



**DAVILA: EL DESNUDO
EN EL ARTE
CONTEMPORANEO**

**INFORME SOBRE
EL CENECA**

**C. SANCHEZ: « EL
TRABAJO DEL FILME »**



**« SOBRE FOTOGRAFIA »
DE SUSAN SONTAG**

**W. BENJAMIN POR
M. CERDA**

**J. GLUSBERG: ARTE
LATINOAMERICANO**

LA APROXIMACION DEL CINE A LA REALIDAD NO ES INOCENTE h. soto

— Cristián Sánchez, el director de EL ZAPATO CHINO, evoluciona a un cine más metafórico y de transgresiones sutiles. Su película se estrenó en el Encuentro de Arte Joven de Las Condes.

En una cinematografía que tiene más de ficción que de realidad, quien asume el riesgo de realizar una película acepta de partida un desafío difícil. Cristián Sánchez —28 años, casado, dos hijos— lo aceptó. Lo aceptó no sólo en 1970, cuando entró a estudiar cine a la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica. Lo asumió también en 1974, cuando egresó; en 1975, cuando estrenó *Vías Paralelas* (largometraje, 16 mm., correalización con Sergio Navarro); en 1976, cuando inició el rodaje de *El Zapato Chino* y en todos estos años en que ha estado navegando contra la corriente para formalizar una obra y una producción nada fácil en las actuales circunstancias.

No deja de ser sintomático que buena parte de los jóvenes realizadores de la misma generación de Cristián Sánchez se encuentre trabajando actualmente en el extranjero: Carmen Duque en Venezuela, Gabriel Ahumada en Estados Unidos, Rodrigo González y Sergio Navarro en Canadá, etc. En más de un momento Sánchez pensó radicarse en otro país, pero invariablemente opuso a los desalentos cotidianos la confianza en la posibilidad de hacer en Chile un cine aunque fuera marginal y el propósito de no desconectarse de una realidad que es la suya y la siente como tal.

No ha pagado un bajo precio por esa confianza y ese propósito. Cuando comenzó a estudiar, el cine chileno era un ámbito de la cultura caudaloso en proyectos y perspectivas. En cuatro años la situación cambió radicalmente y, al egresar, se vio coyunturalmente impedido a recalibrar sus proyectos y el cine que siempre había querido hacer: "Las nuevas circunstancias conducen a concebir obras que se repliegan a una zona de prospección más oculta. Este tipo de trabajo propone un desafío considerable al film antropológico, en la medida en que obliga a captar el "comportamiento deformado" (el síntoma), bajo el aspecto anódico de un regreso a las instituciones fundamentales".

Es cierto que un esquema así conleva el cultivo de un cine de élites, en la mayoría de los casos. Pero Sánchez es un optimista moderado respecto a las posibilidades de acceder a públicos más amplios a partir de allí: "Incluso dentro del concepto de cine comercial, tan realtivo en Chile, por lo demás, creo que es factible realizar películas que, funcionando en primera instancia como relatos, trabajen sobre el lenguaje cinematográfico (códigos y subcódigos) desde un punto de vista textual o intertextual o si se quiere sobre (la materia sensible de los signos fílmicos), la cadena de significantes por la vía de los procedimientos metonímicos o metafóricos. Y que por otro lado sean capaces de

insertarse vívidamente en "lo real" y en especial en las claves de la contracultura". "Creo que el público es capaz de comprender este trabajo, aunque quizás para un sector este segundo nivel de lectura pasará inadvertido, sin que por eso se lesione el interés o la comprensión de la obra. No importa. La segunda lectura tal vez no sea indispensable a la narración, pero es importante que esté ahí para ampliar el horizonte simbólico del filme".

Cristián Sánchez sabe que a estas alturas de la evolución del cine "la aproximación a la realidad no es tan inocente" como parece, que la obra fílmica responde a códigos específicos, que ella da cuenta del mundo a través de sucesivas mediaciones y que el cine en tanto lenguaje posee una tradición cultural que posibilita la inclusión de referencias fílmicas dentro de la obra: "En las películas que he filmado hay referencias a los cineastas que más me gustan: Bresson, Renoir, el Buñel del período Mexicano, Godard, Vigo, el Wells de "Sombras del Mal", de "La dama de Shangai", etc. y entre los latinoamericanos: Raúl Ruiz, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira Dos Santos y otros".

