

Cristian Sánchez

retrato del nómada que nunca se fue



Cautiverio feliz, 1998

Jorge Ruffinelli

Cristián Sánchez, portrait d'un nomade qui n'est jamais parti

Uno de los más originales directores de cine chilenos, Cristián Sánchez (Santiago, 1951) es, a la misma vez, uno de los menos conocidos. Sus películas están dotadas de una fuerza singular –por su rareza, la fidelidad a un mundo propio, la mirada aguda, inquisitiva y diferente–, pero nunca tuvieron la suerte de otras películas chilenas respecto a sus exhibiciones en cines y a una oportuna recepción crítica. Tampoco contó con los apoyos financieros que hicieran relativamente cómodas las filmaciones. Al contrario, con bajos presupuestos y medios técnicos circunstanciales, varias de esas películas que podríamos llamar con facilidad obras maestras, para su realización se basaron en la tenacidad de un equipo técnico y artístico pequeño y fiel, y, en gran medida, en la visión, la sagacidad y el inusual talento narrativo y estético de su director.

Aunque la inquietud cinematográfica de Sánchez fuera anterior el golpe de estado y la dictadura de

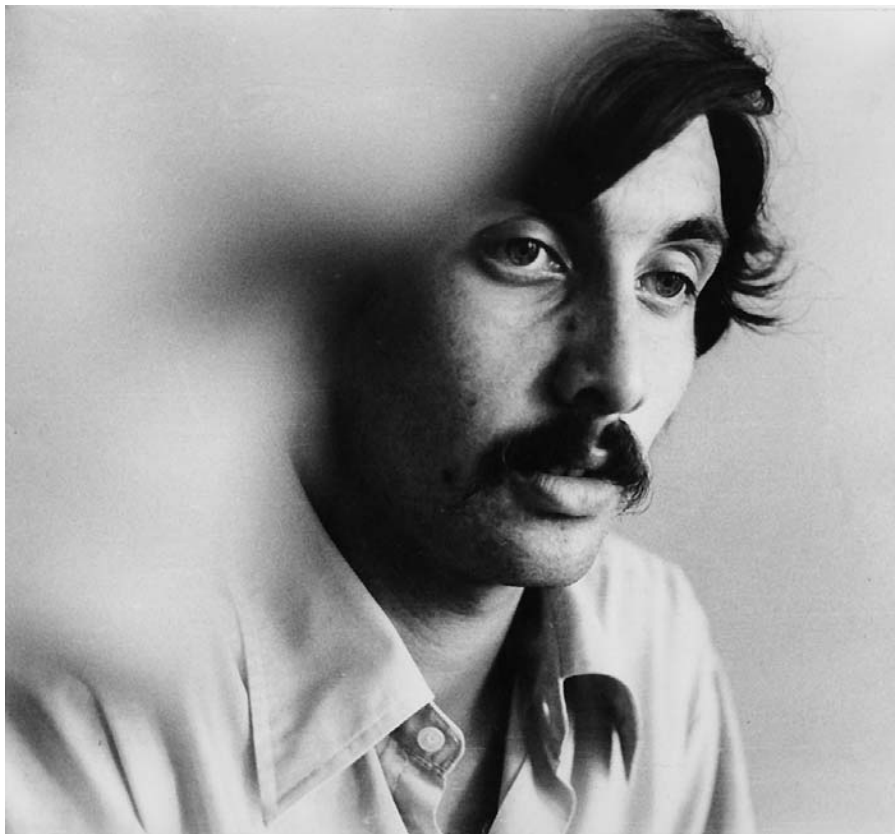
Un des cinéastes chiliens les plus originaux, Cristián Sánchez (Santiago, 1951), est en même temps un des moins connus. Ses films ont une force singulière – par leur étrangeté, la fidélité à un monde personnel, le regard aigu, inquisiteur et différent – mais n'ont jamais eu la chance qu'ont eue d'autres films chiliens, d'être montrés au public et reçus convenablement par la critique. Il n'a pas non plus reçu les aides financières qui auraient rendu plus aisés les tournages. Au contraire, avec des budgets faibles et des moyens techniques de fortune, plusieurs de ces films, que nous pourrions bien qualifier de chefs d'œuvre, n'ont dû leur réalisation qu'à la ténacité d'une équipe technique et artistique réduite et fidèle, et dans une large mesure, à la vision, la sagacité et le rare talent narratif et esthétique de leur réalisateur.

Quoique l'intérêt pour le cinéma de Sánchez ait été antérieur au coup d'État et à la dictature de Pinochet

Augusto Pinochet (1973-1989), la realización de su cine se dio en el interior de ese oscuro período y como una parte inescapable de él. Acaso ahí está la clave de la creación de un “lenguaje” cinematográfico diferente que evitó el riesgo de la censura. Con ese lenguaje creó atmósferas oscuras y retorcidas, y esas atmósferas fueron un expresivo retrato de su época y al mismo tiempo expresión de una mirada social desencantada. En este sentido, Sánchez (quien también ha escrito los guiones de todas sus películas) consiguió exhibir con eficacia cruces sociales entre sectores marginales inmersos en la violencia y el delito, clases medias intelectualmente anémicas y, de vez en cuando, sectores altos de la burguesía faltos de vida y decadentes.

