



Universidad de Chile

Facultad de Comunicación e Imagen

Escuela de Periodismo

CRÓNICA DE UNA VICTORIA: 50 AÑOS ESPERANDO A GODOY

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA

Categoría: Crónica

MATÍAS NICOLÁS QUIROGA SALAS

Profesor guía: Pablo Ignacio Marín Castro

Santiago de Chile

2024

Agradecimientos

A Julia y Claudio.

A Marcelo y Maximiliano.

A Benjamín, Andrés y Florencia por las conversaciones de todos estos años.

A la Cineteca de la Universidad de Chile, María Cecilia Bravo, Herta Mladinic y Karina Pinto, quienes contribuyeron en los primeros pasos de esta investigación.

A la Cineteca Nacional, por abrir generosamente sus puertas.

A Cristián Sánchez, por su interés y disposición.

A todo y toda quien entregó de su tiempo para una entrevista o una conversación de pasillo. Sus testimonios permiten articular un relato desde la responsabilidad con la memoria y el amor por el cine.

Dicen que es un telón negro. Aunque también dicen que la última visión es roja. Dicen que es un silencio puro y estridente. Dicen incluso que no hay lejanías ni contornos. Pero quién puede saber cómo es exactamente el paso al otro lado. Si pudiéramos tender algún puente visible con el más allá (desde acá), quizás esperaríamos el minuto ese con menos inquietud. Podríamos imaginar el paisaje, preparar la cabeza para el nuevo escenario, tantear un poquito de qué se trata. Pero eso solo ocurre en la literatura.

Alejandra Costamagna

Índice

Introducción	5
CAPÍTULO 1: TODA UNA VÍA	9
Una colección incompleta	9
La Cineteca Nacional y el patrimonio audiovisual en Chile	16
La restauración: primer acercamiento y discusiones teóricas	21
CAPÍTULO 2: EL CINE DE CRISTIÁN SÁNCHEZ	29
Expresión de -y reflexión sobre- la sociedad chilena	29
La EAC y el Archivo Fílmico UC	40
CAPÍTULO 3: <i>ESPERANDO A GODOY</i>	46
Saldar una deuda	46
El estreno	50
Bibliografía, filmografía y referencias	52
Películas	52
Archivos	52
Entrevistas	52
Revistas	53
Artículos y prensa	53
Tesis	55
Libros	55
Videos	55

Introducción

No tengo claro cuándo empezó mi fijación con el cine hecho en Chile y por el cine antiguo. No sé si fue en mi paso por el curso de estética del cine chileno que imparte Luis Horta, cuando trabajé en torno a *Cien Niños Esperando un Tren* (1988), dirigida por Ignacio Agüero, para mi seminario de investigación o el verano pasado, mientras trabajaba en el Centro de Cine y Creación (CCC), cuando asistí a la inauguración del Festival de la Cineteca Nacional, en que se proyectó al aire libre un fragmento de *15 mil dibujos* (1942), de Carlos Trupp y Jaime Escudero, la primera película animada chilena, y el cortometraje *Bestia* (2021), de Hugo Covarrubias, ambas musicalizadas en vivo. Fue cerca del Parque Almagro, y mientras difundíamos la instancia en las redes sociales del cine, pensaba en la cantidad de gente atenta a lo que se proyectaba, por qué llegaron ahí, qué las convocaba. Las sillas negras puestas a disposición por orden de llegada claramente no fueron suficientes, pero sentados en el pasto, entre bicicletas y tabaco, disfrutamos igual. O más.

Lo que sí sé es que mi fijación en el cine restaurado surge ahí, de la mano de *Morir un poco* (1966), del director Álvaro Covacevich. Para ese entonces ya estaba pensando en un proyecto para mi memoria de título y el cine recobrado, poco a poco, tomó protagonismo. Durante el verano investigué en torno a esta práctica: sus implicancias, sus dificultades y qué se estaba haciendo en Chile para contribuir al patrimonio audiovisual.

El cine es gran parte de mi vida desde niño. Mis recuerdos más grandes circulan en torno a dos lugares, ambos en la ciudad donde nací y me crie, Copiapó: el Cine Alhambra, en calle Atacama, y el Blockbuster de Avenida Henríquez. *El Espantatiburones* y algunos VHS. Más adelante los DVD. No sé en qué momento cambió. También se me vienen a la cabeza los veranos en Caldera: una película *pirata* y churros con azúcar flor o palomitas. El cine, independiente del lugar y del formato, me acompaña desde que tengo memoria.

Cuando elegí la restauración como tema, a inicios de 2023, comenzó un largo camino que hoy llega a un intento de cierre. Me acerqué, sin muchas certezas, a María Cecilia Bravo, Directora de la Escuela de Pregrado de la Facultad de la Comunicación e Imagen (FCEI), quien me presentó a Herta Mladinic, Coordinadora de Producción de la Escuela de Cine y TV de FCEI y me llevó a la Cineteca de la Universidad de Chile para resolver algunas dudas de inmediato: “Bueno, conversen”, me dijo luego de presentarme a Carlos Ovando, restaurador. De ahí en adelante

comienza una serie de sucesos marcados fuertemente por lo que se podría llamar suerte, pero creo profundamente que se trata más de coincidencias y oportunidades extremadamente favorables.

En la búsqueda de referencias coincido también con Carlos Ossa, docente de pre y posgrado en áreas de comunicación, cultura y arte contemporáneo de FCEI, quien lleva la discusión a otro plano. Esa conversación no la grabo y aún me arrepiento de no haberlo hecho, pero revisando una de mis libretas encuentro algunos apuntes: *Política de archivo. El problema de los nuevos pasados. Archivo como amenaza a la legitimidad de la institución. El archivo trae consigo el duelo de una borradura. ¿Cuál es la consecuencia política de la restauración?* La importancia del archivo y su vínculo con la memoria del país toma fuerza.

Con el proyecto claro, me acerqué a la Cineteca Nacional ansioso por poder concretar la visita pactada con Marcelo Morales, su director, meses atrás. El encuentro se resume en unos apuntes que tomé con mi teléfono:

En mi primera visita a José Domingo Cañas me extraña la fachada del edificio. No sé qué esperaba, la verdad, pero todo menos una inmensa estructura blanca con grandes palmeras en la entrada. Toco el timbre y me abren de inmediato. Espero a Marcelo Morales. Hablamos poco y pregunto mucho. Me fijo en su bigote y en lo joven que es. Me presenta a Sebastián Ubeda, restaurador, quien me guía por el lugar. Hace frío. Abrimos y cerramos muchas puertas. Cinco o seis. Me presenta parte del equipo. Hablamos de rollos, del Cine Arte Normandie y del Cine Recobrado. Me muestra cómo se almacena el material filmico. Quedamos en volver a juntarnos para entrevistarlo.

En esta primera visita aparecen las primeras dificultades: tiempo, prioridades y recursos. En ese entonces en la Cineteca estaban trabajando en dos proyectos: *A la sombra del sol* (Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, 1974), una épica censurada, perdida, y donde participaron Carmen Bueno y Jorge Müller, jóvenes cineastas desaparecidos por la DINA el 29 de noviembre de 1974, y una colección de las primeras imágenes audiovisuales de Chile, que nombran *Urgencias del patrimonio*. Ninguno de los dos proyectos tenía fecha de estreno para este año.

Luego de largas conversaciones, aparece una película “pendiente” por años y que desplazará los dos trabajos en curso. En medio de la búsqueda de una obra que me permitiera investigar en torno a preservación y conservación, me informan de los trabajos en torno a *Esperando a Godoy* (1972),

un filme realizado por Cristián Sánchez, Rodrigo González y Sergio Navarro que nunca se terminó, donde también participaron Carmen Bueno y Jorge Müller.

En 2009 el cineasta Cristián Sánchez entregó sus primeras películas a la Cineteca Nacional para que fueran restauradas y digitalizadas. *Esperando a Godoy* estaba contemplada en esa colección, pero faltaban algunos rollos y no se pudo terminar. Las insistencias continuaron a lo largo de los años, pero no fue sino hasta el primer semestre de 2023 que Sánchez logró cerrar el largo episodio en torno a los rollos de sonido faltante y entrega la película a la Cineteca Nacional, en buen estado en general, para que sea intervenida digitalmente. Y en eso estuvo gran parte del año.

En junio recibo un correo de su parte: “Hola Matías. Te remito una sinopsis de *Esperando a Godoy*”:

Un grupo de intelectuales se toma un edificio sin terminar del Ministerio de Educación, con el propósito de presionar al gobierno de la UP para que forme un Ministerio de la Cultura. Sin embargo, los obreros se oponen a la toma a la espera de Godoy, un dirigente sindical al que responden. Los intelectuales y los obreros establecen, no obstante, un pacto de convivencia mientras llega Godoy. Luego de conflictos internos, resultado de las diferentes visiones ideológicas sobre la cultura y asimismo disputas sobre la preeminencia masculina en las decisiones políticas, la toma se disuelve. Godoy aparece, finalmente, aunque despegado de sus intereses de clase. En efecto, desea publicar una novela que se desentiende de todo fundamento ideológico. Godoy se enamora de una niña de la toma, pero la relación se rompe después de una discusión sobre el compromiso revolucionario. Finalmente, Godoy decide regresar a su población justo cuando los pobladores han decidido expulsarlo.

Cristián Sánchez fue de los pocos cineastas que se quedaron en Chile tras el golpe de Estado de 1973 y que, además, siguió haciendo películas, por lo que enfrentó siempre la falta de recursos y, durante ese período, una fuerte censura. *Esperando a Godoy* es un trabajo que Sánchez, González y Navarro realizan en su último año en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica.

Sánchez luchó incansablemente por mantener viva la película y la lucidez con la que se planteó esa tarea es admirable. Me pregunto qué alimentó esta determinación, cómo cuidó los negativos: si son ambiciones propias o una responsabilidad con sus compañeros y compañeras, o acaso una

responsabilidad con el país que ya no existe. De lo que sí hay seguridad es que hoy acompañará a *El realismo socialista* (Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 1973-2023) en la historia de las películas finalizadas con el lema “a 50 años”.

Este trabajo se plantea, entonces, desde un interés profundo en recuperar y valorar el patrimonio cinematográfico chileno y de entender la importancia de la preservación y la restauración de películas para la memoria de nuestro país, entendiendo el recuerdo como acto político. La conservación, así, es vista como una forma de mantener viva la memoria, de cuidar y resguardar nuestro patrimonio.

La dictadura acabó con muchos trabajos audiovisuales que nunca podrán ser recuperados. La desinformación en torno a los cuidados que los rollos necesitan, por otro lado, ha conducido a la degradación de muchas películas y dificulta el proceso de preservación y conservación. Además, nos enfrentamos a la inexistencia de una política de archivo a nivel estatal que deriva en desinterés y en estrechez de recursos, dejando como alternativa la concursabilidad.

Aun así, mi investigación inicial, enfocada en restauración fílmica en particular, sufre un desvío: *Esperando a Godoy* no es una restauración propiamente tal. Se trata de una finalización, entendiendo que no se terminó el montaje y nunca se exhibió en salas de cine. Las herramientas de las que dispone la Cineteca Nacional permiten hoy recuperar gran parte de este material por medio de la limpieza de los rollos de la película, su escaneo y un proceso de restauración digital, además del trabajo de color y sonido. De esta forma, esta investigación ahonda, por un lado, en la finalización de una película “ansiosa de ser estrenada”, y, por otro, en la importancia de la Cineteca Nacional como institución dedicada al cuidado, difusión y exhibición del patrimonio audiovisual chileno.

CAPÍTULO 1: TODA UNA VÍA

Una colección incompleta

El año 2009 el cineasta Luis Cristián Sánchez Garfias, nacido en Santiago, el 19 de junio de 1951, entregó cuatro de sus películas para que la Cineteca Nacional de Chile las recuperara y conservara. Sánchez depositó varios rollos de negativos de imagen en 16mm y de sonido de sus primeras películas para que la Cineteca realizara una restauración física y digitalizara estos materiales. Se hicieron trabajos de estabilización de imagen y borrado de rayas y manchas. El sonido, por otro lado, se restauró en el estudio de postproducción Sonamos.

El proceso de rescate, financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Programa de apoyo al resguardo del Patrimonio Audiovisual, comenzó en 2016 y en septiembre de 2018 se estrenaron las versiones restauradas de *Vías paralelas* (1975), *El zapato chino* (1979) y *Los deseos concebidos* (1982) en la Cineteca Nacional, en el marco del VIII Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, instancia organizada por la Cineteca destinada a promover la puesta en valor del Patrimonio Audiovisual y que considera mesas temáticas, paneles, seminarios, lanzamientos de publicaciones, muestras de cine patrimonial y funciones especiales.

