



MUESTRA DE CINE ESTUDIANTIL ESCUELA DE ARTES DE LA COMUNICACIÓN 1970-1977

XIMENA VERGARA

Licenciada en letras y en estética, diplomada en teoría de cine y magíster en literatura de la PUC, donde actualmente realiza sus estudios de doctorado en literatura.

RESUMEN

Lo que se presenta a continuación es el registro de un fragmento de la discusión del primer día de la Muestra de Cine Estudiantil de la Escuela de Artes de la Comunicación, específicamente la parte en que debatieron profesores y alumnos luego del visionado de un conjunto de cortometrajes. Estos fueron *Cosita* (1971) ficción de Cristián Sánchez; *No virar a la izquierda* (1971) ficción de Carlos Wittig; *Caperucita* (1972) ficción de Rodrigo González; *La cortina* (1973) ficción de David Vera Meiggs; *Tríptico Paraíso* (1973) ficción de Carlos Pinto; *Casas viejas* (1977) ficción de David Vera Meiggs; *La huesa* (s/f) documental de Domingo Robles; y *Obituario* (s/f) ficción también de Robles. Todos estos materiales, a diferencia de muchos perdidos o posiblemente destruidos, forman parte del catálogo del Archivo Fílmico UC1.

MUESTRA DE CINE ESTUDIANTIL EAC 1970-1977*

XIMENA VERGARA

Si bien muchas veces las obras primerizas de los directores son a juicio de muchos, simples ejercicios audiovisuales, las intenciones que hay detrás de estas –se logren o no– pueden dar pistas de posiciones estéticas germinales. En el caso de Sánchez estas pequeñas obras fueron realizadas en la Escuela de Artes de la Comunicación (1968-1978), un proyecto docente de la Universidad Católica que estuvo motivado, entre otras cosas, por la Reforma Universitaria. Las particularidades de esta escuela fueron variadas: se trató del primer espacio universitario de formación cinematográfica profesional, tuvo un enfoque docente marcado por la enseñanza interdisciplinaria, e incorporó como problema técnico, social y teórico el asentamiento de la televisión. Las audiencias estaban en movimiento, en la deriva de las pantallas grandes y las chicas, y empezaban a necesitarse expertos. En esta línea audiovisual, la Escuela impartió las carreras de Director artístico con Mención en Cine, en Televisión, además de la mención en dirección teatral, y la

*Este documento forma parte de los materiales de trabajo del proyecto de Investigación “El desafío de la televisión el cambio de las audiencias para el teatro y el cine. Un caso de estudio: la Escuela de Artes de la Comunicación UC, 1968-1978” (Fondecyt Regular n°1131115, 2013-2015), en el que participan Susana Foxley, Milena Grass, Jorge Iturriaga, Pablo Julio, Rodrigo Moreno, Isabel Sierralta y quien escribe.

carrera de Actuación. En el caso de la Mención en Cine, la Escuela formó a destacados directores como Sánchez, Ignacio Agüero, Ricardo Larraín, entre muchos otros. En este contexto es entonces, en donde se sitúa la Muestra de Cine Estudiantil realizada en 1977, en la que se mostraron de forma retrospectiva cortometrajes documentales y de ficción realizados por los alumnos de EAC entre 1970 y 1977. Lo central aquí fue que luego de las sesiones de visionado se discutieron fundamentos técnicos y estéticos. Se expresan aquí, por tanto, posturas de alumnos y profesores. Y en el trayecto van quedando demarcadas dos generaciones, una contextualizada en la Unidad Popular y otra restringida técnica y expresivamente por la dictadura.

