



Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen

Dirección de Pregrado

**La última década del cine chileno:
Inevitablemente independiente**

Memoria para optar al Título de Periodista

Loreto Montero Muñoz
Francisca Valdebenito Fica

Profesor Guía: Claudia Lagos Lira

Santiago, enero de 2012

INTRODUCCIÓN: DESMITIFICANDO AL CINE CHILENO	4
PARTE I: CONSTRUYENDO INDUSTRIA	11
CAPÍTULO 1. MEMORIA FÍLMICA: DEL CINEMATÓGRAFO A NUESTROS DÍAS.....	12
1.1 LA PREHISTORIA DEL CINE CHILENO.....	12
1.2 LA REVOLUCIÓN DEL CINE EXPERIMENTAL	13
1.3 LA DERROTA TRAS EL ENTUSIASMO	16
CAPÍTULO 2: EL <i>BOOM</i> DE LAS ESCUELAS DE CINE	20
2.1 “YO NO FORMO PROFESIONALES, FORMO ARTISTAS”.....	21
2.2 MÁS CUPOS PARA FINANCIAR A LOS TALENTOSOS	23
CAPÍTULO 3: COSTO HUNDIDO.....	27
3.1 <i>FAMILY, FRIENDS AND FOOLS</i>	29
3.2 DE UNA <i>HANDYCAM</i> A LA PANTALLA GRANDE	31
CAPÍTULO 4. PATERNALISMO DE ESTADO.....	35
4.1 VENDIENDO LA “IMAGEN PAÍS”	37
4.2 LAS PELÍCULAS QUE NADIE VERÁ	40
CAPÍTULO 5. “FIDELIDAD PARA EL QUE DA <i>LUCAS</i>”	43
5.1 “UNAS <i>LUCAS</i> PARA LOS AVISITOS”	46
5.2 “UN OLIGOPOLIO SÚPER BIEN CONFORMADITO”	49
5.3 SOLO EN LA SALA	52
CAPÍTULO 6. DE CHILE PARA EL MUNDO.....	57
6.1 A ORILLAS DEL CALLE CALLE	58
6.2 FESTIVALES: EL TERMÓMETRO DEL CINE.....	60
6.3 ¿LÍNEA EDITORIAL O CÁNCER?	62
6.4 LA CRÍTICA: UNA DISCIPLINA EN EXTINCIÓN	64
6.5 EL CINE DESDE LA ACADEMIA	68
6.6 “LAS CINETECAS ESTÁN VIVAS CUANDO EMPIEZAN A INTEGRAR A LA GENTE”	70
PARTE II: CONSTRUYENDO SENTIDO.....	74
CAPÍTULO 7. JUNTOS, PERO NO REVUELTOS.....	75

7.1 EL CINE DE AUTOR: UN MAL ENTENDIDO	79
7.1.1 “UN MONTÓN DE COSAS QUE SE SOLUCIONAN SIN DINERO”	80
7.1.2 “ONDA, BONITA FOTOGRAFÍA, MÚSICA CUIDADA Y MILIMÉTRICAMENTE COLOCADA”	84
7.1.3 LA FICCIÓN DE LAS CATEGORÍAS	89
7.2 LA EXPERIMENTACIÓN ESTÉTICA: CONTEMPLANDO A TRAVÉS DEL CINE	93
7.2.1 LA PROPUESTA SURREALISTA	95
7.2.2 UN MUNDO BIZARRO	97
7.3 EL CINE DE LO IMPERFECTO: APROPIÁNDOSE DE LA PRECARIEDAD	100
7.3.1 LOS ORÍGENES	102
7.3.2 EL CINE COMO ACTO POLÍTICO	102
7.4 CUANDO EL DOCUMENTAL INVADE LA FICCIÓN	106
7.4.1 EL RODAJE COMO ESPACIO DE CREACIÓN	110
7.4.2 LA META FICCIÓN EN EL SOPORTE MISMO	113
7.5 DE SUPERHÉROES, COMICS Y ZOMBIES	118
7.5.1 LA INTERTEXTUALIDAD POP	121
7.5.2 VAMPIROS EN SANTIAGO.....	124
7.5.3 LA COMEDIA <i>TEEN</i>	127
7.5.4 LA CULTURA TELEVISIVA EN PANTALLA GRANDE.....	128
7.6 PROBLEMAS DE GUIÓN	134
<u>CAPÍTULO 8: REPRESENTACIONES SOCIALES</u>	<u>140</u>

8.1 EL CINE, ¿UN DEBER SOCIAL?	140
8.2 EL CINE DEL 2000	141
8.3 LA TENDENCIA DEL PESIMISMO CONFORMISTA	145
8.3.1 ES LO QUE HAY	147
8.3.2 EL FRACASO EXISTENCIAL	152
8.3.3 EL ARTE DESPOLITIZADO	156
8.3.4 LAS INCLASIFICABLES.....	161
8.4 FILMANDO DESDE LOS MÁRGENES	165
8.5 LOS RASTROS SOCIALES EN EL CINE DE GÉNERO	168
8.6 LA PROYECCIÓN DE LOS ESPACIOS	170
8.6.1 DE LOS ESPACIOS ABIERTOS AL INTIMISMO URBANO	175
8.6.2 EL CINE BISAGRA DE WOOD	179
8.7 NUEVAS CONCEPCIONES SOBRE EL SEXO Y EL AFECTO	182
8.7.1 LA SANTA Y LA PUTA	182
8.7.2 “LAS MUJERES QUE CONOZCO”	186
8.7.3 LOS HOMBRES TAMBIÉN LLORAN	190
8.7.4 MÁS ALLÁ DE LA DUALIDAD DE GÉNERO	192

<u>9. LOS DUROS DATOS DE LA DÉCADA DEL 2000 Y EL FUTURO DE LA INDUSTRIA.....</u>	<u>197</u>
---	-------------------

Introducción: Desmitificando al cine chileno

Cuando nos planteamos hacer una investigación sobre el cine nacional, la idea de centrarnos en la última década apareció más por motivos prácticos que teóricos. Primero, porque la demarcación temporal de los diez años conlleva inevitablemente, el inicio y el fin de diversos procesos históricos que, de una u otra manera, afectan también al cine.

Segundo, porque era la década que por experiencia de vida nos era más cercana. Tercero, porque analizar diez años de la historia cinematográfica nacional era lo máximo a lo que podíamos aspirar, considerando el tiempo que exigen las formalidades académicas para una memoria de título. Y cuarto, porque ya existían otros textos que se enfocaban en el cine chileno de décadas pasadas.

Pero a medida que fuimos introduciéndonos en el tema, comprobamos que efectivamente el cine chileno realizado en este último decenio tenía diferencias evidentes con el de décadas anteriores. Al mismo tiempo, nos dimos cuenta de que estos cambios eran impulsados principalmente por los nuevos realizadores.

Con esta apreciación, no pretendíamos menospreciar la obra de los cineastas consagrados, pues entendemos que forman parte fundamental del cuerpo cinematográfico actual. Sin embargo, es necesario reconocer que son justamente los realizadores noveles los que han logrado dar el salto cualitativo y cuantitativo respecto al cine que se venía haciendo en los '90, no solo a nivel de temáticas, sino también de estéticas. Y lo que es aún más admirable: lo han hecho en el marco de una cultura audiovisual cada vez más demandante.

Actualmente, la industria de los contenidos audiovisuales mueve enormes sumas de dinero alrededor del mundo. Solo durante el año 2000, el mercado de las comunicaciones alcanzó la cifra de 1.212 millones de dólares, de los cuales el 17 por ciento correspondieron al sector audiovisual (Trejo,2009: 31). Los canales de televisión, los

medios de Internet, los operadores de cable, las productoras cinematográficas, son algunas de las piezas que hacen funcionar este engranaje.

Sin embargo, el caso del cine de ficción es particularmente especial porque, además de responder a las reglas del mercado, debe responder a ciertos estándares artísticos que no siempre coinciden con las primeras. Al cine se le exige alcanzar ciertos parámetros estéticos que, por ejemplo, no se le piden a la televisión.

A través de los diversos códigos de la narrativa audiovisual, el cine cumple la función de construir los imaginarios de la sociedad. Va más allá de la inmediatez de la imagen televisiva porque es una experiencia que requiere tiempo, dedicación y, en muchos casos, constituye un proceso mental mucho más complejo que saca al individuo de la cotidianeidad desde su casa a la sala de cine.

En el mercado actual, un país que tiene una industria cinematográfica desarrollada, es un país que existe, no solo comercialmente, sino también simbólicamente. Las películas representan y crean imágenes sobre lugares, personajes, situaciones y sensaciones. Contar con una industria cinematográfica es, por lo tanto, fundamental si se busca promover ciertas ideas, fomentar la industria de la entretención o, lo más importante, si queremos generar una conciencia colectiva.

El cine de un país es una especie de espejo que si bien no refleja la realidad, sí nos muestra posibles caminos para intervenirla. En el caso de Chile, existe una amplia trayectoria cinematográfica que data desde las primeras experimentaciones en celuloide del siglo XX, pasando por el cine mudo, el “nuevo cine chileno” de los ‘60, hasta llegar al cine de la transición.

Si bien en ninguno de esos períodos el nivel de producción permitió consolidar una industria cinematográfica autosustentable, sí puede afirmarse que el interés por hacer cine desde Chile, siempre ha existido y se mantiene hasta hoy.

Actualmente pareciera que hacer una película es mucho más fácil. Los equipos de grabación son más accesibles que antes tanto en cantidad y calidad, como en costos. Los avances tecnológicos, entre los que se cuentan especialmente el cine digital, nos han asegurado una mejor calidad en la imagen, y los medios de comunicación como Internet, nos han entregado las herramientas para dar a conocer de manera rápida, sencilla y a menor costo las películas.

En nuestro país, el Estado entendió la importancia de apoyar al cine ya en 1939 con la creación de la Corporación de Fomento de la Producción, CORFO, los Estudios Chile Films en 1941, el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Fondart, en 1992, y La Ley de Fomento Audiovisual que dio vida al Consejo Audiovisual y su respectivo fondo en el 2004.

Al mismo tiempo, contamos con instituciones de promoción del cine nacional como Cinema Chile y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Dirac, y con el creciente interés de los organismos internacionales para financiar las películas de nuestra región, ya sea a través de coproducciones, becas o fondos especialmente creados para el cine de América Latina. Cada una de estas opciones tiene sus ventajas y desventajas, y dependiendo de la elección, los cineastas deben ceder o no sobre las particularidades de sus cintas.

Pero más allá de estas facilidades, lo cierto es que más que nunca en nuestro país existe el ánimo de hacer cine. Si no se consiguen los fondos, se piden préstamos, se convierte en accionistas a todos los que participaron de la película o, simplemente, se concibe la cinta con el mínimo de recursos. En ello han tenido un papel fundamental las escuelas de cine,

que a pesar de sus evidentes prioridades comerciales, han logrado fomentar el oficio dentro de cierto segmento de la juventud chilena.

Si consideramos que entre 1990 y 2000 el promedio anual de producción era de tres cintas chilenas, y que durante el último decenio esta cifra se elevó a diez, da para sentirse optimistas. Aunque sabemos que una producción mayor de películas no asegura su calidad, durante el último tiempo hemos tenido, además, la suerte de ver cintas a la altura de las mejores de nuestra cinematografía, y con un reconocimiento internacional en festivales de primera categoría, que antes se daba en raras ocasiones.

El caso de *La Nana* de Sebastián Silva y su premio al Mejor Guión en el Festival de Moscú de 2009, o el Premio Cine en Construcción obtenido por *Tony Manero* de Pablo Larraín, en el Festival de San Sebastián 2008, son solo un ejemplo de ello.

Sea industria o no, es indudable que en Chile se está haciendo cine, se están corriendo riesgos y se ha ampliado la gama de géneros y estéticas con una rapidez que impresiona. Con *Kiltro*, *Mirageman* y *Mandrill*, Ernesto Díaz nos ha demostrado que se pueden hacer películas de acción, sin morir en el intento.

José Luis Torres Leiva nos ha permitido darnos cuenta que existe una audiencia, por pequeña que sea, a la que le interesa ver un cine de carácter más contemplativo, como el de *El cielo, la tierra y la lluvia*. José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola han dejado en claro con *El Pejesapo* y *Mitómana* que no solo una estética prolija puede transmitir emociones. Con *Play* y *Turistas*, Alicia Scherson ha logrado romper con los personajes estereotipados a los que nos tenía acostumbrados el cine nacional.

Utilizando actores no profesionales en *Huacho*, Alejandro Fernández nos ha demostrado que a veces la autenticidad está precisamente en las personas comunes y corrientes.

Pablo Larraín, en tanto, nos ha sorprendido con personajes perturbadores que nos han entregado nuevas lecturas sobre la historia nacional.

Sin embargo, esta sensación de esperanza respecto al cine nacional no es nueva. Al alero de la prensa y sus obsesiones por convertir todo en un fetiche, se ha creado la idea de una renovación del cine chileno, que partió en 1999 con el éxito de taquilla de *El Chacotero Sentimental*.

Desde entonces se espera que el cine nacional tome un nuevo impulso y se ha llegado a hablar de la existencia de un “nuevo, nuevo cine chileno”¹ que ha sido abalado incluso desde las instituciones financieras-privadas y estatales-, quienes condicionan sus aportes económicos a partir de requisitos temáticos y estéticos.

Lo cierto es que en términos concretos no contamos con una cinematografía que se identifique fácilmente como “chilena”, y a pesar de que hemos avanzado bastante en términos de la producción, el público nacional sigue prefiriendo ver cintas extranjeras.

La supremacía del cine norteamericano tampoco es una novedad en este sentido. “A pesar de las barreras de entrada diseñada por diversos Estados- tiene una cuota de pantalla global cercana al 80 por ciento” (Trejo, 2009: 29). Y en Chile, esta desproporción se intensifica.

Durante el 2010, las cintas estadounidenses representaron el 71,9 por ciento de los estrenos del año, acaparando el 89,1 por ciento de la asistencia, mientras los estrenos chilenos correspondientes al 8,4 por ciento del total anual, lograron atraer a solo el 2,6

¹En: Lelio, Sebastián. “Un balance al cine chileno”. En Revista *La Fuga*: <http://www.lafuga.cl/un-balance-al-cine-chileno/58>; Morales, Jorge. “Ya no basta con Sumar”. En Revista *La Fuga*: <http://www.lafuga.cl/ya-no-basta-con-sumar/297>; Scherson, Alicia. Entrevista de LisetteSobarzo en Revista *Filmonauta* N°1, octubre de 2009, Pág. 4 y 5; Garratt, Ernesto. “Irrumpe el nuevo cine chileno”. *El Mercurio*, 30 de septiembre de 2005; Rajevic, Pía. “Nuevo cine chileno: la irrupción femenina”. *La Tercera*, 17 de octubre de 2010; Erlij, Evelyn. “Jóvenes directores analizan los rasgos del cine nacional actual”. *El Mercurio*, 23 de mayo de 2010, Cuerpo E, Artes y Letras, Pág. 6.

por ciento del público². Es decir, solo el 3 por ciento de las 15 millones de entradas de cine³ que se venden a lo largo del país, corresponden a producciones nacionales.

El tema es particularmente preocupante en Chile en donde el público masivo, además de ir poco a las salas de exhibición (0,86 visitas per cápita promedio en el 2010⁴), prácticamente no conoce el cine que hacen sus compatriotas. Los cineastas chilenos, productores, actores de cine, técnicos, sonidistas, montajistas, casi no tienen retroalimentación de las audiencias nacionales respecto a sus películas. Salvo algunas excepciones, la mayoría de ellas permanecen dando vueltas en círculos académicos de producción audiovisual o, en algunos casos, en festivales internacionales.

Por lo tanto, es difícil que las películas generen reflexiones o inclinaciones más allá de grupos reducidos de audiencias, que generalmente son los mismos que siempre están atentos a las novedades del cine nacional porque, de alguna forma, están relacionados con él. En este sentido, la labor de los festivales de cine locales, sobre todo de los más pequeños en regiones, ha sido fundamental para generar algún tipo de conexión con las audiencias, pero aun no es suficiente.

Con todo, nuestra propuesta es que algo potente está pasando con el cine nacional. No se trata de una estética unificada o de un nuevo *boom* del cine chileno, pero no por ello deja de ser meritorio. Hoy más que nunca existen posibilidades de llevar nuestros imaginarios al resto del mundo y, a la vez, de compartirlos con los sectores de nuestra sociedad que históricamente han tenido más dificultades para acceder a la cultura.

²"El cine en Chile en el 2010". Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G (CAEM). Marzo de 2011. Obtenido el 20 de mayo de 2011 en http://www.accionaudiovisual.uc.cl/prontus_accion/site/artic/20110328/asocfile/20110328172625/el_cine_en_chile_en_el_2010__marzo_2011_.pdf

³Castro, Felipe. (2011, febrero) "Premio Goya reconoce cine joven chileno". La Nación Online. Obtenido el 15 de mayo de 2011 en: <http://www.lanacion.cl/premio-goya-reconoce-cine-joven-chileno/noticias/2011-02-14/171838.html>

⁴ "El cine en Chile en el 2010" Op.cit.

Muchos de los cineastas que fueron protagonistas de décadas pasadas, a su vez, continúan haciendo cine: Miguel Littin, Cristián Galaz, Andrés Wood, Gonzalo Justiniano, e incluso Raúl Ruiz⁵, que hasta sus últimos días de vida se mantuvo firme en la tarea de construir representaciones sobre nuestra sociedad y el mundo.

Sin perjuicio de ello, esta investigación se centrará en los realizadores que hayan producido su primer largometraje de ficción entre los años 2000 y 2010, y que cuenten, a su vez, con dos o más películas. La determinación tiene, por supuesto, una razón práctica, pero por sobre todo se debe a que creemos que en esta última generación es donde están las mayores potencialidades del cine nacional: de ahí es desde donde debieran emerger los principales realizadores de las próximas décadas.

Se trata de un panorama ideal en muchos aspectos, pero que al mismo tiempo arrastra problemáticas históricas que se aparecen año a año como una tranca permanente, en el que la pregunta por la existencia de la industria, la falta de audiencia y el deber ser del cineasta, siguen siendo los principales cuestionamientos.

A partir del análisis de más de cuarenta cintas producidas en esta década, la recopilación de artículos de prensa escrita y digital, la revisión bibliográfica de doce de los principales textos sobre cine chileno, y más de 20 entrevistas a los distintos actores que componen este sector, es que realizamos un diagnóstico de la última década del cine chileno.

⁵ Raúl Ruiz falleció el 19 de agosto de 2011 en París, Francia.

PARTE I: CONSTRUYENDO INDUSTRIA

Capítulo 1. Memoria fílmica: Del cinematógrafo a nuestros días

“Si uno no sabe historia, no sabe nada. Es como ser una hoja y no saber que forma parte de un árbol”.

(Michael Crichton, escritor y cineasta estadounidense)

1.1 La prehistoria del cine chileno

La conexión entre Chile y el arte cinematográfico se remonta a comienzos de 1900. Inicialmente, al mero estilo Lumière, se proyectaban películas con temáticas cotidianas. No se sabe con exactitud si la primera película chilena que se proyectó fue *Ejército general de bombas*, en el año 1902, o *Carreras de caballos en Viña del Mar*, en el año 1900. De lo que sí se tiene certeza es que el período que va entre 1910 y 1931 que corresponde a la era del cine mudo, fue uno de los más fructíferos en cuanto a producción cinematográfica

Hasta el año 1926 ya se habían rodado 61 películas argumentales. Todo un fenómeno considerando la tecnología de la época y el esfuerzo por crear una industria de cine chileno sin muchos frutos. “Se puede sintetizar toda esta etapa como una desesperada búsqueda por crear las bases de la industria fílmica, pero cuyos frutos no fueron los que sus creadores apetecieron” (Ossa, 1971: 29-30).

Durante esa época -mediados de los '20- el director de una película podía ser, además, camarógrafo, guionista y, muchas veces, actor. Tendencia que se refleja por estos días en los modestos equipos de producción de algunas películas chilenas, ya sea por recursos limitados, o bien por una necesidad de guión y eficiencia del trabajo.

La película que para muchos marca el inicio del cine chileno como tal es *El húsar de la muerte*, dirigida y protagonizada por Pedro Sienna en el año 1925. El filme que narra la historia de Manuel Rodríguez, fue restaurado años más tarde por Sergio Bravo, uno de los fundadores del Cine Club y el Cine Experimental de la Universidad de Chile. La misma cinta

fue declarada Monumento Histórico en 1998, y actualmente existe un premio que lleva el nombre de su autor para reconocer a quienes se destacan en el área audiovisual.

Si bien hoy asistimos a una crisis de audiencia del cine chileno actual, lo cierto es que la industria cinematográfica nacional ha tenido problemas a lo largo de toda su historia. Una de las peores etapas se registró en la década del '50, período durante el cual se filmaron sólo 13 largometrajes, ocho, al menos, dirigidos por extranjeros.

1.2 La revolución del cine experimental

Fue en la década del '60, al alero de las universidades, que se fueron gestando otras formas de hacer cine: el "Nuevo Cine Chileno". "El espacio a partir del cual se abrirá camino al cine moderno en Chile proviene, precisamente, de un género y un ámbito de producción alejados de la escena comercial, del gran público y del modelo *hollywoodense* de producción: los cortometrajes documentales realizados en centros universitarios" (Salinas y Stange, 2008: 26).

Pero el advenimiento de "algo nuevo" en el cine no se dio sólo en nuestro país. Se trató de una tendencia generalizada en Latinoamérica y que tomó diferentes matices, según el lugar. Latinoamérica sufría los embates de la desigualdad social y económica, no tan solo frente a los llamados países desarrollados, sino también dentro de sus propias fronteras.

En buena parte de la región proliferaban las dictaduras militares y los cineastas asumieron como misión convertir sus obras en armas que lucharan contra esta injusticia. Eso produjo un estado de "politización" en la sociedad, y los estudiantes universitarios no fueron la excepción. Las casas de estudios se transformaron en importantes espacios de pensamiento crítico dando paso a la Reforma Universitaria de 1967.

Durante esta etapa hubo varios hitos significativos para el cine nacional. Uno de ellos fue el Cine Club, formado por alumnos de arquitectura de la Universidad de Chile. Sus

impulsores fueron Sergio Bravo y Pedro Chaskel, quienes pronto se convirtieron en precursores de Cine Experimental de la Universidad de Chile (CE).

Con hitos como éstos, el arte cinematográfico se fue desarrollando lentamente, pero con fuerza. No sólo a nivel de audiencia- el número de visitas promedio al cine per cápita era de 8 al año⁶- y producción, sino que también a nivel crítico. José Román y Sergio Salinas, destacados críticos de cine de la época, comenzaron a publicar de forma constante a partir del '60, en prensa especializada.

Coherente con lo que sucedía con el cine en Latinoamérica, lo que definió y se transformó en el elemento determinante del CE fue el intento de acercarse a la realidad nacional: volver a ver críticamente el escenario cotidiano, vocación que el cine de la década anterior no tenía.

Uno de los hitos del CE fue *El Chacal de Nahueltoro*. Si bien se trata de cine argumental, esta película toma formatos del documental. “El montaje, la técnica de cámara en mano, la cámara subjetiva, la iluminación dura, la escenografía precaria –cuando no se emplean como locación los mismos lugares en que ocurrieron los hechos- y puestas en escena sin mucha elaboración o artificiosidad, son el sello del trabajo del CE y también de *El Chacal de Nahueltoro*” (Salinas y Stange, 2008: 114).

Antes de ser estrenado en salas, *El Chacal de Nahueltoro* fue presentado en el segundo Festival de Cine de Viña del Mar, en 1969. La instancia creada por Aldo Francia en 1967 formó parte de una serie de iniciativas pro cine impulsadas por el realizador, entre las que se cuentan, además, el Cine Club de Viña del Mar. De esta forma el circuito de cine se extendió a la Quinta Región y el Festival de Cine de Viña se transformó en el más importante de la época a nivel nacional, y uno de los más relevantes en el circuito latinoamericano.

⁶ Gutiérrez, S. y Del Real, A. (2008, 28 de diciembre) “El cine chileno perdió 60 millones de espectadores en 40 años”. *El Mercurio*, Cuerpo C, Domingo Espectáculos, p.17.

Terminando la década de los '60, el círculo de cineastas brindó apoyo propagandístico a la Unidad Popular (UP), pero existía un desorden operacional y financiero en el mercado cinematográfico, que no dio frutos a las buenas intenciones de los realizadores. Se trataba en verdad de un conjunto de propuestas que luego se plasmaron en el manifiesto de los cineastas de la UP. “Carlos Flores señala que una de las consecuencias más importantes de la politización del CE fue la pérdida del carácter ‘experimental’ de sus producciones, al punto que terminó siendo un mero epíteto” (Salinas y Stange, 2008: 136).

Con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la dictadura que le siguió, numerosos cineastas partieron al exilio. “Se cierra el departamento de cine de la Universidad de Chile y la sede de la Universidad Católica de Valparaíso. Durante los primeros años de dictadura la única opción de estudiar cine en Chile era ingresar a la “Escuela de Artes de la Comunicación” de la Universidad Católica y egresar como “Director artístico con mención en cine”. Sin embargo, esta escuela se cierra el año '76 y su última generación sale solo 3 años después”⁷.

Los militares allanaron Chilefilms y quemaron material –tanto cinematográfico como literario-. Valientes realizadores lograron salvar parte de éste e, incluso, terminaron el documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile*, años más tarde en el exilio. Lo que existía de industria se desmoronó física, moral e institucionalmente.

En 1974 se derogaron los artículos que incluían en el presupuesto nacional el apoyo al cine y se promulgó “una nueva ley de censura, que incorpora a las causales de rechazo la relacionada con contenidos políticos marxistas e integra a miembros de las Fuerzas Armadas al Consejo de Calificación Cinematográfico” (Estévez, 2005: 24).

⁷ Vera, Francisco. Op.cit.

Entre 1973 y 1983 se realizaron alrededor de 178 películas, más que lo que se produjo en cada una de las décadas anteriores. La mayor parte de esta producción corresponde al cine realizado en el exilio. En Chile, en tanto, destacaron películas independientes como *Zapato Chino* (1975) de Cristián Sánchez y *Julio comienza en Julio* (1979) de Silvio Caiozzi.

En este sentido, los “Estados de excepción” decretados por el gobierno transformaron radicalmente las actividades recreativas de los chilenos, volcando parte importante de su atención a la televisión. Por lo mismo, la publicad televisiva se transformó en una de las principales fuentes de trabajo para los cineastas, contándose en 1984, 57 agencias sólo en Santiago (Estévez, 2005: 25).

1.3 La derrota tras el entusiasmo

El 11 de marzo de 1990, el general Augusto Pinochet entregó la Presidencia de Chile al candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, Patricio Aylwin (DC). Fue el resultado de las primeras elecciones democráticas tras 17 años de dictadura.

Sin embargo, Augusto Pinochet tenía una presencia pública importante como comandante en jefe del Ejército, gracias a la vigencia de aspectos autoritarios de la institucionalidad. El gobierno de la Concertación prefirió operar con cautela y en el mundo político reinaba un ambiente de concesión permanente que tuvo claras consecuencias a nivel social, marcando la primera mitad de la década con el índice de conflictividad más bajo de todo el siglo XX. (Mouesca, 2010).

Para el mundo de la cultura, la transición marcó un nuevo contexto. La mayoría de los cineastas chilenos vieron con entusiasmo el regreso a la democracia, esperando una reactivación de la actividad productiva de la década de los '60. Un punto de partida importante para avanzar en la materia, fue la celebración del Festival de Cine de Viña del Mar de 1990: el “Festival del Reencuentro”. Allí se mostraron por primera vez en Chile las

obras de los cineastas exiliados, y se sentaron las bases para la reactivación de la cinematografía nacional.

Durante la década de los '80 la producción de cine se dio en buena parte gracias al financiamiento externo que, tras la vuelta a la democracia y el desarrollo económico, disminuyó notablemente, dejando un puesto vacío que debía ser ocupado por el Estado.

Pero Chile, además de ser el último país de América del Sur en salir de la dictadura, fue el único de la región que “adoptó un modelo económico libremercadista y una estrategia de desarrollo basada en el comercio exterior, dando origen a un híbrido ligeramente incoherente: liberalismo económico, autoritarismo político y conservadurismo cultural” (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 27).

La Constitución del '80 consagró el rol subsidiario del Estado y, con ello, buena parte de las actividades productivas pasaron a ser administradas por los privados, entre ellas las actividades artísticas, culturales y educativas, lo que afectó profundamente al cine.

Frente a esto, muchos de los responsables de la crisis del cine comenzaron a reactivar el sector, principalmente a través de subsidios. En esta línea se enmarcan “los créditos blandos” del gobierno de Aylwin, auspiciados por la CORFO y administrados por el Banco Estado, que permitieron a diversos cineastas producir sus obras bajo la organización “Cine Chile”.

