford, Nuevo texto crítico, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia, Ediciones de la filmoteca, 2002.
- Filippelli, Rafael. *El plano justo. Cine moderno de Ozu a Godard*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2008.
- Quintana, Ángel. *Fabulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, El acantilado, 2003.
- Rancière, Jacques. *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013.
- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Ruffinelli, Jorge. *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica y valoración*. Stanford, Nuevo texto crítico, 2011.

Sánchez, Cristián. *El paso del héroe y el círculo de los deseos*, 2011.

Urrutia, Carolina. "Sonoridad, suspenso y fantasmagoría en el cine de Cristián Sánchez". *Revista de Humanidades*, n° 38, 2018, pp. 133-154.

Material audiovisual

Enviado: 21 diciembre 2017

Aceptado: 4 enero 2019