Si bien el objetivo de toda discusión, y esta Muestra no escapa a esto, es armar y desarmar, postular y cuestionar idearios, en este diálogo se advierten ciertas características. La que nos interesa aquí tiene que ver con el posicionamiento de Sánchez frente a la libertad creativa de la primera generación de la que formó parte, y también su posición frente al cine. Una postura embrionariamente metacinematográfica y deconstructivista, que marcará su cine posterior como ha señalado Jorge Ruffinelli: "Mientras por lo común los cineastas niegan u ocultan con denuedo las huellas del cine anterior, a menudo bajo el ropaje neutralizador del realismo y del

naturalismo, Sánchez enfatizó la condición constructiva, intelectual, experimental de su cine, y la desarrolló sin timideces como relato fílmico de alta calidad innovadora” (p. 14, en *El cine nómada de Cristián Sánchez*. Santiago: Uqbar, 2007.). En este ambiente, claro está, las figuras de Ruiz y de Godard se volvían relevantes.

Lo que se presenta a continuación es el registro de un fragmento de la discusión de la Muestra del primer día, específicamente la parte en que debatieron profesores y alumnos luego del visionado de un conjunto de cortometrajes. Estos fueron *Cosita* (1971) ficción de Cristián Sánchez; *No virar a la izquierda* (1971) ficción de Carlos Wittig; *Caperucita* (1972) ficción de Rodrigo González; *La cortina* (1973) ficción de David Vera Meiggs; *Tríptico Paraíso* (1973) ficción de Carlos Pinto; *Casas viejas* (1977) ficción de David Vera Meiggs; *La huesa* (s/f) documental de Domingo Robles; y *Obituario* (s/f) ficción también de Robles. Todos estos materiales, a diferencia de muchos perdidos o posiblemente destruidos, forman parte del catálogo del Archivo Fílmico UC¹.

Finalmente, quienes participaron en este primer día de la actividad fueron las profesoras de la Escuela, Filma Canales, María de la Luz Hurtado, Consuelo Morel (moderadora), y Alicia Vega, En el caso de los alumnos participaron Carlos Besa, Gerardo Cáceres, Álvaro Godoy, Jaime Rippes, además de Carlos Ochsenius, alumno

¹El Archivo Fílmico de la Universidad Católica resguarda un importante acervo cinematográfico, compuesto por la suma de materiales del Instituto Fílmico y aquellos realizados en la EAC, ambos de la UC. Entre las piezas, se encuentran documentales de lineamiento más autoral y otros por encargo, ficciones y un conjunto importante de spots teatrales que dan cuenta de una forma particular de difusión del teatro en la época. Se conservan aquí las realizaciones del fundador del Instituto Fílmico, Rafael Sánchez, y ejercicios realizados por alumnos de EAC, entre muchos otros. Los materiales fueron catalogados por Carmen Brito, Carlos Ovando y Francisco Venegas, y disponen de completas fichas técnicas y temáticas.

de Sociología que tomaba cursos en EAC. En este primer día, además, las exposiciones estuvieron a cargo de la profesora Giselle Munizaga y del alumno Cristián Sánchez.

DISCUSIÓN POSTERIOR A LA MUESTRA

Luis C. Sánchez: Entre *Cosita* y *No virar a la izquierda* podría existir una relación: la realidad en ambas se encuentra mediatizada, pero de manera distinta. En esta segunda película la realidad está mediatizada por la visión idealizada que impone ciertos códigos que la sociedad se ha dado a sí misma; en cambio, *Cosita* intenta rescatar ciertos códigos que se suponen son reales. La desmitificación que opera aquí parte de una realidad concreta que es la fotonovela, un código que funciona realmente así. En *No virar a la izquierda* no hay desmitificación del amor, de la relación de la pareja tradicional². Y el relato apoya esta concepción, por eso la película está bien lograda dentro de lo que es, pero no es más que eso.

Gerardo Cáceres³: Algunas de las películas que hemos observado, no todas, enfrentan un problema cultural. Son películas sobre la cultura, en cuanto ella es expresión de una realidad, pero no intentan sacar los problemas que se encuentran “por debajo” de la cultura, es decir, no son problemas sacados de la realidad misma. Los problemas que

²Este cortometraje de Carlos Wittig trata sobre las fantasías de un hombre y una mujer que bajan juntos en el espacio claustrofóbico e incómodo de un ascensor. La apertura de la puerta en los distintos pisos -que va dando la bienvenida a otros personajes, como señoras que “conventillean” o niños boy scouts-, se vuelve pretexto para fantasear puertas afuera: por jardines idílicos o por espacios abiertos en donde la mujer está cautiva. La representación del amor se manifiesta, por tanto, desde la idealización y el platonismo.