La iniciativa posibilitó el estreno de seis largometrajes en 1990, pero debido a sus débiles políticas de distribución, *marketing*, y a la baja recepción del público, se desplomó en 1993. En ese mismo año, uno de los más pobres en materia de cine, se estrenó *Johnny Cien pesos*, de Gustavo Graef Marino, una de las cintas más importantes del período.

En 1994, Eduardo Frei Ruiz-Tagle (DC) llegó a la presidencia para cumplir un mandato de seis años, en donde debió enfrentarse a la encrucijada económica. El gobierno de Frei optó por mejorar las regulaciones, pero manteniendo el modelo libremercadista. La crisis asiática de fines de los '90 no introdujo cambios en esta opción. “Las nuevas élites dirigentes internalizaron la norma de que evitar el caos exigía repetir lo mismo” (Moulian, 1997: 93).

En este contexto, la segunda administración concertacionista escuchó las demandas de Cine Chile que exigía resolver el endeudamiento en que quedaron los cineastas a causa de los créditos blandos. Frei Ruiz-Tagle recogió la solicitud de crear una comisión para estudiar una institucionalidad económica de apoyo al cine y una ley de protección del audiovisual, que más tarde daría como resultado el Programa de Fomento al Cine.

Pero la iniciativa más importante del período de transición fue la creación del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Fondart, en 1992 bajo el gobierno de Aylwin, y al alero de la división de Cultura del Ministerio de Educación. Hasta 1998, el fondo entregó 1.523 millones de pesos a 23 proyectos, además de becas concursables.

A pesar de estos avances, la recepción comercial del cine de la década no fue la esperada. “A lo largo de todos esos años, el cine chileno aportó menos de un 1 por ciento de los espectadores (y 0,1 por ciento en el año negro de 1996), con la sola excepción de 1999, cuando el estreno de *El chacotero sentimental* hizo subir el aporte a 4,5 por ciento” (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 35).

El panorama comenzó a cambiar en 1993 con la llegada de la cadena transnacional Cinemark, seguida de otras como Showcase y Hoyts Cinemas. Estas empresas lograron reactivar casi completamente el circuito para 1997, pasando del sistema de “una pantalla por sala de cine” a “varias pantallas por sala de exhibición”, y a un promedio anual de 11,7

millones de espectadores para 1999⁸. Con ello, el cine chileno recibió un nuevo impulso que se vio reflejado no sólo en el aumento del número de películas estrenadas por año, sino también en la aparición de nuevos realizadores e instituciones de formación cinematográfica.

⁸*“Apuntes acerca del audiovisual en Chile” (2003, octubre)* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Obtenido en octubre de 2010 en: <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pdf/audiovisualenchile.pdf>

Capítulo 2: EL *BOOM* DE LAS ESCUELAS DE CINE

Para algunos, hay muchas escuelas de cine en Chile y demasiados alumnos cada año. Para otros, falta un sistema regulador que permita seleccionar a los futuros cineastas y, por ende, formar una cantidad razonable de individuos que podrá llegar a vivir del cine.

Los menos escépticos, opinan que factores como la proliferación de centros de formación han aportado al desarrollo del cine chileno, ya que en la medida que se produzcan más películas, existen más probabilidades de encontrar buenos productos finales.

Recién en 1982, la creación de la Universidad Arcis apareció como una posibilidad de formación artística y profesional desde el mundo privado. Con el tiempo, sus académicos dieron vida a otros proyectos relacionados con el cine: el Instituto de Comunicación, Arte y Diseño de la Arcis, el Instituto de Arte y Comunicación, IACC, que luego se transformaría en la UNIACC, y por último, el instituto ARCOS.

Mucho después, en 1995, la Escuela de Cine de Chile abrió sus puertas para formar profesionalmente a los cineastas. Más tarde, se le sumaron la Escuela de Cine de Valparaíso, fundada en 2003, y la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de Chile, que abrió sus puertas el año 2006, entre otras.

Actualmente “existen en el país más de 30 posibilidades distintas de estudiar la carrera de cine o de comunicación audiovisual. De todas estas, sólo 3 de las instituciones que imparten la carrera corresponden a universidades tradicionales; la Universidad de Chile, la Universidad Católica y la Universidad de Valparaíso. Existen, además de éstas, por lo menos 10 Universidades privadas y 18 institutos profesionales o escuelas privadas que imparten la carrera.”⁹

Al mismo tiempo, estas instituciones entregan la posibilidad de optar a 35 títulos académicos, 10 de ellos con opción de especialización. Existen además, 13 programas

⁹ Vera, Francisco. Op. Cit.

curriculares para optar a un nivel técnico y 19 posibilidades para inscribirse en la educación de postgrado.

Y como en la mayoría de los ámbitos, la centralización también se deja notar en la formación cinematográfica. En la Región Metropolitana se concentran la mayoría de las ofertas del campo, con un total de 19 instituciones. Le siguen la Quinta Región, con 7 y la Octava, con 3. En el norte del país, en cambio, las opciones son inexistentes.

Las universidades que imparten la carrera de cine, en general, piden como requisito de ingreso un puntaje mayor a los 600 puntos, en el caso de las tradicionales, y entre 400 o 500 para el resto. Y los aranceles fluctúan entre los 2.190.000 pesos (U. de Chile) y los 4 millones (Universidad del Desarrollo). Entre los institutos profesionales, la Escuela de Cine de Chile cobra 3 millones y medio.

Así, estudiar y realizar cine parece ser para privilegiados. Esta condición tendrá una serie de consecuencias tanto a nivel temático y estético, así como a nivel industrial.

2.1 “Yo no formo profesionales, formo artistas”¹⁰

Considerando que el cine es una mezcla de estética y técnica, entonces, ¿cómo se forma un cineasta? A esta interrogante se vio enfrentado Carlos Flores, veterinario de formación y cineasta de trayectoria, fundador de la Escuela de Cine de Chile y actual director de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile.

Ante la duda de cómo podría entregarle conocimientos a sus estudiantes, sin él haber pasado por estudios previos al respecto, Flores concluyó, con una visión bastante romántica, que la Escuela de Cine de Chile era para formar artistas: “formar gente que

¹⁰Carlos Flores, director carrera de Cine y TV, Universidad de Chile, en entrevista con las autoras. Mayo de 2010.

tiene noción de la materialidad y que tiene noción de que su trabajo es aprender a construir ciertas operaciones que producen sentido. Ese tipo de cosas planteábamos en la escuela, el tema de la *artisticidad*, de la excentricidad como una manera de competir en el mercado, que si no tratábamos de establecer, estábamos perdidos. Era un tema de astucia, de no gastar más de lo necesario, no por economía sino por la posibilidad para poder repetir la experiencia, y la repetición de la experiencia como fórmula de actividad”.

En sus comienzos, una escuela no tenía la posibilidad de tener un equipo de grabación para un grupo de cuatro alumnos, por ejemplo. Actualmente, el desarrollo de las plataformas tecnológicas y el abaratamiento en los costos de producción asociados a herramientas como las cámaras y los programas de edición, han creado las condiciones necesarias para el desarrollo de la experimentación temprana en las escuelas de cine. “Ahora sí puedes tener una cámara de video que permita que desde primer año, cualquier alumno, tenga acceso a hacer su propio corto”, cuenta la jefa de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile, Macarena López¹¹.

Un ejemplo es Elisa Eliash (*Mami te amo*, 2008). Esta cineasta, egresada de la Escuela de Cine de Chile, considera un aporte en su carrera haber tenido la posibilidad de realizar su primera película antes de terminar su último año. “Empezaron a surgir estas manifestaciones de ex alumnos, que empezaban a hacer mejores películas en las vacaciones, que durante la escuela. Que básicamente eran, no sé si mejores, pero más interesantes, y más jugadas como *Sábado* de Matías Bize y *La Sagrada Familia* de Lelio”, recuerda Elisa¹².

Ante esto, Eliash y sus compañeros decidieron organizarse y exigieron por primera vez en la historia de la Escuela, que el proyecto de tesis consistiera en rodar una película de manera individual, y no en realizar cortometrajes, o trabajos en grupo en los que ningún

¹¹ López Macarena, académica y jefa de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Noviembre de 2010.

¹² Elisa Eliash, cineasta, en entrevista con las autoras. Mayo de 2010.

integrante sentía la obra como propia. Con ello, los estudiantes se aseguraron la ópera prima de un cine de autor a bajo costo, pero de calidad.

De esta forma, el panorama actual –tecnológico y académico- prepara el camino para futuros cineastas. Puede ser, incluso, que este escenario haya generado el estado del cine actual: un perfeccionamiento, una búsqueda incesante de temáticas y formas de construcción de relatos que, en definitiva, han generado la diversidad de la que somos testigos el día de hoy. Lo que no es malo y marca la década.

El conflicto surge en el contexto más general que engloba al cine chileno actual y que tiene que ver con las condiciones actuales del mercado: ¿cuántas películas que se producen al año logran exhibirse en salas? De todas las ideas, ¿cuántas podrán concretarse? ¿Hay financiamiento para todos?

2.2 Más cupos para financiar a los talentosos

Aunque es un problema común a muchas carreras, en el caso particular del cine, el campo laboral es bastante reducido. “De 45 alumnos, sé que sólo dos serán directores, y unos 10 tendrán algún cargo técnico en una realización”, dice el cineasta Orlando Lübbert¹³.

Si bien algunas instituciones, como la Escuela de Cine de Chile o la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile están bien encaminadas, buscando la acreditación y mostrando avances y madurez en el ámbito académico, mucha gente de aula no considera eficaz el crecimiento de la oferta de esta carrera.

Para cineastas que han logrado el éxito en esta generación, como Alejandro Fernández, la cantidad de escuelas es excesiva. “En mi opinión, aunque me quede sin pega, creo que

¹³ Orlando Lübbert, cineasta y académico, en entrevista con las autoras. Noviembre de 2010.

hay una desproporción entre la cantidad de alumnos y la cantidad de posiciones disponibles especialmente en una cosa que no es tan industrial sino más bien artesanal”¹⁴.

El problema aumenta porque cada universidad que imparte la carrera, recibe entre 20 y 60 estudiantes por generación, un modelo que en la opinión de Lübbert sólo sirve para financiar los estudios de unos pocos. “En Chile no existe un examen de admisión en las escuelas de cine, como en México, por ejemplo, o como se hace en Europa, que entran sólo 15 alumnos por generación (...), entonces entran 30 ó 40 personas por cada una de estas instituciones y tú, como docente, sabes que de esos 40, sólo tres van a llegar a hacer algo bueno. Para mí puede ser desgastante hacer clase a esos 40, pero el resto le está pagando a esos tres que van a lograr hacer algo, porque de otra forma no se puede financiar”.

Lübbert es enfático, además, en recalcar que las escuelas de cine no están bien orientadas en la formación de sus alumnos. Esto, porque la industria, además de realizadores necesita sonidistas, camarógrafos, montajistas, personas para hacer la post producción, entre otros, y la mayoría de las escuelas no entregan una formación diferenciada para cada disciplina.

Solo 10 de los 35 títulos¹⁵ a los que se puede acceder en Chile dentro del área de la formación audiovisual, entregan la opción de especialización. Al parecer “el antiguo cineasta ha sido desdoblado, clonado, sufre de esquizofrenia. Audiovisualista, técnico audiovisual, realizador audiovisual, realizador en cine y televisión, son algunos de sus otros yo. La “profesionalización” del cine trae consigo nuevos entes,”¹⁶ de manera irremediable.

En este contexto, encontrar a todos los técnicos y profesionales necesarios para el desarrollo de una película se vuelve una tarea difícil. “Cuando quiero hacer una película en Chile, no encuentro un buen asistente de dirección. Olvídate de tener un continuista,

¹⁴ Alejandro Fernández, periodista y cineasta, en entrevista con las autoras. Noviembre de 2011.

¹⁵ Datos de registro propio, a partir de información entregada por el Consejo Audiovisual.

¹⁶ Vera, Francisco. Op.cit.

alguien que me haga el *script*¹⁷ profesionalmente. Las escuelas no los producen. ¿Sonidistas? A nadie le gusta esa área del cine. A todos les gusta la cámara, la fotografía, porque es 'choro' ser director. Y el mercado está lleno", declara al respecto Lübbert (Estévez, 2009: 100).

Basta revisar los créditos de cualquier cinta nacional para darse cuenta de la repetición de nombres en cargos como montaje, dirección de fotografía o sonido, que a la larga se traduce en una sobreexplotación de este tipo de profesionales, a causa de su escasez.

De este modo, para algunos el conflicto se genera en la ontología misma de la realización, de cómo enseñar y qué enseñar. Ya lo decía Carlos Flores: "yo no formo profesionales, formo artistas" ... pero, ¿cómo se hace exactamente?

Para cineastas como Andrés Waissbluth "lo que pasa es que la técnica y el lenguaje en cine, si bien son sofisticados, no es tan compleja de enseñar. Lo difícil es encontrar un lenguaje, y saber para qué usar el lenguaje, eso difícilmente lo puede enseñar una escuela"¹⁸, sentencia.

Alejandro Fernández concuerda con Waissbluth en este punto. El director de *Huacho* es más tajante y propone un modelo diferente de enseñanza, similar a un posgrado. Para él es esencial tener una carrera previa al cine, que le permita al realizador adquirir intereses y crear su propio lenguaje audiovisual. "Me pasa mucho con mis alumnos que buscan demasiado en la escuela, y ponen demasiada fe en los profesores, en lo que se les va a enseñar, y uno puede enseñar solo parte de las cosas y el resto depende de cada uno, porque esto no es odontología, en que alguien te puede enseñar todo sobre odontología y que haya un libro sobre odontología", opina.

¹⁷ Continuista o encargado de supervisar la continuidad de un proyecto audiovisual, es todos sus aspectos visuales y argumentales.

¹⁸ Andrés Waissbluth, cineasta, en entrevista con las autoras. Noviembre de 2010.

Carlos Flores sentencia que el modelo, la forma de “hacer escuela”, no tiene un sustento económico que sirva para prolongarse en los años “porque es muy difícil mantener el modelo de trabajo, hay una necesidad de platas que no son posibles de rescatar, hay un excedente que no se alcanza a cubrir”.

Una de las respuestas a esta encrucijada está, como plantea Lübbert, en especializar la enseñanza de acuerdo a los distintos oficios técnicos que exige la realización audiovisual. Es decir, formar cineastas con una base artística contundente, pero que sean expertos en alguna área en específico como el sonido, la iluminación, la dirección de fotografía, de actores, e incluso en la realización del guión.

Junto con ello, urge la regulación de la cantidad de cupos que ponen a disposición las distintas instituciones educacionales, adecuándolas a las necesidades reales de la sociedad, porque definitivamente no todos tendrán el talento, la suerte o la convicción para transformarse en un Matías Bize, dentro de un sistema educacional que se parece cada día más a una fábrica de salchichas.

En este sentido, “el explosivo incremento de escuelas responde directamente al desarrollo propio de una expansión de la producción audiovisual de manera industrial y de acuerdo a las lógicas y necesidades del sistema neoliberal. Publicidad, telenovelas, series, etc. En la mayoría de los casos significa abrir una carrera más, una ventana comercial más dentro del mercado educacional”¹⁹.

¹⁹Vera, Francisco, op cit.

Capítulo 3: COSTO HUNDIDO

Aunque en Chile contamos con los tres pilares fundamentales de cualquier mercado cinematográfico, es decir, las productoras, las distribuidoras y los exhibidores, la estructura es en general precaria y se mantiene mayoritariamente gracias al cine extranjero.

Según datos de CORFO, ya desde mediados de los años '90 se ha reducido el tamaño de las empresas productoras de cine y televisión de Chile, "así como la insuficiente profesionalización de su producción, está limitando considerablemente su posibilidad de sobrevivencia en un contexto de liberalización del comercio exterior y de globalización de la industria audiovisual" (Trejo, 2009: 60).

Con esto, las pequeñas y medianas empresas audiovisuales que han logrado consolidarse con el tiempo, tienen serias dificultades para desarrollar de forma íntegra sus procesos productivos así como también, el objetivo final de todo: realizar una película. Porque no hay financiamiento para equipos, no hay dinero para capacitar al personal o bien para acceder a los servicios ofrecidos por el mercado. Se opera por proyecto.

"Los costos en que se incurre para producir, distribuir y exhibir una película son específicos al sector e intensivos en capital humano. La inversión tecnológica, la mano de obra capacitada y la inversión e información específica de cada mercado son gastos que no podrán aplicarse en otras industrias. Esto se traduce en altos costos hundidos, costos irre recuperables una vez hechos" (Riveri, 2008:58).

Si a esto le sumamos los malos resultados de audiencia que obtiene el cine chileno actualmente, se delinea una estructura poco sólida que ha operado más como un

mercado doméstico que como industria propiamente tal. Esto se debe, en parte, a que Chile posee un mercado reducido con una población de un poder adquisitivo relativamente bajo y una tendencia a producir más cine artístico que comercial.

Se suma a eso el hecho de que el cine no es un servicio que satisfaga necesidades básicas, por lo que se puede concluir que en países con un ingreso per cápita bajo (13.970 dólares) y desigualmente distribuido, como el nuestro, existirá una baja asistencia a las salas de cine, que variará dependiendo de los avatares de ingreso de la población.

Esta situación se refleja también en el tipo de organizaciones que predominan en cada una de las etapas de realización de una película en Chile. Si revisamos las productoras encontramos, en primer lugar, empresas de producción estable de carácter privado o estatal que producen películas permanentemente y cuentan con estudios, equipos y personal contratado. En el Chile actual, este tipo de empresas representan una minoría.

La mayoría de las productoras de nuestro país corresponden a empresas de producción independientes que “pertenecen casi siempre a directores de cine, con una capacidad productiva de una película cada uno o dos años. No poseen, salvo en algunas excepciones, estudios, equipos o infraestructura productiva propia, ni personal técnico o artístico permanente” (Abusleme, 2008: 31).

Y están también las empresas de producción circunstancial, creadas específicamente para realizar una película, pero que se extinguen al finalizar la obra.

Alberto Chaigneau, secretario ejecutivo del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, tiene una mirada optimista y considera que “el cine chileno es un buen ejemplo de cómo la industria nace a través del cine de autor y no al revés como pasa en Estados Unidos, en

el cual el cine de autor nace como respuesta a la industria. Nosotros hacemos el viaje inverso y eso lo encuentro ultra interesante y creo que puede funcionar muy bien”²⁰.

Efectivamente: el cine en Chile ha sido impulsado por autores empeñados en desarrollar sus ideas artísticas, más que por una estructura industrial de producción cinematográfica. Y a pesar de conseguir un puñado de buenas películas, el camino para los cineastas chilenos ha sido difícil y está determinado justamente por la escasez de recursos.

3.1 *Family, friends and fools*

Macarena López afirma entre risas que el cine independiente, “en todo el mundo, se financia con una estrategia que un poco humorísticamente se llama la estrategia de las tres efes: *family, friends and fools*”²¹, es decir: familia, amigos y tontos. Y es que en un país donde el fracaso comercial de la exhibición está prácticamente asegurado, es difícil contar con la ayuda de otras fuentes que no sean éstas, al menos al inicio.

Para realizar una película en Chile se requiere de un equipo de unas 33 personas: productor, director –en todas sus especificidades- continuista, sonidista, montajista, entre otros²². Sin embargo, en Chile esto incluso puede contarse a la baja. La precariedad de las producciones, la falta de técnicos en la incipiente industria chilena, la baja profesionalización que todavía caracteriza el rubro a pesar de la aparición de las escuelas de cine, los avances en la tecnología y el minimalismo de las historias que prima en las películas chilenas recientes, han obligado a reducir significativamente los equipos de producción y a crear diversas formas de trabajar con condiciones económicas limitadas.

²⁰Alberto Chaigneau, secretario ejecutivo del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (Consejo de la Cultura y las Artes). En entrevista con las autoras. Noviembre 2010.

²¹ López, Macarena. Jefa de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile, en entrevista con las autoras. Noviembre de 2010.

²² Apuntes acerca del audiovisual en Chile. Op.cit.

Así lo confirma Elisa Eliash, quien a pesar de contar con el apoyo de la Escuela de Cine de Chile para realizar su largometraje de titulación, *Mami te amo*, también debió lidiar con la falta de recursos. “Tuve que convocar a amigos míos, porque teníamos muy poca gente de la escuela (...), nos deben haber pasado como un millón siete, creo yo (...) que fue básicamente para alimentarse, comprar un par de cositas para arte, moverse con los autos, eso. También puse mucho presupuesto yo, mucha plata de mi bolsillo... Auto, departamento como centro de operaciones”, cuenta Eliash.

En primera instancia, los bajos presupuestos con los que cuentan normalmente las realizaciones nacionales conspiran para desplegar todos los recursos ideales. De este modo, el director, por ejemplo, suele ser guionista y montajista. Hay casos, por supuesto, en que ésta ha sido una opción de los cineastas no tanto por escasez de recursos sino porque están muy apropiados de sus historias y tienen la capacidad de resolver la producción con pequeños equipos.

Matías Bize, por ejemplo, tiene una especie de pie forzado para realizar sus obras. Busca historias sencillas, que se desarrollen preferentemente en un solo lugar y, con ello, acota inmediatamente la realización a una sola locación; generalmente utiliza pocos actores y, de este modo reduce tanto el equipo como los gastos de producción. Bize se caracteriza, además, por buscar opciones de financiamiento tanto en Chile como en el extranjero, tratando de no poner plata de su bolsillo.

De este modo, no se arriesga a perderlo todos si sus filmes fracasan. Para ello, Bize concibe desde el inicio sus cintas con el menor presupuesto posible, y aunque él mismo reconoce que los 30 mil pesos invertidos en su primera película *Sábado*, son parte de un mito, fue exactamente ese dinero el que sacó de su bolsillo para realizar el filme. “Después, la película se subtituló a varios idiomas y se gastó un poco más de plata, pero la

producción de la película fue eso, cintas de video, tarjetas de video y no mucho más”, dice Bize²³.

El mismo Cavallo considera que la fórmula de Bize es una buena estrategia, ya que produce muy barato y logra financiar sus películas al 100%. Su última producción, *La vida de los peces*, se preestrenó en la Universidad Adolfo Ibáñez, donde Ascanio Cavallo es director de la carrera de Periodismo. Él mismo explica que Bize cede a este tipo de exhibiciones porque no tiene nada que perder, y sí mucho que ganar a través de la difusión boca a boca impulsada a partir de estos eventos.

Lo cierto es que en ambos casos prima la capacidad para asumir la escasez de recursos a través de decisiones creativas e inteligencia. “Esto es más o menos parecido a que si nosotros fuéramos ingenieros aeronáuticos y se nos ocurriera construir un Boeing 303... Nos quedaría como las pelotas el avión y sería más caro que para los americanos, no lo compraría nadie. Entonces, eso fue lo que intentamos hacer por mucho tiempo, construir grandes transatlánticos, cuando en realidad nosotros somos buenos para hacer bicicletas. Ese fue el giro espectacular de esta generación,” cuenta Carlos Flores.

En este sentido, el cine nacional de estos nuevos realizadores, no compite ni busca competir con los grandes referentes del cine norteamericano, pues opera con criterios distintos ya desde el proceso de producción. Y con esto “pasan dos cosas: hay más gente que filma, o que graba y el que graba hace más películas. En mi generación, la primera película la hacíamos a los 45 años, la segunda como a los 65. Ahora, el Matías Bize lleva como 4 y no tiene 30 años”, comenta el académico.

3.2 De una *handycam*²⁴ a la pantalla grande

²³ Matías Bize, cineasta. En entrevista con las autoras. 11 de noviembre de 2010.

²⁴ Cámara de video básica de la marca Sony.

Sin embargo, el mayor cambio en cuánto a los modos de producción lo ha marcado la rápida evolución de las plataformas y recursos tecnológicos. “Empieza a aparecer de alguna manera una proliferación de nuevos realizadores y una de las cosas que posibilita esta aparición es justamente la expansión y masificación de tecnologías y, en particular, la del video análogo y el video digital”²⁵, afirma la académica de la Universidad de Chile, Carolina Larraín.

Para esta realizadora e investigadora del cine digital, la proliferación de este formato también ha permitido achicar los equipos de trabajo y bajar los costos productivos. De acuerdo a esta premisa, Larraín resume el panorama de la siguiente manera: “hay gente que en Chile sigue haciendo un cine muy comercial y trabajando con equipos grandes. Después tenemos el nivel más autoral donde están los Bize, los Lelio, que ya son más chicos los equipos, pero siguen siendo sobre 20 personas. Y ya el digital tenemos equipos que pueden ser de 4, 5 ó 10 porque son más chiquititos, son equipos que se acercan más al documental, se alejan de la industria, se asocian a equipos más baratos de sostener, donde la gente tiene múltiples roles, donde tu director de fotografía puede ser también tu camarógrafo y tu iluminador, entonces reduces tres roles o 4 cargos en uno”, asegura Larraín.

En ello coincide Soledad Santelices de Lastarria 90 -organización pionera en el apoyo al cine digital chileno- para quien optar por equipos pequeños se ha transformado en recurrente entre realizadores jóvenes: “veo que los productores viejos tienen una forma, que es la forma en que ellos aprendieron a hacer las cosas, y nosotros tenemos otra. Y los directores jóvenes también buscan equipos más chicos. Puede ser una película muy cara, pero que tiene equipos chicos por una cosa de convicción, de cercanía, de silencio, de conocer el equipo.”²⁶

²⁵Larraín, Carolina (2010, 17 de octubre) “Nuevas Tendencias y Prácticas en el Cine Digital de Largometraje de Ficción Chilena”. Valdivia, Chile. Ponencia en Foro de Cine Digital del Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010. 14-19 octubre.

²⁶Santelices, Soledad, encargada de cine digital de Lastarria 90. Marzo de 2011.

En términos más amplios, el cine digital ha pasado a conformar una tendencia dentro del cine nacional, constituido por un cuerpo de películas que se mueven en circuitos no comerciales de cine y que exhiben en digital, como la Cineteca Nacional, el Cine Arte Alameda o el Normandie, que son realizadas con presupuestos que no superan los 10 millones, y que incluso pueden partir con 200 mil pesos.

“Son películas tal vez más de nicho que se diferencian a las del gran público que son, en el fondo, comercialmente viables como las que circulan en los grandes cines, entonces son películas con un nivel de riesgo mucho mayor; por lo general son muchos más difíciles de digerir, son mucho más particulares,” cuenta Larraín.

Pero quizás una de las mayores ventajas del digital sea la posibilidad que ofrece para acceder al cine, tanto en el papel de creador como en el de espectador. “*Podís* hacer una película con una cámara de 200 *lucas*, tirarla a internet o tirarla a salas de exhibición en digital, mandarla a festivales y quedar, lo que antes era completamente impensable, porque el celuloide te exige un nivel de especialización técnica mucho mayor. En el cine digital, puedes partir con ser un usuario de *hadycam*, y lo que eso permite es que no tienes que ser alguien que pasó 4 ó 5 años por una escuela oficial de cine,” dice Larraín.

Se trata en el fondo, de ampliar la diversidad de voces que componen el cine nacional, permitiendo que personas sin trayectoria, sin mayor respaldo financiero, contactos o capacidad de gestión, se atrevan a realizar obras audiovisuales, sin el temor a perder su casa durante el proceso.

Ahora, si bien con el cine digital es posible hacer más realizaciones, la cineasta Nayra Ilich recalca que esto no es sinónimo de democratización de los soportes, y que incluso puede significar un arma de doble filo, ya que muchas de las salas de cine todavía no cuentan con

las necesidades básicas para proyectar el cine digital, lo que obliga a muchos realizadores a traspasar su película a 35 mm.

“Si tu objetivo es tener una exhibición en sala ahí tienes que entender que si filmas muy barato, con un celular y después tú quieres ampliar, por decir una locura, hay un dinero que tienes que gastar y que son por lo bajo 80 mil dólares. Entonces es una trampa decir que el digital de alguna manera es democrático porque no es democrático cuando tú no tienes claro cuáles son las ventanas de exhibición que tienes, cuál es el objetivo que tienes con tu película”²⁷.

Lastarria 90 es una de las pocas organizaciones que se preocupa de fomentar el cine digital, premiando anualmente a los realizadores con las mejores ideas, facilitándoles los equipos de rodaje, y las salas de montaje y exhibición, necesarias para la realización de sus películas. Al mismo tiempo, la organización asesora a los realizadores para que puedan postular a los fondos de cultura estatales. Pero aun así, no alcanzan a cubrir todos los gastos de las películas.