Desde sus orígenes el cine de Sánchez se aproximó –buscando inspiración–, a directores de un cine narrativamente diferente e innovador al nivel mundial –Robert Bresson, Luis Buñuel, Eric Rohmer, John Cassavetes–, o al nivel nacional –las primeras películas del “enfant terrible” del cine chileno: Raúl Ruiz. Las referencias a la obra de estos cineastas abundan en las películas mismas de Sánchez, integrándolas ya sea en la forma de carteles sobre la pared junto a personajes que dialogan, o de escenas que aluden a la obra de estos directores, como cuando en *Vías paralelas* (1975) una joven dice que le gustaría adaptar al cine la popular novela *Palomita blanca* cuando en realidad ella es la actriz de esa película que Raúl Ruiz ya había filmado dos años antes.

Sánchez no convirtió lo político en mensaje ni en tema directo de su cine. No era posible hacerlo, pero tampoco le interesaba. En ese sentido, su obra difiere de Christian Sánchez en 1975.



(1973-1989), la réalisation de son cinéma s’est faite à l’intérieur de cette obscure période et en fait partie qu’on le veuille ou non. C’est peut-être là que gît la clé de la création d’un “langage” cinématographique différent qui a échappé à la censure. Avec ce langage il a créé des ambiances obscures et tortueuses qui dressent un portrait éloquent de leur époque, et sont à la fois l’expression d’un regard social désenchanté. Sánchez (qui a aussi écrit tous les scénarii de ses films) est parvenu grâce à elles à montrer efficacement les croisements sociaux entre les secteurs marginaux plongés dans la violence et le délit, des classes moyennes anémiées intellectuellement et, de temps à autre, les milieux de haute bourgeoisie mornes et décadents.

Dès l’origine, le cinéma de Sánchez, à la recherche d’inspiration, a frayé avec des cinéastes à la narrative originale et novatrice reconnus mondialement – Robert Bresson, Luis Buñuel, Éric Rohmer, John Cassavetes – ou au niveau national – les premiers films de l’enfant terrible du cinéma chilien, Raúl Ruiz. Les références directes à l’oeuvre de ces cinéastes abondent dans les films de Sánchez, soit sous forme d’affiches au mur là où les personnages parlent, soit par des scènes qui font allusion à leur oeuvre, comme dans *Vías Paralelas* (1975) quand une jeune femme dit qu’elle aimerait adapter au cinéma le roman populaire *Palomita Blanca*, alors qu’en réalité elle est l’actrice de ce film que Raúl Ruiz avait réalisé deux ans plus tôt.

Sánchez n’a pas fait de la vie politique un message ou un thème direct de son cinéma. Il n’était pas possible de le faire, mais ça ne l’intéressait pas non plus. A ce point de vue-là, son oeuvre diffère de ce qui s’est appelé

“le nouveau cinéma latino-américain”. Ce cinéma politisé a réussi à construire son hégémonie à partir des festivals de cinéma de Viña del Mar en 1967 et 1969, à cause de l’influence idéologique de la révolution cubaine et des luttes anti-impérialistes dans toute l’Amérique Latine. Pendant le festival de Viña (1969) Raúl Ruiz lui-même a mis en question la volonté d’hégémonie de ce cinéma, et ses films – qu’il a ensuite réalisés en Europe- ont montré la possibilité de mener parallèlement une autre esthétique, une autre thématique, d’autres styles.

lo que se llamó “Nuevo cine latinoamericano”. Aquel cine politizado consiguió construir su hegemonía a partir de los festivales de cine de Viña del Mar en 1967 y 1969, debido a la influencia ideológica de la Revolución cubana y de las luchas antiimperialistas en toda América Latina. Durante el festival de Viña (1969) el propio Raúl Ruiz cuestionó la voluntad de hegemonía de ese cine, y sus películas –que él luego realizó en Europa– mostraron la posibilidad de manejar paralelamente otra estética, otra temática, otros estilos. A esta otra línea pertenece Cristián Sánchez, aunque la alusión ominosa a la dictadura se pueda encontrar en sus películas, a través de crímenes misteriosos, personajes siniestros y actos autoritarios mostrados en su cotidianidad.

Mientras estudiaba cine en la Universidad Católica de Santiago, Sánchez filmó, junto con Sergio Navarro y Rodrigo González, *Esperando a Godoy* (1973), que nunca se exhibió, y con Navarro, *Vías paralelas* (1975). Después se largó solo a escribir y dirigir otras películas: *El zapato chino* (1976), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983), *El cumplimiento del deseo* (1985-1993), *Cuídate del agua mansa* (1995), *Cautiverio feliz* (1998), *Rastro de sangre* (2003, que aún no se estrena). Aunque todas sus películas, salvo la más reciente, se mostraron en centros culturales o en cine-clubs –al estar filmadas en 16 milímetros era imposible su exhibición en salas comerciales–, en algunas oportunidades fueron mostradas en festivales internacionales, despertando un interés sorprendente. Un ejemplo es la participación de *Los deseos concebidos* en el Foro de Berlín en 1983, que motivó un elogio extremo de parte de un crítico alemán, a quien Antonio Skármeta citó en uno de sus artículos: “En las piezas traseras de la realidad chilena actual, [Los deseos concebidos] es quizás el mejor film del foro”. Y más adelante: “En *Los deseos concebidos*, de Cristián Sánchez, la verdad llega a nuestros ojos como un rayo de luz por el resquicio de una puerta entreabierta. Una obra del rango de *El ángel exterminador* o *Los olvidados*, de Buñuel” (Wolfram Schütte, Die Frankfurter Rundschau). Esta comparación con obras máximas del cine mundial debió sorprender y alentar al joven y solitario cineasta chileno. El extraordinario poeta Enrique Lihn, “fan” de Sánchez, alguna vez expresó esta brillante y acertada metáfora: “La libre andadura de *El zapato chino* sigue el rastro ortopédico de lo real”.

