

SONORIDAD, SUSPENSO Y FANTASMAGORÍA EN EL CINE DE CRISTIÁN SÁNCHEZ¹

SOUND, SUSPENSE AND PHANTASMAGORIA IN
CRISTIÁN SÁNCHEZ CINEMA

CAROLINA URRUTIA NENO

Facultad de Comunicaciones
Pontificia Universidad Católica de Chile
Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 340
Santiago
Chile
caurruti@uc.cl

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo estudiar la obra cinematográfica de Cristián Sánchez durante la dictadura militar chilena (1975-1990), aproximándonos al tema del espectro y de los fantasmas desde tres lugares: primero, a partir de la dicotomía establecida entre dentro y fuera del campo, pensando en los mecanismos de producción de suspenso que utiliza el cineasta con el fin de inundar la imagen con extrañeza e indeterminación;

¹ Este artículo forma parte de mi investigación doctoral, titulada: "El campo ausente: la poética del afuera en el cine de Cristián Sánchez", (beca Conicyt).

segundo, nos centraremos en las huellas del dispositivo desde la observación de la materialidad propia de la imagen cinematográfica, que se hace perceptible a partir de la inserción de veladuras y ruidos en la imagen; y, tercero, inspeccionaremos las figuras que rondan el plano, presentados como fantasmas reales, que transitan espectralmente por las historias.

Palabras claves: Cine chileno, dictadura militar, espectros, diseño sonoro, fuera de campo.

ABSTRACT

This article has as its objective to navigate the films made by Cristián Sanchez during the Chilean military dictatorship (1975-1990), as an approximation to the topic of the spectre from three directions. In the first place, from the dichotomy between inside and outside (of the visual field), thinking about the suspension producing mechanisms used by the filmmaker to flood the image with strangeness and indetermination. In the second place, we will focus on the traces left by the device, through the observation of the cinematographic image's own materiality, which is perceived through the insertion of glazings and noise into the image. Finally, we will inspect the figures that surround the sequence, presented as 'real' ghosts, that cross the stories phantasmagorically.

Keywords: Chilean Cinema, Military Dictatorship, Spectres, Sound Design.

Recibido: 15/11/2017

Aceptado: 11/04/2018

Este artículo tiene por objetivo analizar la obra del cineasta chileno Cristián Sánchez durante la dictadura militar, compuesta por películas que articulan un sistema particular de representación, en que la interpretación del espectador se dificulta si no se accede a un espacio o contexto que va

más allá de la imagen y de lo visible. El director nos presenta películas anómalas y abrumadas, que dan cuenta implícitamente de la crisis política de la sociedad chilena, expresada a partir de efectos e indicios, sin que sus causas se mencionen directamente.

En las páginas que siguen estudiamos ciertas dicotomías entre lo visible y lo invisible en la imagen que elabora Cristián Sánchez en sus películas, a partir de un recorrido que se detiene en diversos aspectos narrativos, estéticos y políticos de su obra entre los años 1975 y 1989², para concentrarnos en el lugar de los fantasmas como una figura borde entre el espacio en campo y fuera de campo.

El tema de los fantasmas y los espectros es comprendido como aquello que aparece y que desaparece en las imágenes de las películas de Sánchez. Lo abordaremos para estudiar los modos en que el director ensaya diversas prácticas de hacer presente la extrañeza y la indeterminación. El objetivo es analizar el modo en que lo espectral se manifiesta en esta filmografía, moviliza los espacios del campo y del fuera de campo: el afuera inunda el plano y, al mismo tiempo, lo desfamiliariza y desestabiliza.

Sobre el tópico de lo espectral, Didi-Huberman propone lo siguiente:

Lo que nos obsesiona o nos amenaza no siempre tiene la forma de una espada suspendida sobre nosotros, pero puede igualmente existir, e incluso, en grado sumo, en el polvo que baila por encima de nosotros, a nuestro alrededor, el polvo en suspenso que, de repente se hace visible en un rayo de luz, ese polvo que incluso respiramos. Ahora bien, suspenso quiere decir amenaza. El polvo nos invita a imaginar una especie de predicción que no profiere ni se ve de verdad, una predicción dispersa, en partículas infinitas, danzantes y silenciosas, como si fueran aleatorias líneas de puntos: puntos de futuro. (Didi-Huberman, *Fasmas* 60)

² Durante la dictadura militar, Sánchez dirige un total de cinco filmes: *Vías paralelas* –codirigida con Sergio Navarro– (1975), *El zapato chino* (1979), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1984) y *El cumplimiento del deseo* (1990). Posteriormente, durante la década de los noventa y los dos mil, continúa con la realización de filmes.

Contemplamos el lugar de los fantasmas desde diferentes lugares, pero muy en sintonía con la propuesta del autor francés, es decir, la idea del suspenso y de una amenaza que está presente de un modo espectral e inmaterial³.

I. ADENTRO Y AFUERA

Sánchez elabora un testimonio extrañado de su propia época omitiendo los elementos del contexto histórico y político en que se inscribe, recurriendo a una estrategia particular: relega hacia fuera del campo visual los principales terrores del momento dictatorial, mientras que dentro de campo organiza huellas que nos parecen sintomáticas de dicho período histórico. Rastros que podemos tipificar en sus distintos filmes a partir de ciertas configuraciones que organiza el cineasta: la potencia del rostro, las miradas a cámara, la distribución de los cuerpos en el espacio, la presencia de un pueblo individualizado en unos pocos, la construcción de un habla, entre otros elementos, como figuras que dan cuenta de un panorama más amplio ocurriendo alrededor de la narración y de la imagen⁴.

Proponemos que el testimonio extrañado de la época –constituido por rastros o pistas que van organizando un entramado estético y político– es trabajado por el director en gran medida a partir del material sonoro. Dicho dispositivo es fundamental para la atmósfera de suspenso visible

³ No es la primera vez que Didi-Huberman reflexiona en torno al tema de los fantasmas. Recordemos su libro *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, donde ya se refiere a la presencia de fantasmas en la historia del arte, refiriéndose a Warburg sugiere que “sustituía el modelo ideal de los ‘renacimientos’, de las ‘buenas imitaciones’ y de las ‘serenas bellezas antiguas’ por un modelo fantasmal de la historia en que los tiempos no se calzaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por observaciones, ‘supervivencias’, remanencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo”. (25)

⁴ Nos referimos especialmente a los filmes *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y *El cumplimiento del deseo*.

en las películas estudiadas. Un suspenso que se hace presente como una atmósfera –un polvo suspendido, siguiendo a Didi-Huberman (*Fasmas* 59)– que se percibe constantemente, pero más fuerte cuando se escuchan los sonidos disruptivos, que abren a la posibilidad de estar frente a un ambiente amenazado, aunque generalmente la imagen sancheana no nos permita ver dicho escenario.