“Creo que una de las cosas en que nos equivocamos, fue pensar que la inmediatez era posible. Hasta ahora tenemos una película estrenada y hay tres terminadas... desde el 2008. Entonces, finalmente el cine es caro, aunque sea barato, es caro. Y hay un proceso que no es solucionable que es la postproducción y ahí es donde se han quedado todas las películas estancadas. Porque hasta el montaje uno puede llegar a pulso, con los amigos, pero para la postproducción no tienes cómo hacer un laboratorio, entonces ahí tenemos una piedra de tope muy grande, y los fondos estatales no dan abasto para financiar todas las películas”, declara Santelices.

²⁷Ilich, Nayra. (2010, 17 de octubre) Participante del Foro de Cine Digital del Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010. 14-19 de octubre.

Capítulo 4. PATERNALISMO DE ESTADO

Una de las principales piedras de tope al momento de realizar una película en nuestro país es financiarla. Aun cuando existan realizadores dispuestos a gastar la menor cantidad de recursos posibles, es necesario contar con un apoyo monetario si se quiere producir una cinta de calidad, manteniendo condiciones laborales mínimas para el equipo.

Se calcula que “del total de películas producidas desde el año 1990 (hasta 2005) que asciende a cincuenta y siete, sólo alrededor de cuatro no han contado con apoyo estatal (*Mujeres Infieles, El Nominado, El Roto y Se Arrienda*), obteniendo resultados intermedios en las salas de cine (Abusleme, 2008: 14-15).

En este sentido, el cine chileno se destaca por su fuerte dependencia respecto a los financiamientos estatales, replicando la situación de la mayoría de los países latinoamericanos en donde la industria aún no se ha desarrollado. En estos casos es el Estado el que hace de gestor e impulsor de esta área, con todas las ventajas y desventajas que eso conlleva.

“Entre que van postulando, que van terminando sus cosas y que van pasando de una institución a otra, pasan más de siete años. Si tú tuvieras la plata en tu bolsillo, si tuvieras acceso a financiamiento propio o de instituciones financieras, te podrías demorar dos años y medio, entonces es mucho más de la mitad del tiempo que se podría ahorrar si uno quiere optimizar el proceso, en términos generales”, dice Ximena Moya, Subgerente de Red de CORFO²⁸.

²⁸ Ximena Moya, Subgerente de Red de CORFO, área audiovisual. En entrevista con las autoras. Enero de 2011.

Actualmente, hay opciones de financiamiento estatal para cada etapa de la cadena de producción audiovisual: La idea y el guión pueden ser costeados a través del Concurso de Desarrollo de Proyectos creado en 1999 por CORFO, y también por la Línea de Creación de Guiones del Fondo Audiovisual (CNCA).

CORFO también puede financiar la producción o el rodaje, dependiendo de sus características, aunque el grueso proviene de parte del Fondo de Fomento Audiovisual. En 2006, éste fue perfeccionado para focalizar las ayudas en la producción y postproducción de ficción y documental.

A esto también podemos agregar otras alternativas de financiamiento como el Banco Estado, que desde 2004, con la película *Machuca*, comenzó a apoyar al cine chileno. Desde entonces, ha auspiciado 50 películas de 45²⁹ directores chilenos.

CORFO también tiene líneas para financiar la distribución, la comercialización nacional e internacional, así como la difusión. La Corporación cuenta con un presupuesto total de 900 millones de pesos –para cine, televisión y distribución- y cada año beneficia entre 11 y 15 proyectos audiovisuales, y cerca de 25 películas.

También hay otras instituciones como Pro Chile y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, DIRAC, que ofrecen una importante ventana de difusión del cine en el extranjero. En este mismo plano destacan los acuerdos internacionales de fomento a la cultura como Ibermedia, un fondo multilateral creado en 1997 para fomentar el espacio audiovisual de Iberoamérica a través de dos llamados anuales, y que se posiciona como el más importante de su tipo (Riveri, 2008).

²⁹“BancoEstado y apoyo al Cine Chileno: ¿Qué te Parece?” (2009, 29 de octubre). El morrocotudo.cl. Obtenido el 20 de noviembre de 2011 en: <http://www.elmorrocotudo.cl/admin/render/noticia/23273>

En definitiva, “hoy día el que la sabe hacer es capaz de levantar 400 millones de pesos entre el Fondart, la CORFO y el Fondo Audiovisual. Es un entramado que no existía en los años '90. Existió esta cuestión de Cine Chile que fue un fracaso, los *gallos* quedaron endeudados, perdieron las casas. Hoy día parten con financiamientos muy importantes, tienen redes internacionales que tampoco existían, como Ibermedia, Canal Plus. Descubrieron que el mundo de la televisión europea es un mundo fuertemente subsidiado, a diferencia de la norteamericana y, por lo tanto, financia mucha producción de contenidos de otras partes”³⁰, cuenta Ascanio Cavallo.

Abusleme postula que este tipo de relación entre la cultura y las políticas públicas supone un Estado de carácter “patrocinador”, que se caracteriza por financiar las artes a través de consejos autónomos. Dentro de este modelo, los gobiernos no intervienen en la decisión de los artistas beneficiados, pero sí determinan el total del aporte que se asigna a cada fondo. Para esto se cuenta con el asesoramiento de artistas profesionales que evalúan los proyectos presentados por sus pares, y evitan- al menos en teoría- la influencia de los grupos de poder.

4.1 Vendiendo la “imagen país”

El criterio que prima dentro del Estado Patrocinador es la excelencia artística basada en la evolución de las formas estéticas dentro de cierta comunidad artística. Pero esta característica representa tanto una fortaleza como una debilidad, en tanto “es vista como una forma de promoción del elitismo, tanto por el tipo de obras producidas como por la audiencia atendida. Financiar la excelencia artística puede implicar un arte no accesible a la apreciación del gran público o de sus representantes democráticamente electos” (Abusleme, 2008: 38).

³⁰ Cavallo Ascanio, periodista, crítico e investigador de cine. Diciembre de 2010.

Esto se hace evidente en los principales fenómenos que caracterizan el cine actual. Uno de ellos tiene que ver con cierta homogeneización temática y estética de las películas chilenas, que han sido financiadas tanto por el estado como por organizaciones internacionales, y que hace referencia a cierta concepción respecto a la identidad latinoamericana y particularmente la chilena. Por lo mismo es que algunos cineastas desisten de postular a los fondos para desarrollar su obra de acuerdo a sus propios ideales.

Como José Luis Sepúlveda, para quien las películas subvencionadas no tienen la posibilidad de desarrollarse de manera autónoma. “A veces pienso que no deberían dar Fondart, aunque sea una ayuda, a veces propicia a que no haya un desarrollo. Pareciera que todos estuvieran haciendo las mismas películas. Está bien que se incentive el cine, pero no que caiga en la misma idea de siempre de tratar de consolidarse en base a subsidios”³¹.

Una postura similar tiene Elisa Eliash: “no creo que el cine que yo haga es el cine que ellos buscan, y no estoy dispuesta a pasar mucho tiempo disfrazando un proyecto de algo que no es para ganármelo. Porque lo he intentado hacer antes y siento que es una pérdida de energía, de tiempo y de plata, que prefiero dedicarla a hacer la película”.

Lo cierto es que el corpus de cintas nacionales recientes demuestra una fórmula poco azarosa, que beneficia también al país. En definitiva, el Estado ha financiado y potenciado el cine nacional, no solo para promover la producción audiovisual como fin en sí mismo, sino para conseguir una “imagen país” desarrollada, “para obtener mecanismos de integración nacional y diversificación internacional” (Abusleme, 2008: 16).

³¹ José Luis Sepúlveda, cineasta, en entrevista con las autoras. Diciembre de 2010.

Es en esta misma línea que se han creado instancias como Cinema Chile, “una iniciativa público-privada liderada por la Asociación de Productores de Cine y Televisión de Chile (APCT) que tiene por objeto la promoción de la industria audiovisual chilena en el mercado internacional”³².

Cinema Chile, quien tiene a la cabeza al mismo director del Festival de Cine de Valdivia, Bruno Betatti, considera al sector audiovisual chileno como “una combinación de talento emergente, confiabilidad y seguridad en las producciones audiovisuales”³³.

Dentro de los directores asociados a esta entidad encontramos a figuras como Andrés Wood, Pablo Larraín, Nicolás López y Matías Bize. Otros como, José Luis Sepúlveda, aseguran que sus filmes no podrían entrar ahí jamás, “porque lo que quieren es vender nuestro cine al extranjero, no les importa que los chilenos vean nuestras películas”, critica.

Cinema Chile busca “comercializar” el cine chileno en el extranjero generando alternativas de financiamiento compartido, y pretende “vender” el país como locación para producciones extranjeras.

Hoy, muchos cineastas han buscado opciones en otros países, apelando al cofinanciamiento. En esto, los directores ven la opción no sólo de financiarse, sino también de duplicar su potencial público a través del estreno de la cinta en esos países, con todos los beneficios que éstos entregan a los productos culturales realizados bajo su nacionalidad. Sin embargo, esta opción presenta también algunos problemas, como ciertas limitaciones con el guión y la complicación que significa trabajar con dos equipos.

Para el director Andrés Waissbluth, la coproducción “es un infierno, por la distancia. Grabar es lo de menos, estuvimos un mes (en España), pero la pre y la post...Es súper complicado depender de gente que está a 15 mil kilómetros de distancia y que tiene otros

³² “Quiénes somos”. Sitio Web de Cinema Chile. Obtenido el 25 octubre de 2011, en www.cinemachile.cl

³³Ibíd.

horarios, cuando ellos se van a acostar y tú te estás levantando... Eso encarece mucho la producción. Ahora, *199 recetas para ser feliz* no se podría haber hecho sin coproducción, no es algo que uno pueda reemplazar, pero es algo súper engorroso”.

En Latinoamérica los cineastas se las están arreglando con financiamientos alternativos. Por ello, además de los cofinanciamientos, muchos recurren a fondos que entregan diferentes organizaciones no gubernamentales (ONGs) o de otro tipo.

“En el primer mundo hay un montón de organizaciones que están muy dispuestas a darnos plata a los subdesarrollados para contar nuestras historias. Ahora, qué pasa, que tú dices ‘me independizo de los grandes capitales, grandes productoras, voy por otros lados, por ONG’s que se plantean siempre como mas *progres* y pido subsidios ahí’, pero lo que termina pasando es que de alguna manera, condicionan tu idea, tu proyecto, tu película, a lo que esa ONG, supone lo que eres tú como latinoamericano”³⁴, cuenta la cineasta argentina, Ximena González.

4.2 Las películas que nadie verá

Esta preocupación por encajar dentro de ciertas pautas extranjeras y artísticas, ha generado numerosas producciones nacionales que en Chile son totalmente desconocidas. El público nacional parece no interesarse en las películas de sus compatriotas y aunque este fenómeno responde a diversos factores, es innegable que la falta de fomento estatal en la distribución, la exhibición y la difusión del cine nacional, ha sido determinante.

El crítico de cine, Ascanio Cavallo, sostiene que pese la proliferación de alternativas, existe un problema grave con el apoyo a la distribución. “Hubo una inversión cero del Estado en exhibición y distribución y muy poquito en conservación. Tenemos a gente produciendo

³⁴ González, Ximena (2010, noviembre) “Foro de Cine Independiente” realizado en el marco del Festival de Cine Social y Antisocial 2010. 29 de noviembre -1 de diciembre.

15 ó 20 películas al año, las cuales no se pueden exhibir todas; un circuito de exhibición alternativo que se está muriendo o que vive a *patás* con las pulgas, y una cineteca que no tiene patrimonio. Entonces, tenemos una industria que está totalmente desequilibrada a favor de la producción, eso ha hecho que haya mucha producción y con mucha gente en la puerta esperando para hacer su película que no va a poder exhibir”, argumenta.

El cine chileno ha aumentado notablemente su capacidad de producción, en cantidad y en variedad. Pero esta productividad no garantiza la calidad de las películas, ni el acceso de las audiencias a ellas y menos la constitución de una industria.

“Al potenciar sólo la creación cinematográfica a través de variados sistemas de financiamiento entregados por el Estado, no se han generado productos sustitutivos para el consumidor como el video *on demand*, el DVD, la televisión satelital, el cable y la distribución de las obras por Internet, todos aspectos no contemplados por las políticas de fomento estatal, y sólo considerados por los cineastas jóvenes y productores” (Abusleme, 2008: 165)

El sesgo del Estado a favor de la internacionalización del cine y la “imagen país” que opera a través de este proceso, ha dejado a un lado la profesionalización del sector, la educación de la población en materias artísticas, el fomento de la interrelación entre los distintos actores que conforman la industria, e incluso el perfeccionamiento y fomento de las estructuras que permiten el financiamiento privado. Con ello ha potenciado una relación paternalista con los artistas, a tal punto que muchos de ellos responsabilizan al Estado por no poder vivir de sus propias realizaciones.

Al Secretario Ejecutivo del Consejo Audiovisual, Alberto Chaigneau, le parece objetable demandar al Estado que subvencione a los realizadores cinematográficos “porque no pueden vivir de lo que hacen”.

Chaigneau considera que el rol subsidiario del Estado debe apuntar a mejorar la autogestión y a reestructurar los instrumentos hacia los focos que se quieren potenciar y desarrollar. Y para eso, dice, es necesario que los productores de las películas sepan cómo lograr el financiamiento privado. “Sin el apoyo privado es muy difícil levantar la industria, creemos que eso es fundamental y por eso los mejores productores nacionales son capaces de levantar una película sin el fondo. Independiente de los que lo hacen con el fondo, hay algunos que realmente funcionan muy bien y que saben postular muy bien y sus proyectos son realmente de calidad, pero yo creo que un buen productor debiera poder plantearse levantar una película sin un peso fiscal”, declara.

El problema con lo que plantea Chaigneau es que desde el Estado tampoco se han entregado las condiciones óptimas como para que los productores y realizadores nacionales puedan conseguir el financiamiento privado para sus películas. Con los magros resultados del cine nacional a nivel de público, las exenciones tributarias son la principal motivación para que una empresa decida apoyar una cinta nacional-a no ser que el mismo director opte por fórmulas cinematográficas exitosas y conocidas-.

Sin embargo, la llamada ley Valdés, estructura legal que se supone que debería facilitar este tipo de tratos, no respalda a las sociedades de responsabilidad limitada, categoría a la que corresponden las compañías fílmicas.

Antonino Ballestrazzi, director del Festival de Cine B de Santiago, es categórico respecto a este tema, aludiendo a que las mejoras deben centrarse en políticas públicas y en el resguardo de los trabajadores, más que en los financiamientos mismos. Y para él, son las nuevas generaciones las que ayudarán a cambiar esta relación paternalista entre el Estado y la cultura.

“Esta nueva generación es muy distinta a los llorones y cobardes de antaño. Ninguno llora por la falta de recursos y no tienen miedo a hacer una película. Precisamente ésa es la

actitud que está impulsando a nuestro cine, no esperar que la teta del Estado les financie la vida. Las crisis económicas o los pocos recursos no afectan al cine independiente, ya que nunca fue rentable. Pero para que puedan vivir del cine y no de las becas, tenemos que reparar algunas cosas (...) Hay muchas cosas por hacer y a los políticos les importa un carajo el cine. Tenemos que ir al Congreso, escupirlos en la cara, que nos escuchen y que hagan su trabajo. Para eso les pagamos”³⁵.

En el Consejo Audiovisual admiten que falta mucho por mejorar: “todavía tenemos baches de cumplimiento legales, todavía no tenemos un mercado que cubra todas las necesidades que existen, todavía no hay seguros de producción, todavía no hay certificaciones, todavía nos cuesta lograr el cumplimiento de los contratos laborales con todas las cláusulas de seguridad social necesarias. Hay una serie de cosas que estamos mejorando; pero, en el fondo, lo que se plantea para nosotros es que es un camino por recorrer, al mismo tiempo que se plantea como una posibilidad de inversión o de realización,” reconoce Chaigneau.

La subgerente de red de CORFO en el área audiovisual, Ximena Moya, confirma que, a pesar de la precariedad de la industria, “(ésta) existe, pero le falta mucho por desarrollar. Ésa es una duda recurrente en las conversaciones: si hay industria o no. Algunas personas dicen que hay, otras que no hay... pero tenemos mercado, tenemos productos y servicios, tenemos quién compra, quién vende; tenemos una línea de desarrollo en términos de productos... el punto es que los actores que participan de toda esta cadena productiva están en una línea todavía en que faltan cosas por concretar, y ése es el rol de CORFO y de otras instituciones”.

Capítulo 5. “FIDELIDAD PARA EL QUE DA LAS LUCAS”³⁶

³⁵ Extracto de “Cine//B_3”. Catálogo del Festival de Cine B de Santiago. 2010

³⁶ Dominique Spiniak, Sub Gerente de programación de Cine Hoyts. En entrevista con las autoras. Noviembre de 2010.

En el año 2002, el director Sebastián Alarcón estrenó su película *El Fotógrafo*. La cinta, que recibió algo más de \$145 millones de pesos de fondos públicos, tuvo pérdidas cercanas a los \$40 millones de pesos (Abusleme, 2008: 14). El caso es extremo, pero no se aleja mucho de la tendencia general del cine chileno.

Si calculamos que en promedio una película cuesta 400 mil dólares, es decir, alrededor de 200 millones de pesos chilenos, lo ideal sería recuperar esa cifra durante la exhibición. Lo cierto es que en 2009, las 18 películas nacionales que fueron exhibidas, pudieron recuperar en promedio solo 7 millones 800 mil pesos por concepto taquilla.

Si a esto le sumamos que la industria del cine se caracteriza por una distribución poco equitativa de las ganancias, el panorama se ensombrece. “En Chile, los tres grandes distribuidores de películas cobran el mismo porcentaje de la recaudación (de 60 por ciento a 35 por ciento, bajando de cinco en cinco puntos en tramos semanales de exhibición) a los exhibidores. Los exhibidores reciben en promedio el 55 por ciento de los ingresos totales provenientes de la venta de boletos al público general (...), el productor de la película se lleva cerca de dos dólares por espectador; es decir, menos de un cuarto de la taquilla” (Riveri, 2008: 64).

En el cine chileno hay casos aislados donde las películas generan ganancias porque suelen ser exitosas comercialmente o, bien, porque consiguen ampliar sus públicos al extranjero, como lo ha hecho Jorge Olgún y su nicho de Cine B en Estados Unidos. Pero incluso cuando una película se hace conocida, según Jesús Castillo, gerente de Marketing de Banco Estado, “los directores y productores difícilmente recuperan su inversión sólo por concepto de entradas”³⁷. Es que las audiencias del cine chileno son escuálidas y el mercado no perdona.

³⁷Jesús Castillo, gerente de Marketing de Banco Estado. En entrevista con las autoras. Enero de 2011.

El 2010, por ejemplo, registró la asistencia al cine más alta de toda la década, con 14.714.031 de espectadores, pero el cine nacional marcó dentro de este mismo período su peor registro de asistencia: Solo 351.243 personas optaron por ver un largometraje de ficción nacional, entre los que destacaron *Qué pena tu vida*, *Esmeralda 1879* y *La Vida de los peces*, todos por debajo de los más de 100 mil espectadores que logró el documental *Ojos Rojos*, sobre la selección chilena de fútbol³⁸.

Otras cinco películas nacionales que se estrenaron con más de 30 copias no alcanzaron a estar más de una semana en las salas debido a la baja asistencia del público. “Si no hay demanda, la película sale; si hay demanda, la película sigue. Es así de simple,” dice Dominique Spiniak, encargada de programación del Cine Hoyts.

“Aquí buscamos vender, buscamos rentabilidad, usar las salas, hay que cubrir los costos, y esto es un negocio, entonces entre tener un *Toy Story*, que entran 1.500 personas al día o tener un *Drama* o un *Navidad*, que entran mil personas al final de la corrida en la semana o en las dos semanas, no se puede mantener (...).Y eso que nosotros, por lo menos desde el punto de vista de programación, tratamos de apoyar los estrenos nacionales en el sentido de hacerles el espacio para estrenarse”, cuenta.

Tanto en Chile como en el resto del mundo, las cintas nacionales compiten con mega producciones *hollywoodenses*, que obtienen mejores resultados de taquilla y sostienen el sistema de exhibición. Chile carece de un sistema de “protección” que permita que las películas nacionales se estrenen en salas comerciales, conviviendo con éxitos como *Harry Potter*, *Crepúsculo* u otros.

³⁸ El cine en Chile en el 2010. Op.cit.

Otra desventaja que enfrentan las películas chilenas es la negociación del período de exhibición. En el caso de las obras extranjeras, es un acuerdo entre las dos partes; pero para el cine nacional, el tiempo es decidido por los exhibidores.

Matías Bize, asegura que existe “una presión que viene de fuera, con las películas norteamericanas. A veces *La Vida de los Peces* era la segunda o la primera de los *rankings* del cine, pero igual la sacaban porque había una presión, habían películas de Hollywood; entonces ni siquiera era por la cantidad de espectadores que había hecho la película, sino por otras cosas”, cuenta.

Los exhibidores se defienden con cifras: “El prejuicio de que la mayoría de las películas chilenas son sacadas a la primera semana de exhibición nuevamente se desmiente en el año 2010. En el informe sobre el 2009 se demostraba que 12 de las 14 películas chilenas estrenadas permanecieron de 3 a 12 semanas en cartelera. En el año 2010, solo 5 de los 15 estrenos chilenos estuvieron 1 semana y se debió a su bajísima asistencia. Las 10 restantes estuvieron entre 2 y 24 semanas”³⁹.

Los exhibidores también aseguran que la permanencia de las cintas chilenas en salas es responsabilidad de productores y distribuidores, que son los encargados de la difusión. “Cuando los productores y/o distribuidores realizan una adecuada gestión de *marketing* desde la etapa de desarrollo de la película hasta su estreno, ésta no requiere un trato especial de parte de los exhibidores,”⁴⁰ argumentan.

5.1 “Unas *lucas* para los avisitos”

Efectivamente, convocar más espectadores a ver películas chilenas exige un plan de difusión que compita creativamente con los de las grandes producciones extranjeras. “Es una decisión que tiene que formar parte de tu plan de negocios. Normalmente, el

³⁹Ibíd.

⁴⁰ Ibíd.

marketing del cine industrial, el cine comercial de Hollywood, es un 30 por ciento del presupuesto total. Aquí (en Chile) los *gallos* hacen la película y después se acuerdan que debían dejar unas *lucas* para los avisitos. Eso no sirve”, dice Ascanio Cavallo.

Pero con los bajos presupuestos del cine chileno, se puede hacer poco o nada para competir con la monstruosa capacidad de distribución y el *marketing* del cine *hollywoodense*. “Para abarcar a todos los complejos de cine del país es necesario traer entre 31 y 33 copias de un estreno. En Chile existen más de 250 salas de cine y no es posible tener copias de películas para todas ellas en su estreno” (Riveri, 2008:65).

Cuando una película se hace a pulso, como suele ocurrir en Chile, la única opción de financiar la publicidad y distribución necesarias es recurrir a CORFO, único organismo estatal que entrega subsidios para estas etapas.

Pero hasta CORFO reconoce que el financiamiento en esto es insuficiente: máximo, 15 millones de pesos. “No es comparable para todo lo que tienen que hacer. En términos de impacto y de cobertura, no hay comparación, no le llegamos ni a los talones a una película de afuera. Y eso hace precisamente que tú no sepas (del estreno)”, reconoce Ximena Moya.

Para Soledad Santelices, en cambio, se trata de una estrategia que no apunta al público nacional y que tiene que ver con cierto sesgo elitista que prima en algunas cintas chilenas. “Nadie está pensando en la audiencia. Todo el mundo quiere llegar a Cannes, a Berlín. Y llegan... y después estrenan acá, aprovechan la prensa que les dio el festival. Pero aquí no hay una campaña real. Y uno que está en el circuito cinematográfico cree que las películas se han movido mucho... pero habla con tu tía que no tiene nada que ver con cine y es una pregunta absoluta”.

Spiniak cree que la mayoría de las películas chilenas no piensan de forma comercial. “Si vas a tu nicho y quieres que la gente vea tu película por verla y no que más gente pague por ver tu película, entonces anda a la universidad y exhibela e invita a todos tus amigos, y no cobras; y, en el fondo, ellos la pueden criticar bien, porque son el nicho de la película. Pero si vas a entrar a un cine comercial, vas a competir con películas *gringas*; tienes que ponerte en la misma *parada*”.

La directora del Cine Arte Alameda, Roser Fort, cree que justamente el error está en promocionar estas películas ocupando la misma fórmula con que se difunde el cine *made in Hollywood*. “Son un fracaso porque estrenan igual que una película comercial. Es la misma fórmula: ponen un aviso en *El Mercurio* y ya está.”

Roser pone el caso de la cinta de Che Sandoval, *Te creís la más linda, pero erís la más puta*. A pesar de realizarse con un presupuesto de 2 millones y medio de pesos, esta cinta logró alrededor de 7 mil espectadores solo en el Cine Arte Alameda, recuperando lo invertido y generando ganancias para su director.

“*Te creís la más linda...* tuvo una participación a nivel de Internet muy protagónica durante un año, por lo menos, que fue el periodo en que fueron a festivales y ganaron los *Working Progress*. Eso fue la base para la publicidad posterior, que además tuvo *spots* en TVN porque había ganado premios, tuvo frases radiales, tuvo críticas en todos lados. Entonces, hay un tema que es súper importante que es la relación con los medios de comunicación, que le den cierta valoración a películas de estas características,” señala.

La Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile concuerda en la necesidad de conocer bien el público al que van dirigidas las películas al momento de trazar estrategias de difusión, considerando la importancia de las redes sociales hoy. “Los especialistas en *marketing* hablan de *target*, que significa el segmento del mercado objetivo al cual van enfocados los productos y servicios (...). Hasta las obras de autor van dirigidas a públicos específicos. Lo

importante es tenerlo en cuenta y planificar las inversiones y la promoción de acuerdo a esa definición previa”⁴¹.

5.2 “Un oligopolio súper bien conformadito”

Otro aspecto relevante sobre la distribución y la exhibición es la concentración de este mercado. Si bien la distribución de las 311⁴² salas a lo largo del país es proporcional al número de habitantes por región, éstas dependen principalmente de cuatro empresas, entre las que destacan Cinemark, que hasta el 2005 poseía el 42 por ciento de las ventas y un 29 por ciento de las salas; y Cine Hoyts, con un 26 por ciento de ventas y 29 por ciento de salas, superados solo por Chile Films (Cine Mundo) que posee el 30 por ciento de las salas.

“Tenemos un oligopolio súper bien conformadito. Hoyts, Cinemark y Cinemundo son las ventanas de exhibición, y eso no significa que sea bueno o malo, sino que ellos tienen sus patrones y sus estándares para comprar. Entonces, dicen ‘ok, entre tal y tal fecha yo tengo ventana para exhibir tu película, pero si no corta más de tantos boletos, la saco en dos días’. Y salen. Si una película chilena quiere estrenar en julio⁴³ está frita, porque no tiene ventana de exhibición, porque en julio viene *Shrek*, viene no sé qué... Son películas que están determinadas desde grandes mercados, y las cadenas que ya están integradas son dueñas de las ventanas de exhibición”, dice Ximena Moya de CORFO.

Lo mismo sucede en el caso de los distribuidores. Actualmente existen 12 empresas dedicadas a este rubro, y ya para el 2005, tres de ellas se disputaban las mayores cuotas del mercado: Fox Warner, con un 31,1 por ciento; United International Pictures, con un

⁴¹Ibíd.

⁴²Ibíd.

⁴³ En Julio se estrenan películas orientadas al público infantil, debido a las vacaciones de invierno, y suelen ser obras que generan mucha expectativa previo a su estreno y, por lo tanto, suelen tener gran éxito comercial.

21,6 por ciento, y la sede de Andes films en Chile, con un 31,1 por ciento del mercado (Trejo, 2009: 62).

Algunos cineastas chilenos han optado por no recurrir a un distribuidor y negociar por sí solos sus estrenos en salas. “Para nosotros una película chilena es una película más y se trata igual. Pero cuando vienen independientes ya es un trato distinto. No les puedes pagar lo mismo que le pagas a un distribuidor con el que ya tienes un contrato. Entonces, tienes que competir con estos distribuidores, que es muy difícil; es como decirle a un Disney o a un Warner que no le puedo tener su película porque voy a estrenar esta película que viene del realizador no sé cuánto”, comenta Dominique de Cine Hoyts.

Para Moya, de CORFO, la distribución es una piedra en el zapato del cine chileno. “No existe la cobertura, no hay capacidad para alcanzar esos niveles; entonces, el tema de la promoción y la difusión es un aspecto, pero también la distribución es otro tema, porque no hay un circuito b, un circuito alternativo”, agrega Moya.

Este panorama ha provocado que las salas independientes opten por atraer a los espectadores más pacientes o, bien, por exhibir películas de cine arte. El Consejo de la Cultura busca alternativas para revertir esta situación a través de un proyecto que entregará 150 millones de pesos a diversas salas de cine arte que se comprometan a exhibir un 25 por ciento de cine chileno del total de su programación.