En 2006 se realizaron dos retrospectivas, una en Buenos Aires (BAFICI) y otra en el Festival de Valparaíso. Cuando vio *El zapato chino* en BAFICI, un joven crítico chileno describió su propia sorpresa: “En algún lugar tenía que encontrarme con esta película. Y fue aquí, en Buenos Aires, lejos de casa, entre medio de gente que no sabía mucho qué hacer con la película (¿reírse nerviosamente?) y donde, imaginaba, algunos chilenos

C’est à cette autre ligne qu’appartient Cristián Sánchez, quoique l’allusion à l’odieuse dictature se trouve dans ses films, à travers des crimes mystérieux, des personnages sinistres et des actes autoritaires montrés dans leur quotidien.

Alors qu’il étudiait le cinéma à l’Université Catholique de Santiago, Sánchez a filmé, avec Sergio Navarro et Rodrigo González, *Esperando a Godoy* (1973), qui n’est jamais sorti, et avec Navarro *Vías paralelas* (1975). Ensuite il se lança seul dans l’écriture et la réalisation d’autres films : *El zapato chino* (1976), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro Round* (1983), *El cumplimiento del deseo* (1985-1993), *Cuídate del agua mansa* (1995), *Cautiverio feliz* (1998), *Rastro de sangre* (2003, pas encore montré). Bien que tous ses films, sauf le plus récent, aient été projetés dans des centres culturels et des ciné-clubs – filmés en 16 mm, ils ne sont pas montrables en salle commerciale – ils ont parfois été montrés dans des festivals internationaux où ils ont éveillé un intérêt surprenant. Un exemple : la participation de *Los deseos concebidos* au Forum de Berlin en 1983 a donné lieu à un grand éloge d’un critique allemand qu’Antonio Skármeta a cité dans un de ses articles : “À l’arrière-plan de la réalité chilienne actuelle, [*Los deseos concebidos*] est sans doute le meilleur film du Forum”. Et plus avant : “Dans *Los deseos concebidos* de Cristián Sánchez, la vérité arrive à nos yeux comme un rayon de lumière par la fente d’une porte entr’ouverte. Une œuvre du niveau de *L’ange exterminateur* ou *Los olvidados* de Buñuel” (Wolfram Schütte, Die Frankfurter Rundschau). Cette comparaison avec des œuvres maîtresses du cinéma mondial a dû surprendre et encourager le jeune cinéaste chilien solitaire. L’extraordinaire poète Enrique Lihn, “fan” de Sánchez, a un jour eu cette brillante et juste métaphore : “la démarche libre de *El zapato chino* suit la trace orthopédique du réel”.

En 2006 deux rétrospectives ont eu lieu, une à Buenos Aires (BAFICI) et l’autre au Festival de Valparaíso. En voyant *El zapato chino* au BAFICI, un jeune critique chilien a décrit sa propre surprise : “Je devais tôt ou tard tomber sur ce film. Et c’est ici, à Buenos Aires, loin de chez moi, parmi des gens qui ne savaient guère que faire de cette oeuvre (en rire nerveusement ?) où j’imaginai que certains Chiliens auraient ri d’une autre façon (avec complicité et angoisse). Chose curieuse : salle pleine à la seconde séance. *El zapato chino* est dans la lignée des débuts de Ruiz avec des accents plus ou moins sociologiques. Mais bon, comme le dit Sánchez lui-même, il s’agit d’un réalisme “défoncé” qui me semble pas si éloigné du “réalisme pudique” proposé par Ruiz. Mais les comparaisons s’arrêtent là. Il s’agit d’une vraie anthropologie de la marge, mais jamais dans l’optique d’en faire une victime politique, et bien au contraire, pleine d’acuité dans ses obs-

iban a reírse de otra forma (con complicidad y angustia). Lo curioso: sala llena en su segunda función. *El zapato chino* sigue la línea del primer Ruiz con acentuaciones más o menos sociológicas. Pero bien; como dice el propio Sánchez, se trata de un realismo ‘desfondado’ que no me suena tan lejano a ese ‘realismo púdico’ que proponía Ruiz. Pero hasta acá las comparaciones. Se trata de una verdadera antropología del margen, con completa ausencia de victimismo político y muy por el contrario, cargando agudeza en sus observaciones sociales.” (Iván Pinto).

La sorpresa, el elogio y las valoraciones sobre el cine de Cristián Sánchez continuarán produciéndose en tiempos venideros, con el próximo traslado de su obra a DVD y la difusión que merecen tanto los films como los espectadores.