Estas películas también son publicadas en la colección online “Tres películas restauradas de Cristián Sánchez”, que la Cineteca Nacional acompaña con una biografía exhaustiva, detalles del trabajo de restauración y algunos artículos. Un punto de partida para adentrarse en el mundo de Sánchez, para entender sus motivaciones y en torno a qué gira su obra. En este especial explican parte del proceso de recuperación del material: “La Cineteca Nacional de Chile emprende un nuevo desafío patrimonial, esta vez con la restauración digital de tres películas esenciales de Cristián Sánchez: *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y *Vías paralelas*. Un trabajo realizado a partir de los negativos originales de los mencionados largometrajes, todos portadores de una mirada nueva para el cine chileno. De esta manera, la Cineteca Nacional de Chile busca también reposicionar filmes que, dado el contexto político, solo se vieron marginalmente, formando parte de una época que no ha sido debidamente valorada”.

Asimismo, con el fin de revalorizar la obra del autor y acercar sus películas al público, la Cineteca Nacional publica en su página web la colección “El cine de Cristian Sánchez. La obra del destacado cineasta chileno”, que permite acceder a once películas en total de la filmografía del director chileno, entre ellas *El otro round* (1984), *El cumplimiento del deseo* (1993), la versión de 118 minutos de *Cautiverio feliz* (1998) y *Tiempos malos* (2013).

Respecto a la primera colección, en agosto de 2018, Mónica Villarroel, en ese entonces directora de la Cineteca Nacional, informaba a BioBio:

“Para la Cineteca Nacional, esta iniciativa se suma a 16 proyectos de restauración que hemos impulsado en nuestro laboratorio con el fin de rescatar un patrimonio que es conocido solo por algunas generaciones. En particular, la obra de Sánchez fue rescatada de los negativos originales, facilitados por su propio director, lo que hizo que se recuperaran los filmes en las mejores condiciones técnicas”.

En un inicio, en esta colección estaba contemplado el trabajo de egreso *Esperando a Godoy* (1972), codirigido por los estudiantes de la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) Cristián Sánchez, Rodrigo González y Sergio Navarro. Sin embargo, faltaban algunos rollos de sonido del largometraje y el proyecto quedó inconcluso.

Marcelo Morales, periodista de la Universidad de Chile y director de la Cineteca Nacional desde 2022, ahonda en el caso de la película faltante:

“El sonido estaba perdido, entonces la película no se podía restaurar por completo. La dejamos pendiente. Lo otro que también generaba conflicto era que estos proyectos se presentan como ‘proyectos de restauración’, y en rigor *Esperando Godoy* no es una restauración, porque es una película que nunca se terminó realmente. Entonces no estamos restaurando una película que se mostró alguna vez, sino que la estamos terminando y eso en términos de la postulación es conflictivo. Ahora, cuando la terminemos, no vamos a usar la palabra ‘restauración’, sino ‘finalización’”.

Los rollos de *Esperando a Godoy* que Sánchez entregó, por su parte, sí se pudieron utilizar. Sebastián Ubeda, conservador fílmico de la Cineteca Nacional, se encargó de limpiarlos, prepararlos para su escaneo y entregar el material a Sánchez para que trabajara con la película en formato digital. Así, con el fin de adelantar trabajo para un proyecto aparte, el realizador debía

entregar un armado final con el material que tenía a disposición para que la Cineteca continuara el trabajo de masterización y *delivery* para salas y para la página web. Sin embargo, los rollos de sonido faltantes aparecieron recién a fines de 2022.

En mayo, Ubeda recordaba: “Sánchez vino a buscar unos rollos de sonido que estaban en ¼ de pulgada, los pusimos en un aparato que los reproduce y encontró justamente un rollo entero que lo va a poder incluir en la edición final. Fue muy bonito que lo descubriera después de tantos años. Con eso logró incluir hartos metrajes que pensó que tenía que sacar. Porque eso es lo que estaba haciendo: descartar cosas por no tener sonido y tratando de contar la historia sin esos rollos”.

En ese momento, el director y teórico de cine retiró el sonido del laboratorio de la Cineteca Nacional en Ñuñoa e intentó continuar con el rearmado de la película. Lo postuló como proyecto *work in progress* al Premio Cineteca Nacional, que entrega la Cineteca en el Festival Cineteca Nacional (FECINA 11) en enero de 2023, pero quedó fuera de base.

No desistió.

Con Pablo Insunza, coordinador de restauración de la Cineteca Nacional, Sánchez mantuvo esas conversaciones. En los primeros días de junio Insunza comentaba: “Después de que no saliera ese premio, me volvió a llamar por teléfono y me dijo que se cumplían 50 años de la película, por lo tanto quería terminarla de una vez”. Se volvieron a juntar en abril de 2023, y Sánchez le contó que estaba trabajando, una vez más, con el posproductor de sonido Leonardo Céspedes, del estudio Sonamos. Le informó que tenía listo un nuevo armado de la película, que estaba más corta y que calculaba que en julio iba a tener la versión definitiva. “Yo le dije ‘bueno, Cristián, cuando tengas todo listo avísanos y nosotros vamos a ver qué factibilidad tenemos de poder incorporarla a una restauración’”, agregó Insunza, sin saber que el corte final llegaría recién en octubre.

Entre rodajes y docencia en la Pontificia Universidad Católica, Sánchez logró finalizar el montaje de *Esperando a Godoy*. La película pasó directamente al equipo de restauración digital, donde dos expertos realizaron los ajustes necesarios, a contrarreloj, para su estreno: Alejandro Chávez y Marcelo Vega.

Hasta antes de que supieran sobre la película de Sánchez, en el área digital del laboratorio de Ñuñoa trabajaban en dos proyectos: *A la sombra del sol* (1974) de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman,

y una colección de las imágenes en movimiento más antiguas de Chile a la que nombran “*Urgencias del patrimonio*”.

A *la sombra del sol* no resultó porque no se logró acuerdo con los derechos de uso, pero podría ser que más adelante la película sea restaurada, solo si es que consiguen la cesión de los derechos. *Urgencias del patrimonio*, proyecto presentado hace más de un año, trata de rescatar imágenes “vistas”, término común de la época para las películas, de la primera mitad del siglo XX. *Un paseo a Playa Ancha* (1903) de Maurice Saturnin Massonnier, por ejemplo, entraba en este período, pero quedó fuera puesto que ya había sido restaurada en 2017. El material, filmado en nitrato, en 35mm, blanco y negro, está en muy mal estado, por lo que cuesta su visualización y su estudio. Corresponden a planos fijos, en su mayoría, de celebraciones, actos o inauguraciones.

En este contexto, *Esperando a Godoy* apareció de improviso e interrumpió el cronograma del laboratorio de la Cineteca, forzando a dejar de lado los demás proyectos. “No es una investigación propia (de la Cineteca), es un aporte al cine de Cristián, pero la misión de finalizar su obra responde a una responsabilidad con el cine chileno en su totalidad”, sostiene Alejandro Chávez.

En octubre, y con el armado final de *Esperando a Godoy* listo, Chávez, encargado de la restauración digital, afirma con seguridad que se trataba, por un lado, de un proceso automático: “Un *click* y se deja correr el programa. Una restauración programada” y, por otro, de un trabajo a mano, minucioso: “Cortes de a poquito, con pinzas y lupa”. Esto es lo que más toma tiempo.

Frente a dos pantallas explica detalladamente el trabajo que se realiza con la película. Se hace una revisión general, que habitualmente tiene que ver con los créditos: se cambia una tilde o se agrega un nombre faltante. Luego viene una restauración automática por medio de Diamant, un potente software de restauración de películas. Chávez es la única persona en Chile que lo utiliza. La restauración manual, por su parte, no puede ser tan prolija. “Para eso se necesitaría mínimo tres meses”, explica Alejandro Chávez. Lo bueno: cuenta con una serie de habilidades que solo el tiempo ha entregado. Después de cinco años usando Diamant, tiene mayor facilidad que cuando restauró la colección de Sánchez en 2018. En la práctica, las mayores diferencias tienen que ver con la familiarización con el software y el uso de *plug ins*, complementos que añaden funcionalidades extra o mejoras a los programas. Le gustaría, por supuesto, dedicarle más tiempo a la restauración manual, ver detalle a detalle, mancha a mancha, pero los mayores esfuerzos están puestos en el color.

Aunque se trate de una película en blanco y negro, siempre hay variaciones y se debe buscar un equilibrio entre blancos, negros y grises, teniendo el mayor cuidado con la información de luz y sombra. Considerando, además, las condiciones técnicas de la época. Marcelo Vega, también laboratorista audiovisual, dice que se trata de buscar la exposición correcta, porque “hay diferencias entre planos, mucho uso de zoom y movimientos de cámara”. Vega indica algunas zonas sobreexpuestas, otras subexpuestas, en una de las tres pantallas de su escritorio, donde revisa una de las escenas que necesitan ser corregidas rápidamente: “Este es el plano de Quintana. Está bien escaneado el rollo -gracias a Sebastián Ubeda-, entonces se hace el arreglo correspondiente y la camisa -del personaje de Quintana- se ve bien, las texturas y las costuras se aprecian”. Todo de manera digital. Son detalles que importan y que Sánchez, en su visita a la Cineteca Nacional antes del estreno, notará.

Finalmente, se busca alcanzar la unidad de la película por medio de la revisión de *keyframes* para equilibrar la fotografía de las tomas. Este tipo de marcador señala, dentro de la línea de tiempo del proyecto en el que se está trabajando, el punto de inicio de un movimiento o modificación de una capa o efecto, y su punto final. Es un trabajo minucioso que, gracias al avance de la tecnología, es cada vez más preciso y eficiente.

“¿Ver la película? Yo no la estoy viendo”, dice Marcelo Vega mientras ahonda en una visión particular sobre el trabajo que realiza cuadro por cuadro, sin sonido, sentado con una bata blanca en la oscuridad. Para él, cualquier película que llega y pasa por sus manos es un cuerpo extendido, un cadáver. “Revisar las películas una y otra vez es meternos en el cuerpo”, dice. Una analogía entre la Cineteca Nacional y el Servicio Médico Legal que no termina de desarrollar.

Vega trabajó en la corrección de color de la colección de 2018 de Cristián Sánchez. Afirma disfrutar este cine. Destaca la improvisación, los diálogos ingeniosos y los no-actores con los que Sánchez trabaja. “Es un director agradable de ver. En *Esperando a Godoy* entrega los primeros fundamentos de su cine. Es importante el contexto político, el gobierno de la UP. Es un momento de grandes producciones artísticas: literatura, arte, cine”, dice, para luego preguntar: “¿De qué filosofía nos está hablando este cineasta?”

El caso de Cristián Sánchez es particular. Pocas veces la Cineteca Nacional ha tenido la posibilidad de trabajar con un autor vivo. De hecho, solo ha ocurrido dos veces: con él y con la restauración de *Morir un poco* (1966), de Álvaro Covacevich, quien ayudó desde México con la

toma de algunas decisiones. Marcelo Morales recuerda: “Es bueno porque resuelve ciertas dudas, pero a veces la película termina siendo distinta a la primera vez que se vio. En el caso de Cristián (con la colección de 2018), él quería que fueran como originalmente las concibió y como se vieron en su momento, así que fue muy fácil y más grato que con Covacevich, que siempre quiso meter algo nuevo, algo que en un momento pensó y no lo logró hacer”.

¿Qué motiva a Cristián Sánchez a entregar su trabajo a la Cineteca Nacional? Pablo Insunza entrega algunas ideas sobre el acto que realiza el director entre hitos, complicaciones y discusiones en torno a fondos: “Es una persona muy generosa. Él quiere que sus trabajos se vean y sabe que el mejor lugar en Chile para que sus películas se exhiban es acá en la Cineteca, donde se van a cuidar las películas, se van a restaurar si es posible y se van a mostrar. En ese sentido hay una confianza mutua, de Cristián hacia nosotros y de nosotros hacia él. Es súper serio para trabajar y tiene una energía increíble. El otro día estuvo acá y me dijo que estaba trabajando en tres películas. Imagínate, tiene 70 años. Es un bicho raro. Y personalmente creo que su obra es muy, muy valiosa para la historia del cine chileno”.

La finalización de *Esperando a Godoy* de 2023 permite completar la colección de Cristián Sánchez, sumándose, así, a los demás trabajos de la Cineteca Nacional en torno a autores como Nieves Yankovic y Jorge di Lauro, con la colección “Nuestro cine: Yankovic-di Lauro. Versiones restauradas de sus películas, acompañadas de un librito” y José Bohr, “Nuestro cine: José Bohr, uno que ha sido cineasta. 9 películas online”, ambas disponibles en la página web de la Cineteca.

El libro *El cine nómada de Cristián Sánchez* (2005), editado por el académico uruguayo Jorge Ruffinelli, permite dar los primeros pasos para abordar el trabajo de este director desconocido. Es, probablemente, una de las obras más importantes escritas sobre Sánchez, donde se ahonda en su trayectoria y en los aspectos fundamentales de su cine. En 2007 el crítico de cine Iván Pinto, escribió para la revista de cine laFuga que el libro “se inserta en nuestro contexto cultural desde una forma oblicua, desplazando algunas discusiones ya demasiado masticadas (‘la industria’ ‘la importancia social del cine’), conectando con otras fechas (los 60’s, los 70’s, los 80’s parecen darse cita en un tejido que va pasando de una década a otra, retrocediendo, avanzando), latitudes (Francia, Alemania, Estados Unidos, Latinoamérica), y ámbitos (cinematográficos, filosóficos, sociales, antropológicos) y que se dan cita en un solo nombre, en una sola obra, habitada por todas estas

sombras y multiplicidades”. En la edición se recogen, también, críticas de Héctor Soto, Antonio Skármeta, María Eugenia Meza, Vicente Plaza, Pablo Marín y Felipe Aburto.