“Queremos apoyar un sistema alternativo de exhibición, complementario, que no sea solamente cine arte, sino que confluyan los dos, cosa que el espectador esté acostumbrado a que al lado de *Shrek* estén dando una película de corte autoral, mucho más cine arte y que la experiencia de ir al cine a ver una película tenga esa sensación especial de que puedo ver de todo y que es igualmente bueno y entretenido”, explica Alberto Chaigneau del CNCA.

Los representantes de las salas de cine independiente solo tenían críticas para la gestión del gobierno. En el Cine Arte Alameda, que se ha destacado por apoyar al cine nacional, su directora, Roser Fort, deja en claro que esta decisión ha sido más por interés personal que económico: “como esto es un centro de arte, hay distintas áreas de negocios que nos permiten darnos ese lujo de exhibir películas que no sean comerciales, porque la parte comercial la estamos desarrollando con la música, con los arriendos... No es lo lógico, pero para nosotros es una apuesta que el cine independiente chileno tenga un espacio en donde se pueda mostrar”.

Actualmente, en el centro del país es donde se ubican la mayoría de estos cines, cuya “posibilidad de perdurar en el tiempo depende más de la voluntad de sus dueños que de su rentabilidad comercial”⁴⁴. Entre ellos destacan El Biógrafo, Cine Arte Alameda, Cine Normandie, Tobalaba, la Sala del Centro de Extensión de la Universidad Católica y la Cineteca Nacional, en Santiago; mientras que en regiones se cuentan el Cine Arte de Viña del Mar y el Cine Club de la Universidad Austral de Chile en Valdivia.

Se trata de recintos que resisten a duras penas la competencia con las grandes salas y que, por lo mismo, no cuentan con las mejores condiciones para desarrollar esta tarea. Sin embargo, sus fortalezas apuntan en otros sentidos, como la calidad en el contenido de las cintas y, últimamente, la exhibición en digital.

“Las películas nacionales duran una semana en cartelera, en 35 mm, que es el soporte que exigen también las multisalas y exhibidores, porque cada vez que se estrena una película en formato digital en las multisalas tienen que pagar por arriendo de proyector; los que han querido y han supuesto que les va a ir bien en un espacio que está dedicado al cine comercial”⁴⁵, cuenta Roser.

⁴⁴ Erluj, Evelyn. (2010, 18 de julio) “Los cines independientes se resisten a morir”. Entrevista a Jorge Morales. Espectáculos, El Mercurio.

⁴⁵ Roser Fort, directora del Cine Arte Alameda. En entrevista con las autoras. Julio de 2010.

Por lo mismo es que en el Cine Arte Alameda han acondicionado su principal sala con un proyector digital, siguiendo el ejemplo de otros centros culturales como Lastarria 90, pues saben que ése es un nicho que a los grandes exhibidores no les interesa cubrir aun.

El apoyo estatal, en este sentido, ha llegado a través de los fondos culturales como un incentivo económico para mejorar la infraestructura del local, y próximamente, como una cantidad fija de dinero para asegurar la exhibición del cine nacional en estas salas, como es regla en diversos países europeos.

Esto podría ser el eje central de las problemáticas del cine chileno: si bien hay directores que creen que su trabajo vale sólo por el arte y no aspiran a ser vistos por grandes audiencias, lo cierto es que la gracia de una película es que sea apreciada y valorada por su contenido, forma y mensaje, cualquiera que éste sea. Muchos consideran al público como el factor más importante de toda la cadena que implica la realización de una película. Pero, paradójicamente, es el eslabón más débil.

5.3 Solo en la sala

“Tuve la experiencia de ir a ver *El Pejesapo* al Arte Alameda y estaba solo en la sala mientras unos locos tiraban atrás”, contaba a modo de anécdota un asistente al Foro de Cine Independiente realizado por el Festival de Cine Social, Feciso, en 2010. Más allá del tono humorístico, grafica uno de los mayores problemas del cine chileno de la última década: el desinterés del público nacional.

“En 1967, año histórico para los largometrajes en el país, la venta de entradas llegó a su *peak*, con 74.981.000 boletos vendidos. En esos tiempos, cuando Chile tenía 9 millones de

habitantes, el promedio era de 8 visitas anuales al cine por persona. Hoy, al comparar, la situación es dramática”⁴⁶.

Los éxitos de taquilla al estilo de *Sexo con Amor*, *Subterra* o *Machuca*, que permitieron posicionar los años 2003 y 2004 como los mejores de la cinematografía nacional, ocupando un 6 por ciento promedio del mercado, y sobrepasando ampliamente el millón de espectadores, son excepciones.

La asistencia al cine chileno ha sufrido una tendencia progresiva a la baja, cercana al 40 por ciento. En comparación con la totalidad de las salas y estrenos que se hacen anualmente en Chile, la participación de mercado del cine chileno ha disminuido al 2,39 por ciento.

Las razones son múltiples y complejas. Sin embargo, un buen comienzo para entender el fenómeno es considerar las características socioeconómicas de nuestro país y la forma en que determinan las cifras de consumo cultural.

En promedio, los chilenos van al cine menos de una vez al año. Y aunque esta cifra ha aumentado respecto al 2009, aún nos falta mucho para alcanzar promedios como el 4,5 de Estados Unidos, el 4,2 de Australia o el 3,2 de Canadá, países con “industrias cinematográficas más desarrolladas, con mayores niveles de ingreso familiar y con audiencias más habituadas a asistir a las salas de cine a pesar del sostenido desarrollo de otras plataformas que permiten ver películas (TV Abierta, TV Cable, Clubes de DVD, Internet)”⁴⁷.

⁴⁶Gutiérrez, S. y del Real, A. Op.cit.

⁴⁷Ibíd.

El consumo cultural en Chile, en general, y el de cine en particular, se encuentra concentrado en sectores sociales acomodados. A esto se suma el incremento en el precio de las localidades: “hace 40 años, la entrada costaba 1,80 escudos, cifra que equivale a sólo \$335 de hoy y que parece un chiste al lado del precio de los boletos actuales: \$4.200 en las multisalas de la zona oriente”⁴⁸.

Esto se traduce prácticamente en una expulsión de las salas de cine de una amplia franja de la población, tanto en los centros urbanos como en regiones. En este contexto, “el aumento del número de salas, vivido a finales de la década de los ‘90 a causa del ingreso de las *majors* a nuestro país, no representó en la mayoría de los casos, un retorno al cine de los sectores de menos recursos, sino una concurrencia mayor por parte de los mismos consumidores anteriores” (Abusleme, 2008: 171).

Ello queda de manifiesto en la encuesta Casen 2006, de acuerdo a la cual menos del 10 por ciento de los chilenos asistió al cine durante el año, cifra menor aún en zonas rurales que urbanas (Trejo, 2009). El 65 por ciento de la asistencia al cine se concentra en la Región Metropolitana, el 9 por ciento en Valparaíso, y el 7 en la Región del BíoBío.

Si consideramos las películas más vistas en Chile, es posible afirmar que la principal motivación de los chilenos para asistir al cine es el entretenimiento, donde las películas para niños tienen una enorme relevancia.

Estrenos como *ToyStory III*, *Shrek para siempre* y *Harry Potter 7* y *Las Reliquias de la muerte*, se llevaron los tres primeros lugares de la taquilla de 2010. El resto de los estrenos más exitosos se ubican dentro de esta misma pauta, distanciándose de la mayoría de las películas chilenas de corte más dramático como *Huacho*, *Post Mortem*, *Tendida Mirando las Estrellas* o *La Vida de los peces*.

⁴⁸Gutiérrez, S. y del Real, A. Op.cit.

Algunos lo interpretan como una desconexión entre los cineastas y el público nacional. Pareciera que para los primeros, priman pautas estéticas demasiado sofisticadas para los segundos. O, bien, los chilenos no se identifican con las temáticas de las películas nacionales. Incluso, pueden eventualmente contrariarlos.

No es una mera impresión: del total de los estrenos de ficción del 2010, el 13 por ciento correspondió al género de la comedia, llevándose el 27 por ciento del público, mientras el género del drama, que tuvo 46 por ciento de los estrenos, solo logró conseguir el 18 por ciento de la audiencia⁴⁹.

“Al no existir a lo largo de la historia de Chile un mercado cultural, éste se ha intentado forjar a través de la creación de espacios de pertenencia, lo que ha terminado por ser contraproducente para el fortalecimiento de la industria, pues al parecer lo que es identitario para los cineastas, no lo es para su público, terminando éstos cansados y sintiendo que sólo son intentos repetitivos de una industria que nos los interpreta ni menos refleja” (Abusleme, 2008: 178).

Hay películas buenas o malas. Pero más allá de las diferencias estéticas, el sistema en su conjunto respalda esta diferencia, no tanto en términos de gusto, sino de su carencia, en tanto la falta de acceso aniquila la posibilidad de construir intereses complejos respecto a cualquier materia artística.

La cineasta Alicia Scherson lo grafica de la siguiente manera: “Si tú alimentas una población de salchichas con puré y después le das una corvina con alcaparras, no le va a gustar. Los gustos se desarrollan y amparado en este círculo vicioso de que la gente no va al cine, entonces la gente no quiere ver esto, en cambio la gente si va al Blockbuster

⁴⁹“El cine en Chile en el 2010”. Op. cit.

entonces la gente sí quiere ver esto otro... Vamos a darle a la gente lo que la gente quiere. Ese es el gran engaño, porque en el fondo no existe algo que la gente quiere, el público no se manifiesta a través de esas estadísticas de mercado”⁵⁰.

La centralidad de la televisión en los hogares chilenos, como principal fuente de información y entretenimiento, influye en los formatos de consumo audiovisual a través de lenguaje simples, masivos y mediatos. A esto se suma la inexistencia de formación de audiencias y de apreciación artística en las instancias educativas, que permitan reflexionar respecto a “los procesos propios del país y la necesidad de tener “espejos sociales” donde mirarse, entenderse, compartir y debatir.” (Abusleme, 2008: 106).

Algunos atribuyen a la televisión un rol en la formación de audiencias cinematográficas, toda vez que los únicos aportes que han hecho a la cultura audiovisual han sido discontinuos y bajo lógicas puramente comerciales. María Teresa Abusleme destaca que “la televisión debería tener un rol de promotor de la cultura audiovisual tanto en el financiamiento como en la difusión. Muy por el contrario, pagan muy poco por las películas e invierten poco en difusión. En este sentido, las críticas recaen fuertemente en TVN”, la televisión pública chilena (Abusleme, 2008: 88).

Gettino, citado por Abusleme, responsabiliza al cine norteamericano de las *majors* por la falta de capacidad crítica respecto al cine en América Latina. Nuestra región, dice, se ha caracterizado por consumir productos audiovisuales que no provienen de ella y que ni siquiera ha podido elegir.

“Todo indica que de no existir, en un plazo más o menos previsible, una nueva generación de espectadores con una mayor conciencia crítica del cine y de la sociedad se reducirá la posibilidad de que exista en cada país una cinematografía capaz de expresar los

⁵⁰ Alicia Scherson, cineasta. En entrevista con las autoras. Noviembre de 2010

imaginarios distintivos de cada comunidad y de cada pueblo,” opina Getino (Abusleme, 2008: 172).

La formación del público es de vital importancia, pero no ha sido un área de trabajo permanente del Estado o los privados. Se observan ciertos intentos referidos específicamente a la creación de la Cineteca Nacional, pero que no son intrínsecos a las políticas educacionales. “Esto configura una realidad formativa débil y elitista, pues el consumo de cine depende de variables familiares, socioculturales, etáreas, psicológicas, políticas, entre otras” (Abusleme, 2008: 170).

Los cine club o las cinetecas universitarias, así como los festivales de cine, han contribuido a fomentar el cine en las audiencias. Sin embargo, suelen ser instancias ensimismadas, con pocas posibilidades de crecer y que no solucionan el problema de las salas de cine casi vacías.

CAPÍTULO 6. DE CHILE PARA EL MUNDO

En 2009, *La Nana* de Sebastián Silva se transformó en la película nacional más vista en Estados Unidos, y una de las pocas que han logrado estrenarse con trece copias en ese país. La cinta, protagonizada por Catalina Saavedra, logró recaudar 140 mil dólares, equivalentes a casi 75 mil millones de pesos chilenos, en solo tres semanas de exhibición.

La primera cinta del director, *La Vida me mata*, también se vio beneficiada por este triunfo, ya que la distribuidora Film Movement se comprometió a comercializarla a través de DVD, televisión y Video *on demand*, y a estrenarla en una sala de Nueva York.

Lo interesante es que el de Silva no es un caso aislado dentro del cine chileno. También en 2009, *La buena vida* de Andrés Wood, cinta acreedora del Premio Goya, se estrenó en

España con buenas críticas de respaldo. Por su lado, Cristián Jiménez logró distribuir *Ilusiones Ópticas* en el Reino Unido, Australia, República Dominicana y Puerto Rico, gracias al apoyo de Pro Chile y Cinema Chile.

Sebastián Lelio hizo lo suyo con el estreno de *Navidad* en Francia, y Pablo Larraín con el de *Tony Manero* en ese mismo país, además de Italia, Gran Bretaña, México, Argentina, Colombia y España, entre otros que en total suman 20.

Además de estos estrenos en el extranjero que hace algunos años eran algo impensable, estos realizadores tienen otra cosa en común. Y es que poco hubieran logrado de no ser por los festivales internacionales de cine, en donde la mayoría obtuvo los contratos y contactos necesarios para lograr la distribución de sus cintas.

Cannes, Berlín, Moscú, Venecia, San Sebastián, son algunas de las ciudades que sirven de escenario a los festivales de cine más prestigiosos del mundo y se han transformado en verdaderos epicentros de la industria cinematográfica. A escala, en Chile también tenemos algunos.

6.1 A orillas del Calle Calle

En octubre de cada año tiene lugar uno de los festejos más glamorosos y esperados del cine en Chile: el Festival de Cine de Valdivia. Un evento que aspira a equipararse a los festivales internacionales más importantes, con cineastas, directores, actores, críticos, literatos y un mundo de gente vinculada al audiovisual congregada a orillas del río Calle Calle.

Quien se precie de tener algún vínculo con el circuito cinematográfico nacional debe estar en Valdivia para su festival. Tomarán la cerveza local, Kunstman; darán algún paseo en

catamarán por el río; algunos se escaparán a Niebla para pasar la tarde, y otros se quedarán a admirar el jardín Botánico de la Universidad Austral.

Las estrellas y quienes aspiran a serlo, alojarán en el Hotel Dreams, mientras que los que tienen más entusiasmo que dinero buscarán algún hostel bueno, bonito y barato donde pasar una semana, en que tanto los valdivianos como la población flotante sentirán que andan en lo mismo: mirando, oliendo y respirando cine.

En el Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010 nos sumergimos en la atmósfera cinéfila de la ciudad. El presupuesto alcanzó para viajar en bus semi-cama y estuvimos en el Dreams, aunque no para quedarnos. Asistimos a presentaciones, foros y charlas, e incluso gestionamos entrevistas, como la del director Alejandro Fernández. Asistimos a la exhibición que inauguró la versión 2010 del Festival: *Newen Mapuche*, de Elena Varela. Pero no pudimos colarnos en la exclusiva gala, solo para invitados.

De lo que sí pudimos ser testigos fue de algunas situaciones curiosas: Nicolás López sacando de sus asientos a los actores de *Qué pena tu vida*, para darle espacio a las decenas de espectadores que habían quedado fuera de la sala, por la gran demanda y la desorganización del Cine Hoyts; o el desenfocado de *Post Mortem* -que debió exhibirse paralelamente en dos salas, dada la gran demanda que generó- y que nunca sabremos si fue cuestión de estilo o un error de cámara.

Mención aparte merecen escenas como la proyección de *Mandrill* a orillas del Calle Calle, a la que llegaron además de jóvenes y estudiantes, familias completas, a disfrutar de una de las pocas exhibiciones gratuitas del certamen.

Anécdotas más o menos, la gracia de un Festival de Cine es ver películas que probablemente no encontraremos en ninguna otra instancia. Y para los cinéfilos de corazón, compartir con directores, productores y actores, es uno de los principales atractivos de eventos como éste, que cada vez son más comunes en nuestro país.

6.2 Festivales: el termómetro del cine

Sin duda, el circuito nacional que ha adquirido mayor relevancia es justamente el Festival de Cine de Valdivia, que el 2011 celebró su décimo octava versión. Asimismo se han diversificado los temas de exhibición y hoy es posible encontrar festivales dedicados al documental, a la realización femenina, a nuevos soportes, sólo a cortometrajes o bien al cine de género.

Destacan el festival de Cine Digital, el Festival de Cortometrajes de Talca, el de Viña del Mar (que en los '60 llegó a ser el más importante de Latinoamérica), y el Festival Internacional de Cine de Antofagasta. Y en Santiago tenemos el FIDOCS, los festivales de Cine B, de Cine de Mujeres, el Festival de Cine Social y SANFIC, además de los circuitos que se generan en algunas comunas de Santiago.

Estas alternativas le permiten a los cineastas –sobre todo a aquellos ‘no consagrados’- presentar sus películas al público, a la crítica y a los distribuidores; y nosotros, la audiencia, tenemos la posibilidad de ver cintas que probablemente jamás lleguen a estrenarse comercialmente.

La proliferación de festivales ha sido escenario de este cambio generacional que se dio durante la década del 2000. Gonzalo Maza, crítico y director de Fidocs, cuenta que fue el 2005 cuando notó que algo estaba pasando. Si bien los cambios en cuanto a temas y

formas de hacer cine ya se arrastraban desde comienzos de la década, en la décimo segunda versión del Festival de Cine de Valdivia sucedieron cosas. “En 2005, cuatro de los nuevos directores lanzaron sus películas: *Play*, de Alicia Scherson; Sebastián Lelio con *La Sagrada Familia*; *En la cama*, de Matías Bize que fue la película inaugural de ese año, y *Se arrienda* de Fuguet. Recuerdo haber ido a ese Festival y haber estado hablando con otros directores y estaban hablando de que estaba pasando algo”⁵¹.

Este crítico y co-editor del libro *El novísimo cine chileno* (2011), coincide con que los festivales son una buena ventana de distribución -alternativa- para dar a conocer los filmes, sobre todo ahora, que se ha generado un cine más intimista y menos comercial. “Este es un cine de los pequeños discursos y está pasando en todo el mundo y los festivales, como son películas pequeñas que no logran encontrar espacios en los circuitos de distribución tradicionales como las salas de cine, se han transformado finalmente en el espacio para la difusión de este tipo de cine”⁵².

Maza le asigna un valor agregado a estas películas, porque si te pierdes una película masiva en cines, sabes que dentro de poco podrás conseguirla a través de Internet, a diferencia de las películas que se muestran en festivales.

En esto coincide Ascanio Cavallo, quien destaca la importancia de estos certámenes sobre todo para regiones, donde hay muchas ciudades que no cuentan con una infraestructura adecuada para ver cine. Entre ellos se pueden contar el Festival Internacional de Cine de Lebu, el del Norte de Chile, los festivales de Cine de Quilpué, el Nacional de Cine Joven de Rengo, el Internacional de Cine de Arica Nativa o el Festival Nacional de Cine de Ovalle.

⁵¹Estévez, Antonella (2010, 31 de mayo) “Entrevista a Gonzalo Maza.” CineChile.cl. Obtenido el 20 de octubre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/entrevista-43>.

⁵²Ibid.

“Yo rescato más los festivales chicos que claramente no tienen ninguna pretensión de estar en la vanguardia de nada y que lo que quieren es acercar el público a las películas; el de Antofagasta, el de Valparaíso -que lo quiero mucho porque es de restauración de cine. A mí me gusta Valdivia porque me gusta mucho Valdivia, la ciudad, y ahora me ha tocado ir todos los años porque hemos estado sacando libros, pero yo prefiero los festivales chicos, esos de pueblo, los encuentro preciosos. Y son cinco *gallos* que se sacan la cresta organizándolos”, cuenta Cavallo.

6.3 ¿Línea editorial o cáncer?

Para cineastas como Matías Bize, los festivales de cine son fundamentales y no solo por la audiencia que puedas lograr: son una importante ventana comercial. “Ahí es donde uno conoce a los distribuidores y se interesan por las películas y, finalmente, es como la primera muestra que tiene la película en cada país. En mi caso han sido fundamentales. Los estrenos comerciales que he tenido, tuvieron mucho que ver con el éxito que tuvo la película en festivales”.

Los premios también son un incentivo importante para los realizadores, pues dependiendo del festival, les dan prestigio y, con ello, consiguen no solo reconocimiento sino que también buenas ofertas comerciales. Pero Cavallo es crítico respecto, ya que considera que los únicos premios destacables hasta ahora han sido el de *Taxi para tres*, que fue la primera cinta chilena en ganar un Goya, seguida por *La vida de los peces* en 2010.

“Estos son los únicos premios importantes que se han ganado fuera de Chile, en festivales clase A, que no son más de cinco en el mundo. El resto han sido premios a las actrices o a los actores, por lo tanto, eso de que las películas son exitosas en el extranjero es *mula*, todavía engañan a la gente con eso. Sundance es un chiste, es un mercado, es igual a la Feria del Libro. La otra vez salía en un diario o en una revista de Estados Unidos que cada

vez había más películas chilenas en los festivales internacionales y que esto demostraba un renacimiento. ¡Pero cada vez hay más películas de todos los países! Como los formatos hoy día son más livianos tú puedes mandar más copias de las películas a más lugares”, precisa Cavallo.

De todas formas, estas instancias han resultado una buena oportunidad para los cineastas chilenos. Sin embargo, también es cierto que cada festival tiene su propia línea editorial.

Para el crítico de cine argentino, Eduardo Antín, alias Quintín, se trata de una propuesta que apuesta más bien por lo independiente, pero que al mismo tiempo se ha vuelto homogénea por su reiteración. “Todos estos festivales se parecen. Si uno quiere, todo esto empezó alguna vez en Rotterdam y hoy hay una cantidad de festivales donde más o menos se proyectan las mismas películas, donde más o menos concurren los mismos productores internaciones, donde más o menos se hacen los mismos laboratorios de proyectos, donde más o menos los cineasta acuden a buscar dinero y donde más o menos un público joven y universitario está interesado”⁵³.

Se trata de una fórmula que ha sido copiada en distintos lugares por su éxito, pero que para este crítico se ha vuelto un cáncer, ya que condiciona a los realizadores a cumplir con ciertos cánones para lograr el financiamiento de sus películas.

“Me parece que hay un problema en el cine contemporáneo que es la adaptación al sistema de la contribución internacional a los comités, a los proveedores de fondos, a los guiones que circulan y que son analizados por gente que les exigen que se parezcan entre sí y tengan sus toques locales y ese acondicionamiento del cine está afectando mucho más a los directores jóvenes que a los viejos,” cuenta Quintín.

⁵³Eduardo Antín (Quintín) (2010, 17 de octubre) En presentación de “Luz y sombra en Cannes”. Valdivia, Chile. 17° Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010. 14 -19 de octubre

Claramente que para muchos realizadores esto no es un problema, pues su estilo coincide con lo que generalmente es valorado dentro de estos circuitos. Lo preocupante surge cuando corroboramos lo poco validados que se encuentran todos los que se mueven por fuera de él. Sobre todo, si consideramos que su capacidad para influir en la formación de público es cada vez menor, pues solo logra reunir a los mismos interesados de siempre.

En este sentido, destacan iniciativas como el Festival de Cine Social y Antisocial de La Pintana, Feciso, que se dedica a exhibir en esta zona películas con fuerte crítica social. “En realidad lo más importante del festival es que la gente pueda expresar en imágenes lo que ellos creen con respecto a su realidad. Siempre la gente se imagina que el cine es como *Machuca*, *Taxi Para Tres* o *El Chacotero Sentimental*, y nuestra idea no es mostrar un cine así, no es un cine que haga evadirte de las cosas, sino que convivir y respetar la autoestima de cada persona,” cuenta José Luis Sepúlveda, uno de sus principales impulsores.

6.4 La crítica: una disciplina en extinción

Los festivales generan a su alrededor otro elemento fundamental en esta cadena audiovisual, que es la crítica especializada. De hecho, en el Festival de Cine de Valdivia, cada año aparecen más espacios dedicados a lanzamientos de libros, que representa una importante retroalimentación para los cineastas y sus trabajos.

Desgraciadamente, en Chile, esta relación ha estado marcada más por afinidades y antipatías personales, que por un trato de carácter profesional. De hecho, antes de estrenar *Que Pena tu boda*, Nicolás López decidió no ofrecer una función de su película a la prensa por temor a la mala crítica. Y si bien el caso es aislado, muchos cineastas chilenos responsabilizan a los críticos de cine por la baja asistencia a las películas nacionales. Aunque no siempre fue así.

Mientras los libros se dedicaban a narrar el cine, las revistas especializadas asumieron la tarea de interpretación y juicio crítico, y hasta los años '50 tuvieron por propósito la difusión comercial, ya que eran editadas por los propios teatros o por la Unión de Cinematógrafos.

Entre 1915 y 1916 esta organización gremial editaba *Chile Cinematógrafo*. Entre 1929 y 1930 también se editó *Crítica*, que se dedicaba a la cultura del espectáculo en general y al *star system* asociado al cine. En esta misma línea se editó *Don Severo*, entre 1933 y 1935 y *Ecrán*, entre 1930 y 1969⁵⁴.

“Luego será con los cine-clubes que incorporarán un tipo de revista especializada, que entiende la expectación como contemplación e introduce los primeros rudimentos teóricos sobre cine y la política de autor como modo de interpretación del filme”⁵⁵.

Así, la FECH publicó *Séptimo Arte* entre 1954 y 1956, el Cineclub de Viña del Mar dirigido por Aldo Francia, dio vida a *Cine foro* entre 1964 y 1966, y la Universidad Católica de Valparaíso creó *Primer plano*, que circuló entre 1971 y 1972 “y que, con tan sólo cuatro números, aglutinó a un grupo de críticos y teóricos que abandonaron el modelo de crítica impresionista imperante, cuestionaron el “cine comercial” y pusieron su atención en problemas hasta entonces marginales como el documental, los festivales, etc. Críticos como Sergio Salinas, José Román y Orlando W. Muñoz inauguraron la modalidad de las entrevistas grupales a cineastas y persiguieron con ahínco conocer el “hacer” del cine”⁵⁶.

⁵⁴Stange, H. y Salinas, C. “La Incipiente literatura sobre cine chileno”. Revista La Fuga. Dossier “Estados del cine chileno”. Obtenido el 26 de octubre del 2011 en <http://www.lafuga.cl/la-incipiente-literatura-sobre-cine-chileno/302>.

⁵⁵Ibíd.

⁵⁶Ibíd.

Con la dictadura, estas iniciativas se vieron truncadas hasta 1983 cuando el Instituto Chileno-Canadiense comenzó a editar *Enfoque*, revista que circuló hasta 1991. Después de eso, solo existen casos aislados de publicación en papel.

“La única revista especializada del período, *Cinegrama*, no recoge la herencia de las publicaciones de los años '60 y reproduce más bien el patrón de *Ecrán*: el espectáculo *hollywoodense* y las vicisitudes “paracinematográficas” de sus estrellas (...) los espacios de crítica de cine en la prensa diaria están cada vez más precarizados y, salvo esfuerzos como las revistas académicas *Revista de Cine* (U. de Chile, 2001-2007) y *Revista +cine* (U. de Valparaíso, 2005-2007) o revistas electrónicas como *Mabuse* o *La Fuga*,⁵⁷ no hay mucho más.

En algunos diarios o noticieros podemos saber cuántas estrellitas o jumbitos le otorgan ciertos críticos a las películas, pero no existe ningún análisis profundo sobre la totalidad de películas producidas en Chile, lo que va en desmedro de la difusión del cine chileno en general.

Para varios cineastas, en Chile, “la crítica se realiza bajo criterios estandarizados y que está liderada por la crítica de *El Mercurio* en su revista *Wiken* (...). No obstante, no tienen una opinión positiva de la crítica cinematográfica. Muy por el contrario, consideran que la crítica es arbitraria, es elitista e influida por factores políticos, económicos, mediáticos que, en definitiva, no favorecen el desarrollo del cine chileno. En ese sentido, no están de acuerdo ni con la forma (recomendación de las películas mediante asignación de puntos simbólicos), ni con el contenido de la crítica que, a grandes rasgos, consideran mediocre” (Abusleme, 2008: 86).

En ello coincide el investigador en cine de la Universidad Católica de Chile, Pablo Corro, quien luego de una conversación con el cineasta Pablo Larraín, llegó a una preocupante

⁵⁷Ibíd.

conclusión. “Terminamos hablando de *Post mortem* y coincidiendo en que era bastante frustrante y que era un motivo de culpa para nosotros, que a veces escribimos de cine, que una película como ésta no haya generado nada, ni un escándalo... Digo, un escándalo de verdad, con detractores y defensores. Todavía no hemos encontrado ningún texto en que alguien se haya expuesto en decir qué pasa con mostrar a Allende muerto”⁵⁸.