³En su época de estudiante, Gerardo Cáceres dirigió cortometrajes como *Al margen* (1997) o *Salto Alto* (1978) y escribió una de las pocas críticas de la época que se hicieron a *El zapato chino*.

pueden ser interesantes desde el punto de vista de la cultura no son, a lo mejor, tan sustanciales, tan significativos, de tanta fuerza como los de la realidad de un determinado momento.

Luis C. Sánchez: En definitiva, toda película es sobre la cultura... Tu afán, lo que está tratando de hacer es proponer un arte totalizador de la realidad, que dé las claves, que sea una especie de metáfora, de modelo de la realidad. Creo, en cambio, todo lo contrario, que el arte debe ser cada vez más específico de determinadas situaciones. Ojalá haya un arte cinematográfico que explore las subculturas que en Chile son tan abundantes y que nadie ha expresado, salvo algunos realizadores como Raúl Ruiz, que se han dado una tarea de indagación sobre los mecanismos reales de comportamiento de ciertos sectores sociales chilenos. Y a partir de ahí hay que elaborar una dramaturgia, un cine. Cine que es consecuente porque una forma que no nace de una imposición cultural, de un bagaje técnico aprendido de antemano con el cual se trata de aprehender la realidad o aplicársela mecánicamente, se trata de un cine que nace precisamente de las posibilidades latentes de esa realidad determinada. Creo que son dos puntos de partida distintos.

C. Ochsenius: Se decía que muchas de estas películas tienen como objeto de preocupación la cultura o determinados aspectos de ella, es decir, una realidad mediatizada culturalmente y no la realidad misma. Pero el problema es que jamás la realidad se presenta a nuestros ojos de manera desnuda, en sí misma, sino a través del prisma de determinados marcos culturales compartidos. Cultura para mí -por ejemplo el "mundo cultural" de la fotonovela o del melodrama-, significa todo el código valórico a través del cual un determinado grupo social ve la realidad, la entiende y actúa en ella. Por eso, los valores que conforman una determinada cultura o subcultura no son entes informes, etéreos, sino realidades concretas que se encarnan en la acción, en el vivir y sentir de esos hombres. Y esto es la realidad, la realidad para los hombres que comparten ese código cultural, que el artista puede desmitificar o no.

Jaime Rippes: Luis Cristián hacía al principio una distinción entre el trabajo en casa, el hecho en la Escuela y el hecho de forma independiente. Incluso en las películas que hemos visto se nota esa diferencia (por ejemplo, en las de Domingo Robles). ¿Cuál ha sido tu trabajo? Tus películas, ¿en cuál de estas líneas se insertan? ¿o son el resultado de una síntesis en que al final cedía un poco la Escuela y otro poco tú?

Luis C. Sánchez: No sé quién cedía, me imagino que la Escuela. En ese tiempo, la Escuela no se preocupaba de lo que pudiera hacer cada alumno en especial. Se le entregaban los medios y cada cual se planteaba las cosas como quería. El profesor operaba más bien como guía en los aspectos técnicos y los alumnos nos preocupábamos de todos los aspectos que significan adoptar una forma para relatar un determinado tema, cifrar o descifrar una realidad. Teníamos bastante libertad en ese tiempo.