Continuando con la línea que plantea Didi-Huberman en sus *Fasmas* en torno a la amenaza, consideraremos el suspenso como un procedimiento narrativo y estético que “consiste en preparar la exposición de un acontecimiento que va a suceder dentro de la diégesis de modo tal que deje al lector y al espectador en una incertidumbre sobre lo que va a suceder, que le haga desear intensamente su conocimiento” (Prósper Ribes 133). La estrategia de Cristián Sánchez es insertar elementos de suspenso para luego ir desactivándolos. La tensión se diluye y al espectador se le hace imposible anticipar aquello que viene, es decir, los sucesos terribles que ocurren en las películas, como importantes acontecimientos de la trama. Por ejemplo, la enamorada de Erre (la niña errante) será asesinada por el conserje del liceo en la secuencia final de *Los deseos concebidos*; o la violenta y tortuosa golpiza a la que es expuesto Gallardo en *El zapato chino*⁵, son imágenes que efectivamente se constituyen como pavorosos devenires en el recorrido de los personajes que, sin embargo, no son en absoluto predecibles por los espectadores. No es la posibilidad de ese asesinato o de aquella tortura, lo que configura el suspenso.

Por otra parte, estamos ante un estilo cinematográfico donde resulta muy difícil predecir los sucesos del filme. Aquello familiar, propio de un cine clásico, se desmorona desde el principio de la narración, cuando entendemos que estamos frente a un estilo distinto de representación y

⁵ Hay otros ejemplos que podemos citar para enfatizar esta idea: en *El cumplimiento del deseo*, el secuestro de Manuela por parte del conserje en el subterráneo o las golpizas y asesinatos que presencia en el estacionamiento del motel; y, en su ópera prima *Vías paralelas*, se hace alusión a un antiguo dueño del restaurante que fue degollado, sin que nunca se profundice en ese diálogo cuya mención se hace solo a la pasada.

un quiebre profundo con el naturalismo propuesto por las narraciones pertenecientes a un modelo institucional de escritura cinematográfica. Por lo tanto, aquello que provoca extrañeza, causa el asombro y el pasmo, pertenece a un orden donde los límites del relato se van dilatando para extenderse hasta fuera de sus bordes. Como hemos dicho, el estado del suspenso se levanta en estos filmes como una condición de la atmósfera, como un estado de ánimo, como una amenaza (un peligro constante, un acecho, que no es identificable fácilmente en el argumento), aunque si está presente en un correlato contextual que es inevitable eludir.

En ese sentido, 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.

Revisemos un primer ejemplo, en la película *El zapato chino*, hacia la mitad de filme, dentro del taxi que maneja Gallardo –el protagonista–, el hombre sentado en el asiento del copiloto se baja del auto y saca a empujones del taxi a otro que está en el asiento trasero. Salen del plano y cuando están fuera de campo, se escuchan dos disparos. En el plano veremos que nadie reacciona a dichos sonidos: ni Gallardo, ni el pasajero dentro del taxi, ni los transeúntes que pasan por la calle. Todos mantienen la misma actitud pasiva y distendida. Posteriormente, el copiloto vuelve a subir al taxi y parten. Luego de este suceso, Gallardo finge una *panne* y aprovecha de escapar de sus pasajeros, mientras ellos le gritan de modo agresivo. Este suceso abre una nueva línea narrativa en el filme, la del protagonista en peligro de muerte, sin trabajo y en fuga, en una penosa búsqueda por un lugar donde esconderse.

Lo sugestivo es el modo en que Sánchez —sin hacer visible de forma literal el contexto político de la época, en el que había violencia, represión y caos en la vía pública— logra articular un espacio imaginario donde la violencia adquiere una nueva potencia. En la secuencia, el sonido del disparo es claro, no confunde y, aunque el acto mismo (el victimario apuntando a una víctima, la imagen del arma mientras se dispara, el cuerpo de la víctima que cae al suelo) queda fuera de campo, no es difícil imaginar qué sucede, el sonido visibiliza algo ausente en el plano.

Sánchez piensa en el campo sonoro de modo tan profundo como piensa la imagen. La generación de la atmósfera en sus obras se relaciona justamente con la creación sonora que se infiltra, a partir, por ejemplo, de ecos de los cuales nunca sabemos su procedencia. Sonidos que provocan un estado de alerta y de sospecha en el espectador y en los personajes; sonidos diegéticos, cuya función narrativa se acentúa porque el origen del sonido es indeterminado. De ese modo, lo que oímos no se explica ni se comprende en la lógica del relato visual. La atmósfera se construye a partir de la configuración de un sonido que, a pesar de no tener una presencia física en la imagen —no está en el plano en el cual ese audio emerge, ni tampoco en secuencias posteriores que la expliquen—, sugiere posibilidades de lectura e interpretaciones siempre abiertas. Presencias no visibles, fantasmagóricas, la parte oculta de la representación que se cuele auditivamente mediante sonidos insólitos e infrecuentes que no se materializan en una imagen. Es relevante pensar en la idea de un margen traspasable, líquido y permeable, entre el campo y el fuera de campo. Sánchez se aproxima al borde entre ambos espacios, y evoca e invoca, constante e insistentemente la orilla de una imagen que se presenta como una zona nunca estática, donde lo visible se in-estabiliza mediante las presencias sonoras, justamente de un modo contrario al estilo del cine clásico⁶.

⁶ Pensemos que el lenguaje cinematográfico hegemónico es un dispositivo que se apoya en la homogeneización de la narración. Esto se puede expresar del siguiente modo: “En el modelo dominante, la pista de sonido cumple una serie de funciones que automatizan el ejercicio hermenéutico del espectador sobre la banda imagen; así 1) el sonido correspondiente

En los modelos tradicionales de representación el sonido está generalmente ligado a la imagen y destaca constantemente aquello que corresponde a las emociones, ya sea mediante una música extradiegética, de un *leitmotiv* permanente o de un corpus sonoro que sitúe al espectador en el terreno del miedo, o bien, de la melancolía o de la risa. El audio en Cristián Sánchez crea una atmósfera, promueve un cierto placer sensorial que nos hace ingresar a una experiencia distinta como espectadores, desde una particular poética de la sugerencia y de la alusión donde lo ausente adquiere un lugar tan importante como lo presente. Sánchez, a pesar de sus condiciones de producción que, a ratos pueden ser excesivamente precarias, ejecuta un sonido coherente con la extrañeza de la imagen. No estamos frente a un sonido que restituye un sentido, sino que profundiza el desconcierto que está presente visualmente en los planos. Recordemos, por ejemplo, las secuencias de *Los deseos concebidos* donde aparecen sujetos que sostienen piedras, mientras se mantienen inmóviles y de rodillas, o en la figura de la niña vestida de escolar que come betún de zapatos como si fuese crema de chocolate. O en el caso de *El zapato chino* en los múltiples personajes que en distintos momentos se exhiben mirando a través del agujero de un muro aquello que los espectadores nunca veremos.