Corro postula que este problema tiene que ver con una disonancia entre las obras y los proceso de crítica: “es una falta todavía de práctica, de exposición mutua, de vinculación. Tengo la impresión que los cineasta nos desprecian, nos desestiman, y una argucia de los teóricos para instalarse como sujetos creativos frente a ellos, es construir estos grandes aparatos (teóricos)”⁵⁹.

Para Carlos Ossa, académico de la Universidad de Chile, el problema de la crítica parte tanto por la disposición de los mismos críticos hacia esta tarea, como por la que tienen los cineastas hacia los críticos. Plantea que es necesario “un diálogo más efectivo con los directores, que no se enfunden en esa especie de metafísica poética de ‘ay, mi obra habla por mí’, que es una ridiculez a estas alturas (...) Y que tampoco a la obra le caiga encima un ladrillo de conceptos que finalmente lo único que trata de hacer es una especie de psicoanálisis. Esas dos lógicas ya demostraron su fracaso”⁶⁰.

Para Ascanio Cavallo, la crítica en Chile “tiene el mismo papel que tiene en todas partes y que es conversar con los espectadores y no con los cineastas. Hoy día la crítica está dividida en dos grandes grupos, el que escribe en los medios masivos y el que quisiera escribir, que está en los blogs. Ese mundo está mucho más confundido con el de los realizadores y hablan para los realizadores. Ahí uno siente una intención de dar consejo.

⁵⁸Corro, P. (2011, 19 de octubre) “Campos de estudios del cine en Chile”. Santiago de Chile: Discusión en Coloquio Cine y Sociedad. 28-30 de octubre.

⁵⁹Ibid.

⁶⁰Ossa, C. (2011, 19 de octubre) “Campos de estudios del cine en Chile”. Santiago de Chile: Discusión en Coloquio Cine y Sociedad. 28-30 de octubre.

La crítica de los medios tradicionales de la que yo formo parte es más distante. Me interesa más el público, no me interesa lo que piense Bize”.

Quintín coincide con Cavallo en que uno de los principales males de la crítica actual está en los lazos que se han creado entre los críticos y los cineastas. En esta relación de complicidad se pierde libertad y se cae en una especie de propaganda mutua. “Lo que habría que pedirle a la crítica es que sea crítica, que distinga entre un cineasta y otro, entre un parecido y otro, entre una película y otra, y que esa enemistad natural y continua que hay entre críticos y cineastas se exacerbe en lugar de diluirse. La crítica tiene que volver a ser feroz, cuando tiene que serlo, para poder ser creíble”.

6.5 El cine desde la academia

“Como dice (Pierre) Bourdieu, el rol de la crítica y el rol del teórico-que son dos lugares distintos, cercanos pero distintos- son fundamentales para articular un campo cultural, cualquiera que éste sea, que supere el ámbito del solo consumo”.

José Miguel Santa Cruz, investigador U. Arcis⁶¹

El cine es una disciplina joven a nivel mundial, y aún más a nivel nacional. En este sentido, la investigación y la docencia, fundamentales para el desarrollo de cualquier arte, cuentan con una modesta trayectoria en nuestro país. El texto nacional más antiguo sobre el que se tiene registro corresponde a *Grandezas y miserias del cine chileno*, publicado en 1957 por Alberto Santana, un pionero dentro de la literatura sobre cine en Chile y América Latina.

La fecha misma da cuenta del tardío desarrollo de esta área, que hasta 1980 registraría solo una decena de textos, “entre los que destacan *Historias del cine chileno* de Mario Godoy (1966) y Carlos Ossa Coe (1971), ambos periodistas. Estas historias inaugurarán lo

⁶¹Estévez, A. (2009, 15 de octubre) Entrevista a José Miguel Santa Cruz y Claudia Barril. Cine Chile.cl. Entrevistas. Obtenido el 20 de octubre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/entrevista-16>

que será una tendencia clara en la literatura sobre cine: el énfasis en la narración de los acontecimientos del cine nacional”⁶².

Para los investigadores Hans Stange y Claudio Salinas, esta situación tiene directa relación con la falta de profesionalización del campo cinematográfico, en tanto son periodistas y no historiadores o teóricos del cine los que intentan hacerse cargo del campo.

Efectivamente: la lista de publicaciones sobre cine en nuestro país, además de ser reducida, tiende a quedarse en intentos recopilatorios y descriptivos. Son escasos los libros que incursionan en el ámbito del análisis estético o temático, y en las características de la industria cinematográfica chilena-o la falta de ella-.

Textos como *Revisión del cine chileno* (1979), de Alicia Vega, o el mismo texto de Ossa, representan un quiebre a esta tendencia, durante una época en que la literatura sobre cine se nutrió principalmente del movimiento del Nuevo Cine chileno y Latinoamericano, los festivales de cine de Viña del Mar, y el desarrollo del documental universitario. Más tarde, durante la dictadura, “la temática del exilio y la relación entre el cine nacional y su contexto político serán las notas dominantes de estos textos”⁶³.

“Entre 1990 y 1999 se publicó la misma cantidad de libros sobre cine chileno que en todas las décadas precedentes, duplicando el acervo en la materia y dando la apariencia de que, por primera vez, se estaba construyendo un campo de estudio y crítica.”⁶⁴

Lamentablemente estos intentos no lograron constituir un conjunto de saberes lo suficientemente influyentes como para afectar el quehacer cinematográfico, dejando a las producciones recientes en una especie de orfandad crítica. La mayoría de las propuestas teóricas en este sentido, no logra traspasar los límites de los círculos académicos.

⁶²Stange, H. y Salinas, C. Op. Cit.

⁶³Ibid.

⁶⁴Ibid.

Los registros documentales del área también son escasos y prácticamente inexistentes si se trata de años anteriores al 2000. La Cámara de Comercio Cinematográfico empezó a recopilar las cifras comerciales a partir de 1997, y en el Consejo de la Cultura se comenzaron a sistematizar los datos sobre películas exhibidas recién en 2001.

Mientras, el patrimonio audiovisual nacional ha sufrido pérdidas irre recuperables producto de la dispersión de las colecciones, la falta de valoración de las obras, y la destrucción política sufrida por las instituciones cinematográficas durante la dictadura militar. Luego de la vuelta a la democracia, este tema fue motivo de preocupación para el Estado recién en 2006, cuando se creó la Cineteca Nacional al alero del Centro Cultural Palacio La Moneda.

Actualmente, existen instituciones de carácter privado que apoyan esta labor, como la Fundación Chilena de Imágenes en Movimiento y la Corporación Cultural Cinemateca Chilena, así como las casas universitarias, que históricamente se han hecho cargo de resguardar los archivos. Entre ellas destacan la Universidad Católica de Valparaíso, la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chile, que junto a su Cineteca han colaborado, además, en tareas de restauración.

6.6 “Las cinetecas están vivas cuando empiezan a integrar a la gente”⁶⁵

Paralelamente, la vuelta de los Cine Club en instituciones como la Universidad de Chile, la Universidad Austral, la Universidad de Santiago y la de Valparaíso, entre otras, ha sido un importante aporte para reactivar la actividad crítica y el diálogo entre el mundo audiovisual y el público. Su éxito ha sido tal que desde 2010 se realiza una Convención Anual de Cine Clubes de Chile.

⁶⁵González, G. (2010, 5 de mayo) "Las cinetecas están vivas cuando integran a la gente". Entrevista a Luis Horta. Sitio Web Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Obtenido el 3 de noviembre de 2010 de: http://www.artes.uchile.cl/?_nfpb=true&_pageLabel=notArtes&url=61204

“Nosotros reunimos a las personas y además hicimos algo que es un poquito más complicado, que las personas piensen en torno a las expresiones cinematográficas artísticas contemporáneas. El que vengan los cineastas también ha sido súper importante porque ellos han tenido un encuentro con el público y la relación autor lejano, versus espectador que va a una sala, se ha roto y ha nacido algo que es mucho más interesante, que es el diálogo directo entre autor y espectador,”⁶⁶ cuenta Luis Horta, subdirector de la Cineteca de la “U”.

Horta asegura que en la Cineteca prima una visión del cine que va mucho más allá del espectáculo evasivo que éste puede representar para algunas personas. Por el contrario, se trata de una actividad que implica de por sí procesos reflexivos sobre distintas temáticas. Al mismo tiempo, la iniciativa funciona para dar a conocer investigaciones y pensamientos sobre el cine nacional, que al estar condicionados por los críticos círculos académicos, no han representado oportunidades reales de confrontación crítica con el mundo audiovisual, hasta ahora.

En ello coincide el investigador José Miguel Santa Cruz, para quien es "necesario un espacio de detención, empezar a compartir ideas, ver lo que se está haciendo-por ejemplo-en la Universidad de Chile con un montón de textos y publicaciones, al igual que la Universidad Católica y lo que se está comenzando en la Universidad Arcis (...). Los estudiantes de cine no están leyendo lo que se escribe sobre cine, es sintomático que en ninguna de las mallas académicas haya un curso de cine chileno"⁶⁷, declara.

Para subsanar esta situación es que en el 2009, Santa Cruz y Claudia Barril, ambos investigadores de la universidad Arcis, realizaron el coloquio “El cine chileno que fue. 100 años de cine chileno”, en donde se presentaron diversas ponencias para repensar el cine nacional.

⁶⁶Ibíd.

⁶⁷Estévez, A. (2009, 25 de octubre). Entrevista a José Miguel Santa Cruz y Claudia Barril. Op.cit.

Una de las principales motivaciones para llevar a cabo esta actividad, según Barril, fue la necesidad de incidir como investigadores en el discurso público. “Creo que en Chile falta desarrollar un poco ese ámbito pero en lugares como en Europa, en Francia, realmente los investigadores, los sociólogos, los teóricos, tienen el mismo nivel de relevancia quizás que los mismos realizadores. Es poder sentar las bases y entregar los elementos para que el público pueda tener las herramientas para poder discutir en torno al cine,”⁶⁸ opina la investigadora.

A este mismo problema apunta el académico Carlos Ossa, para quien una de las principales carencias del estudio del cine en nuestro país, es la ausencia de una institución estética. Una referencia que Ossa entiende como la “construcción de un imaginario a través del cual tratamos de elaborar lo que podríamos llamar los contratos de lo cinematográfico, es decir, aquello que estamos dispuestos a aceptar dentro del plano de lo visual entendido como cine”⁶⁹.

Se trata, en definitiva, de interpelar a la universidad como aquel espacio que se ha apropiado de la autoridad para decidir los límites de lo cinematográfico y que, sin embargo, no ha logrado constituirse aun como un referente concreto, con defensores y detractores de posturas teóricas, e investigaciones que marquen pautas reales en el quehacer audiovisual nacional.

“Es una paradoja”, dice Ossa, “porque necesitamos unas instituciones que nos permitan dialogar y contrarrestar justamente esos límites, y a su vez, necesitamos una institución a la que podamos transgredir de esos límites. La ausencia de institución, lo que hace justamente es que el debate sobre el cine se abra inextenso a cualquier discusión”⁷⁰.

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ Ossa, C. (2011, 19 de octubre) Mesa: “Campos de estudios del cine en Chile”. *Op.cit.*

⁷⁰ *Ibíd.*

En este sentido, falta preguntarse por qué es necesario analizar ciertos contenidos, cuál es la importancia de trascender y establecer ciertas categorías, y cómo a través de la investigación se crea también sentido fílmico. Al mismo tiempo, esto implica “hacer visible el conflicto que significa investigar, no en los temas o los problemas que plantea, sino el conflicto que significa investigar en un país como éste que no quiere investigar su memoria porque le tiene miedo a su pasado,”⁷¹ remata el investigador.

⁷¹Ibid.

PARTE II: CONSTRUYENDO SENTIDO

CAPÍTULO 7. Juntos, pero no revueltos

“Entre lo delicado que es Bize y las tonteras que hace López, es como ver películas de dos países distintos”.

Ascanio Cavallo⁷²

Esta apreciación del periodista crítico de cine, Ascanio Cavallo, responde a una de las más generalizadas cuando se trata de juzgar las temáticas y estéticas del cine chileno de la última década. Y es que cuando consideramos la diversidad en las opciones de los realizadores chilenos, se vuelve imposible hablar de un movimiento de cine con características comunes y reconocibles, homogéneas o compactas. Para el investigador Roberto Trejo, por ejemplo, “en estricto rigor, no existe un ‘cine chileno’, sino chilenos que producen o realizan películas”(Mouesca, 2006: 222).

Si revisamos la historia del largometraje de ficción chileno, podemos comprobar que la ausencia de un lenguaje cinematográfico común aparece como una característica que trasciende las épocas. La única excepción pareciera ser el “Nuevo Cine Chileno” de los ‘60, período en que el contexto político y social impulsó un quehacer cinematográfico motivado por el compromiso ideológico generalizado. Sin embargo, ni siquiera entonces Chile se caracterizó por constituir un movimiento de cine propio, pues muchos de los atributos de las películas de la época, podían reconocerse también en el resto del cine latinoamericano.

El cine nacional parece establecer más relaciones con la trayectoria cinematográfica de otros países que con la propia. Lo preocupante es que este ejercicio también se ha caracterizado por operar con cierto retraso, acercándose más a la imitación que al acto propositivo. En palabras del crítico de cine y académico David Vera-Meiggs, “en nuestro

⁷² Ascanio Cavallo en entrevista con las autoras. Diciembre de 2010.

país se puede esbozar una historia del cine; sin embargo, no se observa en la forma de filmar una continuidad ni una tradición. Existe sólo una sucesión de intentos agrupados por dos tendencias principales: el adoptar y el asumir” (Abusleme, 2006: 49).

Ascanio Cavallo coincide y agrega que “el cine chileno llegó tarde al clasicismo, al neorrealismo, al realismo social, al cine imperfecto, al realismo mágico y al neoexpresionismo, como de seguro llegará a los movimientos europeos del tipo Dogma o el neoclasicismo francés. La media del retraso estético puede estimarse, en forma conservadora, en unos diez años”⁷³.

En este contexto, los realizadores y realizadoras chilenas de la última década no tienen categorías históricas claras a las cuales apelar, ni siquiera si pretenden rebelarse contra ellas. Y si bien hay un ejercicio de diferenciación respecto al cine chileno hecho en décadas pasadas, éste parece haber surgido más de una distancia generacional.

Cavallo también afirma que los cines nacionales, que fueron la gloria intelectual durante los '60, están cada vez más devaluados para los grandes estudios. El crítico incluso duda de la supremacía *hollywoodense* en un contexto en que Columbia Pictures obedece a su matriz japonesa, Sony; 20th Century Fox hace lo suyo con el australiano Rupert Murdoch, y Universal responde a la compañía francesa, Vivendi.

Por lo mismo, una de las tareas pendientes del cine nacional es diferenciarse a nivel internacional con el cine del resto de América Latina, que es la etiqueta bajo la cual se reconoce sobre todo en los festivales.

Una premisa apoyada por cineastas como Silvio Caiozzi, quien considera que el cine chileno comparte características, por ejemplo, con el cine mexicano y “aún no ha desarrollado alguna característica exclusivamente propia (...)Ha ocurrido que un cineasta

⁷³ Cavallo, Ascanio. (2003, diciembre 19) “Boom del cine chileno: la era dorada”. El Mercurio.

en particular ha logrado encontrar un lenguaje, el lenguaje de Fellini, por ejemplo... son genios en el mundo, poquísimos, y claramente Chile no ha contado con genios a ese nivel y tampoco ha desarrollado un cine con cierta consistencia, cierto espíritu, que es lo que pasó con el neorrealismo italiano”⁷⁴.

Sin embargo, la aspiración de crear un cine propiamente chileno tampoco es un interés generalizado entre los cineastas actuales y, para muchos, no es un factor que determine la calidad de las películas. La insistencia en encontrar un hilo conductor a través de consignas como el “Nuevo-Nuevo Cine Chileno” pareciera responder más a un afán de la prensa y del *marketing*, que a una intención propia de los realizadores.

En ello coincide Felipe Cubillos, columnista de *La Fuga*: “el cómo se utiliza aquí el término ‘cine chileno’... es más un adjetivo calificativo que un sustantivo. Dicho de otra forma: el cine acá, más que unas películas, más que un conjunto de obras, se entiende como un concepto, un lema, algo así como una frase publicitaria”⁷⁵.

El cineasta Sebastián Lelio cree que este supuesto “Nuevo-Nuevo Cine Chileno” es un *boom* y un *bluff* al mismo tiempo. Lo primero, porque es cierto que las películas nacionales tienen cada vez un mayor recorrido en festivales, lo que da la impresión de que “algo está pasando” en nuestro país. Y “es un *bluff* porque no tiene una unidad clara en términos estéticos, éticos o de contenidos (...). De que algo cambió, cambió. Pero no creo que aún se alcance la categoría de ‘Movimiento reconocible’. Aún está todo demasiado desarticulado como para poder asegurarlo, demasiado en pañales. Al mismo tiempo creo que el no contar con las características que hacen de un grupo de películas un ‘movimiento’, importa una soberana raja”⁷⁶.

⁷⁴ Silvio Caiozzi en entrevista con las autoras. Diciembre de 2011.

⁷⁵ Cubillos, V. (Fecha desconocida) “Opinión: Cine Chileno en Sanfic”. LaFuga.cl. Dossier Festivales. Obtenido en noviembre de 2010 en: <http://www.lafuga.cl/opinion-cine-chileno-en-sanfic/313>

⁷⁶ Lelio, Sebastián (Fecha desconocida) “Un balance al cine chileno”. LaFuga.cl. Artículos. Obtenido en noviembre de 2010 en: <http://www.lafuga.cl/un-balance-al-cine-chileno/58>

Y es que, de cierta forma, es la ausencia de ese deber ser marcado por la inexistencia de un “movimiento de cine chileno”, lo que entregaría la libertad a los cineastas para hacer la película que realmente quieren hacer. Un contexto que puede resumirse, según Alejandro Fernández, en que “lo bueno de hacer cine en Chile es que si quieres hacer una película de vampiros es lo mismo que si quisieras hacer una película sobre un divorcio. No sé si en países donde hay una idea más clara de lo que es su cine nacional, este tipo de películas tendría tanta cabida”.

En definitiva, se trata de una generación de cineastas que, más allá del oficio y del rango etario, no comparten mucho en común. No tienen un proyecto cinematográfico con líneas políticas o estilísticas definidas. Lo que ha surgido en otros países como un grupo cohesionado de realizadores que colaboran entre sí, potenciando sus productos cinematográficos, en Chile prácticamente no existe. "No es una época de ideologías colectivas, pero sí se respira una ansiedad común: aprovechar los nuevos espacios tecnológicos de producción y difusión para no dejar de crear"⁷⁷.

Lo interesante es que, a pesar de esta falta de cohesión, existen tendencias que permiten asociar a ciertos directores con ciertos estilos. No se trata de etiquetar la cinematografía nacional en categorías cerradas, sino, más bien, de reconocer sus relaciones, similitudes y diferencias, y la pertenencia de ciertas películas a los géneros cinematográficos ya establecidos.

“El cine”, dicen Cavallo, Douzet y Rodríguez, “es un producto que está en constante relación con su entorno, pues se alimenta de él”. A la vez, “es un oficio altamente endogámico, que construye con enorme facilidad comunidades cerradas, autorreferentes y elitizantes”. En el caso de un país pequeño como Chile, esta característica se intensifica y es por lo mismo que se hace posible “en un espacio y un tiempo limitados, identificar

⁷⁷Erlj, E. (23 de mayo del 2003) “Jóvenes directores analizan los rasgos del cine nacional actual”. El Mercurio. Cuerpo E, Artes y Letras, Pág. 6

ideas, nociones o rasgos comunes sin violentar la individualidad, incluso la unicidad de las películas” (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 38).

7.1 El cine de autor: un mal entendido

Me cargan los prólogos...Claro que para un prólogo necesitamos una historia y no sé si hay mucha aquí: esto va a ser sobre mí. Bienvenido a mi planeta, no es grande, pero al menos gira.

Voz en off de Ariel Roth al inicio de *Velódromo* (2009), de Alberto Fuguet

Una de las tendencias más marcadas durante esta última década del cine chileno ha sido el llamado “cine de autor.” Al alero de esta categoría es que la mayoría de los directores jóvenes ha logrado adquirir ese leve reconocimiento que otorga la sociedad chilena a sus cineastas.

Nombres como Matias Bize, Sebastián Lelio, Alicia Scherson e incluso el mismo Fuguet, se han transformado en íconos de un cine nacional de autor, en el que también se incluyen marginalmente a realizadores como Cristián Jiménez, José Luis Torres Leiva, Andrés Waissbluth, Alejandro Fernández, o a los más nuevos como Elisa Eliash o Ché Sandoval.

Fue por 1951 que la prestigiosa revista francesa *Cahiers du Cinema*, comenzó a plantear la cuestión del autor frente a la obra cinematográfica. Los críticos de cine que componían el equipo de la revista, y entre los cuales se encontraban Jean Luc Godard y François Truffaut, no estaban de acuerdo con el concepto de autor planteado por el Neorrealismo Italiano, según el cual los cineastas debían ser capaces de plasmar la realidad tal cual era, sin manipulaciones de por medio, dejando la tarea de interpretación al espectador.

Por el contrario, para estos críticos el cine debía proponer una postura particular frente al mundo, revelando a través de ella la visión de su autor, quien tendría la mayor responsabilidad respecto al contenido y la estética de la película.

Al ver una película de autor, el espectador puede identificar en ella cierta sensibilidad o recursos estéticos que, si bien se utilizan con más flexibilidad que en los géneros clásicos, suelen repetirse a lo largo de la trayectoria del realizador como una huella personal capaz de generar adherentes, pero también rechazo.

7.1.1 “Un montón de cosas que se solucionan sin dinero”⁷⁸

El surgimiento del cine de autor en Chile tiene que ver con un cambio a nivel de las referencias cinematográficas nacionales. Se trata de un desplazamiento desde un cine de los ‘90 asociado a la publicidad y a modos de producción norteamericanos, ambiciosos y grandilocuentes; a un cine mucho más aterrizado, permeado por el creciente acceso a los avances tecnológicos y la influencia de experiencias más cercanas a nuestra realidad, como el cine de nuestros países vecinos.

“Lo que nos reveló el nuevo cine argentino, es que se puede hacer un cine modesto, autoral, y en ese cine no solo es posible levantar los fondos para hacerlo, sino que también es posible distribuirlo en el mundo y vivir artísticamente, tener una vida de cineasta a partir de unas producciones modestas, personales, autorales,” opina la realizadora Alicia Scherson.

Se trata, en definitiva, del cine “excéntrico y astuto” del que habla el académico Carlos Flores (Flores, 2007), pues opera no solo como un cambio a nivel estético y temático, sino también como una nueva lógica que se aplica desde el mismo proceso de creación del guión.

⁷⁸ Pereda, Nicolás. (2010, 15 de octubre) Mesa “Independencias del cine latinoamericano. Valdivia, Chile. Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010.

De esta forma, han surgido también en el resto del continente, talentosos directores que se mueven entre medio de las categorías del cine de autor y el cine independiente. Al respecto, la experiencia del cineasta mexicano, Nicolás Pereda, es ejemplificadora y puede aplicarse también al cine nacional: “lo que realmente creo es que hay millones de deficiencias en mis películas, pero que ninguna de ellas las solucionaría con dinero o más producción. Todos los problemas que tienen son problemas intelectuales, algo estaba mal en mis ideas. Son problemas de dirección, de actuación, de posicionamiento de cámara, o sea, un montón de cosas que se solucionan sin dinero”⁷⁹, comenta el autor de *Verano de Goliat* (2010).

El caso nacional más emblemático de la última década lo encarna Matias Bize. Egresado de la Escuela de Cine de Chile, este director comenzó a perfilar su estilo influenciado por el movimiento Dogma 95⁸⁰, y el cine independiente norteamericano, tipo Hermanos Cohen.

Sin una trayectoria que lo ayudara a conseguir financiamiento, Bize optó por concebir su labor de cineasta novato como un desafío que exigía respuestas originales. Fue entonces cuando comenzó a rodar cortometrajes de bajo presupuesto, en una sola locación, y con la mayor parte de la energía puesta en la dirección de actores y el desarrollo del guión.

“Es algo que realmente tiene mucho que ver con todas mis películas: *Sábado, En la Cama, Lo Bueno de Llorar y La Vida de los Peces*. Ahí poco a poco fui descubriendo cuál era el estilo, con historias cercanas que me podrían pasar a mí, a mis amigos, y eso fue un poco lo que me fue interesando,” cuenta Bize.

Junto con el predominio de la temática amorosa, el pie forzado de una producción austera terminaría transformándose en la marca del director, tanto desde el punto de vista

⁷⁹ Pereda, Nicolás. (2010, 15 de octubre) Op.cit.

⁸⁰ Dogma 95 es un movimiento fílmico de origen danés desarrollado en 1995. Su meta es producir películas simples, sin modificaciones en la posproducción, poniendo énfasis en el desarrollo dramático.

cinematográfico como desde la estrategia promocional de sus películas. El carácter intimista de sus historias aparece como una constante de su carrera, dejando en claro la confianza de Bize en el poder de las historias mínimas, simples y cotidianas, al momento de emocionar al espectador.

“Yo estoy muy presente en mis películas, creo que no podría trabajar de otra manera, así me siento hablando desde una verdad o desde un mundo que conozco. Siento que lo interesante de eso, cuando uno lo hace de verdad, es que finalmente termina siendo un tema universal”⁸¹, dice.

Por su parte, Sebastián Lelio se ganó el respeto casi inmediato del mundo del cine nacional con *La Sagrada Familia* (2006). En palabras de la historiadora y crítica, Jacqueline Mouesca, la hazaña de esta película reside en que “con un mínimo de recursos, y con un guión que se apoyaba en diálogos improvisados sobre la marcha por los actores (...), Campos logró un film de rara madurez para un debutante y uno de los más relevantes que haya producido el cine chileno en los años recientes. Su trabajo se adscribe a una línea que lo aparta de cánones que otros, en períodos anteriores, han privilegiado; no hace cine desde la Historia, así con mayúscula, ‘sino desde la otra historia, la chica, la personal’”(Mouesca, 2010: 216).

En esta misma línea destaca el director de *Los Debutantes* y *199 Recetas para ser feliz*, Andrés Waissbluth. Durante su estadía en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, este ingeniero comercial escuchaba espantado cómo la profesora de dirección de actores enumeraba las condiciones que Elia Kazan consideraba necesarias para convertirse en director.

En uno de sus más recordados discursos, este connotado cineasta de origen griego recomendaba a los estudiantes de cine aprender de dramaturgia, iluminación, pintura,

⁸¹ Estévez, A. (2010, 14 de junio) Entrevista a Matias Bize. CineChile.cl. Obtenido el 5 de noviembre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/entrevista-44>

danza, sonido, música, sexo, comida, entre otra extensa lista de cosas, antes de convertirse en realizador. “Lo leía y yo decía ‘estoy cagado, ¿cómo voy a saber todo eso...?’ Pero al final dice que lo más importante es que un director tiene que conocerse a sí mismo porque de eso tratan todas sus películas, y esa frasecita me marcó”, dice Waissbluth.

El director aclara que sus dos películas están directamente relacionadas con el momento por el que él mismo estaba pasando cuando las filmó. No se trata tampoco de apelar literalmente a su biografía, sino que de un entramado complejo de sensaciones, intereses, ideas y relaciones que se plasman inevitablemente en sus cintas, dependiendo del período de su vida en el que hayan sido creadas.

En el caso de Waissbluth esta apreciación tiene particular importancia si consideramos las diferencias entre las cintas *Los Debutantes* y *199 Recetas para ser feliz*: la primera, muy ligada a la tríada de sexo, violencia y marginalidad, clásica del cine de los '90, y la segunda, mucho más cercana al cine intimista de autor.

Otra cineasta que suele ser considerada dentro de este grupo y que además compartió con Waissbluth la experiencia en la Escuela de San Antonio de los Baños, es Alicia Scherson. Aunque atribuye a los críticos la responsabilidad de crear este tipo de categorías sobre el cine, la directora de *Play* y *Turistas* se atreve con lo que considera la definición más sencilla y honesta del “cine de autor”: “creo que casi todos los chilenos somos cineastas independientes y autores de nuestras películas y de un cine personal, en el sentido de que me importa más que me guste a mí la película (...) y a mis amigos, a regirme por un estándar impuesto externamente a mí,” explica la realizadora.

De acuerdo a esta misma definición, tanto Scherson como Bize reconocen que no solo el suyo puede ser considerado como un cine de autor, sino la mayor parte del cine hecho actualmente en Chile. “Para mí, *Sexo con Amor* es una película de autor porque está

totalmente definida por su autor que es Boris Quercia, no hay otra persona que le haya dicho a Boris, ‘oye, termina la película así’”, dice Scherson. Mientras, Bize agrega que en el cine chileno reciente se pueden reconocer varios autores, como Sebastián Lelio o incluso Nicolás López, en tanto es posible ver las películas de estos realizadores e identificar un estilo particular en ellas.