Alicia Vega: Hay algo que me conmueve al ver estas películas y es lo que señala Luis Cristián: la libertad que ha tenido cada alumno para manejar su tiempo cinematográfico. Esto es algo evidente en todas las películas. En general, me parece que el tiempo cinematográfico está bien usado. Con respecto a la forma cinematográfica, en casi todas resulta distinta, son planteamientos diferentes acerca de lo que es el cine. Ahora bien, en el cine, una cosa es clara: una cosa es lo que se pretende hacer y otra lo que efectivamente se realiza. El tiempo embellece las cosas, por eso al analizar estas películas, hay que ver lo que objetivamente percibimos hoy en ellas, incluso si tomamos en cuenta las intenciones de sus autores. A mi juicio, el máximo valor de las películas reside en su honestidad y hay que contemplar el hecho de que la mayoría son las primeras películas de cada realizador.

Moderador: ¿Antes, había mayor o menor énfasis en los aspectos de la construcción dramática de los films? ¿Era importante para ustedes como lo es para la generación actual?

Luis C. Sánchez: Justamente lo que nosotros no queríamos era acceder a una construcción dramática de las películas. Pienso que, por ejemplo, *Cosita* es un punto de partida para un cine de deconstrucción dramática. Conocí los mecanismos dramáticos en los cursos de David Benavente (que eran muy buenos), no sé si los estudié a fondo o no, pero lo que sí sé es que existe un determinado cine que utiliza ciertos mecanismos dramáticos que a mí me parecen ilegítimos, coercitivos con respecto a la propia obra. Por eso, lo que hemos pretendido hacer poco a poco, a medida que hemos ido trazando nuestra posición teórica -y digo "nosotros" porque éramos varias las personas que trabajábamos en lo mismo en esa época-, es ir descentrando nuestras obras del punto de vista de la dramaturgia tradicional y de las formas usuales del relato. Intentábamos buscar otra manera de estructurar las series o las secuencias y hemos encontrado una forma un poco repetitiva (que tiene un cierto parentesco con las novelas de Robbe-Grillet) en que las secuencias se van reiterando y son siempre inversiones o derivaciones de la misma secuencia inicial de significado.

Así, la obra progresa en espiral. En la Muestra de hoy, no hay nada en que se pueda ver este proceso. *Cosita*, por ejemplo, no se proponía nada de esto todavía. En esta película yo no quería hacer cine, tenía una resistencia al cine, no sabía hacer cine, no me interesaba la luz, no quería hacer cosas dramáticas. Creo que lo único que me interesaba era desconstruir esos mecanismos. Es la misma posición que tengo ahora, claro que más sistematizada y teorizada: desconstruir los códigos cinematográficos que utiliza el cine comercial y todos los códigos que representen la ritualización de los hechos. En el fondo, el trabajo nuestro ha sido el de negar estos códigos y de afirmar la obra como totalidad de significación. Las películas que se han visto ahora marcan el inicio de un punto de partida de esta posición, nada más. En ese tiempo no conocía a Bresson ni el tipo de actuación hierática; no sabía lo que era el plano secuencia, no tenía idea de que una escena, en vez de filmarla en veinte o treinta planos, podía hacerlo en un plano; no sabía quién era Andy Warhol. En suma, no sabía cine.

Moderador: En síntesis, la gran búsqueda de esa época era hacer un cine para ¿qué? O contra ¿qué?

Luis C. Sánchez: Parece contradictorio: contrario al cine. Es decir, defendía al cine atacándolo. Lo defendía porque de hecho estaba utilizando el medio, pero para volverlo en su propia contra. Quería hacer cine contra el cine, contra las opciones cinematográficas que yo percibía en esos momentos como únicas y no como códigos históricos, como una determinada manera histórica de hacer y entender el cine.

Álvaro Godoy: ¿No puedes expresar en términos positivos esa búsqueda?

Luis C. Sánchez: No, en esa época no podía porque desconocíamos todo un proceso de la historia del cine que significa determinados autores, determinadas técnicas aplicadas a ciertos momentos, determinadas formas de montaje, como por ejemplo el plano secuencia. En suma, no tenía alternativas, las desconocía. La única actitud que podíamos tener era atacar esos códigos cinematográficos, no aceptarlos.