Nos interesa particularmente la idea de un sonido acusmático. Aventurando que, en el modo en que lo presenta Sánchez, roza el terreno de la fantasmagoría. Quien trabaja la noción de lo acusmático es Michel Chion, y lo define de la siguiente manera: “aquello que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que hace oír sonidos sin la visión de sus causas” (Chion 74). Chion distingue un fuera de campo activo y un fuera de campo pasivo. El primero es “aquel en el cual el sonido acusmático plantea preguntas

a un plano puede ‘encabalgarse’ con el siguiente, con lo que se obtiene un efecto de sutura provocado por la suavidad de la transición entre diferentes imágenes; 2) la música puede extenderse a lo largo de una sucesión de planos o fragmentos, homogeneizando el conjunto; 3) el espacio sonoro puede estabilizarse manteniendo el punto de audición a lo largo de una sucesión de planos, aunque los puntos de vista sean diversos, con lo que el efecto perceptivo es de unificación espacial y tiempo continuo” (Gómez Tarín 118).

(¿Qué es? ¿Qué sucede?), que reclamen una respuesta en el campo e inciten a la mirada para que vea en él”, el fuera de campo pasivo, en cambio, es aquel “en el cual el sonido cree un ambiente que envuelve la imagen y la estabiliza, sin suscitar de modo alguno el deseo de ir a mirar a otra parte o de anticipar la visión de su fuente y cambiar el punto de vista. (Chion 86)

Resulta difícil poner un nombre a los sonidos indeterminados y nunca actualizables en la imagen que utiliza Sánchez, en películas como *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y también, posteriormente, en *El cumplimiento del deseo*, donde no encontramos en la imagen huellas de qué o quién provoca los sonidos, estos se desprenden más bien de las anomalías propias de esta imagen y de su posibilidad de generar inseguridad y extrañamiento.

Más adelante en el texto de Chion encontramos la definición de una posibilidad similar en el audio que organiza nuestro director. Escribe, a partir del filme *Sacrificio* (1986), del cineasta Andrei Tarkovsky⁷, que “pueden percibirse sonidos que ya están en la otra orilla de la vida, captados por un oído inmaterial, liberados de nuestro enloquecido cuerpo humano” (Chion 119). Sánchez trabaja muchas veces con un sonido acusmático perteneciente a un fuera de campo heterogéneo y no actualizable en la imagen, un fuera de campo extendido. En *Los deseos concebidos*, Erre está en su cama fumando en su pieza, cuando de pronto, escucha el aullido de un mono. Son chillidos de animales que no pertenecen al territorio urbano donde transcurre la película. El personaje no se asusta, pero se pone en alerta, se levanta de la cama. El sonido animal lo escucha Erre y lo

⁷ El cineasta soviético, responsable de *La infancia de Iván* (1962), *Solaris* (1972) o *Stalker* (1979), entre otros largometrajes, es el autor del libro *Esculpir en el tiempo*, donde analiza el flujo temporal como una materia prima del cine, donde el montaje tendrá una importancia vital desde la categoría de selección y organización de los materiales con los que trabaja un artista. En *Stalker* y *Solaris* la ambientación sonora es la mejor fuente para integrar los elementos propios de la ciencia ficción. El director va subvirtiendo los códigos de un género que tiende a ser más efectista y menos contemplativo. Tarkovsky trabaja directamente sobre el ámbito de la percepción, elaborando un sonido que va sugiriendo constantemente la presencia de algo más allá de lo que vemos los espectadores, y también, los personajes en la historia.

escuchan también los espectadores; no se trata de un sonido extradiegético. La narración se desestabiliza con el ingreso de este elemento extraño. Sin embargo, también podemos comprenderlo en tanto la posibilidad de un afuera horroroso, un fuera de campo que alude a las formas políticas dictatoriales que se confunden con el mundo que proponen estos filmes, como si el sonido fuese el encargado de interpelar la historia, de tensionar los límites entre la ficción y la historia, dando cuenta de un ambiente extraño de los personajes en un mundo que no se distingue tanto del Chile de los años setenta y ochenta.

Los fantasmas, según aventuramos en este primer punto, se mantienen en el fuera de campo, es decir, en la imagen (en lo visible) no está presente aquello que constituye la fuente del sonido, este evoca algo que permanece en el terreno de aquello invisible a los ojos del espectador. Sánchez utiliza ese sonido acusmático para organizar una tensa dicotomía entre ambos espacios, donde el fuera de campo se propone como una latencia, que tensiona el campo, lo activa, pero siempre de un modo misterioso e indeterminado. La atmósfera permanece viciada, hay un enrarecimiento que se ve en los encuadres improbables, en los sonidos, en el plano y que, sin embargo, pertenecen a un mundo inaccesible. Los cuerpos visibles en el plano –los personajes–, mediante sus devenires erráticos, sus gestos y sus particularidades, perciben el afuera. Sus cuerpos, sus rostros, sus gestos, sus modos de relacionarse con el espacio actúan como un puente entre este adentro y ese afuera.

Analizaremos, a continuación, una secuencia de *El zapato* chino. Se exhibe. luego de los créditos del inicio, un plano de Marlene, la protagonista, apoyada en un muro de concreto, observa de frente a una cámara fija que la registra. Ella mira hacia la derecha y hacia la izquierda, en un estado –un gesto, un rictus, una mirada ambigua– indefinido entre la apatía y la alerta. No dice nada. Su mirada se posa sobre nosotros, los espectadores. Suena una melodía (un *leitmotiv* que es permanente durante todo el filme), y luego surge desde el audio una voz en *off*; su voz, que dice, en un tono monocorde, casi como si estuviera recitando, “Querida madrina, a lo mejor esta es la última carta que usted reciba de mí. No se asuste, nada malo me pasa, pero

se me perdió la recomendación suya y nadie me quiere ocupar” (Sánchez *El zapato*). La carta continúa, Marlene describe su situación a una madrina de la cual nunca sabremos nada. Es una carta enviada hacia un afuera y ese afuera nunca retorna materialmente. Es, además, una suerte de confesión que, según ella dice, le genera vergüenza; sin embargo, los elementos descritos o aludidos en la misiva, nunca serán explicitados en el relato⁸.