Carlos Flores va aún más allá afirmando que la tendencia predominante del cine chileno reciente se configura a partir de una aceptación de su calidad mestiza e híbrida, y que es justamente esta autoconciencia la que permite construir una tradición propia y nueva. Al mismo tiempo destaca que es un cine que se aleja, tanto de una propensión por maquillar lo local, como de esa exaltación costumbrista de los rasgos nacionales que ha primado a través de la historia del cine nacional⁸².

“El cine chileno debería ser capaz de conectarnos con la insondable e imprevista contrariedad de nuestros mundos. Conducirnos por caminos más inciertos. Enfrentarnos al abismo. Ayudarnos a descubrir la manera de llegar a ser modernos sin dejar de ser lo que somos. Todavía no lo hace. Esta nueva generación lo hará,”⁸³ declara Flores, con un optimismo que muchos compartieron en un inicio, pero que se fue desplomando conforme pasaron los años.

7.1.2 “Onda, bonita fotografía, música cuidada y milimétricamente colocada”⁸⁴

Así describe el crítico Ernesto Garratt la serie de películas que componen el cine nacional reciente. Se trata de una generalización creada justamente a partir de las películas de cine de autor, que son las que han logrado constituirse casi como el único corpus identificable del cine chileno a nivel de los festivales internacionales.

⁸² Flores, Carlos. “Excéntricos y Astutos” en La Fuga.cl. Obtenido en noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/excentricos-y-astutos/298>

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ Garratt, E. (2005, 30 de septiembre) “Irrumpe el nuevo cine chileno”. *El Mercurio*.

De hecho, hasta la connotada revista francesa *Cahiers du Cinema* publicó en su número de septiembre de 2005 un artículo acerca de esta tendencia nacional, titulado “Las nuevas esperanzas chilenas”. El texto “explica que ‘después de la frustrada esperanza del debut de los años ‘70 y el conservadurismo de los años ‘90, el cine chileno está renaciendo. Una joven generación emerge. El cine chileno renace de sus cenizas”⁸⁵.

Como puede desprenderse de la afirmación de Garratt, una de las características más marcadas de este subgrupo del cine chileno reciente, es la preocupación por la estética. Ahora, eso no implica necesariamente que sea prolija, sino que existe una mayor conciencia de “que el fondo está en la superficie, por eso hacen películas a partir de texturas y contigüidades. Películas para recorrer, construidas desde la operación material”⁸⁶.

Lo Bueno de Llorar y *La vida de los peces*, por ejemplo, permiten identificar a Bize por algo más que por los desafíos productivos que él mismo se impone. En el caso de la primera cinta, se atreve a incorporar escenas notablemente largas y de carácter mucho más contemplativo que las que nos tenía acostumbrados a ver. En *La vida de los peces*, en cambio, el director incluye diversos juegos de luces a partir del uso de la cámara y la fotografía, que tiñen la película con “un tono de registro de la memoria, que se siente como pasearse por dentro de una foto polaroid”⁸⁷.

Los colores son intensos y nítidos, la utilería, el vestuario y el maquillaje, evidentemente seleccionados. La composición de las imágenes, el sonido, y la elección de la banda sonora, demuestran una planificación minuciosa. Se trata de una combinación que se ha convertido casi en una fórmula para la parte más visible del cine nacional, y que se

⁸⁶ Flores, Carlos. “Excéntricos y Astutos”. La Fuga. Op. cit.

⁸⁷ Azua, F. (2010, 7 de junio) “Recuerdos en Polaroid”. Blog de Cine Zapatos Chinos. Obtenido el 8 de noviembre de 2010 en <http://zapatoschinos.wordpress.com/2010/06/07/la-vida-de-los-peces/>

presenta de manera intensificada en algunas cintas como la ópera prima de Cristián Jiménez, *Ilusiones ópticas*.

En este caso, la película no destaca tanto el retrato de la ciudad de Valdivia en la que está ambientada, como el de los lugares privados. "La pulcritud de cada uno de sus espacios sumado a una composición en la fotografía tan detallista y una dirección de arte ecléctica nos construye un mundo que no busca un verosímil en el real sino que intenta asentarse como un otro similar, pero distinto; familiar aunque lejano, en donde circulan estos personajes que poseen algo de extrañeza en su actuar, en su apariencia y en su esencia"⁸⁸.

En cuanto al guión, la gracia de la película de Jiménez radica en la sutileza con que todo va pasando, y en el humor negro que sirve para permear situaciones que bien podrían ser dramáticas, sino se las retratara con tal falta de énfasis. Se trata de una película repleta de detalles sutiles, pero fríamente calculados: "En *Ilusiones Ópticas*, los cambios son mínimos. Alguien pierde su trabajo, alguien aprende cosas sobre sí mismo que no sabía, un hombre se reencuentra con las tradiciones de sus antepasados, un romance se frustra y otro nace"⁸⁹.

Con una historia un poco más clásica y unificada, pero manteniendo los encuadres precisos y cuidados de Jiménez, destacan las cintas de Alicia Scherson, *Play* y *Turistas*. En el caso de la primera, se trata de una película que se distancia de las referencias locales, tanto a nivel narrativo como de los imaginarios, construyendo una forma muy particular de mirar los espacios, y los destellos de realidad que surgen de la imbricación entre éstos, los objetos y las personas⁹⁰. Esta mirada aparece también en la segunda película de la

⁸⁸ Olivares, S. (2009, 6 de noviembre) "Ilusiones Ópticas: la indefinición". Blog de Cine Zapatos Chinos. Obtenido el 8 de noviembre de 2010 en <http://zapatoschinos.wordpress.com/2009/11/06/ilusiones-opticas/>

⁸⁹ Villalobos, D. "Ilusiones Ópticas: el país de los ciegos" en La Fuga.cl Obtenido el 9 de noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/ilusiones-opticas/391>

⁹⁰ Pinto, Iván. "Play: desmarques". La Fuga.cl. Obtenido en noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/play/167>

realizadora, *Turistas*, pero esta vez aplicada a los espacios naturales a los que los ciudadanos vamos precisa y únicamente en calidad de visitantes.

Scherson ha delineado una estética propia que junto con las historias apegadas al intimismo la han hecho entrar en la categoría de cine de autor. “En cada una voy cambiando de ideas, de cosas que me gustan, de obsesiones temáticas. Depende de mi edad, depende de muchas cosas, pero por lo menos esos elementos que son el control del cuadro, el trabajo más experimental con los diálogos, y el sonido, son cosas que me obsesionan bastante y que sí se repitieron en *Play* y *Turistas*”, declara.

Este control sobre la narrativa audiovisual se evidencia también, aunque a través de otros ritmos, en la obra de José Luis Torres Leiva. En *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008), destaca la prolijidad en la fotografía de Inti Briones, así como la cadencia de ese registro extendido que se aprecia también en *Trance 1-10* (2008). Es una estética que prima por capturar los momentos en su simpleza y tiempo, sin comprimirlos a través del montaje, pues no existe un apuro por llevar la trama hacia un desenlace tajante.

Se trata de un subgrupo estético que para la columnista de *La Fuga*, Carolina Urrutia, podría conformar perfectamente otra forma de realismo a la que no estábamos acostumbrados. Es un acercamiento al mundo a través de la mirada atenta de la materialidad que lo compone, con “personajes que no están definidos, sino que son parte de un drama que pasa a ser óptico, plástico, táctil (...). Son películas que, por ejemplo, integran un diseño sonoro que complejiza el visual, que ponen en tensión lo visible a partir de lógicas que son sensoriales y se instalan paralelamente al desarrollo de la acción.”⁹¹

A la siga de esta tendencia preciosista utilizada para transmitir historias mínimas, se ubican también películas como *Paréntesis* (2005) de Pablo Solís y Francisca Schweitzer, o

⁹¹ Urrutia, C. (2011, 29 de septiembre). Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine. Santiago, Chile. Coloquio Cine y Sociedad 2010. 28-30 de septiembre.

Weekend (2009) de Joaquín Mora. Ambas son cintas frescas que supieron aprovechar la soltura que permite el formato digital, pero que no tienen pretensiones más allá de los reducidos universos –tanto temáticos como estéticos- que construyen.

Pero agotar en este tipo de opciones estéticas al llamado cine de autor nacional parecería injusto cuando existen películas como *Mami te Amo* (2008) de Elisa Eliash o *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* (2009) de Che Sandoval. En ambas películas podemos encontrar una mirada muy personal y original en comparación al resto de las películas nacionales, aunque atravesadas por una técnica aparentemente mucho más descuidada, pero que se justifica por la construcción de los mundos que intentan representar.

En el caso de Sandoval, se trata de un espacio completamente callejero y marcado por el naturalismo, que bien podría pasar como una comedia adolescente si no fuera porque la honestidad con la que es planteada, da cuenta inevitablemente de cierta verdad.

"Sin duda, es un ejercicio muy pequeño, pero que tiene un vuelo muy alto, quizás problemas de factura (técnicos en cuanto a cámara y sobre todo en la post de sonido) puedan jugar en contra para fines comerciales y de exhibición, pero de seguro es una posible alternativa de un cine sencillo con objetivos claros de entretención pero que no deja de lado una mirada autoral"⁹².

Eliash, en tanto, retrata un mundo atravesado por una atmósfera tan extraña que termina volviéndolo falso, pero es esta misma característica la que delinea la estética de la realizadora. "Es algo que estoy descubriendo hace poco porque, claro, parece que yo no tengo mucho que ver con eso, me gusta más la artificialidad, no soy naturalista para nada," declara Eliash, al mismo tiempo que se reconoce como parte de una generación de cineastas que, a pesar de sus diferencias, coinciden precisamente en esta búsqueda de un lenguaje propio o autoral, capaz de diferenciarse de las influencias del cine extranjero.

⁹²Azúa, F. (2009, 1 de diciembre) "Otra juventud". Blog de Cine Zapatos Chinos. Obtenido en noviembre de 2010 en <http://zapatoschinos.wordpress.com/2009/12/01/te-creis-la-mas-linda-pero-eris-la-mas-puta/>

7.1.3 La ficción de las categorías

Ahora bien, lo anterior constituye una muestra de las formas que ha tomado el llamado cine de autor en el Chile de la última década, y al mismo tiempo, el pie para el debate acerca de sus límites y aplicaciones.

Si nos remitimos a su origen, el cine de autor se distanciaba en buena parte de aquel hecho por las grandes productoras, en las cuales primaban las tendencias de moda y las fórmulas ya probadas para generar éxitos de audiencias. Por lo mismo, es que esta categoría suele dialogar permanentemente con la de “cine independiente”, por esta condición de marginación económica que supuestamente poseen en común.

Lo ponemos en duda, precisamente porque aunque el llamado cine independiente surge en Estados Unidos como respuesta al sistema de producción industrial de los grandes estudios cinematográficos, actualmente cuenta con un lugar importante dentro de la industria del cine. Tanto así, que se ha vuelto lucrativo y las grandes productoras disponen parte de sus compañías específicamente para dar cabida a las películas independientes. Ejemplo de ello son estudios como Fox Searchlights Pictures o Sony Pictures Classics.

Por su lado, el cine de autor también se ha transformado en algunos casos en increíbles oportunidades comerciales para sus representantes, sobre todo para aquellos que por sus logros artísticos han logrado convertirse en cineastas de culto, como Ingmar Bergman, Carl Dreyer, Andrei Tarkovsky o David Lynch. Por lo tanto, aunque estas dos categorías suelen coincidir, tampoco pueden tomarse como sinónimos.

Para el caso chileno, vale considerar la opinión del director del Festival de Cine de Valdivia, Bruno Bettati en el artículo publicado en La Fuga: “Cine independiente: ¿de qué?”. En el texto se cita la postura del cineasta Hal Hartley para quien el cine de autor implica que el

espectador solo puede comprender al director tras ver varias de sus películas, mientras que la categoría de cine independiente, queda demasiado subordinada al contexto industrial del que ella misma pretende escapar⁹³.

Por lo mismo, este director norteamericano prefiere ser reconocido por un “cine personal”, denominación que para Bettati “parece englobar todas las tendencias; la chilena, la argentino-mexicana y la estadounidense en términos estilísticos: cine definido no tanto por características de mercado ni por el sedimento histórico del director-autor, sino que por su motivación, “personal” en tanto su motivación de origen es un impulso personal de un realizador”⁹⁴.

El problema es que dentro de una industria limitada como la chilena, en donde el fracaso comercial está prácticamente asegurado, es difícil imaginar que las películas no surjan del impulso y la convicción de sus autores. Y en ese sentido, el cine chileno de la última década sería un “cine personal” por excelencia.

Lo paradójico es que justamente las películas que más se han asociado a esta categoría, han servido para trazar la tendencia más potente del cine chileno, tanto por su proyección en el extranjero, como por la homogeneización de sus propuestas estéticas y temáticas.

Así, mientras algunos comenzaron a celebrar la presencia en los festivales del mundo, junto con el carácter intimista, naturalista, poco pretensioso y a veces precario de parte de este tipo de cine nacional, otros comenzaron a cuestionarse la validez de este optimismo.

Un ejemplo de ello es el del columnista del blog *Zapatos Chinos*, Samuel Olivares, quien luego de revisar la película *Weekend* se pregunta: "¿Solo pretendemos hacer películas con

⁹³Bettati, B. “Cine “independiente”. ¿De qué?”. La Fuga.cl Obtenido en noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/cine-independiente/305>

⁹⁴ Ibíd.

personajes de clase media alta, relatos juveniles con historias de amor, desencuentros y descubrimientos en sus jóvenes vidas, que cuenten con la estética de un cine más alternativo o *punky* como se le podría llamar; la cámara en mano, la poca pulcritud fotográfica, el montaje narrativo lineal y el corte directo?"⁹⁵

Desde los medios masivos el crítico de cine de *El Mercurio*, Ernesto Ayala, dispara sobre el cine chileno afirmando que películas como *La Sagrada Familia*, *Padre Nuestro*, y *El Rey de San Gregorio*, a pesar de contar con logros importantes no han logrado llegar al nivel de, por ejemplo, el cine independiente argentino, en "donde las películas de Lucrecia Martel, Adriano Caetano o Carlos Sorín forman un corpus envidiable"⁹⁶.

Y aunque reconoce que de todas formas, en esta línea parecen ir las mayores oportunidades para el cine nacional, Ayala es enfático al señalar que "hasta el momento sólo tenemos películas que no pasan de 'buenas'. Hemos avanzado desde el cine político esotérico de buena parte de los '80 y '90, pero nos queda mucho (...). No hacemos cine de género, bien armado, funcional -pienso en la estupenda cinta argentina *Nueve reinas*- , pero tampoco vanguardista, loco, exigente. Ni chicha ni limonada"⁹⁷.

No se trata tampoco de negar las virtudes de parte de ese cine nacional que se reconoce como "de autor", sino simplemente reconocer sus limitaciones y, sobre todo, dejar en claro que no todo el cine chileno, y ni siquiera la mayor parte de él, forman parte en estricto rigor de la categoría perfilada por los críticos de la *Cahiers du Cinema*. En efecto, este cine intimista o personal muchas veces carece de la principal condición para considerarse como de "autor". Es decir, la revelación de una postura particular frente al mundo y frente a los sucesos que la misma película desarrolla.

⁹⁵ Olivares, S. (2009, 26 de agosto) "La confirmación de un cierto cine". Blog de cine Zapatos Chinos. Obtenido en noviembre de 2010 en <http://zapatoschinos.wordpress.com/2009/08/26/weekend/>

⁹⁶ Ayala, E. (2004, 9 de junio) "Por qué el cine chileno no despegua". *El Mercurio*.

⁹⁷ *Ibíd.*

Si revisamos, por ejemplo, *En la cama*, *La vida de los peces*, *Play* o *Turistas*, encontramos en ellas una selección de temas, ideas y personajes que claramente surgen de una visión personal, pero que son retratados a nivel descriptivo, más que reflexivo. Es decir, no hay una postura evidente del supuesto “autor” frente a lo que él mismo busca representar.

Se trata, en definitiva, de “una representación que reduce la subjetividad a la condición biográfica y psicológica de los individuos representados (...) Los personajes no son sujetos, son tan solo individuos cuyo acontecer vital y psicológico es lo único que les constituye, cuyos afectos operan tan solo como puntos dramáticos, y cuya presencia no refiere a ninguna condición específica cultural, epocal, etc. posible de reconocer desde la evidencia primaria”⁹⁸.

En el caso de la propuesta estética de muchas de estas películas, sí existe, como mencionamos anteriormente, un carácter autoral en tanto constituyen propuestas particulares que dan cuenta de una reflexión respecto a la materialidad a partir de las cuales son creadas.

Quizás la única excepción a esto sean las cintas de Alberto Fuguet, en donde la narrativa audiovisual carece de recursos particulares o fáciles de asociar con el director, guiándose en cambio, por planos y encuadres correctos y clásicos, un montaje lineal y escenas poco arriesgadas. O lo uno o lo otro, pero casi nunca podemos encontrar en la misma película una propuesta estética y una postura de autor, a la vez.

Las obras de los realizadores a partir de los cuales se comenzó a hablar de cine de autor en Chile tienen múltiples virtudes, pero ellas no destacan necesariamente porque cumplan con el canon del cine de autor. Quizás en la obra de realizadores como Alejandro Fernández Almendras, Cristián Jiménez, o incluso de los más nuevos como Camilo Becerra, podamos encontrar la versión unificada de este concepto.

⁹⁸Poo, X., Stange, H., Salinas, C. (2011, 29 de septiembre) “Dislocado, Ingenuo, Ensimismado”. Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine. Santiago, Chile. Coloquio Cine y Sociedad. 28-30 de septiembre.

Lo cierto es que por ahora se ha incurrido en un error generalizando al cine chileno dentro de esta categoría, no solo porque no calza con la definición original, sino porque las cintas que lo constituyen son demasiado diversas como para limitarlas con un solo tipo de etiqueta. La misión de los próximos capítulos justamente es confirmar esta premisa.

7.2 La experimentación estética: contemplando a través del cine

La película parece haber terminado, pero de pronto, comienza otra vez. Al inicio todo parece igual: Lucía, una estudiante universitaria, está en su departamento esperando que llegue Miguel, el profesor de su facultad con el que mantiene una relación amorosa. Se besan, intercambian un par de palabras, ella le ofrece un baile, él acepta y la película se transforma en un videoclip. Sin embargo, la escena ya no es la misma que en la primera versión. Hay otra palabra de por medio, otro enfoque de cámara y otro personaje proponiendo una nueva perspectiva sobre la historia.

Desde entonces, el espectador puede darse cuenta que, a pesar de mantener el conflicto central, ya no se encuentra en presencia de la misma película. *Papá o 36 Mil Juicios de un Mismo Suceso* (2008), es el nombre de esta obra dirigida por el debutante Leo Medel, que gracias a un programa especial reorganiza sus escenas en cada nueva reproducción, entregando 36 mil versiones de la misma historia.

Una película que difícilmente podría haber visto la luz con los avances y la apertura cultural de la década pasada. Hoy es mucho más fácil encontrar obras arriesgadas en nuestra cinematografía nacional, haciendo posible el resurgimiento de un incipiente cine experimental. Se trata de un lenguaje que se aleja de las reglas de la narrativa clásica, y que no se siente obligado a contar una historia, independiente de si el resultado final sea o no un relato. Es un cine que le propone una experiencia audiovisual al espectador y que, por lo tanto, exige una lectura mucho más compleja de su parte.

Uno de los realizadores chilenos que más ha dado que hablar al respecto ha sido el director, productor y guionista de 36 años, José Luis Torres Leiva. Ya desde su primer documental, *Ningún lugar en ninguna parte* (2004) Torres Leiva daba cuenta de un estilo particular marcado por la cámara fija y contemplativa, la belleza de los paisajes, y la mezcla entre ficción y documental.

Un estilo que no haría más que confirmarse con el cortometraje en alusión a los hermanos Lumière, *Obreras Saliendo de la Fábrica* (2005), y el largometraje de ficción *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008). De hecho, fue este último el que lo posicionó como uno de los realizadores más prometedores del cine chileno, adjudicándose diversos premios a nivel internacional, entre los que destacan el Premio FIPRESCI en el XXXVII Festival Internacional de Cine de Rotterdam 2008.

La película retrata momentos de la vida de cuatro personajes del sur de Chile: Ana, Verónica, Marta y Toro. Todas personas solitarias que se cruzan de vez en cuando, en medio de rutinas prácticamente inalterables y la ausencia total de cualquier tipo de proyecto individual o colectivo. La belleza cruda de los paisajes sureños parece haberlos invadido también a ellos, viéndose obligados a mantener relaciones silenciosas, distantes, pero completamente necesarias.

La fotografía de Inti Briones da cuenta a la perfección de esta melancólica realidad, sin caer en la idealización que generalmente hacemos los ciudadanos de la provincia, y poniendo a prueba la atención del espectador a través de largas escenas.

La experimentación de esta película, entonces, no reside tanto en el atrevimiento de su propuesta fotográfica, sino que en la cadencia de su narrativa, que traspasa al plano audiovisual el lento transcurrir de la vida de sus personajes.

Más tarde, Torres Leiva presentó un nuevo largometraje que desafió las formas tradicionales del cine chileno. Se trata de *Trance (1-10)* (2008), una película que roza los límites del formato, al reunir diez fragmentos en los que aparecen distintas personas, cada una en situaciones particulares, escuchando una canción. Quizás su principal mérito es que no alcanza a caer en el efecto del videoclip porque no existe una intención de retratar el sentido de la canción, más allá de las reacciones de los personajes al escucharla.

Pero más allá del hilo conductor que supone la idea del trance al momento de escuchar música, la película no tiene mayor continuidad narrativa, por lo que para algunos es difícil considerarla como filme. "*Trance (1-10)* no funciona como una unidad o película y aunque tiene momentos fuertes y bellísimos en esta relación imagen-música, se nota que no fue hecha pensando en ese objetivo", explica Felipe Azúa en el blog *Zapatos Chinos*.

La cinta parece haber sido concebida sin ningún tipo de pretensión de exhibición comercial, por lo que ha tenido un fuerte tránsito a través de internet, creando nuevas instancias de recepción, cuyas implicancias son aún indeterminadas.

7.2.1 La propuesta surrealista

Otro realizador que ha sabido destacar por sus inusuales propuestas ha sido Miguel Ángel Vidaurre (42). El académico, guionista y director de cine se inició en el largometraje de ficción con *Corazón Secreto* (2007), una película que dirigió en conjunto con el también cineasta y académico, Carlos Flores del Pino.

En una primera instancia, la cinta nos muestra a Iván, un hombre que al llegar a su departamento encuentra el cadáver de su mujer. Lo extraño ocurre cuando Iván lleva el cuerpo al portamaletas de su auto e inicia un extraño viaje en donde el mundo onírico parece estar constantemente presente.

“*Corazón Secreto* no fue ampliamente comprendida en Chile, entre otras cosas porque no solamente no se adecúa al realismo ‘televisivo’ preferido por el público, sino que lo rechaza para explorar otro lenguaje. Un lenguaje de escasos o nulos diálogos, de inacción o de acciones inconsecuentes con la dinámica efecto y consecuencia, que tan poderosamente nos rige”⁹⁹.

Apelando a esta atmósfera surrealista es que Vidaurre se lanza con dos nuevos proyectos. En el primero, *Oscuro/Iluminado* (2008), vemos una continuidad temática con la historia de Miguel, un joven director de cine que se obsesiona con la imagen de su mujer fallecida tras un extraño accidente. La imposibilidad de olvidarla lo lleva a pasar horas viendo las imágenes cinematográficas que grabó de ella en vida, llegando a confundir a los personajes de la cinta con sus propias obsesiones, en un juego en que la realidad y ficción del personaje se mezclan completamente. La propuesta se vuelve aún más desafiante cuando el cambio que ha vivido Miguel luego de la muerte de su esposa, se representa también en el cambio de actor que da vida al personaje, intercalando a Felipe Braun con Francisco Ruiz de Viñaspe.

Para el teórico argentino Jorge Ruffinelli, Vidaurre “se propone un cine-ensayo, y un cine-experimentación que, en los bordes del género fantástico y de horror, tampoco sucumba a ellos. El desafío es imperioso por razones económicas (se trata de un cine de recursos financieros mínimos), pero exigente por razones estéticas. De ahí, en buena medida, su estilo, los planos largos y estáticos, la ausencia de diálogos (salvo en un par de secuencias), la despreocupación por comunicarse con el espectador más allá de la propuesta estético-sensorial”¹⁰⁰.

Un estilo que se mantiene en buena parte con *Limbus* (2009), en donde nuevamente la temática de la muerte es la gatillante para llevar a la protagonista a trascender los límites

⁹⁹Ruffinelli, J. “Corazón Secreto”. Cine Chile.cl. Obtenido el 10 de noviembre de 2010 en: <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=98>

¹⁰⁰Ruffinelli, J. “Oscuro/Iluminado”. Cine Chile.cl. Obtenido el 10 noviembre de 2010 en: <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=100>

entre la vigilia y el sueño, la locura y la cordura, lo real y lo fantástico. En *Limbus* vemos cómo Leonora intenta lidiar con la pérdida de su pequeña hija Alicia, emprendiendo un extraño viaje en el que la confusión del trauma lleva nuevamente a Vidaurre a intercambiar a las actrices que representan a la madre, encarnada primero por Sol Aravena y luego por Alejandra Satt.

De esta forma, Vidaurre traza una nueva línea de experimentación para el cine chileno que podría ser descrita como un “melodrama fantástico”, en donde el carácter *kitsch* de la tragedia teatral se ve aminorado por la búsqueda de lo imposible y la atmósfera que produce lo extraño”¹⁰¹.

7.2.2 Un mundo bizarro

Una propuesta diferente, pero que también se enmarca en este afán de búsqueda cinematográfica, es la de la realizadora de 28 años, Elisa Eliash. Esta cineasta se dio a conocer con la perturbadora cinta *Mami te amo* (2008). En la película, una madre al borde de la ceguera abandona constantemente a su hija en una especie de juego macabro que se repite cada vez que la niña vuelve al hogar. Por su lado, la niña, protagonizada por Eva Luna Isensee, inicia un inocente proceso para perder la vista, en un intento extremo por ganarse el afecto de su madre, papel encarnado por Catalina Saavedra.

La imagen de la película nos muestra una propuesta intencionalmente sucia, poco prolija en aspectos técnicos, y bastante errática desde el punto de vista narrativo. Todo ello tiene efectos claros en el proceso de recepción, porque la cinta logra transmitir a través de su lenguaje la sensación de vivir en esta dinámica de relación madre-hija, marcada por la brutalidad y la rareza. Al mismo tiempo, la película tiene la gracia de retratar la ciudad de Santiago desde su marginalidad, y su fealdad, pero también desde su realidad, evitando

¹⁰¹Ruffinello, J. “Limbus”. Cine Chile.cl. Obtenido el 10 noviembre de 2010 en: <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=99>

caer en los típicos estereotipos con que el cine chileno ha visto históricamente estos espacios.

“Yo creo que darle todo al público no es el camino. Cuando yo veo una película, no me gusta que me subestimen. Me interesa mucho desafiar al público, pero también entiendo que hay que afiliarse con la tradición, para sentir empatía, como un vehículo para llevarte a otros lugares, uno necesita de un conocido para ir a una fiesta nueva. Y esa también es otra ecuación que estoy trabajando dentro de las historias mismas”, declara Eliash.

Sobre esto último podemos ver más en su último largometraje *Aquí estoy, aquí no* (2010). En esta oportunidad, la historia se centra en Ramiro, un periodista de 35 años que deja su vida en suspenso tras sobrevivir a un accidente automovilístico en el que muere su mejor amigo. Al proponerse realizar una biografía no autorizada de una leyenda del rock chileno, se van sucediendo distintas escenas cotidianas intercaladas con los ensueños de Ramiro. El personaje se ve enfrentado a extrañas situaciones, atravesadas por una atmósfera de suspenso y persecución, inspirada en la cinta *Vértigo*, de Alfred Hitchcock.

Otra cinta que apela a cierto nivel de experimentación, aunque al mismo tiempo cuenta con un tipo de humor que la hace bastante tradicional, es *La vida me mata* (2007) de Sebastián Silva. La historia se centra en Gaspar quien, bajo la interpretación del novato Gabriel Díaz, carga con la muerte no superada de su hermano mayor.

Durante la grabación del mediocre corto de una amiga, Gaspar conoce a Álvaro, el personaje de Diego Muñoz obsesionado con la muerte. Luego de una serie de extrañas coincidencias, Gaspar concluye que el excéntrico Álvaro, es la reencarnación de su hermano. A través de él pretende sanar el daño emocional y salir del letargo en que lo dejó la reciente pérdida.