Álvaro Godoy: ¿Pero tú estabas a favor de qué? ¿A favor de no utilizar ciertos recursos o a favor de expresar algo?

Luis C. Sánchez: En favor de expresar algo utilizando el medio cinematográfico de distinta manera. La anécdota daba lo mismo. Por ejemplo, en *Cosita*, la anécdota estaba escrita de antemano en el

⁴ *Cosita* (1971) es un cortometraje que trata sobre una mujer que quiere hacerse un aborto. Pero, si como decía Sánchez, la anécdota tenía inicialmente una tonalidad melodramática y sicologista, su oposición a esto deriva en la construcción de un filme en el que se insertan elementos contra-melodramáticos como la balada animosa "Te he prometido" de Leo Dan. Además, existen indagaciones fílmicas como la desdramatización de la voz de la mujer (que volverá a utilizar más tarde en *El zapato chino*) o el cambio de escenas no mediante el montaje sino a través de principiantes planos-secuencias. Luego, si tomamos en cuenta la idea de si "resultó o no" en el documento "*Esperando a Godoy*. La reconciliación con la realidad" el encargado de la nota señala que los directores "Consideran las películas que han dirigido o en que han participado como simples borradores no muy afortunados". En específico, se está refiriendo a los directores de la mítica película *Esperando a Godoy*. Rodrigo González; Sergio Navarro y Sánchez, todos formados en la EAC.

guión que me presentaron. A mí no me gustó porque lo encontraba melodramático. La intención de mis compañeros, entre ellos el guionista, era hacer una película muy vivencial en donde los personajes expresaran mucho. En el fondo, se pretendía hacer una cosa muy sicologista e intimista. Yo me oponía, quería hacer algo frío porque intuía que esa manera de tratar la anécdota era la forma menos convencional de enfrentar esa realidad que era muy convencional, convencionalmente la película se perdía, se transformaba en un melodrama que era lo que precisamente quería denunciar la película. Al final se impuso mi criterio, no sé con qué resultado⁴.

Gerardo Cáceres: Volviendo un tanto atrás, entre la opción de utilizar una dramaturgia tradicional o recrear una dramaturgia propuesta por la misma realidad que ha sido el método propuesto por Luis Cristián, los alumnos de la nueva generación hemos optado por la primera. Pero no porque sí o para satisfacer las exigencias de relatar bien un cuento, sino como un método de conocimiento de determinada realidad. Posiblemente después podamos abandonar esa opción, pero esto significa todo un proceso, como el que ha vivido Luis Cristián y parte de su generación. En esta medida es importante ver películas como *Cosita*, ya que constituye un peldaño que permite acercarse a la comprensión de lo que su autor quiere

hacer y hacer ahora. Y esto es un camino que va develando el método seguido, método que trata de encontrar una significación a la realidad, si no total, al menos a algunas de sus parcialidades o aspectos.

Moderador: Este punto es central a lo expresado por Giselle en un comienzo: el problema de si la dramaturgia se encuentra al servicio de la realidad o la realidad se empieza a ver dominada o encasillada por la dramaturgia. ¿Qué significa concretamente esto en el cine?

María de la Luz Hurtado: Quisiera referirme a ese problema. Giselle nos planteó algunas interrogantes: si existe una primacía de la técnica o de la expresividad y qué papel juega en esto la dramaturgia. Lo que ha dicho Luis Cristián lo interpreto como que técnica, expresividad y dramaturgia son indisolubles; tienen una ligazón tan íntima, compleja y directa que no podemos plantearnos una de ellas olvidando las otras. Si yo quiero realizar cinematográficamente tal tema, ese tema no existe en sí, desligado de la forma en que lo voy a expresar en mi lenguaje. El mismo tema será otro si yo ocupo un lenguaje cinematográfico distinto y otra forma de la dramaturgia. Creo que la búsqueda de la cual habla Luis Cristián es la búsqueda de un cine que intenta armonizar, complementar estas tres dimensiones. Intenta, a partir de su propia

visión de la realidad, crear un nuevo lenguaje que sea capaz de expresarla plenamente.