En sus páginas destaca una conversación entre Ruffinelli y Sánchez sobre *Esperando a Godoy*. Sánchez dice:

“Creo que hay una impresión extraordinaria de la época de la Unidad Popular en esa película. La volví a ver en moviola hace unos años, y considero que era impresionante la cantidad de cosas que había. Proyectos entre la extrema lucidez y el delirio, una actitud lúdica hacia la vida, una vitalidad para especular con total desparpajo, sin restricciones de ninguna índole, y esa extrema efervescencia intelectual, ese torbellino caótico para afrontar la construcción de la utopía, la transformación total del país, con diferencias expresadas en discusiones, arrebatos, descalificaciones, y complots de todo tipo... Y todo eso se trasunta muy bien en la película. Me encantaría poder terminarla, pero no hemos tenido los recursos. En algún momento me voy a dedicar a ella, porque creo que vale la pena”.

Cristián Sánchez, finalmente, se dedicó a ella.

La Cineteca Nacional y el patrimonio audiovisual en Chile

La Cineteca Nacional es una institución privada -pese a las confusiones que puede provocar su nombre- que está dedicada a la conservación, preservación, restauración y difusión del cine. Creada en 2006 y acogida administrativamente por la Fundación Centro Cultural La Moneda, no solo exhibe películas, colecciones y especiales, sino que también se encarga de la formación de públicos, con actividades de mediación y el Programa Escuela de Cine. Tiene, además, gran enfoque en investigación y archivo, con un acervo enorme, pese a sus pocos años de existencia, además de diversas publicaciones y actividades de extensión.

Aunque en un inicio la Cineteca Nacional se encontraba ubicada por completo en el Centro Cultural La Moneda, rápidamente el espacio no dio abasto ante el aumento de documentos y material fílmico, por lo que se trasladó casi en su totalidad a Ñuñoa. En el nivel -2 del centro cultural solo quedaron las salas, enfocadas en proyecciones diarias y diferentes actividades de mediación.

La Cineteca tiene dos labores: difundir y conservar, verbo este último que suelen objetar quienes consideran que el adecuado es “preservar”. El objetivo es que las cosas se mantengan por el mayor tiempo posible para las futuras generaciones. Para ello cuenta con dos equipos que trabajan en esas dos áreas y se mantienen en contacto por medio de reuniones generales.

La última cineteca en abrir sus puertas en Latinoamérica tiene un acervo inicial heredado de la ex División de Cultura del Ministerio de Educación, además de donaciones que recibió del Goethe-Institut y el Archivo Fílmico de la Universidad Católica. Esas instituciones también necesitaban un lugar donde dejar documentación, afiches, fotos, material de prensa y revistas, por lo que la biblioteca de la Cineteca Nacional acogió estos artículos para una constante catalogación y mantención.

La Cineteca sigue sumando material por búsqueda propia o por particulares que a través de los medios de comunicación saben de su rol y le entregan películas para que se conserven y, en caso de que se estime necesario, se difundan.

En 2018, con la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, la Cineteca Nacional comienza un largo proceso de cambio para llegar a ser, formalmente, una institución de servicio al patrimonio. Es decir, acompañar en su misión al Museo Bellas Artes, al Archivo Nacional, al Museo de Historia Natural, al Museo Histórico Nacional y a la Biblioteca Nacional. Sin embargo, en 2023 ello aún no se oficializa. Marcelo Morales, su director, explica las complejidades del proceso:

“El traslado ha sido muy lento porque hay un tema presupuestario y problemas de estructuración en el mismo ministerio. Estamos en conversaciones con la Subsecretaría del Patrimonio y con la ministra actual sobre cómo hacer efectivo ese cumplimiento de ley, porque no se está cumpliendo la ley, y eso es lo grave por ahora. Ese traslado al Estado debería hacerse efectivo antes de que termine el período de este gobierno, de esta administración. Quizás no va a ser en una primera fase con todo lo que uno espera, pero al menos si la Cineteca pasa al alero del Estado queda consolidada la idea de que tiene un objetivo público, que es algo que igual se hace, aunque ahora pertenezcamos a una fundación de derecho privado sin fines de lucro”.

Si bien la Cineteca Nacional recibe fondos públicos de la Fundación Centro Cultural La Moneda para su funcionamiento básico, deben postular a fondos concursables para llevar a cabo los procesos de restauración y digitalización. El funcionamiento de su casa en Ñuñoa -del equipo y sus sueldos, las bóvedas, la climatización- se mantiene con los fondos que otorga directamente el Ministerio de Cultura a la Fundación, pero todo el resto, los trabajos de mayor visibilidad, son producto de fondos públicos a los que concursan periódicamente. A veces todos los años, a veces cada dos años.

La concursabilidad para la Cineteca ha sido una forma de subsistir: estos fondos corresponden a casi el 40% de su financiamiento. Con eso se cubre, también, parte de los trabajos de mediación y de formación de públicos, con los estrenos en las salas de cine y talleres como el Programa Escuela de Cine, que trabaja con escuelas de todo el país para formar públicos.

Al postular a estos fondos públicos, la Cineteca Nacional entra a competir con la Cineteca de la Universidad de Chile, con la Universidad de Santiago, con el Archivo de la Universidad Católica y con el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso: “Es algo que ha dañado incluso relaciones interinstitucionales, asunto que hemos tratado de subsanar con instancias de colaboración, entrega

de archivos, diálogos e intercambios. Es fundamental, porque todos tenemos el mismo objetivo y ‘competir’ me parece bien dañino”, dice el director de la Cineteca Nacional.

La Cineteca de la Universidad de Chile, por su parte, fue creada en 1961 y desde 2004 funciona al alero de la Facultad de la Comunicación e Imagen y la Facultad de Artes, dedicando hoy sus esfuerzos a la investigación, recuperación, restauración y difusión del patrimonio fílmico. Informa su página web que cuenta “con un acervo compuesto de más de dos mil rollos de materiales en 16mm, 35mm, 9,5mm y super 8mm”, y que alberga “una colección de películas nacionales cuya data oscila entre 1925 y 1973, así también clásicos del cine mundial. También el acervo se compone de piezas en soporte video Umatic, Betacam, Betamax y VHS, registros de cámara y documentales de la resistencia filmados en los años ochenta”.

Esta colección inicial continuaría aumentando, permitiendo acceder a películas que no llegaban a salas comerciales. En el mismo sitio se explica: “Es así que gracias a la Cineteca y al Cine Club Universitario se pudieron ver por primera vez en nuestro país películas de Pabst, Bergman, Buñuel, Chaplin, Lang, Gance, Ivens o Eisenstein, así como de cineastas latinoamericanos como Raymundo Glayzer, Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez o Lautaro Murúa”.

Luis Horta, su director, tiene claro que debe hacer lo posible con los medios que la universidad entrega. Trabaja en el nuevo espacio que se le entregó a la Cineteca, en la plataforma cultural de la Universidad de Chile, ubicada en el Campus Juan Gómez Millas, que alberga, además, al Museo de Arte Popular Americano (MAPA) y un Laboratorio de Realidad Virtual Videojuegos y Tecnologías Emergentes (XR-LABS).

En Chile, solo están la Cineteca Nacional y ustedes, la Cineteca de la Universidad de Chile.

Claro. Y somos la única pública. Eso la gente no lo conoce. Dicen “es nacional”, pero es solo el nombre. “Fundación Centro Cultural Palacio La Moneda”. Con ese nombre uno dice, “es de La Moneda, es del Estado”. Pero ahí se toca otro tema: ¿Cómo se comunica el patrimonio? Pensar eso me parece muy lúcido. En general, los comunicadores no están en esa parada. O es la coyuntura informativa, de que se estrena una película antigua, o lo otro es alguna restauración que sea cubierta, pero en términos muy someros.

Estamos buscando el golpe periodístico...

Está mediado por el mercado. Esa noticia te aparece probablemente porque ellos tienen encargados de comunicaciones. Nosotros no tenemos un área de comunicaciones, es la de toda la facultad, entonces cubre seminarios, bienvenidas a mechones y a nosotros. No tiene la capacidad para hacer producción de prensa, ir a medios y mucho menos pagar avisos o anuncios. Al final el mercado está regulando las formas en que nosotros sabemos. ¿Cómo contrarrestar eso?

¿De ahí surge la competencia?

Lo importante no es que exista una cineteca, sino que existan muchas para que podamos entre todos y todas atacar la conservación de las películas, pero que también todas coexistan con las condiciones para hacer su trabajo. Hay un tema de políticas públicas que es importante plantear: Para tener una conciencia de nuestra memoria en relación a nuestras identidades, las materialidades juegan un rol súper importante, porque nos vinculamos a los objetos en términos emocionales, no instrumentales.

A propósito de objetos, lo digital tiene una particularidad: queda obsoleto rápidamente.

Eso nos obliga a pensar en otras formas de conservar y de poner a disposición el patrimonio. Hay un tema importante y nada abordado. Antes si tú querías ver una película tenías que conseguir el objeto y era súper complicado. Había que conseguirse una copia de la película, un proyector, una sala, sonido... y saber usar la máquina. Ese contexto cultural hoy día se ha transformado con lo digital, porque la gente ya no solo quiere buscar una película, sino que demanda que las cosas estén en internet: “¡Súbanla! ¡¿Dónde está?!”. Entonces el consumo de imágenes nos sitúa en un escenario de ofertas y demandas. Nuevamente la vinculación con las lógicas del mercado, donde la imagen se consume como cualquier otra cosa, y la imagen histórica igual.

A las cinco de la tarde la mayoría de los funcionarios de la Cineteca de la Universidad de Chile, están por terminar su jornada laboral. Francisca Galaz, restauradora-conservadora de la Universidad de Chile, comenzó a trabajar en la cineteca de esta institución en mayo de este año. Obsolescencia tecnológica, dificultad para justificar gastos y falta de personal capacitado son algunas de las dificultades que observa hoy en el campo de la conservación del patrimonio audiovisual. Sus primeros pasos en restauración fílmica comenzaron con Sebastián Ubeda en un curso de la Cineteca Nacional.

Conservar es clave para utilizar el archivo como fuente de información, considerando también la importancia de su contexto de producción. “Podemos caer en falsos históricos”, advierte Galaz, que derivan en la creación de discursos a partir de archivos que parecen ser reales, pero no lo son. Ese es el doble filo del archivo que no está bien documentado: “Es muy necesario el acceso a la información para reforzar esta idea de memoria país, porque todavía está muy sesgado. Tenemos solo algunas miradas, otras se perdieron, otras fueron modificadas, hay distintas formas de leer esos archivos, y entre más acceso tengamos a esa información, más completa podemos tener esa imagen”, dice Galaz. En un momento en el que abunda la información y las noticias falsas se expanden con rapidez, “los archivos deben ser una fuente primaria de información. Sobre todo las imágenes, y sobre todo las antiguas. Por eso es importante justificar y documentar todo lo que se le haga al archivo. Toda manipulación o arreglo debe quedar registrado para no inducir a confusión”, continúa.

Galaz explica que, aunque la clave es conservar los objetos físicos, la particularidad del material fílmico con respecto a otras áreas de investigación es que la restauración y la digitalización son fundamentales para su estudio y difusión. La restauradora-conservadora afirma que, a diferencia de un libro, por ejemplo, que se puede tomar y leer para acceder a la información, “en el caso de los archivos fílmicos muchas veces se necesita pasar por la restauración física para ser digitalizados; tienen que estar en buen estado, porque si no, pueden romperse. No pasa con otros objetos. Si tienes una vasija quebrada en 10 pedazos y la guardas así, es conservación, pero si la pegas, es restauración”.

El interés en el patrimonio permite rescatar archivos antes de que queden obsoletos, por eso es fundamental que las herramientas y tecnologías faciliten los procesos. “Las películas las puedes digitalizar las veces que quieras, pero si no tienes el soporte, ¿qué vas a hacer?”, pregunta Galaz. Solo la conservación garantiza la permanencia del archivo en el tiempo.

La restauración: primer acercamiento y discusiones teóricas

En el área del trabajo con archivo, la discusión teórica en torno a la restauración es de los puntos más interesantes. Distintas ideas convergen en torno a una misma práctica. ¿Qué es restauración (y qué no)? ¿Qué implicancias tiene? ¿Cuál es su consecuencia política? Diferentes teóricos y técnicos discuten sobre este tema.