Su obra es la de un solitario, alguien que dejará como escuela un ejemplo de rigor y de riesgo, no una estética específica, no un estilo mimetizable. Sería difícil –si no imposible– hacer hoy una película como *El zapato chino* con la frescura y los hallazgos expresivos que tal vez sus propias limitaciones técnicas le ayudaron alcanzar. Películas como *Los deseos concebidos* (1980-1982) y *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) fueron demasiado personales –sin ser autobiográficas– y correspondieron a una época particular de la vida emocional e intelectual del autor. En la actualidad serían irrepetibles. Y es probable que ni siquiera el mismo Sánchez fuera hoy capaz de realizar un film tan hermoso como absurdo (dadas las dificultades de su empresa), como *Cautiverio feliz* (1998), hablado en la lengua Mapudungún de los mapuches por sus descendientes indígenas que hasta debieron aprender y practicar cadencias y pronunciaciones del siglo XVIII, para actuar en el papel de sus antepasados. Las películas de Cristián Sánchez no parecen haber sido simples filmaciones, sino eventos, hechos que trascendían su proyecto inicial con el riesgo de convertirse en fracasos aunque terminaran siendo silenciosas victorias.

EL NÓMADA BUSCA INÚTILMENTE SU LUGAR

¿Cuáles son los rasgos caracterizadores del cine de Sánchez? El crítico Ascanio Cavallo encontró una clave en el concepto de “secuestro” y “autosecuestro”, cuando revisó en 1999 sus películas. Después de detectar varias situaciones de ese tipo, reiteradas con variantes en *El zapato chino*, *Los deseos concebidos*, *El cumplimiento del deseo* y *Cautiverio feliz*, Cavallo concluyó: “El cine de Sánchez sugiere que el autosecuestro forma parte esencial de la identidad chilena, desde sus orígenes como comunidad mestiza hasta su desarrollo actual, infectado de frustraciones y soledad, y pasando desde luego por esos períodos de violencia que han hecho emerger, desde el fondo de su aislamiento y de sus apariencias,

observaciones sociales” (Iván Pinto).

La surprise, les éloges et appréciations du cinéma de Cristián Sánchez ont un bel avenir devant eux, puisque son œuvre sera bientôt sur DVD et que les films autant que les spectateurs méritent qu’elle soit diffusée.

Son œuvre est celle d’un solitaire qui laissera comme enseignement un exemple de rigueur et de risque, sans esthétique spécifique, ni style imitable. Il serait difficile, sinon impossible, de faire aujourd’hui un film comme *El zapato chino*, avec la même fraîcheur et les trouvailles expressives que ses limitations techniques l’ont peut-être aidé à faire. Des films comme *Los deseos concebidos* (1980-1982) et *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) étaient trop personnels – sans être autobiographiques – et correspondaient à une époque particulière de la vie émotionnelle et intellectuelle de l’auteur. Actuellement ils n’auraient plus leur place. Et il est probable que Sánchez lui-même ne serait plus capable de réaliser aujourd’hui un film aussi beau qu’absurde (vu les difficultés de son entreprise) tel que *Cautiverio feliz* (1998), où les descendants Mapuches qui parlent en langue Mapudungún ont dû apprendre et pratiquer les cadences et prononciations du XVIII^e siècle pour jouer le rôle de leurs ancêtres. Les films de Cristián Sánchez ne semblent pas avoir été de simples tournages, mais des événements, des faits qui dépassaient son projet initial au point de friser l’échec, mais qui ont abouti à des victoires silencieuses.

LE NOMADE CHERCHE INUTILEMENT SON ANCRAGE

Quels sont les risques qui caractérisent le cinéma de Sánchez ? Le critique Ascanio Cavallo a trouvé une clé dans le concept de “séquestration” et d’“auto-séquestration”, quand il a revu ses films en 1999. Après avoir détecté plusieurs situations de ce genre, réitérées avec des variantes dans *El zapato chino*, *Los deseos concebidos*, *El cumplimiento del deseo* et *Cautiverio feliz*, Cavallo conclut : “le cinéma de Sánchez suggère que l’“auto-séquestration” est une part essentielle de l’identité chilienne, depuis ses origines en tant que société métisse, jusqu’à son développement actuel, infecté de frustrations et de solitude, et qui passe ensuite par ces périodes de violence qui ont fait émerger, du fond de son isolement et de ses apparences, toute la démence camouflée en routine. Si les implications sociales de cette vision sont inquiétantes, sa portée politique pourrait être dévastatrice”.

Je crois qu’il y a une autre possibilité de lecture, complémentaire et peut-être plus convaincante, qui est développée dans tous ses films, comme un fil conducteur, le motif d’être “décalé”, qui peut aussi être lu comme un “nomadisme moderne” – être décalé en tant que principe du mal – être général de notre culture –,

toda la demencia disimulada de rutina. Si las implicancias sociales de esta visión son inquietantes, sus alcances políticos podrían ser devastadores”.

Creo que hay otra posibilidad de lectura, complementaria y acaso más persuasiva, y es la que desenvuelve en todas las películas, como un hilo conductor, el motivo de estar “fuera de lugar”, que puede leerse también como un “nomadismo” moderno –un estar fuera de lugar como principio del malestar general de nuestra cultura–, y que ha venido a desplazar la usual y cómoda distinción entre lo nómada y lo sedentario.