El Zapato Chino es el primer largometraje que Cristián Sánchez dirige solo. Hasta ahora siempre había trabajado en equipo. Esperando a Godoy (1972) la dirigió juntamente con Rodrigo González y con Sergio Navarro y *Vías Paralelas* (1975) fue una co-realización con este último. El hecho de enfrentarse individualmente a la dirección de un largometraje por primera vez no ha modificado, sin embargo, sus hábitos de trabajo. Sigue de hecho confiando en los equipos.

Explica que la idea original de *El Zapato Chino* (el título es un hallazgo de Rodrigo Maturana) nació poco después de la filmación de *Vías Paralelas* y que la obra fue concebida a partir del personaje de Marlene (Felisa González): "Me interesaba un personaje sin origen visible, que lee o escribe una serie de cartas a un presunto familiar. A través de estas cartas, la niña testimonia lo que ve con una veracidad más allá de la convención del género. Su relato resulta con tan poca precaución para la imagen que proyecta de sí misma que diría escribe o lee en un estado de automatismo. Relato excesivo, inocente y perverso a la vez, que hace sospechar un delirio. Me interesaba el personaje en la medida que lo automático de su conducta y su relato era capaz de ir más allá de un mero apunte psicológico, era capaz de participar de "lo inconsciente". En un comienzo este material iba a componer un relato literario. Luego me di cuenta que podía sacarle otro partido a través del cine y lo confronté con el personaje del taxista que interpreta Andrés Quintana que tenía esbozado hacía algunos años. Ambos personajes me parecen de la misma estirpe. La unidad de los opuestos, el yin-yang, en cierta manera las dos caras de la misma moneda, sólo que las dos caras se dan ya en un mismo lado. El otro parentesco que les veo, es que ambos están inmersos en mecanismos culturales reprimidos. El tema del filme es la vuelta al origen, el viaje a lo indiferenciado, desarrollado a diversos niveles formales, desde una escritura lectura de las cadenas significantes, hasta lo narrativo a través de situaciones donde los personajes proyectan barreras, muros intrespasables, todo se pospone, queda en el camino, se olvida como en la lógica de los sueños. Lo real se presenta como una patología.

En cierto modo tema y modelo narrativo coinciden, se superponen como análogos".

Aunque el reparto combina actores profesionales con otros no profesionales, *El Zapato Chino*, fue concebida y filmada a la medida de Andrés Quintana. El personaje que él interpreta, en efecto, bien puede ser el punto más alto del filme. Sánchez trabajó con él en *Esperando a Godoy* (allí era el mayordomo de la Sociedad de Escritores) y en *Vías Paralelas* (donde interviene como el dueño del bar "Los 12 apostóles") y es un actor extremadamente dúctil para las modalidades de su puesta en escena:

"A Quintana no es necesario inventarle un personaje. Se trata más bien, de insertarlo en situaciones distintas. Es capaz de asumir cualquiera, sin violentarse en lo más mínimo. Es un acto tremendamente creativo, que "siente" muy bien lo aleatorio y lo aprovecha sin mayor desgaste ni gesticulación. Chaplin dice que es en lo automático, en lo rígido, donde está el humor cinematográfico. Para mí Quintana es una réplica chilena de Buster Keaton, y es en ese sentido que trabajo con él, buscando la fijeza del rostro (que por otro lado tanto debe al cine mejicano), lo rígido del accionar, es por ahí donde empieza la emoción.

Como en muchas secuencias el diálogo quedaba librado a la improvisación de los intérpretes, nadie con más propiedad que Quintana podía responder a este cometido: "El salto del lenguaje oral".

Convencido —con el maestro Bresson— que es en la etapa del rodaje donde se gana o se pierde todo, Sánchez reconoce que *El Zapato Chino* ha sido replantada y reestructurada en los tres años que ha tomado su realización. Inicialmente la obra duraba unas tres horas, pero se le han ido suprimiendo episodios y personajes laterales hasta reducir su duración a menos de la mitad. En tres años es mucho lo que un cineasta puede evolucionar y Sánchez confiesa que ha ido redescubriendo su película con el tiempo. Cuando la filmó (básicamente entre Junio y Agosto de 1976) su mirada era más ciega y el hecho de estar reclamando continuamente por los problemas de producción del filme le impidió una concentración absoluta en una experiencia que, según sus propias palabras, en algunos momentos lo desbordaba.