Ya de partida con el tema de la muerte, Silva nos traslada a un plano bastante inusual para las temáticas que suele tratar el cine chileno. Esta cinta no tiene pretensiones de realismo.

La mirada que presenta roza lo mágico y lo infantil, sobre todo porque Gaspar y Álvaro, que son los personajes que se hacen cargo de la pregunta por la muerte, lo hacen a un nivel muy básico, pero en el buen sentido del término. Ambos son niños grandes, con más curiosidad que ansias de encontrar conclusiones intelectuales y presuntuosas sobre el hecho de morir.

Por lo mismo es que Silva se da el lujo-a ratos injustificado- de incluir algunos efectos especiales que ayudan a retratar la sensación de *shock* en la que todavía se encuentra Gaspar, tras la incompreensión que le genera haber perdido a su hermano. Camas que parecen tragarse a la gente, pasto que crece en el piso de las habitaciones, sueños que parecen demasiado reales para ser sueños, son algunas de las imágenes que aparecen en este mundo paralelo que invade la melancólica vida de Gaspar.

Otra de las particularidades de la película es que está grabada casi por completo en blanco y negro. Las únicas escenas en color son las del cortometraje de la amiga con delirios de artista, para la que Gaspar hace de camarógrafo. La obra se llama justamente “La vida me mata” y es una especie de articulación para la historia en general, además de sumarle importantes cuotas de humor, gracias a las actuaciones de Claudia Celedón, Catalina Saavedra y Ramón Llao.

Recientemente, la película *Humanimal* (2010) del debutante Francesc Morales, también ha dado que hablar en términos de experimentación. La cinta ha sido catalogada como una especie de fábula de terror, pues es protagonizada por actores vestidos de animales, cuyas interacciones dejan una perturbadora enseñanza. La película carece de diálogos y se desarrolla en un espacio ficticio marcado por los juegos de luces y el humo, dando como resultado una estética lúgubre y misteriosa.

Pero además de esta, otras películas bordean el formato: *La Mujer del Bosque* (2009) de Álvaro Robles, *Manuel de Ribera* (2009) de Christopher Murray y Pablo Carrera; y *Rabia* de Óscar Cárdenas.

Lo importante a considerar dentro del cine experimental, es que su universo se encuentra compuesto por películas en donde prevalece un interés por la exploración estética, mucho mayor que en otro tipo de películas, llegando incluso a prescindir de la exhibición comercial o masiva, por el nivel de comprensión que exige a los espectadores. Esta exploración o búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio se expresa tanto a nivel de la historia como de la narrativa audiovisual, creando relatos surrealistas, desafiantes y rupturistas que difieren de las lógicas tradicionales que rigen los procesos de guión, filmación, montaje y producción de sonido de las películas.

7.3 El cine de lo imperfecto: apropiándose de la precariedad

El domingo 17 de octubre de 2010, el Festival de Cine de Valdivia tenía programado un Foco dedicado a los realizadores chilenos José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola. La muestra contemplaba la proyección de seis obras: el documental *Mano Armada* (2002), el cortometraje *Ojos Volteadores* (2004) y el largometraje *El Pejesapo* (2008), todos ellos dirigidos por Sepúlveda; más los cortometrajes *Vasnia* (2008) y *Aztlán* (2009), dirigidos por Adriazola, y el largometraje en el que ambos comparten autoría, *Mitómana* (2010).

El ciclo había sido programado para la sala del Cine Club de la Universidad Austral, principal sede del certamen y una de las más alejadas de la ciudad. Pero al llegar al lugar de proyección a la hora señalada para la exhibición de *Mitómana*, nos encontramos con un cartel que informaba sobre la suspensión del foco, argumentando que los *films*

recibidos no cumplían “con el formato correspondiente al estándar técnico que se requiere para este tipo de eventos”¹⁰².

Era segunda vez que la pareja de realizadores pasaba por una situación de este tipo. En la versión de 2007, el jurado de la categoría *Work in Progress* manifestó no entender por qué una película como *El Pejesapo* estaba participando en el festival, siendo que no cumplía con sus parámetros estéticos¹⁰³. Para Sepúlveda, “el problema pasa porque en realidad a ellos les interesa cumplir. Dentro de sus objetivos quizás, cuando el gobierno les pasa la plata, ponen ‘bueno, nosotros apoyamos el cine chileno y cineastas nuevos’, entonces ahí yo creo que nos invitaron, pero la idea es que no estemos porque nosotros hacemos una forma de producción que ellos nunca han compartido”¹⁰⁴.

El crítico y teórico de cine, Ascanio Cavallo, quien estuvo presente en la versión 2010 del festival, cree que la decisión de cancelar el foco, pasa más por problemas a nivel de producción, que por una discriminación hacia este tipo de cine: “Por lo que alcancé a ver, las copias que traían estaban mal grabadas. No se podían proyectar así. Yo creo que las venían haciendo en el bus camino a Valdivia,” bromea. Al final, todo quedó en un problema de incompatibilidad entre el reproductor y las copias en DVD que traían los realizadores, una explicación bastante inverosímil si consideramos el nivel de organización de este festival.

Como sea, el cine de Sepúlveda y Adriazola es uno que, dentro del tradicionalismo que invade a nuestra cinematografía, da para polemizar. No solo porque prioriza el discurso social y político frente a un cine que se centra mayoritariamente en conflictos de sujetos que parecen ajenos a su contexto; sino también porque adopta la precariedad como

¹⁰² “Se suspende foco dedicado a Sepúlveda y Adriazola” (2010, 17 de octubre). Sitio Web Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010. Obtenido el 5 de mayo de 2011 en: http://www.f17.ficv.cl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=34&Itemid=37&language=es&limitstart=10

¹⁰³ Murillo, J. “José Luis Sepúlveda”. Entrevista a José Luis Sepúlveda. La Fuga.cl. Obtenido el 10 noviembre de 2010 en: <http://www.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda/312>

¹⁰⁴ Sepúlveda, José Luis. Cineastas en entrevista con las autoras. Noviembre de 2010.

forma de expresión, rechazando el preciosismo estético. Para estos realizadores, la calidad técnica es sinónimo de un presupuesto holgado que obliga a transar la postura ideológica de la obra y que, por lo tanto, está fuera de sus intereses.

7.3.1 Los orígenes

La propuesta parece original, pero lo cierto es que esta especie de “estética feísta” nació hace ya varias décadas, al alero del Nuevo Cine Latinoamericano de los ‘60. En el marco de este movimiento es que el cineasta cubano Julio García Espinosa defendió la necesidad de un cine de lo imperfecto, entendiéndolo como un “cine que puede encontrarle mucha más importancia cultural a una obra técnicamente mal hecha que a una película técnica y artísticamente lograda. Porque su propósito es clara y abiertamente ideológico. Porque su aspiración fundamental, no es la de hacer una revolución estética sino de contribuir a hacer una revolución cultural” (Orell, 2006: 85).

A partir de esta inquietud es que el llamado cine de lo imperfecto comenzó a tomar fuerza en distintas partes de Latinoamérica. En Argentina lo logró a través del Grupo de Cine Liberación, conformado por Octavio Gettino y Fernando Solanas, para quienes “el modelo de la obra perfecta de arte (...), ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando éste pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlos.” (Orell, 2006: 89). Por lo mismo, el cine de guerrillas se presentaría para estos autores como la democratización del cine, el punto en el que el cineasta se vuelve también proletario y quiebra con el estereotipo del intelectual burgués.

7.3.2 El cine como acto político

La consigna anterior ha encontrado asidero en el cine chileno actual a través de largometrajes como *El Pejesapo* y *Mitómana*. En el caso del primero, nos encontramos con

la historia de Daniel SS, un ex convicto que tras un fallido intento de suicidio intenta volver a su errática rutina, sin lograr encontrarle un sentido a su existencia. Y ya considerando la construcción narrativa de este personaje nos encontramos con una situación atípica: Daniel es un hombre que ha dedicado buena parte de su vida a la delincuencia. Se identifica con una forma de expresión marginal y a ratos agresiva, se droga, tiene comportamientos que rozan lo patológico, pero al mismo tiempo posee una lucidez acerca de sus circunstancias que no comparten la mayoría de sus pares.

El resto de los personajes se sitúan también entre esta tendencia a lo bizarro y al realismo, creando una representación de lo marginal que se escapa de todo estereotipo, y que se ve potenciada por el hecho de que tanto Daniel como el resto, son interpretados por actores no profesionales. Esto, acompañado de la cámara en mano y de un recurrente plano medio corto que recuerda al recurso de la entrevista, da como resultado una interesante mezcla entre ficción y documental.

La atmósfera del relato se completa con una fotografía de colores opacos y sucios, que crean una imagen difusa, sumado a un montaje errático que se aleja de la explicación causal de los hechos, y un sonido que vuelve los diálogos casi inentendibles, si no fuera por los subtítulos que se extienden a lo largo de toda la película.

En *El Pejesapo* “la música no acompaña la acción, ni la apoya, sino al contrario, opera como un significante autónomo. Las actuaciones no pretenden ser naturalistas ni psicológicas. Son directas, consistentes, en un solo tono y claramente expresivas (...). Todos estos elementos crean en el espectador una sensación estética de extrañeza, urgencia y angustia de estar frente a un mundo verdadero, primitivo, registrado con un raro compromiso y honestidad”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Mora, Luis. “La belleza de lo imperfecto: sobre Vasia y El Pejesapo”. La Fuga.cl. Obtenido el 18 de octubre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/la-belleza-de-lo-imperfecto/382>

En el caso de *Mitómana*, nos encontramos en primera instancia con Yanny Escobar, actriz recurrente dentro de las obras de la pareja. En esta oportunidad, Escobar representa a una actriz de su mismo nombre que prepara uno de sus personajes probándolo en su vida diaria. Finalmente no cumple con los requisitos del guión y es reemplazada por la actriz Paola Lattus, quien también se representa a sí misma.

Lattus se instala en la casa de la pareja de realizadores en Puente Alto, para deambular por los espacios marginales de Santiago, y apropiarse a través del personaje, de estos lugares que para ella son completamente ajenos.

Utilizando recursos estéticos similares a los de *El Pejesapo*, como la imagen desprolija, el corte directo y la cámara en mano, la película logra transportarnos nuevamente a esa confusión entre la ficción y el documental, trascendiendo la línea que separa lo verosímil de lo inverosímil, y la actuación de la mentira. La propuesta es tan potente que encabeza otro de los capítulos de este texto, dedicado justamente a esta tendencia que ha demostrado cierto tipo de cine chileno, al integrar recursos propios del género documental a la ficción.

Pero tal como vimos en los manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano, para Adriazola y Sepúlveda tampoco se trata solo de una estética que se adapta a la precariedad, sino de una ética del filmar: “nosotros trabajamos con una idea de cine en donde uno quiere escuchar, más que imponer, esa es nuestra forma de trabajar hasta el momento, no quiere decir que vaya a ser la definitiva, pero la idea nuestra es trabajar desde la horizontalidad, escuchar, plantear y poder también tener el error y la imperfección como forma de trabajo.”¹⁰⁶.

Esta propuesta conlleva, a su vez, una posición respecto a ese otro tipo de cine que tiende a abrazar el preciosismo estético, la narrativa audiovisual clásica, los buenos

¹⁰⁶Sepúlveda, José Luis. (2010, Noviembre) Foro de Cine Independiente. Festival de Cine Social y Antisocial, FECISO 2010.

presupuestos, y la preferencia por retratar a la sociedad de una manera estereotipada o simplemente con indiferencia. Y es que justamente esta forma de hacer cine es de la que quieren distanciarse Adriazola y Sepúlveda. Porque aunque se pueda caer en el vicio de la caricaturización, no es tan errado hablar de un “cine de lo perfecto” en contraposición al que proponen estos cineastas. Para Adriazola y Sepúlveda dicho cine preciosista es elitista y conservador y retrata con prepotencia a la gente común, viéndose obligado a transformar cualquier experiencia humana en un espectáculo cinematográfico atrayente.

Al mismo tiempo, es un cine que necesita de una buena cantidad de recursos para desplegar toda su calidad técnica y artística, transformando al cineasta en un negociador que debe transar constantemente con aquellos que corren el riesgo de invertir en un proyecto tan poco comercial como lo es el cine chileno actualmente.

“Un cine imperfecto, por lo tanto, es un cine que necesita encontrar herramientas expresivas distintas, tecnologías o adaptaciones de ellas que sean más portátiles, más toscas quizás, pero más baratas. (...) Esto hace que los espectadores no sean inocentes, pasivos o buscadores de entretenimiento, por el contrario, son ciudadanos “implicados”, ya que las películas actúan como un “validador” de profundas experiencias psicológicas que los atañen y han permanecido ocultas y que están relacionadas con la frustración y la ira”¹⁰⁷.

Rozando esta ética del cine imperfecto se encuentran otras películas que si bien, no hacen énfasis en el discurso social, sí mantienen la premisa de apropiarse de la precariedad y la falta de prolijidad para potenciar la interpelación emocional al espectador, o simplemente, hacer que ella no importe. En esta categoría se enmarcan películas como la ya mencionada *Mami te Amo*, de Elisa Eliash, *Rabia* de Oscar Cárdenas, *La Sagrada Familia*

¹⁰⁷Mora, L. “La belleza de lo imperfecto: sobre Vasnia y El Pejesapo”. La Fuga.cl. Obtenido el 20 de noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/la-belleza-de-lo-imperfecto/382>

de Sebastián Lelio, *Sábado* de Matías Bize o *Te Creis la Más Linda, Pero Erís la Más Puta* de Che Sandoval.

7.4 Cuando el documental invade la ficción

"Convertirse, más que en un director, con la figura clásica del tipo que tiene ya la película en la cabeza, en un posibilitador de situaciones, y (...) hacer que la experiencia del rodaje sea la que debele la película"
Sebastián Lelio¹⁰⁸

Hacer una película en tiempo real, en un solo plano secuencia y con cámara en mano, puede parecer una idea arriesgada. Si a eso le agregamos que para hacer la película cuentas con apenas 30 mil pesos, la idea deja de ser arriesgada y se transforma en un desafío. Fue bajo estas condiciones que en el año 2002, el entonces estudiante de 23 años de la Escuela de Cine de Chile, Matías Bize, filmó *Sábado* (2003). La película, protagonizada por Blanca Lewin, muestra la historia de una joven que se da cuenta el mismo día de su matrimonio que su futuro esposo la engaña.

Luego de eso, la ex novia recorre la ciudad tratando de lidiar con su decepción amorosa y planeando alguna venganza, mientras es grabada permanentemente por el camarógrafo de la boda. Esta última, por cierto, es la excusa narrativa que permite a Bize justificar las condiciones en que se ha filmado la película. Un recurso que para algunos parece el pie forzado para demostrar cierta capacidad superior de producción, pero que para Bize es una forma creativa de trabajar con recursos limitados.

¹⁰⁸ "Entrevista a Sebastián Lelio: Realizador de la Sagrada Familia" Chile Independiente: Comunidad Audiovisual. Obtenido el 20 de octubre de 2010 en: http://www.chileindependiente.cl/entrevista_sebastian.php

Pero este gesto también es posible interpretarlo como uno de los primeros síntomas de la reaparición de un fenómeno cada vez más creciente en el cine nacional. Se trata de la asimilación de técnicas propias del lenguaje y la producción documental, por parte del largometraje de ficción.

Para la académica y realizadora Carolina Larraín, es “una crisis de la representación que viene desde los ‘60, desde Godard en adelante e incluso antes de Godard. En el neorrealismo italiano ya vemos un cruce entre realidad y ficción, en donde se subvierte el espacio de la construcción de ficción usando actores que no son profesionales, usando locaciones naturales, donde los guiones se empiezan a hacer más flexibles”.

En Chile, este fenómeno se evidencia ya en la década de los ‘60, con el Cine Experimental de la Universidad de Chile. La influencia se traslada a nuestra época a través de la experiencia de cineastas con mayor trayectoria, como Orlando Lübbert, para quien el documental ha tenido un importante desarrollo en nuestro país y es necesario seguir potenciándolo en conjunto con el cine argumental. “No hay que separarlo de la ficción, yo creo que son dos cosas que van de la mano, que se alimentan mutuamente. La mirada documental es básica, yo sin ella no habría podido hacer *Taxi para tres*”¹⁰⁹, declara.

En el marco de la investigación “Nuevas tendencias y prácticas en el cine digital en el largometraje de ficción chileno”, Carolina Larraín sitúa la importancia del formato cinematográfico en esta deconstrucción de la relación ficción-documental. Para ella, los avances tecnológicos, y sobre todo la aparición del digital, han impulsado una masificación tanto de la tecnología, como “de la visibilización de un lenguaje y de esta audiovisualidad que empieza a implementar nuevas formas de lenguaje cinematográfico que quizás antes no eran tan comprendidas. Antes si tú cambiabas el eje en una película, confundías al público. Hoy en día puedes cambiar el eje y la mayoría del público no se va a dar cuenta o les va a dar lo mismo,” cuenta.

¹⁰⁹ Estévez, A. (2009, 25 de septiembre) “Entrevista a Orlando Lübbert”. CineChile.cl. Obtenido 24 noviembre de: <http://www.cinechile.cl/entrevista-6-en-octubre-de-2010>.

Otra posibilidad que baraja esta investigadora para explicar el fenómeno, se relaciona con la fortaleza que tiene el género documental en nuestro país, en medio de una trayectoria cinematográfica que de por sí es bastante débil. Y en este contexto, “la misma realidad inicial puede tener mucho más peso, incluso en términos de construcción narrativa, que tener que construir seis locaciones, que es algo totalmente difícil”, señala Larraín.

La académica tampoco descarta las variables de tipo sociocultural, que probablemente tengan que ver con el nacimiento de una generación de voces más críticas que operan en el cine con presupuestos limitados, y ven en esta mezcla entre ficción y documental una posibilidad interesante para su cine.

Para los realizadores, se trata sobre todo de apelar al realismo como una forma de identificar al espectador e intentar transformarlo en testigo de una escena que perfectamente podría ver en su vida. Y en este afán destacan principalmente dos recursos.

El primero de ellos es de carácter estético, y tiene que ver más que nada con la utilización de la cámara y las técnicas de montaje. En este sentido, algunas de las formas que caracterizan al documental y que algunos largometrajes de ficción suelen utilizar, es la cámara en mano, el plano secuencia ininterrumpido y el corte directo en el proceso de montaje. Se trata de técnicas que se asocian a un uso más espontáneo de la cámara, y que por lo tanto, son más cercanas al registro documental, pero que en este caso son utilizadas para acentuar el realismo de una historia ficticia.

Siguiendo con el ejemplo de Matias Bize, tenemos el caso de su cuarto largometraje, *Lo bueno de llorar* (2007). En esta cinta, Bize filmó simultáneamente con dos cámaras digitales CANON XLH1 de Alta Definición, lo que le permitió registrar varias horas de material de manera ininterrumpida. Al mismo tiempo, esto le dio la libertad de filmar

planos mucho más largos en los que los actores pudieron improvisar y equivocarse con mayor soltura, sin el corte continuo de planos.

Por elección de Bize, además, la película fue filmada de manera cronológica a lo largo de once días de rodaje, lo que facilitó el trabajo de interpretación de los protagonistas, Vicenta Ndongu y Alex Brendemuhl, para avanzar a la par con la intensificación de la trama. Para lograr esto, Bize consideró la improvisación desde la creación del guión mismo, elaborado en conjunto con Matías Cornejo. El texto cuenta con sólo 40 páginas, una cantidad inferior a lo que se acostumbra en los guiones de largometraje, pero que justamente permite demarcar las instancias en las que el mismo proceso de rodaje irá creando la historia.

Esta forma de abordar el guión constituye el segundo de los recursos más utilizados para entrelazar la ficción y el género documental en una obra. Se trata de una improvisación planificada, con escenas filmadas en tiempo real en las que los personajes se dan el tiempo de sentir e interactuar de acuerdo a sus propios ritmos. De esta forma, la película deja de ser solo una ficción para transformarse en el registro de una historia con pequeños momentos de verdad.

En el caso de *Sábado*, el trabajo de dirección de actores destaca aun más, pues Bize no tuvo la opción de dirigir durante el rodaje mismo de la película. "Yo me habría visto si el camarógrafo daba vueltas para todos lados. Y tampoco podría haber dado ningún tipo de indicación en la toma: me habría metido en el sonido. Entonces, lo que hacía era seguir con celular, pero no daba ningún tipo de indicación, solamente decía: van llegando a tal locación. En el fondo, mi trabajo de dirección fue todo previo, fue en los ensayos"¹¹⁰, relata.

¹¹⁰ "Matias Bize, realizador de *Sábado*". Entrevista a Matías Bize. Chile Independiente. Obtenido 2 de noviembre de 2010 http://www.chileindependiente.cl/entrevista_matias.php

De esta forma, los actores interpretaron sus respectivos papeles solo con las indicaciones que Bize les dio previamente. Es una técnica que permite la improvisación e incluye las fallas como parte de la historia, pero que al mismo tiempo necesita de un gran trabajo de ensayo, para mantener la coordinación de los actores en medio de la espontaneidad.

7.4.1 El rodaje como espacio de creación

Una técnica similar es la que utiliza el cineasta Sebastián Lelio en sus películas. En el caso de su obra debut, *La Sagrada Familia* (2006), Lelio optó por convertir la casa de playa seleccionada como locación, en el hogar temporal del elenco. Enmarcándose en el trabajo de interpretación, delimitado a grandes rasgos por el guión, los actores desarrollaron su vida con la mayor normalidad posible: cuando tenían hambre se preparaban comida, cuando necesitaban ir al baño lo hacían, y lo mismo cuando llegaba la hora de dormir. Todo fue registrado como parte de la historia, en un rodaje continuo organizado por la producción, para lograr la sincronización de todas las acciones.

Grabada en soporte Mini DV, y traspasada posteriormente a 35 mm a través de un sistema artesanal de Kinescopado, la película destaca por el uso del formato automático del foco para grabar los desplazamientos y diálogos improvisados de los actores. "Utilizando los mismo caminos del cineasta *amateur*, que sigue a los personajes con la cámara en la mano generando inestabilidad, sorpresa y ruido en su grabación, *La Sagrada Familia*, crea una visualidad imprevisible que pone en entredicho las expectativas clásicas, negándolas a partir de la evidencia de sus propias imperfecciones" (Flores, 2007: 50).

La cinta se rodó en tres días, los mismos tres días en los que ocurren los acontecimientos de la historia. Los actores no utilizaron vestuario especial ni fueron maquillados. La escenografía tampoco fue pensada ni interferida. Para el mismo Lelio, "lo que nosotros quisimos hacer acá fue vivir la película, estar confundidos en ella... totalmente metidos. Y, por eso, desde el principio yo tenía claro el tono emocional. (...). Con los personajes, la

idea era que tuvieran esa intensidad de las obras de teatro: en el mismo espacio-tiempo, te *sentai* y te *vai*, y viste una cuestión que es compacta. (...) Tiene que ver con una manera totalmente distinta, guardando las infinitas e insondables distancias, de trabajar el tiempo en relación con los procesos emocionales”¹¹¹.

Para lograr este efecto de naturalidad, paradójicamente, Lelio debió trabajar mucho el guión, de tal forma que en el proceso de rodaje se dieran las instancias adecuadas para la improvisación. Se trata de un método que, tal como en el caso de Bize, requirió de bastante ensayo y planificación, pero al mismo tiempo, de “un continuo proceso de adaptación a las circunstancias, para que esas circunstancias hablaran, aparecieran como narración”¹¹².

La intención de esta estrategia es crear diálogos y espacios mucho más cercanos y creíbles. En definitiva, “tiene que ver con las ganas de lograr generar en la pantalla la sensación de estar viendo a personas de carne y hueso y no a personajes”¹¹³. En este sentido, Lelio reconoce que “*La Sagrada Familia* fue mucho más radical en términos de renuncia a cualquier tipo de ortografía, por decirlo así; es una película súper antiacadémica”¹¹⁴.

Otras cintas que siguen esta línea son *Weekend* (2009) de Joaquín Mora, *Te Creís la Más Linda (Pero Erís la más Puta)*(2009) de Che Sandoval, *Desde el Corazón* (2009) de Edgardo Viereck, *El Rey de San Gregorio* (2006) de Alfonso Gazitúa, y *199 Recetas Para Ser Feliz* (2008) de Andrés Waissbluth.

¹¹¹“Sebastián Campos: realizador de *La Sagrada Familia*”. Entrevista a Sebastián Lelio. Chile Independiente. Obtenido el 2 de noviembre de 2010 en http://www.chileindependiente.cl/entrevista_sebastian.php

¹¹²Ibíd.

¹¹³ Estévez, A. (2009, 31 de agosto) “Entrevista a Sebastián Lelio”. CineChile.cl Obtenido el 20 de octubre en <http://www.cinechile.cl/entrevista-3> en octubre de 2010.

¹¹⁴ Ibid.

En el caso de la primera, la influencia del documental aparece como una estética que busca transmitir la sensación de espontaneidad, más que de realismo. Los actores se lanzan a interpretar sus papeles, con los mismos ritmos que utilizan para interactuar con otros en su vida diaria, logrando crear más cercanía con el espectador. Sin embargo, no existe aquí una intención evidente de cuestionar el formato de ficción a partir de la inclusión de recursos propios del documental, sino más bien de asimilar un estilo que parece haber funcionado bien en otras cintas.

“A estas alturas, esta manera de hacer cine se está volviendo la tónica en las cintas nacionales que, además, entre sí poseen un gran parecido visual, en donde el corte directo, la cámara en mano, el montaje lineal y las actuaciones improvisadas son sus aspectos a distinguir”¹¹⁵.

En el caso de *Te Creís la Más Linda...*, se trata de una película que evidencia su influencia del documental, a través de la interpretación naturalista de los actores y las situaciones a las que se ven enfrentados. Todos los personajes mantienen sus muletillas, la pronunciación incompleta clásica del acento chileno, y el ritmo natural de interacción que se da entre dos personas cotidianamente.

Para lograr esto, el director utilizó a sus propios amigos como personajes, de modo que las interpretaciones se salieran de las pautas clásicas de actuación, y adquirieran más realismo. Si a eso le sumamos la falta de prolijidad de la imagen y el uso de la cámara en mano, tenemos una película que derrocha una extraña espontaneidad.

Para Andrés Waissbluth, director de *199 Recetas Para ser Feliz*, la técnica consiste en hacer que los actores no actúen, sino que se pongan en las circunstancias propuestas por el guión, trasladando su propia forma de sentir la vida a la identidad del personaje ficticio. Ello implica, además, adaptar constantemente el guión y el proceso de rodaje a

¹¹⁵ Olivares, S. “La confirmación de un cierto cine”. Op.cit.

movimientos improvisados que van creando la historia en el mismo momento de la filmación. Y es este proceso el que permite comenzar a recuperar la estética del documental, que ya desde el cine argumental de los '60 venía invadiendo la ficción chilena.

7.4.2 La meta ficción en el soporte mismo

“Ser actriz es la capacidad de transformarse, de poder encajar en varias realidades, distintas. Es un modo de pertenecer, pero también de no pertenecer. Cualquiera puede llegar a ser mitómana, yo creo. Una actriz también”.

La cita pertenece a Nora Díaz, la actriz interpretada por Yanny Escobar en la película de Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda, *Mitómana*. Se trata de una de las rarezas del cine nacional de la última década. De ésas que dan gusto.

En *Mitómana*, la protagonista es una actriz que interactúa constantemente con personas que no saben que ella está actuando. Lo que queda de manifiesto, por sobre toda la confusión creada por esta meta-ficción es la postura de los directores frente a la construcción narrativa que las personas hacen de sus propias vidas. Se trata de un juego que evidencia la mezcla entre mentira y verdad que surge de cualquier historia o registro, incluso de aquellos en los que se pretende retratar la realidad.

En definitiva, *Mitómana* “se reapropia nuevamente de ese discurso que pone en marcha la tensión entre lo meramente ficticio y lo real, tensión que queda representada en la elección de una forma que subraya esa decadencia -y obsolescencia- de lo perfecto haciendo uso reiterado de recursos que vienen a legitimar una cierta noción de verdad: el corte directo, la cámara en mano, el plano secuencia ininterrumpido, la improvisación actoral y cada locación de la película resultan ser elementos que nos transportan hacia

una experiencia basada en la pérdida de la noción del discurso dominante en la narración"¹¹⁶.

Se trata de una película que, a diferencia de las anteriores, no solo toma los recursos propios del documental como una estética, sino que tensiona desde la misma historia la delgada línea que separa la ficción del documental y las nociones asociadas a la verdad y la mentira.

Una propuesta similar es la que ofrece el mismo José Luis Sepúlveda en su obra debut, *El Pejesapo*. Si bien el cuestionamiento en torno a la verdad de lo que se muestra no es tan evidente como en *Mitómana*, sí existe un desafío constante en lo que respecta al contrato implícito de verosimilitud, que establece cualquier película con su posible espectador.