Ante todo, en 1973, el país fue desencajado de su eje democrático y de su identidad, y nada quedó en su lugar salvo una dictadura de ocupación. Desde el inicial y desproporcionado bombardeo a La Moneda, hasta las campañas de exterminio –el “tren de la muerte”, el estadio nacional convertido en campo de concentración, y los secuestros y asesinatos de miles de personas durante más de una década y media– Chile fue un país lacerado que debió sobrevivir, resistir y reinventarse en la marcha. Durante el resto de los setenta –el período de mayor represión–, fueron pocos los cineastas capaces de seguir adelante: Sánchez con sus películas, Silvio Caiozzi solo (*Julio comienza en Julio*, 1974) o con Pablo Perelman (*A la sombra del sol*, 1974), y obviamente en todos los casos el “tema” político estaba descartado, aunque no así las connotaciones a la vida cotidiana producto del régimen. En el ejemplo de Sánchez, el más prolífico entonces, el hecho de que lo político como tema estuviera “fuera de lugar”, lo impulsó a buscar un lenguaje cinematográfico propio.

En sus películas los personajes están siempre desplazándose desde su lugar de origen hacia sitios inciertos e indeterminados. Este nomadismo es literal tanto como metafórico.

En *Vías paralelas* (1975) Kaska (alusión a Franz Kafka) ha perdido su trabajo y transita espacios buscando inútilmente recuperarlos.

En *El zapato chino*, Gallardo rescata de un supuesto burdel a Marlene (quien ya se había desplazado de la provincia a la capital), y desde allí comienza su viaje por la ciudad tratando de encontrar un lugar



Cautiverio feliz, 1998

qui est venu déplacer la distinction habituelle et comode entre le nomade et le sédentaire. Avant tout, en 1973, le pays a déjanté de son axe démocratique et de son identité, et rien n’y est resté à sa place, qu’une dictature d’occupation. Du bombardement initial et disproportionné sur La Moneda jusqu’aux campagnes d’extermination – le “train de la mort”, le stade national devenu camp de concentration, et les enlèvements et assassinats de milliers de personnes pendant plus d’une décennie et demie – le Chili a été un pays lacéré qui a dû survivre, résister et se réinventer sur le tas. Durant le reste des années 1970 – l’époque de la plus grande répression – les cinéastes capables de continuer ont été peu nombreux : Sánchez avec ses films, Silvio Caiozzi seul (*Julio comienza en Julio*, 1974) ou avec Pablo Perelman (*A la sombra del sol*, 1974), et bien sûr, le “sujet” politique restait dans tous les cas à l’écart, mais pas les connotations de la vie quotidienne produite par le régime. Pour Sánchez, le plus prolifique alors, le fait que le sujet politique soit “décalé” l’a poussé à chercher un langage cinématographique propre.

Dans ses films les personnages se déplacent toujours de leur lieu d’origine vers des lieux incertains et indéterminés. Ce nomadisme est littéral autant que métaphorique.

Dans *Vías paralelas* (1975) Kaska (allusion à Franz Kafka) a perdu son travail et traverse des endroits dans l’espoir inutile de les récupérer.

Dans *El zapato chino*, Gallardo sauve Marlene (qui s’était auparavant déplacée de la province à la capitale) d’un supposé bordel, et de là il entreprend son voyage à travers la ville en tentant de trouver où la loger – sans

donde alojarla –sin perderla de vista– mientras desarrolla una pasión insana por ella. Los “lugares” transitorios de esta pareja incluirán absurdamente la cajuela de un taxi.

Los deseos concebidos comienza cuando la hermana de “R” abandona la casa de su tía, y poco después se marcha el mismo “R”, iniciándose a su vez su búsqueda del “lugar” en diversas casas ajenas. “R” es el epítome del adolescente inquieto y atribulado, del exiliado de sí mismo, del nómada.

Singularmente, *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) invierte los papeles de hermano-hermana y le da a ésta (quien desapareció de pantalla al marcharse en *Los deseos concebidos*) el rol principal. En *El cumplimiento del deseo* Manuela abandona su profesión de psicóloga, así como el hogar conyugal y a su marido, y llega a una casa compartida con otros jóvenes, casa que tiene –como círculos dantescos–, un espacio subterráneo (sótano) y un arriba (attillo). Estos lugares pondrán a Manuela alternativamente al borde de la salvación o de la muerte. Además de que ella también transita del sonambulismo a la vigilia, y viceversa. Desde el punto de vista social, Manuela abandona el sitio que la sociedad chilena destina a las mujeres (hogar y marido) para convertirse en nómada.

El otro round (1983) narra el tránsito de Dinamita Kid desde el ring a la calle, desde el sueño del triunfo (convertido en derrota) a nuevas vidas y nuevos negocios que fracasan. La película sigue a su personaje a partir del momento en que ha sido expulsado del paraíso boxístico, su lugar original o de definición, hacia lo impredecible.

Y *Cuídate del agua mansa* (1995) es, a su modo, un relato de abandono y búsqueda, esta vez sin el fondo oscuro y angustiante de las películas anteriores –era otra la época social, sin duda también en la vida del autor–, más cercano a la comedia sentimental como la exploró Eric Rohmer en el cine francés. Aún así, el personaje central, Ignacio, sale de su sitio (abandona la geología y se separa de su mujer) y encuentra en la casa prestada de un amigo ausente, un universo diferente en el que las piedras del desierto y los habituales bares de putas en pueblos del camino –su pasado– dejan sitio a la seducción galante, a la búsqueda del placer en la compañía femenina joven, bella e intelectual de otra huésped. En este caso, un nomadismo se cambia por otro, y por vez primera personajes e historia se acercan al “final feliz”.