El formato de *El Zapato Chino* (16mm) le impide su difusión a través de circuitos comerciales. A no ser que se amplíe a 35mm. Con mayor seguridad la obra irá a algunos festivales y, con buena suerte, a la televisión extranjera. Lo que le interesa es que se difunda, porque es el cine en el cual cree y él que considera más legítimo culturalmente en las actuales circunstancias. Otro tipo de cine no lo motiva, aunque desde luego aspira a contar con mayores medios en el futuro, sin claudicar en sus puntos de vista. Entre otros posibles proyectos para ese futuro, está interesado en un largometraje en 35mm. y en blanco y negro, completamente narrativo, protagonizado por un estudiante de liceo. El título no puede ser más auspicioso y sugerente: *Los Deseos Concebidos*. (H.S.G.).



"El Zapato Chino" protagonistas: Andrés Quintana y Felisa González.

Título: *El Zapato Chino*.

Dirección: Cristián Sánchez.

Producción ejecutiva: Mariana Carvallo y Pancho Flores E.

Dirección de fotografía: Toño Ríos.

Argumento y guión: Cristián Sánchez.

Sonido directo: José de la Vega.

Montaje: Cristián Sánchez.

Asistente de montaje: Mariana Carvallo.

Cámara: Toño Ríos y Mario Vega.

Asistencia de sonido: Mariana Carvallo.

Asistencia de producción: María Eugenia Meza y Rosa Kornfeld.

Continuidad: David Vera y Marta Flores E.

Efectos de sonido: Eugenia María Rodríguez-Peña y Omar Andía.

Música: Segundo movimiento del concierto Nº 2 de Rachmaninoff (primeros 20 segundos reproducidos al revés y repetidos).

Mezcla: Graciela Bresciani.

Aesor de sonido: Ignacio Aliaga.

Encargados de electricidad: Ricardo Romero y Sergio Alvarez.

Créditos: Exco.

Diseño créditos: José Bórquez.

Laboratorio: Fílmico U.C., Filmocentro y Gama.

Protagonistas: Felisa González (Marlene), Andrés Quintana (Gallardo), Fernando Andía (Nano) y Juan Carlos Ramírez (Negro).

Con la actuación especial de: Luis Alarcón, Jaime Vadell, José Manuel Salcedo, María Castiglione y Juan Cuevas.

También actúan: Berta Díaz, Margarita Wielandt, Miriam Morales, Polo Abarca, Víctor Gutiérrez, Mario González, Miriam González y Carlos Figueroa.

Duración: 1 hora 12 minutos - Blanco y negro, 16 mm.

FICHA TECNICA

EL TRABAJO DEL FILME

c. sanchez

EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO ES UNA RED DE CODIGOS Y SUBCODIGOS. LO REAL TAMBIEN ESTA CODIFICADO.

EL TRABAJO DEL FILME (La oposición del par-CINE/FILME)

"Las nuevas circunstancias nos llevan a concebir obras donde la mirada se conduce hacia la parte sensible del signo: El significante trabajado en cadenas de asociaciones desiguales, proliferando a distintos niveles de acuerdo a parámetros de analogías formales. Negativa a entregar la hegemonía del proceso generador del Filme al significado, que sólo se ofrece, después de ver y oír el Filme en todas sus dimensiones materiales. Es en este sentido que el filme es un espacio textual o intertextual, donde recortes formales de diversos grados y muchas veces estilísticamente heterogéneos actúan sobre un campo tejéndose y destejéndose.