Francisca Galaz sigue al historiador y crítico de arte Cesare Brandi, y al restaurador Salvador Muñoz Viñas. Inmediatamente hace una distinción: “La definición con la que yo comulgo es la de devolverle la unidad potencial a la obra. Pero también está esta diferenciación entre conservación indirecta y directa. La conservación indirecta tiene que ver con modificar los factores ambientales de un objeto para poder conservarlo por más tiempo, es decir: temperatura, humedad, luz, a qué está expuesto, con qué se rodea, el entorno del objeto. En la conservación directa haces acciones que no alteran la estética del objeto, pero sí ayudan a que se conserven más tiempo. Ahí hay líneas delgadas porque, por ejemplo, si le retiras la suciedad a un objeto estás cambiando su estética, pero lo haces porque quieres que permanezca más tiempo. Hay otras cosas, en el caso de las películas, como retirar los adhesivos que no son libres de ácido o remover suciedad superficial”.

En el caso del trabajo de la Cineteca Nacional y Cristián Sánchez, aunque pasó por procesos similares a *Vías paralelas*, *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*, *Esperando a Godoy* no se puede considerar una restauración propiamente tal, pues no se terminó el montaje y la película nunca se estrenó en salas.

Sebastián Ubeda es conservador fílmico de la Cineteca Nacional desde 2017. Carmen Brito, montajista y restauradora, fue su profesora en pregrado. Motivado por su labor, postuló para ser su ayudante académico y estuvo apoyándola varios años en el DUOC de Viña del Mar en el taller de restauración fílmica de la carrera de comunicación audiovisual. En el segundo año de su ayudantía, en 2009, conoció a Jaime Córdova, periodista y actual director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, con quien comenzó a trabajar paralelamente. En esta instancia, el único festival en Sudamérica que exhibe películas rescatadas y restauradas, “entró de lleno al mundo cinematográfico latinoamericano”.

¿Por qué restaurar?

Para que el espectador de hoy tenga la experiencia que quiso transmitir el director de la obra. Algunos podrán decir que es para devolverla al original, pero nunca vamos a ver cómo fue ese original, porque no están los equipos de ese tiempo, entonces yo descarto eso. Por ejemplo, yo restauro una película ahora y se muestra en digital, que no se parece en nada a la proyección fílmica en la que pensó el director y cómo la concibió, entonces se desvirtúa en ese sentido. Lo importante es que la película se pueda ver. La historia de la película desde que se creó hasta ahora sufre una mutación, una destrucción en sí misma que a veces no permite siquiera visualizar artísticamente la película, y ese es el trabajo la restauración. Estoy hablando de rayas, saltos, manchas: la teoría dice que hay que dejarlas, porque es parte de la historia de la película, pero la visión que tenemos acá en la Cineteca Nacional de Chile es la contraria a tratar de acercarse a la versión prístina que se mostró en un primer momento de proyección de esa película.

Ubeda sostiene que, por cuestiones económicas, se le da más importancia a la difusión que a la conservación, “que es un pozo sin fondo de gastos y que tiene poco rédito político”, dice. Eso sí, piensa que cada vez tiene más forma: “La gente viene y se saca fotos, vienen autoridades y se asombran con el lugar. Pero aun así para los poderes no son muy interesantes unas latas heladas en un lugar, entonces siempre se le da más importancia a mostrar, a la espectacularidad”.

Cuando una película llega a la Cineteca Nacional se realiza una evaluación preliminar para ver el estado en el que se encuentra, porque el material fotoquímico, en particular el acetato, fabricado entre los cincuenta y los noventa, sufre el “síndrome del vinagre”: un deterioro autocatalítico que se caracteriza por la formación de ácido acético como subproducto de la descomposición, y puede contaminar las demás películas en la bóveda. En esos casos la película se digitaliza y se le devuelve al donante para que tenga acceso a ella, mientras la Cineteca se queda con la copia. Así, el contenido intelectual, cultural, no se pierde.

En el caso de que sea una película chilena que no tenga síndrome de vinagre, se integra inmediatamente. Si es latinoamericana, europea, o alguna donación particular -generalmente registros familiares-, se evalúa su valor cultural: “Veo paisajes, personajes y lugares que ya no existen, vestuarios, autos, decoración, ambientación, todo. En ese caso les digo que lo vamos a digitalizar gratis por la conciencia patrimonial, y los invito a que traten de dejar el material acá.

También les pido que no la proyecten más, que las vean en digital después de que la escaneamos”, dice el conservador fílmico.

Sebastián Ubeda hace una lista de los implementos que se utilizan para restaurar una película en la Cineteca Nacional. Piensa constantemente en lo que tienen a disposición y en lo que le gustaría tener en el laboratorio.

De acuerdo con su explicación, las máquinas enrolladoras horizontales son imprescindibles. Ubeda afirma que tiene la mejor mesa de trabajo que hay en Chile: “la trajimos de Europa, costó mucho dinero y tiene todas las características para cuidar la película”. La enrolladora tiene una luz que viene desde abajo y otra desde arriba para ver la reflexiones, porque las películas tienen dos caras: la emulsión y el soporte, entonces es necesario que haya luz por ambos lados. “También es necesario poder manipularla a la menor velocidad posible, y para ello solicité que fuera totalmente manual, porque también hay máquinas eléctricas que se manejan con pedales con el pie u otro tipo de tracción, y que sea ambidiestra, para poder devolverse y avanzar y no tener que ir todo hacia un lado para después devolverse al otro”, añade Ubeda.

También trabajan con una máquina que se llama empalmadora. Existen dos tipos: la empalmadora de calor y la de cinta adhesiva. La primera se usó profesionalmente en laboratorios y proyecciones. Raspa la película y funciona con un pegamento que se llama “cemento”. Es una intervención que no es reversible, por lo que Ubeda prefiere la empalmadora de cinta adhesiva, que permite poner y sacar el adhesivo. “No es cualquier *scotch*, tiene un pegamento especial, que también viene de Europa, de una tienda especializada en restauración fílmica. Cuento con esos *scotch* en 35mm y 16mm”, aclara. Es un pegamento transparente que no deriva en una goma amarilla que pueda manchar el fotograma. Aun así, según Ubeda, “hay algunos casos en que es necesario la pegadura de cemento porque la película ya la traía, y ahí habría que tratar de volver a hacerla como estaba”.

Para la limpieza se ocupan químicos como el alcohol isopropílico y el alcohol de melaza. Cualquier procedimiento con estos debe llevarse a cabo con mascarilla profesional y con extracción de aire permanente. Por ahora cuentan con una campana, pero de acuerdo con el conservador “próximamente vamos a tener mangas extractoras de aire, que es lo que usan ‘las cinetecas del primer mundo’. Es un gran avance, van a aspirar todo el material que esté en la mesa y van a dejar las películas limpias”.

Para continuar con la limpieza ocupan rodillos PTR, rodillos de goma que remueven cualquier pelusa o polvillo que pueda quedar después de la limpieza manual con paño de algodón y alcohol. Se ocupan primero en el laboratorio fílmico y luego antes de que la película sea escaneada.

También utilizan tijeras de precisión, una pera de aire para limpiar la zona, lupas y bisturí para, a veces, sacar la cinta adhesiva entre las perforaciones. También regla, para medir los rollos y saber a través de su diámetro, su duración, evitando así el uso de máquinas.

Ubeda ahonda en uno de los procedimientos más importantes: “Necesito los núcleos, que en su mayoría son desechos de la industria cinematográfica, y en otros casos son comprados en Europa. Están hechos con plástico neutralizado”. Son de un diámetro determinado y especializados para la conservación. Como el costo de traerlos es muy grande, la mayor parte de núcleos que se utilizan vienen de la industria, el conservador fílmico explica que se seleccionan los que están en buenas condiciones y agrega que “hemos traído mucho núcleo de 16mm. Vamos trabajando por etapas, como podemos, y decidí eso: ir por ese formato que era más factible de traer, más pequeño, y tratar de tener todo el 16mm en su núcleo para después poder abarcar el 35 mm”.

Paralelamente están empezando a humidificar los rollos de películas a través de una cámara de vacío. Ciertos químicos se colocan en el fondo que, por evaporación, suben y vuelven a humectar las películas resacas. De igual manera, con otros químicos, en la misma cámara de vacío, intentan secar las películas que llegan muy húmedas y que pierden su estabilidad longitudinal y vertical, impidiendo su manipulación. “Eso es algo nuevo que estamos tratando de instalar”, asegura Ubeda.

En esta línea, han intentado cambiar el uso de químicos por aceites esenciales. Sebastián Ubeda explica: “Ya he hecho algunas pruebas que he aprendido en cursos que hice con la Cineteca Nacional de México y la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ellos han hecho estudios de largo plazo, porque esto hay que probarlo a largo plazo, y han visto que el aceite de eucalipto-naranja limpia sin hacer daño ni a la película ni a la persona que la manipula, pero por ahora es un tratamiento costoso versus el alcohol isopropílico, que es más barato”.

“Lo estoy usando en ciertos casos de películas muy resacas y está dando resultados muy satisfactorios, entonces vamos a tratar de ampliar a más películas esos aceites. Esto es muy nuevo, lo aprendí hace un año, en cursos online que tuvimos todos los del laboratorio. En las clases que

me incumben a mí, de restauración mecánica, nos contaron y me contacté con ellos, también encontré literatura y lo apliqué”, agrega Sebastián Ubeda.

Finalmente, el conservador remarca la importancia de que el rollo quede bien enhebrado para su conservación permanente: “Esto quiere decir que no quede con espiras, arriba o abajo. Eso hace que entre aire y mugre. Es importante enrollar bien, y en este caso la enrolladora que compramos tiene un accesorio que hace justo eso y las películas quedan excelentemente enrolladas en cuanto a tensión”.

Esto representa un gran avance en la restauración, pues antes era un proceso manual que requería mucha técnica. “Había que enrollar con mucho cuidado y frente a cualquier error había que empezar de nuevo. Era muy complicado enseñarle a alguien enrollar, si se equivocaban significaba perder mucho tiempo. Como va a estar guardado, la tensión del rollo es muy importante”, añade Ubeda.

La reparación física y manual tiene dos objetivos: que las películas queden digitalizadas y conservadas lo mejor posible. Para lograrlo, Sebastián Ubeda escribe “diarios” de cada película: en qué estado llega, cómo prepara el escaneo y cómo Marcelo Vega la devuelve para prepararla para la conservación permanente en la bóveda. Pablo Insunza coordina ambos laboratorios, el análogo-fílmico donde trabaja Sebastián Ubeda, y el digital, donde trabajan Alejandro Chávez y Marcelo Vega.

Aunque con el rearmado en laboratorio de la película *Esperando a Godoy* se finaliza esta versión 2023, el rollo seguirá existiendo y va a seguir deteriorándose. ¿De qué forma se garantiza, entonces, su cuidado? De acuerdo con el Ubeda, lo principal es conservar y preservar, por lo que el tratamiento de los negativos de 16mm es prioridad.

¿Qué hace entonces la Cineteca con la película de Sánchez? Ubeda explica el paso a paso:

1. Limpieza del negativo.
2. Escaneo.
3. Restauración digital en Diamant (software de restauración de películas).
4. Color y masterización.
5. DCP (archivo digital para el cine).

Las distinciones teóricas en torno a la restauración siguen generando divisiones en el área de patrimonio cinematográfico. “La bibliografía, las teorías, hablan de volver al estado original. Yo no creo en eso, soy un disidente. Tú vas a encontrar en todos lados que esa es la restauración: tratar de volver al estado original. No creo que haya ‘original’, porque no creo que haya una matriz.”, dice Ubeda.

Jaime Córdova, por su parte, es crítico del cine actual. Habla del “cine inorgánico”, y es enfático en que lo digital, contra lo que se cree, no es la panacea. Caduca, a diferencia del soporte analógico, que puede durar muchos años. Entonces hay que elegir: ¿Qué se va a priorizar? El director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso se explaya:

“Cuando nos volcamos al material de archivo -documentales, noticiarios, películas, dibujos animados, todo eso que se ha proyectado en el festival (Cine Recobrado) durante estos 27 años-, el espectador comprende que hay otra dinámica, otra rítmica de la imagen cinematográfica. Que puede aprender a leer la imagen; a descifrar simbólicamente, estéticamente. Y también vivir la experiencia de la proyección en formato fílmico, en 35 y 16mm, cosa que hoy día no existe. Es esa experiencia, la de ver la granulosidad de la imagen, la raya, la pegadura, el salto, la marca en la película, lo que el festival le ofrece al público, sobre todo a los jóvenes, que no han conocido más que lo digital, una imagen nítida, perfecta, sin ningún tipo de máquina o de mancha. Pero eso no es el cine, el cine siempre fue imperfecto, por su propia naturaleza. La película se desgasta con el paso por un mecanismo de engranaje, que la tira, que la fuerza, que la rompe. Y la gente siempre vio el cine con esas características. Películas que empezaban a rayarse en los comienzos y los finales del rollo y lo aceptaba como parte del ritual de una película que ha sido exhibida, que tiene la historia inscrita en los fotogramas. Lo digital no tiene historia. En lo digital tú no sabes lo que estás viendo. Es una materialidad indetectable”.

El Festival de Cine Recobrado es una ventana de exhibición para las películas que las instituciones rescatan, restauran y digitalizan. “Sería absurdo darle la espalda al patrimonio cinematográfico chileno”, dice su director. Es una de las franjas principales que todos los años está presente en el festival de cine. Mostrar los hallazgos, el material que se ha rescatado del cine chileno, “que ha sido golpeado por la historia, la indiferencia de la ciudadanía, del Estado y de la política en general”, agrega.