El ejemplo más rotundo del exilio-nomadismo sería el de Álvaro Núñez de Pineda en *Cautiverio feliz*. Allí Sánchez expresó con belleza la condición nómada de su personaje central, adaptando al cine unas memorias del siglo XVIII ya famosas en el plano de la historia y la literatura. Núñez de Pineda, secuestrado por indí-

la perdre de vue – tout en développant une passion malsaine pour elle. Parmi les “lieux” transitoires de ce couple se trouve même un absurde coffre de taxi.

Los deseos concebidos commence lorsque la sœur de “R” quitte la maison de sa tante, peu après, lui-même s’en va, et démarre sa quête de “lieu” dans diverses maisons étrangères. “R” est un concentré de l’adolescent angoissé et infortuné, de l’exilé de soi-même, du nomade.

Remarquons que *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) inverse les rôles de frère et sœur et donne à celle-ci (qui quitte l’écran dès son départ dans *Los deseos concebidos*) le rôle principal. Manuela y abandone son métier de psychologue, ainsi que le foyer conjugal et son mari, pour habiter une co-location avec d’autres jeunes, dans une maison qui a – comme les cercles de Dante – un espace souterrain (la cave) et un haut (le grenier). Ces lieux mettront Manuela alternativement au bord du salut ou de la mort. De plus elle passe du somnambulisme à la veille, et vice-versa. Du point de vue social, Manuela abandonne le lieu que la société chilienne destine aux femmes (foyer et mari) pour devenir nomade.

El otro round (1983) raconte le passage de Dinamita Kid du ring à la rue, du rêve de triomphe (devenu dérouté) à de nouvelles vies et de nouvelles affaires qui s’effondrent. Le film suit son personnage à partir du moment où il a été expulsé du paradis de la boxe, son lieu original ou de définition, vers l’imprévisible.

Et *Cuídate del agua mansa* (1995) est à sa façon un récit d’abandon et de quête, cette fois sans le fond obscur et angoissant des films antérieurs – c’était une autre époque sociale, et sans doute aussi dans la vie de l’auteur – plus proche de la comédie sentimentale telle que l’a explorée Eric Rohmer dans le cinéma français. Même ainsi, le personnage central, Ignacio, quitte sa place (il laisse tomber la géologie et se sépare de sa femme) et trouve dans la maison prêtée par un ami absent un univers différent, où pierres du désert et bars à putés dans les villages sur le chemin – son passé – cèdent la place à la séduction galante, à la quête du plaisir dans la compagnie d’une femme jeune, belle et intellectuelle logée avec lui. Dans ce cas, un nomadisme en chasse un autre, et pour la première fois, personnages et histoires s’approchent du *happy end*.

L’exemple le plus total d’exil-nomadisme est celui d’Álvaro Núñez de Pineda dans *Cautiverio feliz*. Là, Sánchez a exprimé avec beauté la condition nomade de son personnage central, en adaptant au cinéma des mémoires du XVIII^e siècle, bien connues des historiens et littérateurs. Núñez de Pineda, enlevé par les indigènes Mapuches et déplacé de sa condition créole, aurait non seulement vécu une “heureuse captivité” dans ce milieu qui ne lui était pas destiné par ses origines, mais

genas mapuches, y desplazado de su condición criolla, no sólo habría pasado su “feliz cautiverio” en un medio al que no le estaba destinado por origen, sino que su historia de prisionero también había implicado continuos desplazamientos para evitar ser asesinado por tribus mapuches opuestas a aquella que lo protegía. Cuando al fin lo dejaron irse y volvió con “los suyos”, tampoco Álvaro Núñez de Pineda se adaptó. Años más tarde, al escribir sus memorias, realizó un regreso simbólico, lleno de melancolía, a aquel corto período de

de plus, il a dû passer son temps de prisonnier à des déplacements continus pour éviter d’être assassiné par des tribus Mapuches opposées à celle qui le protégeait. Quand enfin on l’a laissé partir et qu’il a rejoint “les siens”, Álvaro Núñez ne s’est plus adapté. Des années plus tard, en écrivant ses mémoires, il a réalisé un retour symbolique, plein de mélancolie, vers ce moment de bonheur. Il avait subi une “conversion inverse” de créole à indigène.



Vías paralelas, 1975

felicidad. Había sufrido la “conversión inversa” de lo criollo a lo indígena.