Esta secuencia de apertura da cuenta del tono general del filme en términos del lenguaje cinematográfico y respecto del habla y oralidad de los personajes que articulan oraciones y organizan un diálogo a veces más y a veces menos hilado. Un sentido ambiguo y enigmático, cotidiano y trivial que da cuenta de una lengua interrumpida y titubeante, que no dice mucho. Más allá de eso, nos interesa lo que vemos: Marlene en una postura frontal, mirando hacia la izquierda y hacia la derecha, para luego posar los ojos directamente sobre el espectador. A pesar de ser una mirada a cámara, no podemos afirmar que en ella hay una interpelación al espectador, como sí ocurre con otras importantes miradas a cámara de la historia del cine como, por ejemplo, en las películas *Un verano con Monika* (Bergman 1953), o *2 o 3 cosas que sé sobre ella* (Godard 1967)⁹. En

⁸ De los Ríos expresa lo siguiente en relación con el monólogo: “El texto de la carta es interesante por su sintaxis entrecortada y por su sonoridad, subrayada al final por una música en *off*, motivo recurrente a lo largo de la cinta. Sin dejar de lado la importancia de esta secuencia como imagen-tiempo (es decir, como una situación puramente óptica y auditiva, según Deleuze), es interesante poner atención a las estrategias retóricas que emplea. La narradora anuncia el fin de su comunicación epistolar y se adelanta performativamente a la perturbación de su receptora ante la noticia. Sin embargo, lo que me interesa destacar aquí son otros dos aspectos centrales de esta comunicación, que otorgan claves de lectura para analizar el resto del film: la sensación de ‘no hallarse en ninguna parte’ de la voz precisamente des-corporizada de Marlene (sonido interno); y el cierre de la misiva, en la que la narradora anuncia negativamente acontecimientos inenarrables, al enunciar su imposibilidad de contar, para evitar la vergüenza de su mentada madrina” (159).

⁹ Nos parece muy interesante el texto escrito por un joven Jean Luc Godard sobre la película *Un verano con Monika*, dirigida en 1953 por el director sueco Ingmar Bergman. Señala el director francés que “Todo lo que reprochábamos no hacer a los cineastas franceses, Ingmar Bergman lo había hecho ya. Monika ya era *Et Dieu [...]* crea la *femme*, solo que logrado a la perfección. Y el último plano de *Noches de Cabiria*, cuando Gulietta Massina mira obstinadamente hacia la cámara, ¿acaso puede olvidarse que

El zapato chino, la mirada de Marlene nos desarma, se posa sobre nosotros los espectadores, pero no dice nada, es una mirada indeterminada y, a la vez, llena de misterio pues no sabemos qué es lo que muestra ni qué es lo que oculta. Cuando su vista se dirige a los costados son inevitables las preguntas, ¿hacia dónde mira?, ¿qué es lo que observa?, ¿hay algo en el espacio *off* que nosotros no percibimos? Es una mirada opaca. Cristián Sánchez, en primer lugar, separa las bandas de imagen y la de sonido; y luego como segunda operación, atrapa al personaje entre una cámara y un muro. En ese doble ejercicio, de situar al sujeto en un lugar intermedio entre lo que se ve y lo que se escucha se configura la extrañeza y el suspenso. Clément Rosset expone que “Sigue siendo, en último análisis, lo real lo que da miedo; pero no cuando se lo percibe directamente, sino cuando aún está inmerso en la vaguedad de la imaginación, de la que es uno de los efectos engañosos más notables” (78). La vaguedad de la imaginación que se relaciona con una memoria histórica, que es individual y colectiva, y que es la que permite poblar el espacio del afuera de fantasmas (persecutores, victimarios).

Se trata de una amenaza o, más bien, aprehensión hacia un real que está fuera de campo. Parafraseando a Deleuze (*La imagen movimiento* 35) aventuramos de que se trata de un fuera de campo fantasmagórico. Pertenece al mundo del director, al mundo del rodaje, no al mundo de la diégesis. Dicho mundo constantemente se cuele en el campo y lo hace de modo sintomático. La amenaza –su origen– desaparece porque está más allá del campo de la visión. Proponemos que pertenece al terreno de las desapariciones, tan propias de la época¹⁰.

estaba ya, también, en la penúltima bobina de Monika? Esa repentina conspiración entre actor y director que tanto entusiasmo a André Bazin ya la habíamos visto, no hay que olvidarlo, mil veces más fuerte y poética, cuando Harriet Anderson, con los risueños ojos empañados por el desconcierto fijos en el objetivo, nos hace testigos de su repugnancia al verse obligada a optar por el infierno en contra del cielo” (83).

¹⁰ Según el informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (*Informe Valech*), la cifra de desaparecidos en Chile bordea las 1.100 personas. Además, unas 200.000 personas habrían sido exiliadas y un número no determinado (cientos de miles) habría pasado por centros de detención y tortura.

Podemos pensar el fuera de campo como un espacio de desapariciones. Aunque cabe preguntarse, ¿cómo desaparece algo que no apareció en el plano, en la imagen, en la historia? En *El zapato chino*, el fuera de campo se activa de modos no convencionales, no se actualiza en el plano mediante un contraplano, no hay una imagen que nos dé a ver qué hay a la derecha o a la izquierda de Marlene, sino que se instala en el plano de lo espectral, pues es el espectador quien completa dicho plano, mediante los elementos de la historia que suceden en la época misma en que Sánchez realiza esta película. El fuera de campo se asoma como una alteridad, una otredad. Pero también en la posibilidad de pensar una época desde sus trazas residuales, alienadas de la historia oficial, a partir de la organización de algo que no vemos y que cuando es audible, lo es de modo abstracto y ominoso. Es decir, no alude directamente a algo, sino que da cuenta de una presencia que se instala como una amenaza incierta, que no se reduce solo a aquello que está más allá de la imagen, sino que apela a la imaginación del espectador —que puede ser o no conocedor de los acontecimientos de la historia de Chile—, sobre algo contiguo que nos inquieta, sobre una amenaza, como posibilidad latente. Lo que queda sugerido, es algo que nunca veremos y esa imagen ausente, curiosamente, tiene un rol esencial en la construcción del relato. Esa otredad tiene relación también con el ingreso de lo fantástico. Rosset, respecto de lo fantástico, señala que no es aquello que:

interrumpe el curso extraordinario de las cosas, como lo sobrenatural, lo milagroso, lo extraterrestre, lo divino [...] Para ser fantástico no basta con ser diferente de lo real: también (y sobre todo) es preciso mezclarse inexplicablemente con lo real. En términos más filosóficos, se puede decir que lo fantástico no es lo otro de lo mismo, sino su alteración: no la contradicción de lo real, sino su subversión. (18)

Sánchez se mantiene en un orden de lo cotidiano, pero no cualquier orden cotidiano, pues está teñido de la extrañeza del afuera. Todo se vuelve absurdo cuando ingresan al campo los fantasmas de lo real, a tal punto, que los personajes mismos se tornan fantasmagóricos, transitan como parias

por el plano. Hay sonámbulos, niñas errantes, personajes que circulan sin destino y sin motivaciones, sin saber realmente hacia dónde se dirigen. Tal es el caso de los sujetos que habitan los universos de *El zapato chino*, de *Los deseos concebidos* o de *El cumplimiento del deseo*.

Para Deleuze, el fuera de campo absoluto “remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente [...]. Un tipo de fuera de campo que da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir que ‘insiste’ o ‘subsiste’ una parte” (Deleuze, *La imagen movimiento* 35). Esta presencia inquietante, puede ser relacionada con la atmósfera política de la época y su ingreso en el plano. Hay una anomalía del otro lado, pero es invisible, ya que se encuentra en un lugar al cual, visualmente, no tenemos acceso. En reemplazo, Sánchez despliega un conjunto de gestos residuales, remanentes o huellas que se deben seguir como si fuesen pistas, pues en ellas, hay una posibilidad de darle sentido a los sucesos extraños, excepcionales que enfrentan los personajes. Pensamos que ellos están inmersos en las trazas de un país plagado de fantasmas que se instalan como algo que nunca podrá ser nombrado ni mostrado¹¹.