Ahora la posibilidad de trabajar sobre la red o la cadena significante nos lleva a aterrizar los dos aspectos complementarios que antes señalaba en el Cine (el trabajo sobre sus opciones de códigos y subcódigos, y el trabajo sobre lo real, mediatizado a su vez en otro tipo de códigos (METZ los denomina códigos de contenido), que dan cuentas de diversos sistemas semiotizables, como la publicidad, el vestuario, las señales del tránsito, la gesticulación, etc.). Trabajar en y con el film es la diferencia que se establece entre la teoría y la práctica, entre lo abstracto y lo concreto; si bien antes me situaba en el lugar del analista ahora me ubico en el lugar del autor de filmes. Es decir, ahora, trabajo con las opciones de códigos cinematográficos que puedo relacionar con los objetos reales, con "lo real mediatizado". Esta relación, esta interacción, como se quiera llamarla, no es arbitraria o al menos no debería serla y sus motivaciones hay que buscarlas en lo que antes dije, y ahora lo específico y lo situado con la advertencia de que es parte de un método de trabajo personal y no puede constituir una ley, regla o axioma. "El cine prefigura lo real y a su vez lo real prefigura el Cine". 1. el cine como instrumento (entiéndase su extensión material visible: Cámara-Grabador, etc.), (y también su dimensión Semiótica, su poder de reproducir lo real en forma analógica y mecánica) crea su propio objeto al captarlo. Al reproducir un objeto, un rostro o un gesto, no lo reproduce tal cual sino que lo deforma, lo estiliza. Nace así un nuevo objeto, rostro o gesto que mantiene con su referente relaciones analógicas al menos en el caso de la imagen y el ruido. Esta distancia que se introduce, por sutil que parezca, es suficiente. Y es el embrión del trabajo posterior de "deformación" que llega implicar todos los

parámetros del filme... Existe por otro parte un determinante, puesto que no todo objeto o rostro o gesto es susceptible de ser captado, deformado, estilizado con la misma intensidad. Esto nos lleva a concluir que hay algo en el objeto, algo que se escapa en la vida cotidiana, que prefigura el cine, y esto es sencillamente, como ya lo ha precisado Raúl Ruiz, la "Fotogenia". Dicho de otra manera hay algo latente en algunos gestos, rostros y objetos que los hace naturalmente asociables a un tipo de elección de estilo de Cine (relaciones de códigos), y produce en consecuencia una legitimidad del trabajo del filme. Que por otro lado no desestima una interacción más compleja entre un tipo de objeto y un estilo formal precisamente puesto si los efectos que se quieren conseguir son distanciadores, reflexivos, críticos.

Tenemos entonces de un lado "La fotogenia" de lo real y del otro una combinación de códigos y subcódigos que modifican lo real haciendo evidente su fotogenia y a su vez son modificados o mejor condicionados por la fotogenia natural del objeto. Pero todo lo que se describe aquí en seco, se da en la práctica del film, espacio donde los códigos y subcódigos se encarnan, se materializan y a su vez materializan un objeto, un gesto, una mirada, una acción determinada en cadenas de asociaciones que prolongando la "deformación" primera busca "cazar la realidad", en su disposición más extraña e inhabitual. Manipulación de los objetos, acciones, gestos, palabras para descubrir sus posibilidades latentes que lo cotidiano no contempla. Así, los objetos, gestos, etc., se liberan de su servidumbre y por estar relacionados de otra manera ofrecen su sentido más secreto.

La posibilidad de trabajar de esta manera es la que nos lleva a concebir el Filme como un espacio textual o significativo que trabaja con los códigos del Cine o de Expresión como propone Metz y con los Códigos de la realidad o del Contenido, pero a la vez, y en mayor medida, contra estos códigos que son sutilmente traicionados por la existencia misma del Filme como objeto único precioso e intraducible. Si un filme no tiene traducción o al menos si gran parte de él pierde si se traduce, es sencillamente claro, que un análisis semiótico (que ve el cine desde el punto de vista de los códigos) será prácticamente incapaz de dar cuenta de ese filme como hecho textual. Y es éste el aspecto que más me interesa. El aspecto de los procedimientos generativos del filme concreto.

LA VUELTA AL COMIENZO: CINE ANTROPOLOGICO

De un cine de indagación sobre lo real tuve que desplazarme hacia un cine más sensible a procedimientos retórico-formales, a concebir un film como una Escritura rigurosa, etc. Ello es cierto, pero también lo es, el que no concebí ni concebiría jamás un film como un espacio donde la experimentación formal sea a su único expediente. Pienso al contrario que tanto el trabajo sobre la forma, como el trabajo de prospección sobre lo Real, está sujeto a las instancias de un discurso, que provisoriamente llamaría simbólico, en el sentido que trabaja imaginando nuevas relaciones entre lo Real. Discurso simbólico construido por las cadenas de significantes que sólo pueden ser tales si acceden a articularse en función de figuras retóricas como la METONIMIA (los procedimientos narrativos), LA METAFORA (los procedimientos poéticos), y otras. Es en esta perspectiva (de la transformación de lo Real en Imaginario y luego en Simbólico) que el Filme se inserta en el sistema de filmes: el Cine en el sistema de la cultura en general no actuando sobre ella, corrigiéndola, tachándola, transformándola, etc.