Córdova habla de un “miserabilismo de recursos” en el país, que hace que las películas que quedan en soporte digital corran el riesgo de perderse, porque quedan almacenadas en un computador o en un disco duro, y esas máquinas fallan, son dispositivos que caducan. Como hay mucho material que rescatar y pocos recursos, hay que tomar decisiones. Además, sostiene que la restauración fotoquímica es estable y segura, con un nivel de permanencia que, de acuerdo con la duración del formato de 35mm o de 16mm, si se mantiene conservado en buenas condiciones puede durar entre 300 y 500 años, algo que un dispositivo electrónico digital no puede ofrecer. Esa es el punto: decidir, ante la escasez de fondos, cuántas películas se pueden rescatar y en qué soporte se va a dejar cada una.

La visión de Córdova es, por lo bajo, severa. Cuando se entera sobre los esfuerzos de Sánchez por finalizar *Esperando a Godoy*, interrumpe: “Tengo una mala noticia. Nada de eso es restauración”. Sin dejar espacio para dudas continúa: “Tradicionalmente el concepto de restauración es devolver algo a su condición original. ¿Qué implica eso? Un límite ético: no otorgarle elementos a una obra cinematográfica que originalmente no habría tenido. Hay que respetar las limitaciones técnicas de la época en la cual la obra fue realizada. Mejorar el sonido, escanear la imagen, colocar filtros, pasar por programas computacionales que le den un carácter hiperrealista a una imagen fotoquímica para intentar equipararla a una imagen digital es un despropósito. Se pierde el límite entre el registro analógico y el registro digital. ¿Para qué? ¿Cuál es la finalidad? Tomar esa imagen y actualizarla para satisfacer los estándares de los espectadores actuales o respetar ese límite y a base de eso limpiar algunos daños sufridos por la película o la banda sonora por el paso del tiempo. Eso es restauración. Lo otro es *masterizar*”.

Cristián Sánchez hizo un nuevo armado de la película a base de la digitalización que la Cineteca Nacional realizó cuando entregó la colección que fue restaurada. Esa digitalización tiene dos rollos menos de sonido. En ese momento, Sánchez eliminó una escena que no necesitaba y estuvo visitando la Cineteca frecuentemente para revisar las demás películas, pero como estaban en buen estado, el trabajo fue relativamente rápido y lograron terminar la restauración de *Vías paralelas*, *El zapato chino* y *Los deseos concebidos* sin ningún problema.

Además de los rollos faltantes, las principales complicaciones en la película faltante estaban justamente en el sonido: había partes que se escuchaban mal y otras, mejor, pero costaba entender qué se decía. Hicieron una restauración básica y Sánchez entregó la mezcla al Estudio Sonamos

para la construcción del sonido faltante. Debido a su fragilidad, los negativos de *Esperando a Godoy* se manipularon lo menos posible a la hora de ser limpiados y escaneados.

CAPÍTULO 2: EL CINE DE CRISTIÁN SÁNCHEZ

Expresión de -y reflexión sobre- la sociedad chilena

Cristián Sánchez es uno de los cineastas chilenos más prolíficos y su obra, siendo en su mayor parte ficcional, ha traspasado varias épocas. Su trayectoria comienza en la década de los 70 y se mantiene vigente. En 2020, en la 27 edición del Festival Internacional de Cine de Valdivia estrenó *Date una Vuelta en el Aire* (2020) y *La Promesa del Retorno* (2020), Films de Clausura, y este año *Voy y vuelvo* (2023) en la sección Gala Chilena del mismo festival.

La poca difusión de su obra, sin embargo, responde principalmente al contexto político en que realiza parte de sus películas, específicamente por la censura, la escasez de recursos y la falta de distribución y exhibición en el país. Sus películas, rodadas en 16mm, eran imposibles de proyectar en salas comerciales, por lo que su cine quedó relegado a centros culturales, universidades, institutos o salas de arte y ensayo. En *El campo ausente. La poética del afuera en el cine de Cristián Sánchez* (2017), Carolina Urrutia Neno, académica e investigadora, ahonda en este contexto: “Debido tanto a factores políticos como a la falta de financiamiento y ausencia de un mecanismo estatal para promover la creación audiovisual, las películas de Sánchez tendrán una distribución y exhibición muy reducidas y precarias, tanto en Chile como en el extranjero. La mínima difusión de esta obra se traducirá en que, hasta la actualidad, existe un importante desconocimiento en torno a estos filmes”.

El investigador Jorge Ruffinelli, por su parte, entrega algunas nociones para entender cómo se desarrolla este cine: “Aunque la inquietud cinematográfica de Sánchez precediera el golpe de Estado y la dictadura de Augusto Pinochet, la realización de su cine se dio en el interior de ese oscuro período y como una parte inescapable de él”. Así, fundamenta el origen de un lenguaje “que debía fraguarse sobre la marcha para evitar escollos y riesgos de la censura, al mismo tiempo que cada una de sus obras creaba atmósferas oscuras, retorcidas, que podían leerse como propias de su época y, ante todo, de una mirada desencantada”.

Pese a que Sánchez no aborda directamente el tema de la dictadura, es por medio de este lenguaje que sus películas transmiten los ánimos que vivía el país en esos años, por medio de personajes

errantes y espacios asfixiantes. “Esa violencia soterrada, oculta, de muchas cosas que pasan pero no se dicen abiertamente. Son películas que sirven mucho para entender lo que fueron esos años”, dice Yenny Cáceres, periodista y autora del libro *Los años chilenos de Raúl Ruiz* (2019).

Cáceres se sorprende con la noticia de los trabajos en torno a *Esperando a Godoy* y afirma que le parece excelente, “porque tiene que ver justamente con preservar un patrimonio fílmico que trasciende incluso a Sánchez. ¿Qué saca con tener eso guardado? Es un acto de memoria. Y qué mejor que esté en un espacio que, en el caso de Sánchez, que es un cineasta tan oculto, tan secreto, permita que nuevas generaciones y nuevos investigadores accedan a este material”.

En su libro, Cáceres aborda el tiempo que Ruiz pasó en Chile antes de su exilio. Introduce asertivamente: “Este libro es una crónica de un país que ya no existe”. Escapa de la teoría y de los tantos trabajos que se han hecho sobre Ruiz, similar a lo que ocurre con Sánchez. El estudio del cine de ambos es abordado casi en su totalidad desde el ensayo y la crítica. Por eso, *Los años chilenos de Ruiz* sale de la norma y se adentra, por medio de la narrativa y el periodismo, en uno de los episodios más desconocidos del cine chileno. En sus páginas aborda brevemente el encuentro entre Sánchez y Ruiz en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC), que encaminaría fuertemente la forma de hacer cine del entonces joven cineasta,

“Sánchez tenía 21 años cuando conoció a Ruiz. Ese encuentro lo marcó para siempre. Después del golpe, Sánchez se quedó en Chile y se convirtió en el heredero del cine de Ruiz. Además del taller, Ruiz dirigió un seminario sobre André Bazin, crítico de cine que alimentó las conversaciones de Ruiz en sus tiempos de cineclub, a inicios de los 60. Este Ruiz profesor, en el recuerdo de Sánchez, es el germen del Ruiz teórico, que más tarde dejará su legado en su *Poética del cine* y en sus diarios, donde siempre está construyendo modelos narrativos, con la misma pasión que inventa historias para nuevas películas. Es un Ruiz que, alejado de la academia, podía exponer de golpe un aspecto de la doctrina baziniana, que le concede una importancia primordial a los objetos, para luego saltar a filósofos como Wittgenstein y Deleuze”, explica.

Es esta naturaleza teórica una particularidad que también comparte con Sánchez. Su formación cultural sólida, marcada fuertemente por la figura de su padre, Luis “Filebo” Sánchez Latorre (1925) y su madre, Mimí Garfias (1925), se traduce en un cine reflexivo e interesado en la forma de ser del chileno, en sus maneras, en su lenguaje y en la cotidianidad.

En *El cine nómada de Cristián Sánchez* el director entrega más antecedentes de esta educación. Ante la afirmación “Un hogar en que la literatura estaba presente”, Sánchez dice: “Omnipresente, diría yo. Un hogar en el que había siempre una cantidad enorme de libros, rufas, montañas de libros, en un desorden fascinante o un orden quizás complejo, más probabilístico que determinista. Es decir, que viví rodeado de libros. (...) Yo me formé en ese ambiente, en esa relación con la literatura y el conocimiento como algo vivo. Creo que eso me influyó muy fuertemente y traté de leer y asimilar todo lo que pude. Alimenté una enorme voracidad por lecturas disímiles”.

La mirada de Sánchez se diferencia del Nuevo Cine Chileno, con sus tres películas características: *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littin, *Valparaíso mi Amor* (1969), de Aldo Francia, y *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz, y se aleja, también, de lo que estaban haciendo sus pares en el Cine Experimental de la Universidad de Chile, enfocados en documentar, en el registro de la realidad. A primera vista, puede resultar difícil intentar enmarcar las temáticas en torno a las que gira la obra de Cristián Sánchez, pues abarcan diferentes aspectos culturales que trascienden un momento histórico o político en particular: el aborto en *Cosita* (1971), el desamparo y la deriva en *Vías Paralelas* o las obsesiones, el deseo y el sexo en *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*, sin embargo, su contexto histórico será determinante.

En *Texto y contexto: El manifiesto de los cineastas de la unidad popular y la construcción de una cultura revolucionaria* (2007) Pablo Marín explica: “El momento político y la energía intelectual del período en que Sánchez realiza su cinematografía será radicalmente distinto al que albergó a los cineastas del Nuevo Cine Chileno (que se instala como un movimiento cinematográfico nacional entre fines de los sesenta e inicios de la década de los setenta). En el período obscuro y represivo, inmerso en la dictadura militar, Sánchez realiza una obra críptica, empapada de un humor solapado, con una narración particular, donde los personajes avanzan sin rumbo hacia destinos azarosos, sumergidos en la poética que organiza el director, como es el caso, de los filmes *El zapato chino* y *Los deseos concebidos*”.

En este sentido, en los primeros trabajos de Sánchez la estructura narrativa heredada de Ruiz es predominante, sobre todo en cuanto a la desarticulación de la estructura narrativa tradicional y la convivencia de lo cotidiano con lo surrealista. En *Esperando a Godoy: la reconciliación con la realidad* (1973), artículo publicado en la revista de cine Primer Plano, Héctor Soto, crítico de cine, escribe sobre esta influencia: “Cuál más, cuál menos, los tres (Sánchez, González y Navarro)

quedaron helados. Como después de una ducha fría en una mañana invernal. El chapuzón los afectó tanto que experimentaron una decantación repentina. Consideran las películas que han dirigido o en que han participado como simples borradores no muy afortunados y dieron un salto adelante que, más que a evolución, huele a ruptura”.

Este quiebre se traduce también en la experimentación con el sonido, área que Sánchez desarrolla en profundidad: por un lado, el diálogo, el foco en el lenguaje, conversaciones que guían o dejan a su suerte a los personajes, y, por otro, el ruido propio -o no- de espacios que sufren alteraciones externas que no necesariamente aparecen en pantalla y que le permiten a Sánchez jugar con la realidad.

En *Sonoridad, suspenso y fantasmagoría en el cine de Cristián Sánchez* (2018), Carolina Urrutia Neno explica que “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”.

Esta idea se consolida en palabras del cineasta en *Conversación Zoom con Cristián Sánchez. Guayaba* (2022), donde el director le explica a Pablo Gamba, periodista y crítico, su aproximación a la imagen y el sonido: “Lo visual representa más el mundo trivial, el mundo concreto, lo que vemos. La percepción de los hechos, las cosas que están ocurriendo, los acontecimientos. Y los sonidos nos trasladan, nos llevan, irrumpen para romper esa relación demasiado estrecha. Y nuevamente apelo a la idea que desarrollaron en otras partes de ‘desfondar el realismo’. ¿Cómo desfondar el realismo? A través de los ruidos. De la extrañeza de esos ruidos que parecen de ese espacio pero que no lo son. O algunos son y otros no”.

Si bien más adelante Sánchez entrará en profundidad en temáticas como las obsesiones relacionadas con el deseo y el sexo, sus primeros trabajos ya entregaban indicios de hacia dónde se inclinaba su mirada. Estos, en su mayoría co-direcciones con sus compañeros de la EAC entre los años 1971 y 1973, son ficciones que nacían a partir de talleres que impartía la escuela.