Es atractivo el modo en que Sánchez conforma a sus personajes, representados de modo tal que no buscan explicaciones a lo ocurrido durante la dictadura en Chile, porque en el universo de la narración no hay una conciencia explícita de estar en un estado dictatorial. No se menciona, salvo las ambiguas excepciones que hemos identificado, ni las

¹¹ Es interesante establecer un contrapunto con la película *Imagen latente* (Perelman 1987), que sería (como observa Wolfgang Bongers) el primer filme chileno que trata el tema de los detenidos desaparecidos en Chile. Escribe el autor que la película “problematiza el mismo proceso de producción y construcción fantasmal de memorias, tanto personales como colectivas, desde el archivo cinematográfico y fotográfico disponible en ese momento histórico del país” (24). En la película, un hombre busca, a partir del análisis y la interpretación de distintas imágenes fotográficas, a su hermano quien fuera detenido y está desaparecido. Busca pistas, busca huellas de un cuerpo que le fue robado y nunca devuelto. El autor cita a Ana Amado, cuando en su libro *La imagen justa* escribe: “los personajes de estas películas buscan explicaciones, pretenden encontrar un discurso de verdad para impedir que el pasado se degrade en puro recuerdo”. (Bongers 24)

torturas infringidas por la dictadura militar, ni las miles de desapariciones de individuos que nunca fueron encontrados. No es un cine del sentido, es más bien un cine del sinsentido, de la política de otro modo. No es de la memoria o de la antimemoria. Nos parece pertinente, entonces, cerrar esta primera aproximación sobre el tema de los espectros, retomando la observación de Bonitzer cuando se preguntaba “¿Qué es lo que vuelve, lo que regresa a través de esos ‘agujeros’ del realismo técnico aprovechando la de-suturación del espacio fílmico? Fantasmas: los fantasmas de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen” (Bonitzer 76).

La imagen ausente, elaborada por Sánchez, convocada desde y hacia el fuera de campo, se apoya en un dispositivo experimental subrayado por el uso de planos extensos. No hay sutura, hay agujeros. Sánchez construye el relato a través de planos secuencia, en que los personajes se enredan en conversaciones inconducentes, en una puesta en escena que privilegia los espacios y las composiciones del plano, donde los elementos tienden a re-encuadrarse, re-enmarcarse, reflejarse. En esa imagen, el material fílmico a ratos obstruye el plano y reemplaza su contenido por la visualización de los fantasmas del tiempo, organizando un presente que ahora (en la lectura que se hace varias décadas después), se configura como memoria, en formato *vintage*, de un momento en el cual los registros escasean. Acá la ficción cumple un rol documental: un filme es siempre un documento de su propia época.

El director logra, por tanto, configurar un espacio invisible, pero que de todos modos es percibido por el espectador, pues se activa desde distintos lugares, ya sea desde sonidos acusmáticos o miradas que se dirigen fuera del marco de la imagen –sin actualizar lo que el personaje ve– entre otros elementos. Lo documental de la obra tiene que ver con la reflexividad de la imagen que se configura a partir de una narrativa particular donde el centro del suspenso y de la amenaza se mantiene relegado al fuera de campo. El Chile dictatorial se conserva, en esta obra, en el nivel de alusión y de sugerencia. Sin embargo, observamos en el registro de lo cotidiano (en las formas de habitar, de transitar, de hablar y comunicarse, de aburrirse, de relacionarse con los otros, de esperar) una propuesta indicial –un documento– de la

época, en que la ficción pareciera estar empapada de realidad; una propuesta estética, que en la actualidad se presenta como un vestigio del pasado que ha dejado pocas huellas en las representaciones audiovisuales.

2. HUELLAS DEL DISPOSITIVO

Una segunda manera que proponemos para abarcar el tema de los fantasmas es a partir de las materialidades propias del celuloide que se hacen visibles como ruidos, como veladuras o desapariciones –en la imagen–, poniendo en escena aquello que es comúnmente invisible a los ojos del espectador. Tomando en cuenta el carácter fantasmagórico propio del cine en tanto espectáculo capaz de poner en obra el pasado y el futuro, lo real y lo imaginario, o al modo en que propone Jacques Derrida:

El cine permite cultivar lo que podríamos llamar ‘injertos’ de espectralidad, inscribe rastros de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma [...]. Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia¹². (Derrida)

El cine de Sánchez lo proponemos como el articulador de una memoria cotidiana, la que –desde las historias que plantea– no es trágica en sentido estricto, ni tampoco épica. Es la memoria de lo cotidiano, de lo íntimo, de lo que ocurre (ficticiamente) puertas adentro en el hogar chileno en los años setenta y ochenta, particularmente, en el marco de la ciudad de Santiago. Es la memoria imaginaria y es, también, la no memoria. Es la memoria ausente, elaborada a partir de una imagen ausente. En ese sentido, hacia la ausencia de una búsqueda de discurso, la materialidad de la imagen, su fantasmagoría, se torna protagonista.

¹² Este texto aparece en una entrevista realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. “Jacques Derrida: El cine y sus fantasmas”.

El contexto histórico, político y cultural incide en las películas del director en tanto términos simbólicos y en cuanto emergen señas que los espectadores podemos capturar. Pero también en la selección del material, en la expresividad del color, en las posibilidades plásticas, experimentales, técnicas y estilísticas que modelan la imagen, donde el proceso mismo de representación implica exhibir a los fantasmas que la pueblan. Una imagen profundamente imperfecta (recordemos el manifiesto que Julio García Espinoza escribe apenas unos años antes del inicio de esta filmografía¹³), donde el deterioro del material va cubriendo la ficción como si fuese un velo.

Como ejemplo, mencionamos las aventuras en torno al rodaje de *El zapato chino*, a fines de la década de los setenta, inmerso en un clima de violencia, con dificultades para conseguir material, película, equipos para coordinar el grupo actoral y el técnico, entre otros problemas. Esta historia queda perfectamente descrita por Sánchez en la entrevista realizada por Jorge Ruffinelli. Comenta Sánchez:

Tenía negativo blanco y negro Kodak, tenía Agfa, de distintos asajes, 100 y 200, negativo Orwo que era de Alemania oriental, película Ferrania, eran cinco o seis tipos de película que daban contrastes, granos y gamas de grises distintos [...] ¿Qué hicimos para superar esas disparidades? Pensamos en secuencias y en unidades por lugares, para trabajar en esto con Kodak, los exteriores con Agfa y así la copia se pudo unificar y no era esa salpicadura con distintos materiales. (Ruffinelli 57)

La visualidad que va tejiendo Cristián Sánchez se relaciona profundamente con las condiciones de producción de la película.