Gerardo Cáceres: En cambio, los alumnos de la nueva generación nos encontramos ante el hecho de tener que resolver un tema dado. Es un poco la idea del productor de "spots" publicitarios que le pregunta a su director: "¿cómo resuelves tú tal tema?" Es decir es la negación absoluta de la idea que cada realidad tiene su propia expresividad, que es lo que se acaba de concluir. La realidad, así, es coartada, se la encasilla, se nos dice: "De esta manera se cuenta, de esta manera se expresa, de esta manera hay que mostrarla". Nos encontramos aquí que la dramaturgia tradicional no ha permitido resolver el problema, porque a toda la realidad le impone la misma formulita. A pesar de eso, la dramaturgia nos ha servido también para encontrar verdaderamente algunos rasgos y elementos presentes en la realidad.

Carlos Besa: Por lo que hemos conversado y visto en las películas, lo que caracterizaba la búsqueda de la generación anterior es la concepción de que la realidad propone al realizador, en términos de lenguaje cinematográfico, tanto planos como iluminación, actuación e, incluso, la construcción dramática adecuada para ser expresada. La realidad, tal como es vista por el cineasta, le estimula al empleo de un determinado lenguaje cinematográfico. Pero, me parece que

la dramaturgia tradicional es también válida como instrumento de conocimiento de la realidad. Todo depende de lo que se pone en juego: si el instrumento mismo y la demostración de su validez o el dar a conocer la realidad cinematográficamente, ya sea a través de la posición de tratar de rescatar una dramaturgia desde la realidad misma o a través de la aplicación a la realidad de una metodología dramática previa. Es decir, si el realizador está buscando la expresión, el conocimiento de una realidad, cualquier metodología es válida; si está buscando la demostración de la validez de ciertos instrumentos, simplemente está errado como realizador.

Luis C. Sánchez: Estoy en absoluto desacuerdo con esto último. En primer lugar, estás negando todo el aporte que ha hecho Godard al proceso de creación del lenguaje cinematográfico moderno. En sus últimos films, precisamente, se interroga sobre el cine, reflexiona sobre los medios de validez del cine, sobre los supuestos teóricos que subyacen a la actividad de hacer cine. En segundo lugar, creo que hay un concepto que no está claro: el lenguaje cinematográfico como instrumento. Cuando se utiliza, por ejemplo, el lenguaje hablado con fin comunicativo, de transmitir un determinado mensaje a ciertos receptores, se está cumpliendo con una función específica. Pero también es posible otra función con el mismo instrumento, con las mismas palabras de ese lenguaje: crear un

poema. Esta es la función metalingüística que permite que el lenguaje se autorreflexione. Lo anterior es válido para todos los lenguajes, también para el cinematográfico. Lo que ocurre, entonces, es que el objeto del cual se habla, la realidad que se está expresando, no es exterior al instrumento, sino es el instrumento mismo.

C. Ochsenius: Se dijo aquí que, para los fines de conocimiento de la realidad, cualquier método tiene igual validez. Pues bien, estos no son neutros ni indiferentes. Como queda mucho más claro en el caso de las Ciencias Sociales, el uso de determinado método para acceder a la realidad social, a un objeto específico, implica necesariamente ciertos presupuestos básicos acerca de él. El método prefigura el objeto, lo conceptualiza previamente de determinada manera. Entonces, al emplear una metodología hay que preguntarse si los presupuestos sobre los cuales descansa coinciden o no con nuestra visión del objeto y si esa definición del objeto nos parece la más adecuada para dar cuenta de él en sus aspectos esenciales. Concretizando un poco, me parece que al usar la dramaturgia tradicional (u otra metodología) hay que preguntarse: ¿qué concepto de realidad late detrás, qué aspectos de la realidad muestra y qué aspectos oculta ese concepto y si éste es adecuado para toda realidad, indistintamente?