El rodaje de *Esperando a Godoy* comienza el segundo semestre de 1972, en el último taller de la carrera. Con más ganas que presupuesto, Cristián Sánchez, Rodrigo González y Sergio Navarro emprenden la difícil tarea de crear un largometraje que pueda contener y compatibilizar, simultáneamente, tres visiones diferentes. Eligen, además, en medio de la búsqueda de una voz autoral, trabajar con sonido directo, por lo que la mayor parte del equipo necesario, sobre todo cintas de ¼ de pulgada, es costado por ellos con ayuda de la productora PROA, del cineasta Pablo de La Barra, y del Cine Experimental de la Universidad de Chile. En el artículo para la revista Primer Plano, Héctor Soto ayuda a entender la dificultad que significaba esta decisión: “Filman a una relación muy baja. Les duele mucho cortar una toma y cada decisión en este sentido es acordada por unanimidad entre los tres realizadores. Sistema un tanto parlamentario que, hasta enero, sin embargo, les había dado buenos resultados. Pero -gente previsora al fin y al cabo- no descartaban la posibilidad de dictar un reglamento de cortes para evitar problemas en el futuro”.

Contra el estructuralismo de la escuela, buscan “ensuciar el lenguaje tradicional” como acto de rebeldía: “Nada de caligrafía perfecta”, dice Sánchez. Se trata de una mirada crítica sobre el proceso socio-político chileno, que se explica en la sinopsis de *Esperando a Godoy* que entrega el medio digital CineChile: “Un grupo de intelectuales de izquierda se toma un edificio con el propósito de formar un Ministerio de Cultura, sin embargo, los obreros se oponen a la toma. Intelectuales y obreros establecen un pacto de convivencia mientras esperan a Godoy, un jefe sindical. Luego de conflictos por diferencias ideológicas sobre la cultura, la toma se disuelve, justo cuando aparece Godoy con un discurso totalmente elitista y apolítico”.

Los tres estudiantes se dividen las escenas para después unificar el material y sus diferentes códigos. Sánchez explica que Rodrigo González, por ejemplo, quería hacer movimientos más “alocados”. Pasa en la escena de la discusión en el edificio de lo que se llamó IIIª Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, conocido como Unctad III, hoy Centro Gabriela Mistral (GAM). Usan un lente teleobjetivo, por lo que los personajes se ven muy cerca. La cámara va y viene, buscando lo que van diciendo, pero a veces los personajes escapan del encuadre, porque habla otro que no está en campo. Ese era el juego que se da también en la escena de la espera en la toma, donde están escuchando una locución sobre la posibilidad de un golpe de Estado. “Creo que ahí funcionó muy bien”, dice Sánchez.

Aunque los rodajes también se los reparten, Sánchez participa en todos. Tomó algunas fotografías que ayudan a ilustrar el proceso de creación de *Esperando a Godoy*. Jaime Vadell, Claudio Pérez, Jorge Müller, Jaime Bórquez, Miguel Costa, Cecilia Martorell, Agustín Cardemil, Kerry Oñate, Rodrigo González son algunos de los rostros en las fotos en blanco y negro que, entre cámaras, micrófonos, botellas de quizás qué, cigarros y risas, figuran en un departamento ubicado en las Torres San Borja de Santiago, donde transcurre gran parte de la película.



Imagen 1. Jaime Vadell, Claudio Pérez, Jorge Müller, Jaime Bórquez, Miguel Costa, Cecilia Martorell y Agustín Cardemil.



Imagen 2. Agustín Cardemil y Kerry Oñate.



Imagen 3. Jaime Vadell.



Imagen 4. Rodrigo González, Cristián Sánchez y Jaime Bórquez.

Los actores y actrices llegaron por datos y contactos. No era remunerado ni había cómo costear transporte ni alimentación. Los directores habían visto las películas de Raúl Ruiz y las tomaron como referentes, sobre todo algunos *copiones* de *El realismo socialista* (1973-2023) que Ruiz rodaba por entonces. Les gustó cómo actuaban algunos personajes y los contactaron.

El esfuerzo era evitar la actuación frente a la cámara. Querían que todo fuera natural, orgánico. ¿La clave? Poca puesta en escena. Sánchez habla de “lanzar la cámara”, siguiendo la línea de la espontaneidad y de la improvisación, característica fundamental del cine de Ruiz. A veces grababan sin avisar, lo que permitía una dirección de actores más fluida.

En 1973 Cristián Sánchez explicaba a Héctor Soto, exageradamente, para la revista *Primer Plano*: “Yo personalmente soy admirador de la filosofía Zen y creo que el realizador debe desaparecer, debe quemarse ante la realidad, quemarse ante las cosas. Y esto es lo que nos interesa: quemarnos como personas, como realizadores, como cámara, frente a la realidad”.

No fue difícil, porque la mayoría no eran actores. Agustín Cardemil era profesor de taller. Con él hicieron *Cosita*. Kerry Oñate también había sido profesor. A Waldo Rojas, quien tiene un papel protagónico junto a Carmen Bueno, lo conocen por Raúl Ruiz.

Además, es la primera vez que Sánchez trabaja con quien se consagraría como su “actor fetiche”, Andrés Quintana. En *El cine nómada de Cristián Sánchez*, el director habla de la cualidad que más lo cautivó:

“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 actor 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 mexicano), 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 asalto del lenguaje oral”.

En ese entonces Quintana trabajaba en la Cineteca de la Universidad de Chile. En *Texto y contexto: El manifiesto de los cineastas de la unidad popular y la construcción de una cultura revolucionaria*, Sánchez recuerda con gran detalle el primer encuentro y cómo llegó a actuar en *Esperando a Godoy*:

“Me lo presentaron y me pareció un personaje extraordinario, maravilloso, muy afable, además muy simpático, yo pensé inmediatamente, Quintana tiene que actuar, puede actuar. Entonces ahí lo metimos con un papelito chiquitito en *Esperando a Godoy*, donde interpretaba al mayordomo de la sociedad de escritores. Kerry Oñate era un intelectual demócratacristiano que venía de afuera, después de mucho tiempo, a ver el proceso de la Unidad Popular, pero era un poco crítico. Quintana le contaba lo que había ocurrido en el período en que él no había estado ahí. Empezaba todo un juego en que aparecían unas cintas de sonido. Yo tengo esta cinta en que aparece De Rokha hablando, ahh... pero yo tengo esta otra en que aparece Neruda, y empezaban a poner las cintas, y de repente Quintana le agarraba unas cintas y se las robaba sin que Kerry se diera cuenta”.

Jaime Vadell era el único actor profesional, reconocido por su papel en *Tres tristes tigres*. Lo conocían porque “estaba vinculado de alguna manera a la escuela”, recuerda Sánchez, le presentaron el proyecto y se las arreglaron para darle tiempo en pantalla.

Gran parte de la película fue rodada el segundo semestre del 72, otras partes a inicios del 73, pero cuando iban a pasar a organizar el material vino el Golpe. El taller a cargo de Nelson Villagra dio como resultado tres horas de material fílmico. “Cada uno de los personajes eran figuras de pensamiento. No estábamos construyendo personajes dramáticos”, recuerda con exactitud Sánchez.

La EAC y el Archivo Fílmico UC

En el marco de la Reforma Universitaria, la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) surge como un proyecto que buscaba generar una línea de trabajo unificada entre tres áreas que, hasta entonces, se entendían por separadas: cine, televisión y teatro. “No ha habido nunca una escuela como la EAC en toda la historia de la academia en Chile”, dice María Eugenia Meza, periodista y excompañera en la EAC de Cristián Sánchez.

La mayoría de los estudiantes de la EAC había pasado por otras carreras. Sánchez venía de la Escuela de Teatro, pero no quería actuar, le interesaba la dramaturgia y la dirección teatral. Por eso, ante la posibilidad de formarse en un espacio que contaba con infraestructura de primer nivel y el equipo necesario para hacer películas, no dudó en postular.

Sánchez tenía 19 años. Sergio Navarro ya era ingeniero eléctrico y estaba estudiando teología cuando entró a su tercera carrera, por lo que tenían gran diferencia de edad. Ingresaron a un curso de 70 alumnos, por lo que la exigencia y la competencia eran muy altas. Sánchez recuerda que la mayoría reprobó. El segundo año ya había una diferenciación entre televisión, teatro y cine. Unos pocos eligen esta última opción. “Dentro de ese conglomerado, cuatro o cinco firmábamos nuestras películas como el grupo ‘Los Malditos’”, dice Sánchez. Y así, la primera película que dirigen fue *Cosita*, un ejercicio de nueve minutos con guion de Rodrigo González, con quien tenía mucha afinidad. Sánchez lo recuerda como un escritor prolífico: “Era dramaturgo. De pronto construía una o dos obras de teatro a la semana. Le fascinaba el teatro y tenía una facilidad enorme para los diálogos”.

En la sección Historia de la página web del Archivo Fílmico UC se dan más detalles de la corta, pero influyente vida del proyecto:

“En sintonía con los principios de la Reforma Universitaria, la Universidad Católica propulsó la creación de la Vicerrectoría de Comunicaciones y a su alero surgieron el Departamento de Comunicación Audiovisual (DECOA) creado en 1968 y la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) fundada en 1970. La EAC fue concebida como un proyecto que buscó generar sinergias entre áreas de formación que parecían distanciadas en su naturaleza, pero que en su interior

impulsaban dimensiones artísticas y comunicacionales que la universidad deseaba desarrollar de manera explícita. En 1969 el Instituto Fílmico había desaparecido como tal y se integraba a esta orgánica mayor que también incluyó al antiguo Teatro de Ensayo y al Departamento de Teleteatro de Canal 13”.

Carlos Flores Delpino es cineasta y docente de la Facultad de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Luego de estudiar medicina veterinaria en Valdivia, compartió sala de clases con Cristián Sánchez, primero en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y luego en la Escuela de Artes de la Comunicación. Flores recuerda los primeros años de la EAC con extrema exactitud, pese a que no estuvo muchos años ahí: “Fue una escuela notable en muchos sentidos. Tenía un esquema que consistía en aplicar teoría primero y luego dar los espacios para practicar; una lógica muy común de la época, y que hoy está cambiando: primero la práctica y después la teoría”.

Mientras estaba en la EAC, Flores filmó dos documentales con Guillermo Cahn, también director: *Casa o mierda* (1969) y *Nütuayin mapu* (1969), ambos con el apoyo del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, a donde iban casi todos los días como voluntarios. Cuando había filmaciones llevaban los equipos, luego ayudaban a guardarlos, todo tipo de trabajo menor que les permitiera aprender. Recuerda cómo surge la idea que definiría su carrera como director: “Con Guillermo Cahn empezamos a pensar en retirarnos de la escuela. No porque la escuela fuera mala, sino porque en Chile estaban pasando cosas muy importantes y uno podía participar en ellas con el cine”. Y en el Cine Experimental de la Universidad de Chile eso se hacía: cine. Entregaban las herramientas para salir a la calle a grabar. Era un lugar donde circulaba la mayoría de los cineastas chilenos y donde se conseguía mucho apoyo para hacer películas.

Pedro Chaskel, documentalista, le ofreció trabajo a Carlos Flores en el Departamento de Cine Experimental, porque querían realizar una película sobre la juventud chilena. “Me dijeron: ‘Nosotros estamos medios pasados de edad para hacer esa película. Si te interesa, deja la escuela y te vienes a trabajar acá, pagado, con sueldo’. Yo lo encontré fascinante, y entré al Departamento de Cine Experimental”, cuenta Flores. Esa película se llamó *Descomedidos y Chascones* (1973), que, por cierto, se suma a la lista de películas que no se pudieron estrenar en salas por el golpe de Estado. Tenía fecha de estreno para el 11 de septiembre de 1973.

Otra de las personas que compartió sala de clases con Cristián Sánchez en la EAC es María Eugenia Meza. Aunque es periodista titulada de la Academia de Humanismo Cristiano, pasó por tres carreras en la Universidad Católica: dirección de cine en la Escuela de Artes de la Comunicación, Estética y Periodismo. Llegó a esta última pensando en ser crítica de cine: “Yo nunca pensé ser periodista propiamente tal. No andaba detrás de las noticias, no tengo ese carácter. Mi vinculación con el periodismo estaba por el lado de la cultura”.

Hoy, algunos trabajos se encuentran en el Archivo fílmico UC, que en su página web se describe como “una colección de contenidos audiovisuales gratuitos, creados por alumnos y profesores de los centros de formación Instituto Fílmico, Escuela de Arte de la Comunicación y Dirección Audiovisual de la Pontificia Universidad Católica de Chile”. En la sección “somos” se explica: “Entre las obras de ficción producidas en los años de la EAC hay una visible línea temática y creativa que separa los años que precedieron al Golpe de Estado respecto de los años en dictadura. En el primer período, que coincide con un momento de efervescencia política y social del audiovisual chileno, se pueden advertir obras que comparten una vocación de observación de los temas y problemas de esos tiempos. *¿Y usted, qué monos pinta?* (1971), de Enrique Berríos, por ejemplo, se organiza como una sátira en torno a la radicalización de las ideas políticas, del mismo modo en que *Caperucita* (1972), de Rodrigo González, aborda el acoso sexual desde la perspectiva de la patología criminal”.

En la categoría Ficción de la colección “Escuela de Artes de la Comunicación (1970-1978)” se pueden ver trabajos de Cristián Sánchez, Rodrigo González, Angelina Vásquez, Carmen Bueno, María Eugenia Meza, Carlos Pinto, Cecilia Martorell, Cristián Lorca, Ignacio Agüero, David Vera Meiggs, entre otros. *Cosita* y *Así hablaba Astorquiza* (1971) están ahí.