Sin embargo, lo que acá nos interesa, independiente del contenido de dicha imagen, es la latencia que en ella se mantiene, su vibración constante. No solo estamos ante un filme en que las condiciones de producción son precarias y que afectan su visualidad, sino también –revisado a cuatro

¹³ Ver el manifiesto, “Por un cine imperfecto”, escrito en 1969 por Julio García Espinoza.

décadas— se constituye en la posibilidad de visibilizar el paso del tiempo corroyendo el celuloide, del mismo modo en que el tiempo va transfigurando las huellas de la historia.

Las disparidades lumínicas, cromáticas, de grises a veces más y a veces menos contrastados —proponemos— hace las veces de una materia-fantasma, pues hace visible la superficie misma del relato y de la ficción. Lo irreal-imaginario queda envuelto por un velo que cubre lo que vemos. La imagen de lo invisible se apodera de la narración, la hechiza, le otorga un aura que traslada al espectador a territorios nuevos, emancipados de la historia (o de la no-historia); una imagen latente, que se va revelando más allá de la historia que alberga, como si hubiera una segunda película paralela a la primera. La narración se difumina y quedan las ruinas de un pasado irresuelto, donde justamente el paso de tiempo y su incidencia sobre la imagen, tiene un lugar trascendental en su visualidad.

Sánchez cita el modo en que Raúl Ruiz se refiere al tema del espectro: Si tú pones una luz acá, haces dos hoyos de acá, de este hoyo sale una fuente de luz y de acá otra y hacen interferencias, se proyecta un espectro donde hay tanto sombra como luz [...]. Pero esta experiencia es muy extraña, porque significa que cuando estamos viendo tanta luz estamos viendo tanta sombra, cuando estamos en la oscuridad total, toda la gente que viaja a las cavernas, los espeleólogos, cuando están en la oscuridad total, tienen la experiencia de que vienen *flashes* que no son psicológicos, son reales, son percepciones reales del mundo externo. (Sánchez, *Aventura del cuerpo* 256)

Fantasmas como *flashes*, como memorias colectivas que asaltan a los personajes. La configuración de un archivo que se organiza impensadamente y se constituye como tal, pero que, al mismo tiempo, deja una inconmensurable huella de oscuridad a su alrededor.

Pensemos en la fantasmagoría como espectáculo popular que reunía las nociones articuladoras de la linterna mágica con un soporte móvil, a través de este método se accedía a aumentar y a disminuir el tamaño de la imagen proyectada (sobre muros, sobre el humo); los espectadores no

veían el proyector, eso permitía que fueran testigos de imágenes que los horrorizaban. De ese modo, el espectáculo de la fantasmagoría proyectaba –mucho antes de la invención del cine– una sucesión de fantasmas y de figuras imaginarias que, a modo de efectos especiales, se instalaban frente a los espectadores produciendo un tipo particular de experiencia: la experiencia del terror, de la extrañeza, de la presencia de lo anómalo en el universo familiar y cotidiano¹⁴.

En las películas que revisamos, las figuras imaginarias son la materia misma del celuloide, aquello invisible para el cine convencional. Las manchas, las interferencias de los fotogramas, que bailan frente a nuestros ojos cuando los vemos sucediéndose a 24 cuadros por segundo¹⁵. Esa trama visual va rompiendo la ilusión de realidad y los espectadores nos situamos en un lugar distinto, frente a una película que pertenece a otro tiempo. Un tiempo, por una parte, plagado de fantasmas¹⁶ y, por otra, un tiempo donde las películas hechas en Chile eran escasas y los registros audiovisuales de difícil acceso. En *Vías paralelas* (codirigida con Sergio Navarro), la huella

¹⁴ Para Bellour la fantasmagoría eran “auténticas funciones, con su duración establecida, sus espectadores que pagan una entrada, de las cuales su inventor-director reconocido, Étienne-Gaspard Robertson, dejó evocaciones impresionantes, aunque solo fuera por sus aspectos improbables. Anticipan, en efecto, entre otras muchas cosas, lo que se convertirá, casi un siglo más tarde, en la obsesión mayor de la fotografía espiritista: la restitución a los vivos de la imagen de los muertos. En la fantasmagoría se forma una mezcla única, propia de ese fin de siglo atormentado, entre racionalismo y superstición, observación e imaginación, enseñanza e ilusión” (32).

¹⁵ Estos elementos visuales, autorreflexivos, donde las características plásticas de la imagen adquieren un rol esencial, son característicos de un cine experimental, que integra estéticamente ruidos en la imagen o filtros, que hacen visibles los elementos que corrompen la imagen. El cine experimental, en sus formatos de *home movies* o de *found footage*, va a concentrarse, muchas veces, en las imperfecciones de la imagen para darle a ello un cierto protagonismo y convertir la película en un espectáculo sensorial, donde la experiencia visual y sonora será aquello que se quiere transmitir al espectador.

¹⁶ Es interesante el texto de Mariana Tello “Historias de desaparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares donde se ejerció la represión política”. Escribe la autora: “Los fantasmas interpelan en torno a ese dolor infligido y en torno a la irregularidad de la ‘desaparición’ de los cuerpos” (4).

del paso del tiempo es muy potente, ya que el absurdo de la historia, la singularidad del emplazamiento de la cámara en algunos planos, comparte un espacio con el entramado visual de una imagen que titila, que se va a negro o a blanco, que se aleja narrativamente de la historia; una visualidad en la que se insertan líneas y puntos, luciérnagas que no alumbran la imagen, sino que la vuelven opaca, como si fuese una imagen de archivo, que se encuentra en un mercado persa, un material de metraje encontrado. En la secuencia inicial, la cámara se emplaza en un segundo piso y registra en contrapicado; se trata de un plano particularmente extenso, que se despliega mediante una cámara móvil que hace *zoom in*, se acerca, se distancia. Si a eso le sumamos las imperfecciones de la imagen, observamos que aumentan la sensación de anormalidad y de trastorno que rige el relato. Pareciera que trata de una mirada fantasma, o tal vez, la mirada de un fantasma, en la que se sitúa la cámara y registra, decidiendo lo que se muestra, haciendo visible un despliegue de sucesos que se desarrollan en un bajo voltaje absoluto, a pesar de la urgencia del personaje principal y de su desesperación.