Desde las primeras películas, ese desplazamiento nómada al que me refiero –descentramiento, desterritorialización de personajes y circunstancias– jugó audaz y riesgosamente en los límites del realismo y el absurdo, sustituyendo la lógica cartesiana por una lógica del caos y lo imprevisible. Más que el orden habitual, la disipación inesperada. Fuera de su eje y territorio, los personajes no funcionan como uno lo espera, de tal manera que nos enfrentamos, como espectadores, a un mundo cuyo orden es a menudo insólito, sin códigos familiares salvo los de un Kafka o un Buñuel. En *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y *El cumplimiento del deseo* Sánchez dejó entrar al Inconsciente, abriendo el “realismo” de las circunstancias cotidianas a secuencias enigmáticas (por ejemplo, Mansilla sostiene dos piedras en las manos, dormido, en *Los deseos concebidos*; y Manuela pela papas sonambúlicamente, en *El cumplimiento del deseo*), y las imágenes visuales son apun-

Dès les premiers films, ce déplacement nomade que j’évoque – personnages et circonstances décentrés et sortis de leur territoire – a joué avec audace et en prenant des risques sur les limites du réalisme et de l’absurde, substituant à la logique cartésienne une logique du chaos et de l’imprévisible. Mieux que l’ordre habituel, la dissipation inattendue. Hors de leur axe et de leur territoire, les personnages ne fonctionnent pas comme on s’y attend, de sorte que nous affrontons, en tant que spectateurs, un monde dont l’ordre est souvent insolite, sans codes familiers hormis ceux d’un Kafka ou d’un Buñuel. Dans *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* et *El cumplimiento del deseo*, Sánchez a laissé entrer l’Inconscient, ouvrant ainsi le “réalisme” des circonstances quotidiennes sur des séquences énigmatiques (par exemple, Mansilla soutient deux pierres dans ses mains, endormi, dans *Los deseos concebidos*, et Manuela somnambule pèle des pommes de terre dans *El cumplimiento del deseo*), et les images visuelles sont soutenues par la bande son avec des bruits et sons

taladas desde la banda sonora con ruidos y sonidos extraños que no tienen correlato en las imágenes simultáneas, (por ejemplo relinchos de caballos y aullidos de monos), con los cuales enrarece aún más las atmósferas.

No se trataba de imitar la aventura surrealista de un Buñuel o de un Ruiz, estéticas y visiones de lo real que también tienen sus códigos y su lógica. En Sánchez sucede que la lógica racional y causal de las acciones es sustituida por una lógica disipativa, que cuestiona—por su mera existencia—, nuestras nociones comunes de realidad.

Gilles Deleuze (a quien Sánchez ha leído con pasión durante mucho tiempo) nos recuerda, tomando pie en el *Timeo* de Platón, la existencia de dos modelos científicos—que dan origen a dos visiones del mundo—denominados *compar* y *dispar*. Mientras el *compar* “es el modelo legal o legalista adoptado por la ciencia real [...] el *dispar* como elemento de la ciencia nómada remite a materia-fuerzas más bien que a materia-forma”.

Por un instante podemos concebir la posibilidad de aplicar este discurso de modo absoluto y literal al cine de Sánchez. Sigue Deleuze: “Ya no se trata de extraer constantes a partir de variables, sino de poner las variables en estado de variación continua. Si todavía hay ecuaciones, son adecuaciones, inecuaciones, ecuaciones diferenciales irreductibles a la forma algebraica, e inseparables de por sí de una intuición sensible de la variación” (Mille Plateaux, *Traité de Nomadologie*).

Esta lógica disipativa, esta sustitución de la causa-efecto por la variación permanente, nos sustrae de la necesidad de explicar “lógicamente” las acciones de los personajes. Tómese por ejemplo los amagues y fintas permanentes de los personajes en casi todas las películas. No se trata sólo de la energía sin objeto de los jóvenes liceales en *Los deseos concebidos*, que se trenzan en peleas cada vez que se ven, también los adultos se lanzan manotazos, golpes o amenazas, como en *Vías para-*

étranges, sans corrélation avec les images simultanées (par exemple des hennissements de chevaux ou des hurlements de singes) avec lesquels il rend les atmosphères encore plus angoissantes.

Il ne s’agissait pas de renouveler l’aventure surréaliste d’un Buñuel ou d’un Ruiz, avec leurs esthétiques et leurs visions du réel qui ont leurs codes et leur logique. Chez Sánchez ce qui arrive c’est que la logique rationnelle et causale des actions est remplacée par une logique dissipative, qui met en question, par sa simple existence, nos notions ordinaires de la réalité.

Gilles Deleuze, que Sánchez a lu avec passion pendant longtemps, nous rappelle, se fondant sur Platon, l’existence de deux modèles scientifiques—donnant naissance à deux visions du monde—nommés *compar* et *dispar*. Alors que le *compar* “est le

modèle légal ou legaliste emprunté par la science royale [...] le *dispar* comme élément de la science nomade renvoie à matériau-forces plutôt qu’à matière-forme”.

Nous pouvons concevoir un instant la possibilité d’appliquer ce discours de façon absolue et littérale au cinéma de Sánchez. Deleuze poursuit : “Il ne s’agit plus exactement

d’extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue. S’il y a encore des équations, ce sont des adéquations, des inéquations, des équations différentielles irréductibles à la forme algébrique, et inséparables pour leur compte d’une intuition sensible de la variation”. (Mille

Plateaux, *Traité de Nomadologie*).