Meza insiste en que, si bien eran películas de corte experimental, “tienen un énfasis en encontrar formas distintas de contar las historias, más que contar historias que tuvieran contenido ideológico” y especifica su rasgo diferenciador: “Un enfoque mayor en la ficción que en lo documental, a diferencia del Cine Experimental de la Universidad de Chile, donde el foco siempre estuvo puesto en el contenido, en lo social y en la denuncia de la injusticia con una mirada política de la realidad”.

“Era muy loco, porque en el discurso todos queríamos hacer un cine ‘revolucionario’, pero en la realidad no nos salía eso. Con temas sociales, sí, pero de otro tipo. Temas sociales que tienen que ver con lo cultural más que con lo político. Por ejemplo, en *Cosita* y el tema del aborto, que

sigue siendo un tema hasta el día de hoy. Imagínate todo el tiempo que ha pasado”, agrega la periodista.

Raúl Ruiz solo hizo clases en la EAC durante unos meses, pero indudablemente fue de los profesores más influyentes, sobre todo en Sánchez. “Sus primeras películas son tremendamente ruizianas, por supuesto, en la línea de sus primeros trabajos, del Ruiz de los *Tigres*”, dice Meza. De acuerdo con su relato, el factor que más cautivó a algunos de los jóvenes cineastas de la EAC fue la particularidad del cine de Raúl Ruiz de los años 70 en Chile. Eran películas con un tinte político definido, pero se esforzaban por entrar en la manera de ser del chileno, en una mirada en profundidad, bastante teórica, con gran enfoque en el humor, en lo absurdo, que es lo que hace que esas películas se consideren, hasta hoy, completamente contemporáneas.

Estaban en desacuerdo con la mayor parte de lo que se estaba haciendo en el cine latinoamericano, “que era un cine dedicado a sacrificar la forma en función de un mensaje casi puramente político, donde lo estético no tenía cabida”, dice Sánchez. Para ellos, lo estético, justamente, era muy importante, porque solamente desde ahí “podía haber una verdadera impresión política, entonces la forma no estaba al servicio de un contenido, sino que el contenido emergía de esa forma”, agrega.

“Yo creo que Cristián trató de apuntar a lo mismo junto a sus compañeros que estaban más cercanos a él, que eran Rodrigo González y Sergio Navarro. La mirada de Raúl a la sociedad y el individuo, que después tuvo otras derivas muy distintas al cine que hizo en los 70, fue indudablemente lo que más influyó en el cine de la escuela, no así obras de otros cineastas importantes de la época como Helvio Soto o Miguel Littin. No tuvieron una importancia a nivel de mentoría, por así decirlo”, comenta Meza, lo que Sánchez a su vez reafirma en *El cine de Raúl Ruiz: el progreso del tiempo* (2007):

“Conocí a Raúl Ruiz a principios de los setenta, en la Escuela de Artes de la Comunicación, donde yo estudiaba cine. ‘El maestro Ruiz’, como le decían sus más cercanos amigos que lo celebraban por su humor o lo desafiaban en enciclopédicos duelos intelectuales que podían incluir la recitación de un inencontrable poema de John Donne, la explicación sumaria de las verdades contingentes de Leibniz, la letra de un bolero inventado sobre la marcha. Raúl, digo, vivía en el chisporroteo intelectual de los bares, tomando del ingenio agudo del chileno la materia prima de sus películas”.

Es esta la posta que toma Sánchez: el ser chileno como materia prima para hacer cine. Así lo reafirmó en 2007, cuando era académico de la Facultad de Artes -donde estuvo más de diez años- en una entrevista para la página web de la Universidad de Chile, donde aborda su forma de enfrentarse a los estereotipos populares: “Ese es mi secreto. Sé porque me he metido en esos mundos. Mis películas tienen que ver con cosas que yo conozco, y si desconozco algo, lo investigo. No me quedo con una aproximación que está sólo en mi cabeza. Es como una hipótesis que quiero chequear con la realidad, de manera que la experiencia me indique cómo corregirla. Por eso mis películas parecen un documental, tienen un efecto de realidad muy fuerte. Luego rompo eso y creo cosas más extrañas que tienen que ver con la realidad de Chile también. Chile es un país muy complejo, muy difícil y eso también lo exploro. Es la observación, lo que me contaron, también lo que he intuido, pero va más allá de la propia proyección mental”.

Otro de los trabajos que realizó Sánchez en su paso por la EAC es *Así hablaba Astorquiza*, co-dirigida con Carmen Bueno, Carmen Duque, Gabriel Ahumada, Rodrigo González, y con actuaciones de Patricio Achurra, Rafael Benavente, Carmen Bueno, Agustín Cardemil, Carlos Matamala, Raúl Osorio, Emilio Pacul, Carlos Pinto, Domingo Robles, Rodrigo Sánchez y Jorge Tapia. La película, realizada el segundo semestre de 1971, está inspirada en el asesinato del poeta José Domingo Gómez Rojas y se presenta en el Archivo Fílmico con la sinopsis: “En un universo paralelo, donde un baño de sauna representa las políticas de la antigua Roma, el poeta Gómez Rojas y un grupo de hombres socialistas intentan liberar a sus compañeros presos del juez, tirano y maestro, Astorquiza”.

Sánchez dice que es la primera vez que comienzan a elaborar algo más complejo, y recuerda un detalle del rodaje: “Se supone que era una creación colectiva, pero no resultó, así que finalmente yo asumí la dirección. Carmen Bueno hizo cámara, otros fueron asistentes de dirección, otros no participaron tanto porque no les gustó la historia”. El sonido se trabajó en su totalidad con doblaje. El detalle de la dirección, por supuesto, se mantuvo en secreto.



Imagen 5. *Así hablaba Astorquiza* (1971).

En el primer semestre de 1972, en tanto, “Los Malditos” realizaron *El que se ríe se va al cuartel* (1972), que Sánchez define como su primera película “autoral”, pues da los primeros pasos en el cine que desarrollará más adelante. Se trataba de una película surrealista sobre un civil y un militar. Luego del golpe de Estado, por su nombre y contenido, un funcionario del ex Instituto Fílmico botó las copias por seguridad. Aunque le aseguró haber guardado los negativos, Sánchez nunca los encontró. De acuerdo con el director, era una película cercana a *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel, pues utilizan una técnica similar: el “dictado inconsciente”. Buscaba desarrollar un equilibrio entre espacio real y el imaginario y la lógica de los posibles.

Sánchez recuerda esta película anterior a *Esperando a Godoy* como una “ficción especial”, que obtuvo una nota 7. Pedro Chaskel fue parte de la comisión evaluadora: “Me dijo, ‘Cristián, no entendí nada de la película, pero la encuentro maravillosa’”, asegura el director.

CAPÍTULO 3: *ESPERANDO A GODOY*

Saldar una deuda

Apelando a que el material era propiedad de la escuela, la Universidad Católica impidió que los directores accedieran a *Esperando a Godoy* por más de 15 años. Por eso, cuando lograron recuperar los rollos, se le encomendó a Sánchez, el más joven de los tres, la tarea de finalizarla. “Creo que si Kafka hubiera sabido todo esto, escribe una novela sobre estos directores que quieren hacer una película, dos se mueren, desaparece gente. Está el dolor terrible de la pérdida. Yo quería preservar este material sobre todo para mí, por devoción a lo que habíamos hecho, por una relación fraternal con mis compañeros”, dijo Sánchez a El Mostrador en diciembre de 2023.

Su insistencia fue feroz: en cada entrevista que ha concedido menciona a *Esperando a Godoy*. Siempre ha trabajado en torno a esta obra y buscando la forma de traerla al presente. Hizo arreglos en montaje, buscó mejorar la imagen y trabajó arduamente en el sonido. Todo por sus propios medios.

Aunque la película estaba lista, el único director sobreviviente no descansó hasta afinar el último detalle. La sincronización de sonido en los planos largos fue el trabajo más arduo, pero la grabación del bolero “Toda una vía” -a propósito de la vía chilena al socialismo- fue lo que retrasó la entrega del montaje final a la Cineteca Nacional.

Unos días antes del estreno, Sánchez visita la Cineteca Nacional para revisar los avances en su película. En la sala de edición de color ven algunos fragmentos de la película. Al director le interesa revisar tres escenas: la irrupción de Waldo Rojas en el campamento “Che Guevara” para presentar el proyecto de los talleres de poesía, al que Godoy se opone firmemente, la conversación de Andrés Quintana y Kerry Oñate en la sociedad de escritores, y la discusión de algunos personajes en la Unctad III. En esta última, el hecho de haber trabajado con sonido directo tiene grandes repercusiones. No se escucha bien y comienza un breve intercambio entre Pablo Insunza, Marcelo Vega y Cristián Sánchez con la película corriendo de fondo. Es una escena en la que los personajes, incapaces de llegar a acuerdo, hablan unos encima de otros.

“Está confuso”, dice Insunza. Sánchez, por su parte, afirma que no funciona mal, y plantea que lo ideal sería subtítular la película para hacerla más legible. “Después hay que hacer traducción al inglés, al francés, para que la película se vaya a otros lados, que no se quede solo en Chile”, agrega.

Además, revisan la escena donde suena el bolero, pero hay un error. “Este no es”, advierte Sánchez. Marcelo Vega arregla rápidamente la mezcla de sonido y vuelve a la escena con el audio definitivo. El grupo “revolucionario” se toma el edificio y suena el bolero nuevamente. “Ahora sí. La versión que hizo Sebastián Cifuentes me encanta. Es más juguetona”. Suena bien. Suena muy bien”, dice el director.

En la película, la interminable espera de Godoy deriva en la desconfianza de los personajes, que comienzan a poner en duda, incluso, su existencia. “El gran mito de Godoy. Godoy es un desgraciado, una mierda, nada más que eso. Godoy no tiene coexistencia en nosotros, lo hemos inventado. Convéncete de eso, no hay Godoy, ni hoy ni nunca”, dicen una vez depuesta la toma.

Pese a que en general se ve bien, Sánchez no está completamente satisfecho. Pide revisar las rayas y saltos en algunas escenas. Sugiere, en otras, mejorar el color para evitar una sobreexposición. Sin embargo, para hacer las correcciones pendientes se necesitaría mucho más tiempo. La reunión termina luego de revisar los créditos de la película: “*Toda una vía. Es la vía chilena, la definiendo y difundo, pues en el mundo no hay nada igual. No hay nada igual. No hay nada igual. No hay nada igual*”, canta Cifuentes.

Sánchez habla del mito de Sísifo. En su analogía, él carga con la responsabilidad de terminar la película, una condena de los dioses que llega a su fin. El ansiado estreno de *Esperando a Godoy* se fija para el 30 de noviembre en la Cineteca Nacional, en el contexto de la muestra “Memorias a 50 años” del Día del Cine Chileno, acompañando las funciones de *Nadie dijo nada* (Raúl Ruiz, 1971), *Cien niños esperando un tren* (Ignacio Agüero, 1985), *Hijos de la Guerra Fría* (Gonzalo Justiniano, 1986), *Imagen latente* (Pablo Perelman, 1987), *Rebelión ahora* (Rodrigo Gonçalves, 1983) y *Así golpea la represión* (Rodrigo Gonçalves, Peter Nestler, 1982).

Desde 1984, cada 29 de noviembre se conmemora el Día del Cine Chileno, en memoria de Carmen Bueno y Jorge Müller. Tenían 24 y 27 años respectivamente cuando fueron llevados a Villa Grimaldi, donde fueron víctimas de torturas y agresiones por parte de agentes de la DINA. Ese fue su último paradero conocido, y hasta la fecha sus cuerpos siguen sin ser encontrados.

En “Jorge Müller y Carmen Bueno: desaparecer a pleno sol”, del número 19 de la Revista Santiago, María José Viera-Gallo ahonda en el momento por el que pasaba la pareja de jóvenes cineastas previo a su desaparición. Eran figuras prometedoras: “Carmen Bueno y Jorge Müller son jóvenes, bellos, hippies y se hacen notar. Ella es una chica moderna, morena, de ojos verdes, *blue jeans* americanos y andar seguro. Él mide 1,90, es pelirrojo, delgado y le dicen Flaco. Ella tiene 24 años. Él, 27. Ambos trabajan en cine. Él estudió en la Escuela de Cine de Viña, de Aldo Francia. Ella, en la de la Universidad Católica de Santiago. A pesar de su reserva de juventud, ya tienen varios rodajes en el cuerpo”.

La faceta de actriz de Carmen Bueno es poco conocida, pero muchos coinciden en que era talentosa. En *Esperando a Godoy* aparece gran tiempo en pantalla, es una de las protagonistas y su personaje es muy relevante para la construcción de la historia. Sánchez conocía a Bueno y a sus hermanas desde el año 1966, aproximadamente. “Cristián era muy amigo de Carmen. Vivían en el mismo barrio, por Colón con Hernando de Magallanes, entonces generalmente se iban juntos después de clases. Eran bien compadres”, recuerda Carlos Flores. Sánchez lo corrobora y recuerda con nostalgia la micro que tomaban juntos para acercarse al centro de la capital. Pasaba cada una hora. “Carmen o Carmencha, como le dicen sus hermanas, es un personaje femenino ruiziano; de una belleza natural y un carácter fuerte, “achorado”. Está en el *peak* de su carrera (..) Actúa porque es carismática, pero donde vibra es detrás de la cámara”, relata Viera-Gallo.