Por otra parte, en *El zapato chino* hay un momento en que la imagen se va a negro, pero el registro de audio persiste. El negro no es estático, sino se introduce más bien como un temblor o un latido, donde la imagen se vela completamente. No es un fundido a negro consciente, es más bien un error de rodaje o de registro, un lapsus en que el plano (aquello que contiene) se pierde y se mantiene el audio. Es interesante porque genera una expectativa en torno a lo ausente, a lo que no se ve, configurándose como un tiempo muerto. La acción continúa y se percibe desde el sonido que evidentemente llega en *off*, mientras el cuadro en negro niega la visión de aquello que escuchamos: desaparece la imagen, permanece el sonido. No vemos nada. Y este no ver nos recuerda el inicio de un capítulo del libro *La imagen justa*, en que Ana Amado se refiere a la frase nada que ver. Escribe,

Durante la dictadura, circuló entre la ciudadanía como metáfora asociada a la seguridad o el resguardo ('no tengo nada que ver con nada'). Al mismo tiempo, la manipulación perversa del poder convertía el enunciado en un mandato literal: 'no hay nada que ver'. Nada que nuestros ojos debieran captar o registrar. Las

escenas aterradoras que se sucedían con una proximidad inquietante, pero fuera de la percepción de la mirada, del poder domesticador de los ojos, al margen de su certificación, del peso testimonial de lo visto por sobre lo escuchado. Fantasmas. Dentro de esa estrategia, las víctimas, los suplicados, tampoco debían dejar rastros visibles (es decir, huellas certificables de la mirada) de su pasaje por los territorios de oscuridad y de tormentos clandestinos. De ellos, no quedaron ni los cuerpos. (103)

El párrafo sigue, sin embargo, no continuaremos refiriéndonos a él, justamente, porque la estrategia de Sánchez consiste en omitir todo, en no dejar nada para ver. Entonces, si un aullido de mono se cuele en la narración, sin que sea jamás explicitada su procedencia, podemos pensar en esas víctimas, que no dejan rastros visibles, pero cuyos tormentos emergen de la oscuridad y de la proximidad.

Nos parece importante, además, señalar que la imagen en negro no oscurece una escena que mantenga un contenido político explícito, no al menos uno relacionado al contexto dictatorial de la época. Se trata, por el contrario, de un diálogo que mantiene Gallardo y Marlene, sobre un supuesto padastro que no la quiere según afirma Marlene, mientras él intenta saber si es que ella tuvo algún tipo de relación sexual con dicho padastro (es, pensamos, un diálogo en que Gallardo claramente proyecta sus propios deseos). Cuando la imagen vuelve, vemos un plano lateral de Marlene, apoyada contra la pared en la esquina de una habitación, aparecen las manos de Gallardo que le toma la cara, acerca su rostro y luego la besa.

Este plano —en que la imagen se vela durante un minuto— se transforma en una especie de toma fantasma, en un sentido inverso. Un término que tomamos de Farocki, que lo atribuye a un tipo de toma realizada desde una posición que una persona o personaje jamás adopta. Una imagen capturada desde la perspectiva de una bomba, o bajo un tren, es una subjetividad fantasma (Farocki 147). Excepto que acá no se trata del registro de una cámara con una perspectiva improbable, sino de una cámara que no registra la imagen. Fuera de la percepción de la mirada, los fantasmas del celuloide hacen desaparecer la imagen o, simplemente la enturbian, subrayan la

insistencia en Sánchez por debilitar las jerarquías de lo visible y lo invisible, por darle una relevancia valiosa a lo visualmente ausente, de modo que, lo que no se ve, adquiere un protagonismo particular.

La invitación es, entonces, a pensar los filmes de Sánchez como una memoria posible, entre otras, de una época que alude constantemente al presente¹⁷.

3. VISIONES REALISTAS

El último recorrido de este artículo consiste en pensar en los fantasmas ‘reales’ que pululan en el cine de Sánchez: de ninguna manera bajo la modalidad de monstruos, zombis o muertos vivientes que provocan horror en los espectadores, más bien se trata de individuos fantasmagóricos que no parecen afectados por aquello que les toca vivir, se mueven sin rumbo y sin destino, a través del plano y de la historia.

Recordemos el texto de Sánchez sobre Deleuze donde proponía que “los acontecimientos sean de la naturaleza que sean no parecen concernir a los personajes que transitan como parias o fantasmas por las distintas situaciones” (Sánchez *Aventura del tiempo*). En *Vías paralelas*, *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y *El cumplimiento del deseo*, los personajes transitan como fantasmas por las diversas situaciones. La poética cinematográfica de Sánchez se caracteriza porque sus películas no tienen un conflicto central, sino que sus múltiples personajes articulan una trama ambigua, que se expresa en planos extensos –muchos de ellos planos secuencia– que siguen a los personajes, o bien los dejan ir mientras se quedan en el mismo lugar. Los fantasmas no solo se mantienen en el territorio de lo sonoro, sino también irrumpen en la imagen, no de un modo literal –aunque lo harán en el futuro en su filme

¹⁷ Es interesante la propuesta de Bongers cuando señala que “lo que cuenta, entonces, es el proceso del archivo entre recuerdo y olvido, entre figuración y desfiguración de memorias, en los plural, y no tanto en el objeto singular de una memoria individual o colectiva” (14).

más actual—, pero sí a través de ciertas anomalías que inserta el director y que no necesariamente tienen una explicación. Según el mismo Sánchez, se trata de “imágenes fantasmales que emergen desde un fondo oscuro y espectral, pero que aparecen de manera imperceptible, sin romper el tejido de lo real”¹⁸ (Sánchez *El paso del héroe*).

Los personajes en estos filmes —protagónicos o secundarios— deambularán sin rumbo. Personajes, parafraseando a Didi-Huberman (*Pueblos*), figurantes y sin grandes atributos. Hombres y mujeres comunes y corrientes que reaccionan poco o simplemente no reaccionan en absoluto a los eventos internos del drama. Si proponemos un inventario superficial de estos personajes, podemos decir que corresponden a trabajadores sin trabajo, estudiantes que no estudian y son excluidos del registro de la escuela, esposas y esposos que se alejan de sus familias, sobrinas sin madrina o funcionarios públicos que se encuentran desempleados. Es decir, son personajes definidos por algo que ya no poseen, huérfanos de sus propias características, oficios o funciones y, en ese estado, se abocan a la tarea de un deambular perpetuo, como espíritus en un limbo, definidos por aquello que no está relacionado con lo que solían ser.

Pensemos en el protagonista de *Los deseos concebidos*. Erre, perfectamente, puede ser considerado como un personaje fantasma. En el colegio le dicen el turista, porque siempre está ausente. Por lo mismo, lo expulsan y lo sacan de los registros del libro del liceo, sin embargo, puede asistir a clases a pesar de no considerar su asistencia. Luego, cuando la profesora de filosofía lo invita a cenar, lo seduce y lleva a su habitación, Erre no logra sacarle la ropa para tener relaciones sexuales. Finalmente, cuando intenta escapar de la casa de la profesora, se esconde en el ataúd de su marido recientemente fallecido. Cómo logra huir del ataúd, no lo sabremos.

Erre no es, entonces, un fantasma en un sentido literal, tampoco es inmaterial, ni menos invisible. Sin embargo, hay situaciones que lo

¹⁸ Esta afirmación es expresada por el director en el documental *El paso del héroe y el círculo de los deseos* (disponible como material extra en el DVD de *El cumplimiento del deseo*).

fantasmagorizan, en especial, cuando no logra realizar ciertas actividades básicas, mientras, al mismo tiempo es capaz de levantarse dormido en un estado de sonambulismo profundo, llegar hasta la cocina y pelar papas con un cuchillo. Qué imagen más fantasmagórica que un autómeta con un cuchillo en la mano.