Cette logique dissipative, cette substitution de la cause-effet par la variation permanente, nous ôte le besoin d’expliquer “logiquement” les actes des personnages. Qu’on prenne en exemple les menaces et les feintes permanentes des personnages dans presque tous les films. Il ne s’agit pas seulement de l’énergie sans objet des jeunes lycéens de *Los deseos concebidos*, qui se battent chaque fois qu’ils se rencontrent, les adultes aussi se lancent les claques, des coups et des menaces, comme dans *Vías paralelas*, ou dans cette mémorable séquence où les personnages interprétés par Luis Alarcón et Jaime Vadell se battent sans se toucher physiquement—rien que des menaces—dans *El zapato chino*. En aucun de ces cas l’absurdité des actes “sans



Christian Sánchez, Toulouse
???????



lelas, o en esa secuencia memorable en que los personajes que interpretan Luis Alarcón y Jaime Vadell pelean sin tocarse físicamente –puro amague– en *El zapato chino*. En ninguno de estos casos el absurdo de las acciones “sin causa” ni consecuencias, giran en el vacío. Un crítico reconoció en esos gestos un rasgo de la idiosincrasia chilena.

Otras secuencias de sus películas son igualmente memorables, así como significativas, por su supuesta cualidad de absurdo, como las visitas a los hoteles de paso, la conducta de las dueñas de pensión, o de las señoras burguesas, los diálogos entre amigos en el bar *Los Doce Apóstoles*, y tantas otras donde en el relato aparentemente realista de Sánchez irrumpe de improviso lo extraño, lo absurdo, lo grotesco. La existencia de una lógica “ilógica” surge repentinamente del interior de sus películas.

El rasgo nómada del cine de Sánchez no está definido sólo en la forma literal de los tránsitos físicos de sus personajes, ni de los desplazamientos simbólicos que denotan un orden social y político. Como Vilém Flusser ha reflexionado con perspicacia, todos acabamos siendo nómadas en la cultura moderna desde la singular “catástrofe” padecida por la Humanidad después del Neolítico y que se llama “creación de la civilización”, catástrofe que ha hecho del nuestro, un mundo cada vez más “inhabitable” (*The Freedom of the Migrant*). De manera que no es ni necesario ni correcto identificar al nómada sólo con el migrante. Otra vez es Deleuze quien sale al paso, iluminándonos: “Definir al nómada por el movimiento es igualmente falso. Toynbee tiene toda la razón cuando sugiere que el nómada es más bien aquél que no se mueve. Mientras que el migrante abandona un medio que ha devenido amorfo e ingrato, el nómada es aquél que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso en el que el bosque reclusa, en el que la estepa o el desierto crecen, e inventa un nomadismo como respuesta a ese desafío”.

JORGE RUFFINELLI

Crítico e investigador de cine et de literatura, escritor, dirige la revista *Nuevo Texto Crítico* de la Universidad de Stanford donde enseña desde 1986. Ha sido también profesor en Argentina y en México, ha realizado un documental sobre Monterroso en 1993.

RESUMEN

Cristian Sánchez es un cineasta singular y desconocido, ha filmado siempre con pocos medios. Comenzó bajo la dictadura lo que le llevo a inventar un lenguaje. Su cine se parece al de Ruiz, Buñuel... Todos sus películas

PALABRAS CALAVES

Presupuesto bajos, fidelidad de un equipo y talento narrativo, mirada social, desencanto, ambiente oscuro, realismo desfasado, nómada, exilio.

cause” ni conséquences ne tourne dans le vide. Un critique a reconnu dans ces expressions un trait de l’idiosyncrasie chilienne. D’autres séquences de ses films sont également mémorables autant que significatives, par leur caractère supposé absurde, comme les visites dans des hôtels de passe, la conduite des patronnes de pensions, ou des dames bourgeoises, les dialogues entre amis au bar *Les douze apôtres*, et tant d’autres, où dans le récit apparemment réaliste de Sánchez, surgit brusquement l’absurde, le grotesque. L’existence d’une logique “illogique” naît soudain de l’intérieur de ses films.

Le trait “nomade” du cinéma de Sánchez n’est pas défini que par la forme littérale des transits physiques de ses personnages, ni des déplacements symboliques qui dénotent un ordre social et politique. Comme Vilém Flusser l’a pensé avec perspicacité, nous finissons tous par être nomades dans la culture moderne depuis la singulière “catastrophe” subie par l’Humanité après le néolithique, qui se nomme la “création de la civilisation”, catastrophe qui a rendu notre monde de plus en plus “inhabitable” (*The freedom of the migrant*). De sorte qu’il n’est ni nécessaire ni correct de n’identifier le nomade qu’avec le migrant. C’est de nouveau Deleuze qui surgit pour nous éclairer : “Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement. Toynbee a profondément raison de suggérer que le nomade est plutôt celui que ne bouge pas. Alors que le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s’accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi”.

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (CHILI) PAR ODILE BOUCHET

JORGE RUFFINELLI

Crítico et chercheur du cinéma et de la littérature, écrivain, il dirige la revue *Nuevo Texto Crítico* de la Stanford University où il enseigne depuis 1986. Il a été aussi professeur en Argentine et au Mexique, et a réalisé un documentaire sur Monterroso en 1993.

RÉSUMÉ

Cristián Sánchez est un cinéaste singulier et méconnu, qui a toujours filmé avec peu de moyens, il a commencé sous la dictature ce qui l’a amené à inventer un langage. Son cinéma est apparenté avec Ruiz, Buñuel... et tous ses films tournent autour d’un être qui cherche sa place dans le monde et qui a du mal à la trouver. D’où l’idée de nomadisme, constante de son cinéma.

MOTS CLÉS

Faibles budgets, fidélité d’une équipe et talent narratif, regard social désenchanté, atmosphère obscure, réalisme défoncé, décalé, nomade, exil.