Jorge Müller, por otro lado, era destacado por su ojo y por su carácter. Si bien es su participación en la trilogía documental *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, lo que le da el mayor reconocimiento en su carrera, ya había trabajado en diversos proyectos. Viera-Gallo escribe: “Entre 1971 y 1973, Müller filmó tres películas de Raúl Ruiz: *La expropiación*, *Palomilla Brava* y *El realismo socialista*. El sonidista Pepe de la Vega, quien trabajó codo a codo con Müller en estos filmes, así como en las olvidadas giras internacionales de Allende, lo recuerda así: ‘Jorge hablaba poco, pero hablaba bien. Se metía la cámara al hombro y no le decía a nadie lo que estaba captando’”.

El futuro de ambos es interrumpido violentamente el día después del estreno de *A la sombra del sol*. En el rodaje de esa película es donde habían iniciado una relación. En pleno día, la pareja es tomada detenida y trasladada a Villa Grimaldi. Viera-Gallo explica:

“A la salida, parados en una berma de la Avenida Apoquindo, Müller le confiesa a Pepe de la Vega que “anda con cola”, es decir que lo andan siguiendo. Tras la celebración, se quedan a dormir en la casa donde ocurre la fiesta. Esa mañana del 29 de noviembre van hacia las oficinas de Chile Films temprano, a terminar la posproducción del documental sobre ‘La celebración del año santo chileno’, que les encargó la Conferencia Episcopal. No importa la resaca. Son trabajólicos, mateos. Al doblar por Bilbao, las sombras de la pareja se disuelven en movimientos bruscos, al ser atacadas por dos hombres de la Dina que salen de una camioneta blanca. Rápidamente, el auto se los lleva hacia José Arrieta 8401”.

Es la última vez que se sabe sobre el paradero de ambos.

El estreno

Para Cristian Sánchez, la función de *Esperando a Godoy* ayuda a cerrar una larga etapa. La desaparición de Carmen Bueno y Jorge Müller derivó en la responsabilidad autoimpuesta de terminar la película, pero anuló la posibilidad de un duelo tradicional: “Desaparición es casi un eufemismo. Desaparición y muerte en este caso son sinónimos. Yo los vi a ellos una o dos semanas antes...estuvieron en mi departamento. ¿Cómo iba a saber que ocurriría esto después? Ha sido algo terrible”, dice el director.

El evento se realiza, finalmente, en el nivel -2 del Centro Cultural La Moneda, en la Cineteca Nacional. Con la capacidad de la sala al límite, Marcelo Morales saluda al público y presenta la película. Invita, luego, a Cristián Sánchez a pasar adelante. El director hace una aclaración de inmediato: “No hablaré, solo leeré un texto que escribí”. Se explaya y recuerda la inexperiencia al momento de hacer la película y afirma haber cumplido, al fin, su promesa. Declara: “Me ha correspondido, por inescrutables designios del destino, ser el representante de mis queridos compañeros, los directores ausentes de esta vida, Rodrigo González y Sergio Navarro, que me agujoneaban, sin tregua, para no abandonar a su suerte a la desasistida, *Esperando a Godoy*, que ahora, finalmente, empieza a vivir...su vida”. En este texto, al que nombra “Plegaria por la resurrección de *Esperando a Godoy*”, Sánchez dice:

“¡Por fin, *Esperando a Godoy* salió del reino de las sombras! Parecía un castigo eterno de dioses inclementes, que hubiesen dicho, o quizás dijeron y no prestamos oídos, ‘esta película no verá la luz’. (...) Cuántas veces intentamos recuperarla y la respuesta fue siempre la misma. Y más adelante cuando llegó la democracia y fue liberada, su estigma, igualmente, perpetuó el interdicto. Fuese lo que fuese no fue posible terminarla. Aguantó, sin embargo, todos los infortunios imaginables. No contaré los pormenores de un proceso de cincuenta años, que bien podría haber interesado a Kafka. Lo importante ahora es que la espera ha terminado. Y tengo la impresión de haber cumplido una promesa, porque fue una promesa que me repetí día tras día, por afecto, por amistad, por lealtad a todos los que dadivosamente participaron en la película”.

Aunque *Esperando a Godoy*, para la tranquilidad de su director, se ve y se escucha bien, su tarea aún no termina. Incansable, Cristián Sánchez trabaja en un nuevo montaje a partir de la versión estrenada, de 94 minutos en total. Hasta ahora ha eliminado y cambiado de ubicación algunas escenas. Hizo cortes en otras: “La idea ha sido concentrar la película en las líneas importantes, descartando escenas y momentos digestivos que interfieran en la expresión emocional”, dice el cineasta. El segundo corte dura 81 minutos, con los créditos del final. Las escenas que ya había quitado para el primer corte se mantienen fuera, porque no hay forma de recuperar el sonido.

Además, Sánchez eliminó gran parte de las escenas donde había referencias a situaciones o personajes de la época, ya que, de acuerdo con su visión, “hay cosas que el espectador de hoy no entiende, porque no vivió las cosas que se estaban viviendo en ese momento”. Como la película se iba a estrenar en 1973 o 1974, el director se justifica: “Son elementos que eran legibles en la época, pero que hoy ya no lo son. No es por pragmatismo, sino por respeto con el público y porque me interesa que la película sea valorada en lo que es esencial”.

Puede que esta nueva versión se proyecte de manera oficial en enero, para la décimo segunda edición del Festival Cineteca Nacional. Sin embargo, no es seguro. Todo dependerá, una vez más, de Cristián Sánchez. La tarea de conservar el material, por su parte, lo continuará realizando la Cineteca Nacional. *Esperando a Godoy* se consolida así como una película más, necesaria, en el largo trayecto de la reconstrucción de la historia del cine chileno. A medio siglo del golpe de Estado, “el diamante en bruto es ahora un diamante que reluce sin explicaciones”, dice el director con certeza.

Bibliografía, filmografía y referencias

Películas

Cristián Sánchez:

Cosita (1971)

Así hablaba Astorquiza (1971)

Vías paralelas (1975)

El zapato chino (1979)

Los deseos concebidos (1982)

Esperando a Godoy (1972, 2023)

Raúl Ruiz:

Tres tristes tigres (1968)

Palomita blanca (1973, 1992)

El realismo socialista (1973, 2023)

Archivos

Imágenes del rodaje de Esperando a Godoy (1972). Cortesía de Cristián Sánchez.

Plegaria por la resurrección de Esperando a Godoy. Cortesía de Cristián Sánchez.

Entrevistas

Alejandro Chávez.

Carlos Flores Delpino.

Francisca Galaz.

Luis Horta.

Jaime Córdova.

Pablo Insunza.

Cristián Sánchez.

María Eugenia Meza.

Marcelo Morales.

Sebastián Úbeda.

Marcelo Vega.

Revistas

Revista Enfoque N°1 Entrevista a Cristián Sánchez (3 de junio 1983).

Artículos y prensa

Antezana Barrios, Lorena; Cabalin, Cristian. Ficción televisiva y construcción intergeneracional de memorias sobre el pasado reciente en Chile.

Cáceres, Yenny. Crónica de una derrota. Revista Santiago. Septiembre 2023.

Carolina Urrutia, académica: “La gente que ve películas chilenas es más de la que creemos”. La tercera. Mayo 2022.

Date una Vuelta en el Aire y La Promesa del Retorno, los Films de Clausura de #FICValdivia2020. FICValdivia. 2020.

El impacto de las políticas públicas en el patrimonio audiovisual. El caso de la Cineteca de la Universidad De Chile bajo la dictadura militar. Luis Horta Canales. 2022.

“Esperando a Godoy”: la historia de la película de Cristián Sánchez que demoró 50 años en ver la luz. El mostrador. Diciembre 2023.

FICValdivia: El doble retorno de Cristián Sánchez. The Clinic. 2020.

Las calificaciones del Consejo de Censura Cinematográfica de Chile entre 1960 y 1973. Un estudio sobre la cambiante recepción cinematográfica.

Jorge Müller y Carmen Bueno: desaparecer a pleno sol. María José Viera-Gallo. Revista Santiago. Septiembre 2023.

Jorge Ruffinelli, “Cristián Sánchez, retrato del nómada que nunca se fue”. Cinémas d’Amérique latine. 2007.

Las calificaciones del Consejo de Censura Cinematográfica de Chile entre 1960 y 1973. Un estudio sobre la cambiante recepción cinematográfica.

López, Rocío; Buongarzoni, Laura Antonella; Morales, Ana María y Tascón, Marcos. “Sobre la vulnerabilidad de los materiales fotográficos. Deterioro del acetato de celulosa y desarrollo de herramientas microanalíticas para su detección precoz”, TAREA, 9 (9), pp. 170-195.

“Cine de Raúl Ruiz: El progreso del tiempo”. Cinémas d’Amérique latine. 2007. Cristián Sánchez.

“Esperando a Godoy: la reconciliación con la realidad”. Cine Chile. Héctor Soto G./ 03 de enero de 1973 / Archivos de Prensa.

“Esperando a Godoy”: la historia de la película de Cristián Sánchez que demoró 50 años en ver la luz. El mostrador. Diciembre 2023.

Parra Z., J. (2015). Con los ojos abiertos, laFuga.

Pinto Veas, I. (2007). El cine nómada de Cristián Sánchez, laFuga.

Pinto Veas, I. (2020). Los años chilenos de Raúl Ruiz, laFuga.

Sánchez, C. (2007). Aspectos fundamentales de mi cine, laFuga.

Solari, P. (2012). Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz, laFuga.

“Sonoridad, suspenso y fantasmagoría en el cine de Cristián Sánchez”. Carolina Urrutia Neno, Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile. Revista de Humanidades N°38 (JULIO-DICIEMBRE 2018): 133-159.

“Sujeto femenino, violencia y repetición: El zapato chino de Cristián Sánchez”. Nuevo texto crítico 47-48, vol. 24-25 (2011-2012). 157-164.

Tres películas restauradas de Cristián Sánchez que podrás ver en la Cineteca Nacional. Biobio. 2018.

El libro que marcó el reencuentro entre Raúl Ruiz y Cristián Sánchez”. La Tercera. 2011.

Llegan al streaming las películas de Cristián Sánchez, el cineasta de la chilenidad surrealista. La Tercera. Mayo 2020.

Tesis

Marín, Pablo. Texto y contexto: El manifiesto de los cineastas de la unidad popular y la construcción de una cultura revolucionaria. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia de Chile. Universidad de Chile. 2007.

Urrutia, Carolina. El campo ausente. La poética del afuera en el cine de Cristián Sánchez. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía Mención en Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile. 2017.

Libros

Becket, Samuel. Esperando a Godot.

Cáceres, Yenny. Los años chilenos de Raúl Ruiz. Catolonia. 2019.

Mouesca, Jacqueline. Cine chileno: veinte años: 1970-1990. Ministerio de Educación. 1992.

Ruffinelli, Jorge (Coordinador). El cine nómada de Cristián Sánchez. Stanford, Sandford University. 2005.

Sánchez, Garfías. Aventura del cuerpo. El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz. 2011.

Urrutia, Carolina y Ferrari, Marcelo (Editores). Escrito por cineastas. La Pollera. 2023.

Videos

Cátedra Nestor Olhagaray | Sesión 1. Soportes fílmicos, performances y exposición. Bial de Artes Mediales de Santiago. 2023.

Cátedra Nestor Olhagaray | Sesión 2. Historia del cine experimental en la Universidad de Chile. Bial de Artes Mediales de Santiago. 2023.

Cátedra Nestor Olhagaray | Sesión 5. Tres hipótesis sobre el cine de Raúl Ruiz. Bial de Artes Mediales de Santiago. 2023.

Charla Los oficios del cine con Cristián Sánchez. Instituto de Altos Estudios Audiovisuales. 2021.

Cineteca en Casa. Diálogo con Cristián Sánchez. Encuentro realizado a través de Facebook Live de la Cineteca Nacional de Chile el pasado martes 2 de junio de 2020.

Conversación Zoom con Cristián Sánchez. Guayaba. 2022.

Conversatorio por Zoom. Retrospectiva Cristián Sánchez. Universidad del Desarrollo. 2022.

Derechos de Autor. El cine según Cristián Sánchez. Jaime Alaluf. 2016.

El cine de Cristián Sánchez. Archivo online Cineteca Nacional de Chile.

XVI Festival Internacional de Cine Recobrado Valparaíso - Chile Simposio Internacional: Raúl Ruiz . Centro de Extensión DuocUC Edificio Cousiño. Martes 6 de Noviembre 2012. Aventura del cuerpo: El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz. Expositor: Cristián Sánchez (Chile). Moderador: Jorge Rufinelli (Uruguay).