Erre, tal como ocurre con los protagonistas de los otros filmes, está sometido a una errancia permanente y, desde ese lugar, es que se mantiene a la deriva. Son personajes que rondan el plano (fantasmagóricamente) y conectan con el afuera de un modo que es para nosotros, incomprensible. A ratos, pareciera que estamos ante personajes muertos en vida, verdaderos autómetas que son arrastrados por fuerzas externas, invisibles a los espectadores¹⁹.

4. FANTASMAS POSIBLES: A MODO DE CONCLUSIÓN

Planteamos entonces, la figura del fantasma y del espectro como posibilidad de lectura de la obra de Sánchez. Ya sea desde la propuesta de un espacio del fuera de campo, como espacio de apariciones y desapariciones, o en relación con los personajes que transitan como aparecidos, como espíritus por su propia historia. O también por la materialidad del celuloide que, producto del paso del tiempo, del juego entre luz y sombra, o simplemente por temas de exposición, se llena de ruidos, de ruinas, de manchas, de estelas que transforman las imágenes, dando paso a un inventario de extrañezas.

En este sentido frágil que proponen los filmes, se opta por no ser demasiado discursivo, los personajes no hablan demasiado (o, mejor dicho, hablan mucho, pero dicen poco), el sistema narrativo requiere cierta participación del espectador, se prioriza la construcción de una atmósfera

¹⁹ En su último filme *Tiempos malos* (2015), la aparición de los fantasmas es literal. Hay personajes que mueren y que luego vuelven a escena, para interactuar con los personajes que están vivos. Al final, el jefe de una banda de mafiosos es visitado en la cárcel por distintos sujetos a los que mató. No se trata de fantasmas atemorizantes, sino que, por el contrario, son absurdos y divertidos.

y ciertas disposiciones emocionales, modos de estar y de no estar, en esta propuesta, se configuran las huellas borrosas de una época.

El propio Cristián Sánchez es un cineasta fantasma por su posición en el cine chileno, al punto de que recién hoy se está digitalizando su primera película, anterior a su ópera prima *Vías paralelas*, cuyo celuloide estuvo desaparecido por décadas y que nunca fuera exhibido públicamente²⁰. Un filme fantasma, del cual se sabe su existencia, pero se desconoce como obra cinematográfica, pues jamás ha sido visto por el público.

Tomemos prestada una idea de Didi-Huberman en *La imagen superviviente*, en la lectura de obra que realiza sobre Warburg, donde se refiere al historiador del arte alemán como ‘nuestro fantasma’, cuyo trabajo aún no encuentra límites exactos. Tal como señala Didi-Huberman, “Como un cuerpo espectral, esta obra carece de contornos definibles: no ha hallado aún su corpus” (Didi-Huberman 27). El filósofo alude tanto a la dispersión del conjunto de su obra, como al lenguaje que utiliza en la misma, que tiene un estatus espectral.

Manteniendo las distancias (temporales y espaciales), Cristián Sánchez conserva dicho estatuto fantasmagórico que observamos desde distintos lugares. Por una parte, desde su anonimato permanente, hasta la actualidad, él decide no estrenar en salas comerciales²¹, y se mantiene en un circuito alternativo de exhibición que no integra el circuito independiente habitual, sino que restringe su estreno solo a una sala de cine. Por otra parte, durante la dictadura, toma la decisión de permanecer en Chile cuando todos optan por el exilio. Sánchez, en cambio, se propone hacer un cine chileno en territorio nacional, intenta no llamar la atención de las fuerzas militares, hace películas misteriosas, que no generan sospecha al momento de ser vistas por los servicios de inteligencia. Un director que aún hoy, con una filmografía de quince títulos y una trayectoria que supera las cuatro décadas,

²⁰ Nos referimos a *Esperando a Godoy*, una película realizada durante el gobierno de Salvador Allende y que fuera bloqueada, censurada y desaparecida por la dictadura de Pinochet.

²¹ *Tiempos malos* se estrena solo en la sala de Cine UC y es vista por pocos espectadores.

se mantiene en secreto, no genera ruidos, irrumpe en la escena desde un borde que nunca cruza y se mantiene siempre como un extranjero, como un extraño para la historia del cine chileno, un director radical, un autor siempre moderno, que se mueve como un fantasma por la política, por el lenguaje, por el cine y por sus espacios de exhibición.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Bellour, Raymond. *El cuerpo del cine. Hipótesis, emociones, animalidades*. Santander: Shangrila, 2013.
- Bongers, Wolfgang. *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura*. Frankfurt: Peter Lang, 2016.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura / Ministerio del Interior. *Informe de la comisión nacional sobre presión política y tortura*. Santiago: La Nación, 2005.
- De los Ríos, Valeria. "Sujeto, violencia y repetición. *El zapato chino*". *El cine nómada de Cristián Sánchez: Valoración*. Stanford: Nuevo Texto Crítico, 2011.
- Derrida, Jacques. "Jacques Derrida: El cine y sus fantasmas". *Estafeta*. Entrevistado por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. 7/04/2010. <<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.cl/>>.
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila, 2015.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 2005.

- . *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- García Espinoza, Julio. “Por un cine imperfecto”. *Programa Ibermedia. El espacio audiovisual iberoamericano*. 18/04/2016. <<http://www.programaibermedia.com>>.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*. Valencia: Ediciones de la filmoteca, 2002.
- Prósper Ribes, Josep. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- Rosset, Clément. *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010
- Ruffinelli, Jorge, ed. *El cine nómada de Cristián Sánchez. Memoria, diálogo, crítica, valoración*. Stanford: Nuevo Texto Crítico, 2006.
- Sánchez, Cristián. *Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz*. Santiago: Ocho libros, 2011.
- . “Aventura del tiempo en el cine moderno”. *La Fuga 1* (2005). <<http://www.lafuga.cl/aventura-del-tiempo-en-el-cine-moderno/224>>.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1996
- Tello, Mariana. “Historias de desaparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares donde se ejerció represión política. *Estudios en Antropología Social - Nueva Serie 1* (2016): 33-49.

Filmografía

- Bergman, Ingmar. *Un verano con Monika*. Suecia, 1953.
- Godard, Jean Luc. *2 o 3 cosas que sé sobre ella*. Francia, 1967.
- Sánchez Cristián. *El cumplimiento del deseo*. Chile, 1990.
- . *El otro round*. Chile, 1984.
- . *El zapato chino*. Chile, 1979.
- . *Los deseos concebidos*. Chile, 1982.
- . *Tiempos malos*. Chile, 2015.
- Sánchez, Cristián y Sergio Navarro. *Vías paralelas*. Chile, 1975.