Hecho este alcance, puedo, antes de entrar a describir algunos mecanismos de generación del filme, desarrollar un poco la noción de lo Real desde otro punto de vista. Punto de vista que se propone hacer un corte o una especificación del concepto de cultura.

En Chile, en Latinoamérica y en los países del llamado tercer mundo, existe lo que los sociólogos han denominado: la contracultura o Cultura del rechazo, etc... No es mi ánimo examinar esto en todas sus implicancias ni tampoco podría hacerlo. Así es que me contento con que esto es así, una hipótesis de trabajo, que trato de corroborar en mi práctica.

Ahiriéndome a este concepto que contempla un desarrollo desigual de la cultura quisiera hacerlo extensible a todas las culturas o las etnias minoritarias o a las manifestaciones dominadas o reprimidas de una determinada cultura oficial, también a todo lo segregado, a todo lo contradictorio que ha sido ocultado de la fachada de una cultura.

Presuponer entonces que una cultura se encuentra irremediablemente dividida y que una parte de ella se encuentra ocultada por un trabajo específico, supone que el observador debe trabajar con ciertas herramientas que permitan vislumbrar y formalizar, ya sea en la teoría como en la práctica (como es el caso del film) una coherencia de sus manifestaciones, se trata de lograr explicaciones, leyes o al menos constantes. Para ello el psicoanálisis y específicamente el freudismo nos entrega valiosas recetas, empezando por la posición del observador que debe asimilar esta primera regla: "La atención Flotante", que permita el libre fluir de la palabra, de las asociaciones de lo Real. Observando esta regla, sumergirse en lo real e ir hasta las defensas. Situarle frente a las defensas como frente a un muro intraspasable. Saber que hasta allí podemos llegar nosotros por nuestra inmersión en una clase y una cultura. Pero saber que nosotros también estamos divididos y que algo nuestro está del otro lado del muro.

Montarnos a caballo en el muro y desde allí empezar a sondear, eso otro que también somos nosotros. Ver por ejemplo que síntomas como el crimen, el alcoholismo, la locura, la perversión, son precisamente eso, síntomas, signos, lenguaje, explosión, grito, frente al poder de lo dominante. Suicidio de una cultura que resiste desaprendiendo las reglas, las leyes, los valores de la otra cultura. Certidumbre. Necesario escepticismo de saber que más allá del lenguaje deshilvanado, alienado, de comportamientos distorsionados, no encontraremos otra cultura, como un todo expresable, sino, que esa otra cultura, es en parte "Las técnicas de olvido" como las llama Raúl Ruiz, es decir: lo desaprendizable, la desobediencia y sus síntomas y uno que otro resto de valores secretamente guardado en el fondo invisible del habla popular, los sueños, los chistes, los refranes, etc.

El cine como instrumento de indagación hace de esta materia Real un lugar antropológico. Es por eso que nace la posibilidad de un Filme antropológico, que sea capaz de seguir las huellas, las pistas de esta contracultura en todo su devenir simbólico. Trabajo de reunir, las partes del cuerpo disperso y reintroducirlo por una práctica incesante hasta desplazar al cuerpo usurpador a la fachada cultural dominante.



1971 "Cosita", cortometraje argumental de 8 minutos, B/N. "Así hablaba Astorquiza", mediotraje argumental de 30 minutos, B/N.

1972 "La ronda de San Miguel", cortometraje argumental de 16 minutos, B/N.

1973-73 "Esperando a Godoy", largometraje argumental de aproximadamente 2 horas 30 minutos de duración, B/N.

1975 "Vías Paralelas", largometraje argumental de 1 hora 30 minutos de duración, B/N.

1976-79 "El Zapato Chino", largometraje argumental de 1 hora 12 minutos, B/N.