En *El Pejesapo*, los diálogos, los tonos y el lenguaje facial de los personajes parecen tan reales, que resulta difícil convencerse de que se está frente a un largometraje de ficción. La extrañeza frente a las situaciones que nos plantea la película, sumado a la naturalidad de las interpretaciones que le dan vida, crean un híbrido entre ficción y documental, perturbador e imperdible.

Sepúlveda justifica su decisión de filmar con actores no profesionales en los roles protagónicos argumentando que “siempre he creído que toda la gente actúa. Los personajes que íbamos conociendo nos contaban que alguna vez habían actuado en la escuela, entonces no era tan difícil porque el vicio actoral no estaba tan metido en la vena de ellos. Así que logramos entablar ciertos ensayos, ensayamos bastante y no se nota. Parece que fuera más espontáneo, pero igual se ensayó”¹¹⁷.

¹¹⁶Sobarzo, Lissette. “*Mitómana*” en *Filmonauta* N°6 - 6 de Abril de 2010. P. 5.

¹¹⁷ “José Luis Sepúlveda, realizador de *El Pejesapo*”. Entrevista a José Luis Sepúlveda. Chile Independiente: comunidad Audiovisual. Obtenido el 2 de noviembre en http://www.chileindependiente.cl/entrevista_ilsepulveda.php

La naturalidad en las actuaciones se hace notar también en el registro poco prolijo de la cámara y que en este caso, aparece como una estética totalmente intencionada. Lo que en un ejercicio de escuela de cine sería considerado como un error técnico o un pésimo sentido de la estética, en *El Pejesapo* aparece como rasgo de una identidad original e imborrable.

Sepúlveda destaca entre sus influencias la del género documental “porque me parece que es un género mucho más fresco, más flexible, más honesto y, de alguna forma, planteamos la cámara mucho más cercana y con una idea de la frontalidad, que es lo que queríamos trabajar”¹¹⁸.

Para algunos, la calidad de la propuesta de Sepúlveda es tan innegable que la comparan con lo que significó *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin. “Ambas, en diferentes matices, condenan la miseria humana, y la influencia moralista de la sociedad sobre los desposeídos. (...) Es un cine que resiste el género (se hibrida entre documental, ficción y falso documental), el objetivo de llenar la sala el primer fin de semana y el estreno con *cocktail* (...) El solo hecho de negar y resistir, la convierte en una de las películas más ricas que ha pasado por salas locales”¹¹⁹.

Otro caso de películas que trasladan la tensión entre verdad y ficción a la misma historia, es *Y las vacas vuelan* (2004). La primera película de Fernando Lavanderos muestra la historia de Kai, un danés que registra las calles de Santiago con cámara en mano para realizar un cortometraje. En ese proceso, Kai conoce a la protagonista de su película, una chica que miente constantemente, pero que a través de esas mismas invenciones, hace emerger ciertas verdades sobre la idiosincrasia chilena.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Horta, Luis. “*El Pejesapo*: cine de resistencia”. CineChile.cl Obtenido el 2 de noviembre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-27> en octubre de 2010.

Para el crítico de cine, David Vera-Meiggs, se trata de las filtraciones de una cultura de la resistencia: “resistencia contra un invasor europeo por tres siglos, resistencia contra el mestizaje prevaleciente y forzado, resistencia contra la propia identidad, resistencia en contra de lo que no nos gusta de nosotros mismos y que es mucho. Es en este terreno de ocultamientos recónditos en donde el juego narrativo de esta película busca su justificación más profunda y encuentra en la oposición de verdad y mentira su veta más rica”¹²⁰.

Y es que a al mismo tiempo que Kai está registrando imágenes para su cortometraje, es grabado por la cámara de Lavaderos, creando una especie de falso documental que nos posiciona nuevamente en la meta-ficción. “El argumento parece bastante banal y la película en ningún momento pretende disimularlo, porque es en ese registro anodino y casual donde se esconde la trampa creativa de la película. Registrada en aparente tono informal, con manifiestos errores de composición y de montaje, como si se tratara efectivamente de un documental juvenil sobre un danés en Chile¹²¹”.

Ya hacia fines de la década aparecen nuevos intentos por continuar con esta tendencia a la hibridación entre el género de ficción y el documental. En el 2008, Oscar Cárdenas estrena su obra debut *Rabia*, una película que muestra el frustrante recorrido de una joven secretaria cesante por una serie de entrevistas de trabajo, cada una más deprimente que la anterior. Se trata de una película con planos largos, carentes de música, en donde la acción de la protagonista se reduce básicamente a tediosas e incómodas esperas entre una tropa de extraños que buscan lo mismo que ella: el bienestar económico que supuestamente la llevará al bienestar emocional.

En esta película, el realismo de las interpretaciones resalta no tanto por los diálogos, que son más bien reducidos, sino por la naturalidad de las posturas corporales y la gesticulación facial de los personajes.

¹²⁰ Vera-Meiggs, David. “Crítica *Y las vacas Vuelan*”. CineChile.cl Obtenido el 2 de noviembre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-10 en octubre de 2010>.

¹²¹ *Ibíd.*

Otro ejercicio interesante en este sentido, es el que propone la cinta *Manuel de Ribera* (2010). La historia se centra en un hombre de 48 años que acaba de heredar las tierras de una isla deshabitada frente a una caleta de pescadores en el sur de Chile. Manuel es su nombre, y no tiene casa, familia, ni amigos. Su único objetivo en la isla es crear lo que nunca ha tenido en la vida: un espacio del cual sentirse dueño.

La primera particularidad de esta cinta es que está fuertemente marcada por sus condiciones de producción. Sus directores se propusieron desde el inicio plantear una forma original de construir la historia y llevar a cabo el proceso de rodaje. "Es así como Murray y Carrera se fueron a una isla en la Patagonia chilena llevando sólo la sinopsis de lo que querían hacer. Durante tres semanas, uno de ellos se dedicó a filmar las escenas, mientras el otro escribía la que seguía. De esta manera, la historia se fue construyendo en base a la improvisación e imaginación de los directores"¹²².

Para la interpretación de los personajes, los directores también optaron por combinar a una minoría de actores profesionales con personas comunes y corrientes de la zona de Calbuco. En el caso de los primeros, se trata de Eugenio Morales, actor que personifica a Manuel de Ribera, y Samuel González, quien interpreta a un botero del lugar. "Tanto para los actores como para los no actores, fue un trabajo sobre supuestos. Manuel debía interactuar con los no actores, pero no sabíamos cómo ellos iban a reaccionar. Así surgían hallazgos que había que resolver intuitivamente, como enfrentar su registro y su trato. Lo importante era que fueran personajes que emanaran autenticidad"¹²³, cuenta Murray.

En 2009 aparece otro intento del cine chileno de tensionar la delgada línea que separa el documental de la ficción. Se trata de *31 de Abril*, el primer largometraje del periodista

¹²² Tapio. (2010, 5 de febrero) "Película Chilena participar en Festival de Rotterdam". Cinematografía.cl. Obtenido el 20 de noviembre de 2010 en:

http://www.cinematografia.cl/post/pelicula_chilena_participa_en_festival_de_rotterdam

¹²³ Morales, Marcelo. (2010, 18 de agosto) "Entrevista a los directores de *Manuel de Ribera*". CineChile.cl. Obtenido el 20 de octubre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=52>

Víctor Cubillos. En él podemos ver el supuesto registro de un joven de 17 años que decide hacer un documental sobre la muerte de uno de sus hermanos y cómo el episodio ha impactado a todos los que lo conocían. “Su intención es más bien poner en jaque el sistema de lo documental y la veracidad que muchas veces le damos a las imágenes sin que éstas las tengan; y bajo este marco construir un relato, casi desafiando las convenciones sobre lo clásico, lo obvio y lo sabido”¹²⁴.

Películas como *Sed de Mar (2008)* de Bernardo Quesney, *Tendida Bajo las Estrellas (2007)* de Andrés Racz, y *Melodrama Lo-fi (2009)* de Alex Aldana siguen esta línea.

Mención especial para la cinta de Esteban Larraín, *Alicia en el País (2008)*, que a pesar de su calidad, constituye uno de los fracasos de hibridación entre ficción y documental de nuestro cine. El largometraje retrata una historia real ocurrida en el año 2004, y su protagonista es Alicia, una joven de 13 años que emprende un largo viaje desde Bolivia hasta San Pedro de Atacama, para encontrar trabajo y, de paso, cumplir con un antiguo rito aymara.

"El problema con el filme de Esteban Larraín es justamente la ausencia de problema. Si bien se dirá que es un film que “mezcla ficción y documental”, son esos dos polos (ficción y documental) los que no se entremezclan, ni se tocan para abordar cinematográficamente el objeto-tema elegido (...) este proyecto fue concebido como un documental, sin embargo, por la imposibilidad de volver a realizar el registro de los acontecimientos que ya habían sucedido, decide transformarlo en una ficción”¹²⁵.

7.5 De superhéroes, comics y zombies

¹²⁴ Olivares, S. (2010, 29 de agosto) “Más allá del ejercicio”. Zapatos Chinos. Obtenido el 20 de noviembre de 2010 en <http://zapatoschinos.wordpress.com/2010/08/29/31-de-abril/>

¹²⁵ Pinto, Iván. “Alicia en el país: transparencias de la imagen”. Revista LaFuga.cl. Obtenido el 5 de noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/alicia-en-el-pais/279>

“Lo que hace la diferencia de una buena película de género es el ingenio y la originalidad para plantear y combinar esos elementos ya conocidos”.

Oswaldo Osorio, *El cine de género: abominación y esencia*¹²⁶.

Cuando hablamos de cine de género, nos referimos a una serie de películas que se apegan en mayor o menor grado, a una fórmula previamente establecida de hacer cine. Esta fórmula puede abarcar tanto el lenguaje audiovisual de la cinta, los formatos de producción, exhibición o difusión, así como los recursos del guión y los discursos ideológicos presentes en él.

De esta forma, el cine de género funciona como una especie de contrato implícito al que el espectador puede recurrir como un guía que le indica a qué debe atenerse con determinado tipo de película. Al mismo tiempo, funciona como una forma de clasificación y demarcación de la trayectoria de ciertos directores, actores, productores, entre otros.

Los géneros cinematográficos se transformaron en uno de los principales pilares de la industria del cine, al mismo tiempo que en uno de sus aspectos más polémicos. La posibilidad de acudir a los géneros representa para aquellos con pretensiones artísticas más ambiciosas, una falta de creatividad y de talento o, en el peor de los casos, la evidencia del interés económico por sobre el artístico.

Amparados en la consigna del “cine de autor”, algunos realizadores se definen en oposición al cine de género como una forma de rescatar las necesidades expresivas y la libertad creativa del director o guionista de una película, sin esquemas preconcebidos. Y aunque existen varios casos en el que el género se ha mezclado con el cine de autor, dando resultados de una calidad innegable (Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, John Ford, Alfred Hitchcock, por nombrar a algunos), es en parte por este factor, que en la década de los ‘60, el cine de género entra en una crisis de agotamiento, de la cual comenzó a salir recién en los ‘80.

¹²⁶ Osorio, Oswaldo. “El cine de género: abominación y esencia”. Cinéfagos.net. Obtenido el 18 de julio de 2011 en http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=260:el-cine-de-gro-abominaci-esencia&catid=21:artlos-y-ensayos&Itemid=39

El renacimiento del cine de género surgió, como podría suponerse, a partir de la industria del cine hollywoodense y los éxitos comerciales de la ciencia ficción de George Lucas y el cine de aventura de Steven Spielberg. Le seguirían a esto cintas de acción como *Terminator* (Cameron, 1984) y *Rambo* (Cosmatos, 1985), y una seguidilla de películas de terror en serie, comedias, y tramas catastróficas que se aprovechaban del cambio de siglo para cautivar al público con excusas apocalípticas.

Las grandes producciones de esta industria eran –y son- algo imposible de realizar en el pequeño mercado nacional. Sin embargo, los realizadores locales encontraron una forma de asimilar sus patrones y aplicarlos a las condiciones del cine chileno. Así, mientras en el resto del mundo, el cine de género daba vida a mega producciones como *Shrek* (Adamson, 2001) y *El Señor de los Anillos* (Jackson, 2001), en Chile, el joven estudiante de cine, Jorge Olgún, tanteaba el terreno del cine de terror con *Ángel Negro* (2000).

La película inspirada en el género italiano *giallo*, narra la historia de una generación de compañeros de colegio que se ven enfrentados a una serie de asesinatos, tras cumplirse una década desde que Ángel, la joven tímida del curso, desapareció durante la graduación. Como buena película de terror, la cinta posee asesinatos sangrientos que van sucediendo misteriosamente unos tras otros, develando pequeñas pistas acerca del asesino, manteniendo el suspenso.

Con efectos especiales artesanales, la película llegó a estrenarse en las salas de cine comercial con un éxito relativo, pero destacado si consideramos que era la obra debut de un estudiante de cine. Paralelamente, Olgún creó toda una plataforma de difusión y *marketing* asociada a la película, llegando a ser la primera cinta nacional con página de Internet. Si sumamos a ello la participación de actores taquilleros como Blanca Lewin, la cinta llamó la atención.

“Siempre había trabajado con actores aficionados, pero me gustó mucho trabajar con un actor de experiencia porque fue mucho mejor para el rodaje. Pensé que para *Ángel Negro* también debía recurrir a rostros, a actores conocidos, y funcionó porque se generó todo

un ruido...Yo no tenía idea que estaba haciendo la primera película de terror, y se generó un revuelo por la prensa con artículos en la “Zona de Contacto” de *El Mercurio*, y sin darme cuenta comencé a tener un producto comercial”¹²⁷, declara Olguín.

De esta forma, *Ángel Negro* se convirtió en la puerta de entrada del cine nacional al cine de género, marcando para su director, un antes y un después en la cinematografía chilena: “fue la primera vez que se hizo un cine pensando en el público, porque generalmente el cine chileno es un cine autoral, no pensado para el mercado ni nada, sino como una expresión artística. En mi caso, también yo lo hice así, pero sin saber que al ocupar la paleta de colores que ocupó yo para expresarme, hay ciertos canales de comercialización y distribución. El género hace que sea mucho más accesible la comunicación, de hecho, para eso se inventaron los géneros, para acceder inmediatamente al espectador”.

Desde una postura más asociada a las industrias culturales, el Secretario Ejecutivo del Consejo Audiovisual, Alberto Chaigneau, afirma que la importancia de contar con un cine de género radica en la diversificación temática de la cinematografía nacional. Si bien reconoce que el cine de autor es mucho más barato de realizar y es justamente este cine, en su mayoría independiente, el que le ha dado al cine chileno su reconocimiento internacional, para él, la variedad de temáticas y estilos suma en riqueza.

“Nosotros, a lo que estamos apuntando, es a ampliar el rango de películas nacionales que se realizan, no solo de cine de autor, sino que también exista cine infantil, cine familiar, comedia. Una industria no puede ser solo de cine de autor. Estamos tratando de hacerla operativa para que esto se dé de la forma más normal, ecuaníme y amable posible, hacia el sector, pero necesitamos tener representatividad en todos los géneros”, dice Chaigneau.

7.5.1 La intertextualidad Pop

¹²⁷ Jorge Olguín, cineasta. En entrevista con las autoras. Noviembre de 2010.

Para el director Ernesto Díaz la respuesta está en hacer un cine que pueda mezclar los intereses del director con las características propias del cine de género comercial, sin perder de vista el contexto chileno. Tomando como referencia a Alfred Hitchcock, Alejandro Amenábar y Quentin Tarantino, afirma que es posible realizar un cine para las masas, sin perder la visión de autor o la calidad del cine independiente que permite al director dar la última palabra acerca de su propia obra.

Al mismo tiempo, Díaz enfatiza en la importancia de conectar las películas al país y la cultura en el que fueron creadas, ya que desde “ahí sale lo nuevo que ofrece la película: adaptar los géneros a nuestra realidad, pasar por ese filtro ya lo hace un trabajo diferente¹²⁸.

A partir de esta premisa, es que Díaz y su actor fetiche, Marko Zaror, se lanzaron a hacer la primera película de artes marciales del cine chileno, *Kiltro* (2006). La cinta ambientada en el barrio de Patronato, cuenta la historia de Zamir, un luchador callejero que se enamora de la bella hija de un maestro de artes marciales e integrante de un enigmático clan.

Tras la aparición de un hombre que busca venganza por conflictos del pasado, la vida de la chica correrá peligro y Zamir deberá hacer todo lo posible para protegerla. De esta forma se van revelando los secretos del clan, a la vez que vemos el proceso de Zamir para convertirse en un hombre invencible. La trama suena conocida porque hace referencia a personajes y conflictos arquetípicos del cine. Sin embargo, en *Kiltro* podemos ver estos mismos elementos anclados a la realidad chilena.

De esta forma, la película se posiciona, tal como nos advierte su nombre, como un híbrido, y en este sentido “no intenta engañarnos, no aparenta, simplemente reconstruye las fórmulas de otros cines y géneros, y de paso, recrea a esa sociedad mixta que habita

¹²⁸ Estévez, A. (2010, 1 de septiembre) “Entrevista a Ernesto Díaz”. CineChile.cl. Obtenido el 17 de noviembre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/entrevista-53>

Santiago dentro y fuera de la comuna de Recoleta, proponiendo estéticas propias, colores locales"¹²⁹.

En 2007, la dupla Díaz-Zaror volvió a la pantalla grande con *Mirageman*, la historia de un joven atormentado tras el asesinato de sus padres, que decide convertirse en superhéroe para combatir la delincuencia y transformarse en el ídolo de su pequeño y enfermo hermano. Se trata de un héroe a la chilena, sin poderes sobrenaturales, que termina causando revuelo en Santiago, sobre todo por el interés de una atractiva reportera de un canal de televisión, de la cual *Mirageman* termina enamorado.

Nuevamente se repiten aquí los clichés del género, pero adaptados a la realidad nacional. Se trata de una cinta de acción, de no mucho diálogo, con coreografías de pelea creíbles, un estilo que apela al cine setentero, y una buena banda sonora. Sin embargo, aunque algunos han intentado ver en *Mirageman* una cierta crítica hacia los medios de comunicación y la idiosincrasia chilena, la película no tiene mucho más que ofrecer.

“Se trata de una película divertida, siempre y cuando nadie hable, nadie sienta, nadie haga sociología, ni ironías, ni psicología, ni crítica, etc. O sea, todo lo que mucha gente le pide a la crítica de cine: Seamos divertidos; hablemos de *Mirageman* como *Mirageman* (...). La propaganda perfecta para recaudar fondos y atraer adeptos, siempre y cuando se evite hablar del verdadero problema social, del cual sus síntomas visibles son el *flaite*, el reincidente, el lancero”¹³⁰.

A pesar de las críticas, Díaz y Zaror siguieron adelante con su apuesta y en 2009 estrenaron *Mandrill*. Con el apoyo de productores extranjeros, la dupla logra crear una cinta con mejores recursos técnicos y materiales, que se evidencian también en la calidad

¹²⁹ Urrutia, C. “*Kiltro: Colores locales*” Revista LaFuga.cl. Obtenido el 14 de octubre de 2010 en <http://altamira.cl/lafuga3/criticas/kiltro/>

¹³⁰ Murillo, Juan. “*Mirageman: Pantuflas de gamuza azul*”. Revista LaFuga.cl. Obtenido el 14 de octubre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/mirageman/115>

de la historia. *Mandrill* cuenta con una trama coherente y bien armada en la que el humor está mucho más presente que en las películas anteriores de la dupla.

La historia se centra en Antonio, un joven que se transforma en un caza recompensas con el objetivo de encontrar al asesino de sus padres y vengarse de él. El problema es que el asesino es un hombre poderoso con una hija demasiado hermosa como para que Antonio no caiga rendido a sus pies. La apuesta es original dentro de nuestro cine, y es por lo mismo que algunos consideran que esta dupla puede ser la encargada de reconquistar a las audiencias nacionales.

“Con su tercer filme, Díaz demuestra un crecimiento notable en su manejo de la narrativa fílmica y un cariño culto por el cine de género. Esta es, hasta ahora, su película más cinematográfica, en donde el deleite del espectador aumenta en la medida que puede reconocer los referentes de tal o cual escena. *Mandrill* está llena de citas, no sólo las evidentes a clásicos del género de espías, sino también –por ejemplo- una secuencia completa filmada citando *Vértigo* de Hitchcock (...). *Mandrill* es una película de entretención en todo su sentido. Una película que es consciente de sus límites, de sus orígenes y que, en vez de avergonzarse de ellos, los expone y celebra”¹³¹.

7.5.2 Vampiros en Santiago

Apostando por el terror, Jorge Olguín continuó su carrera de director luego de *Ángel Negro*. En 2002, el realizador estrenó su segunda película; la primera en Chile sobre vampiros.

En *Sangre Eterna*, al igual que en su ópera prima, la protagonista de la historia es interpretada por Blanca Lewin. Esta vez en el papel de Camila, Lewin representa a una estudiante de periodismo que tras conocer a un enigmático joven llamado M, comienza a

¹³¹ Estévez, A. “Crítica a *Mandrill*”. CineChile.cl. Obtenido el 20 de octubre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/pelicula-347>

participar en extrañas sesiones de rol que derivan en rituales vampíricos. El juego termina por absorber a M y a sus amigos, por lo que Camila deberá detener al responsable.

La cinta fue realizada con un presupuesto de 300 mil dólares (alrededor de mil millones de pesos) que fueron invertidos principalmente en efectos físicos y de maquillaje. Todos fueron hechos frente a la cámara ya que a inicios de la década, los efectos de postproducción estaban recién integrándose al cine nacional. Para entonces, Olgúin no estaba consciente del trabajo artesanal que estaba realizando, y tampoco lo estaban los críticos nacionales que destrozaron la cinta luego de su estreno.

“Cuando la película se estrenó, me acuerdo que apareció en la televisión un crítico diciendo que los efectos eran malos, horribles, feos. Al mismo tiempo, yo estaba en Los Ángeles en un festival que se llama *Scream Award*, que es uno de los más importantes de género y me gané el premio de los mejores efectos especiales, y me lo estaba entregando a mi Stan Wilson, el creador de *Alien, Depredador*. Yo no podía entender por qué, frente a las otras producciones, me lo estaban dando a mí y, claro, era porque yo estaba haciendo un trabajo que ya estaba muerto”.

Si bien Olgúin está consciente de que el cine de género se caracteriza por contar con un público de nicho que asegura la comercialización de la cinta, no radica en ello su principal interés en realizar cine de terror, sino en su necesidad de expresarse a través de éste. “*Ángel Negro* para mí no es una película de terror, es como yo viví el proceso de graduación en mi colegio. Obviamente que yo lo encontré horrible y terminó como una película de terror. Pero mi tema con el género partió desde niño. Yo le tenía mucho miedo a la oscuridad, a las pesadillas (...). Lo divertido es que así yo fui encontrando lo mío con el horror, con lo fantástico, con esta estética que empezó a gustarme. Los monstruos, las cosas que no existen, lo paranormal, eso comenzó a atraerme, y obviamente el mayor proceso de todo esto fue el cine”, declara.

Con la influencia de directores como Alfred Hitchcock, Olgúin plantea una visión desconfiada del ser humano, según la cual nadie es lo que aparenta ser. De esta forma, los monstruos aparecen como seres mucho más queribles y confiables que actúan como un refugio para evadir esta relación con un otro que, a pesar de ser un par, es visto como alguien lejano. Por lo mismo es que Olgúin afirma que su cine, a pesar de ser de ficción y de terror, presenta un discurso ideológico. “Mi cine tiene una visión política, un punto de vista y eso lo aprendí de los cineastas más viejos. No se puede hacer cine sin tener una ‘opinión de...’”, declara.

Siguiendo estas premisas es que en 2008 Olgúin lanza *Solos*, una película que se suma al género de cintas apocalípticas, en un mundo atacado por un extraño virus que convierte a las personas en *zombies*. La excepción a este caos son un grupo de niños inmunes a la enfermedad, que liderados por Camille, una niña de 9 años, tratarán de escapar de los humanos infectados y del ejército que los persigue para matarlos.

Buscando el mercado internacional, Olgúin decide filmar la película en inglés, ganándose fuertes críticas de parte de los medios y el desinterés de la audiencia nacional. Un ejemplo de ello es lo que publicó *Cinematografía.cl*, según la cual “la película es una historia que no sobrevive ni siquiera por momentos destacables; situaciones previsibles, y la utilización de recursos muy efectistas tanto en montaje como en guión, una voz que se hace cansina, además de aguantar un inglés a medio morir saltando, son cosas que van matando la película” (...). George Romero hizo una película mil veces mejor hace ya más de tres décadas, con la mitad del presupuesto ocupado por Olgúin”¹³².

Sin embargo, una de las ventajas de este tipo de películas es que si no son valoradas desde la credibilidad, comienzan a ser consideradas como una propuesta *kitsch* que merece atención. Bajo esta premisa, el cine de Olgúin siempre tiene acogida: si no es como cine de

¹³² Fobia Films. (2009, 2 de abril) “Solos...se sentirán los que vean esta película”. *Cinematografía.cl*. Obtenido el 24 de noviembre de 2010 en http://www.cinematografia.cl/post/solos_se_sentir%C3%A1n_los_que_vean_esta_pel%C3%ADcula

terror, lo hace en la periferia del llamado Cine B, y esa flexibilidad le da al cine nacional de la última década un marco de posibilidades del que antes carecía.

7.5.3 La comedia *teen*

Otro que ha destacado dentro del cine de género nacional ha sido Nicolás López. Inspirado en las películas de Robert Rodríguez y Alex de la Iglesia, este joven director, productor y guionista, se transformó en el ícono del cine adolescente chileno. De su columna “Memorias de un Pingüino” en la “Zona de Contacto” del diario *El Mercurio*, López construyó el guión de su primera película, *Promedio Rojo* (2004).

La historia narra las experiencias escolares de Roberto, un adolescente pasado de peso que usa lentes, carece de habilidades sociales y está obsesionado con los comics. Es en estas historietas que Roberto plasma todas las frustraciones por ser un rechazado entre sus pares, y sobre todo, por no ser capaz de confesarle a la chica nueva del curso que está enamorado de ella.

Con esta película, López cubre temáticas que hasta el momento no habían sido tocadas por el cine nacional. En primer lugar, se trata de una cinta que apela a la comedia y al humor basado en las conductas sexuales, pero más allá del doble sentido, pues explicita estas conductas riéndose justamente de los pudores que provoca en la mayor parte de la sociedad. Segundo, es una historia que apuesta derechamente por un público adolescente, pero que, además, puede entretener a un público joven y adulto. Y tercero, es una película que tiene guiños constantes a la cultura pop norteamericana e incluso japonesa, que hace años viene invadiendo nuestra sociedad, con películas, historietas, mangas y programas de televisión.

De esta forma, López se ubicó en un nicho deshabitado por la cinematografía nacional, obteniendo un éxito de audiencias relativo en Chile, pero extendido en el resto de

América Latina, que le permitió obtener importantes apoyos para su segunda realización. La coproducción chileno-española, *Santos (2007)* narra la historia de un treintañero fracasado y adicto a los comics que debe transformarse en un superhéroe para salvar al mundo y proteger a la chica de la que está enamorado. La película no obtuvo buenos resultados de crítica ni de taquilla, pero le permitió a López dar continuidad a un género del cual es prácticamente inventor, al menos a nivel Iberoamericano.

En 2010 logra lanzar un nuevo largometraje, *Qué Pena tu vida*. López se cuelga esta vez del éxito de las redes sociales para introducirnos en una comedia romántica sobre Javier, un joven de 29 años que trata de sobrevivir luego que su novia lo abandona. La cinta logra el éxito de taquilla en Chile y da pie para su secuela, *Qué Pena tu Boda*, con estreno programado para el 2011.

Con sus cintas, López busca entretener e identificar al espectador, pero de manera superficial. El espectador va a ver la película, se ríe un rato, sale del cine, la recomienda a un par de amigos y se olvida de ella. El nivel de expectativas se cumple en la mayoría de los casos.

7.5.4 La cultura televisiva en pantalla grande

"Nosotros hicimos un estudio que mostró que la gente no quiere ver películas dramáticas y prefiere filmes que los hagan sentir bien (...). La comedia es el género con más aceptación por parte de los chilenos".

Rodrigo González¹³³

La cita de Francisco Schlotterbeck, Gerente General de Cine Hoyts en 2009, da cuenta de un fenómeno bastante común en el cine nacional de la última década. Se trata de un cine que anda cerca del de López, pero que en función de su vocación comercial, no hace ningún tipo de concesiones al carácter artístico y expresivo de la obra audiovisual.

¹³³González, R. (2009, 7 de febrero). "Cine chileno: cuando ganar premios no basta". La Tercera.

Son películas que mayoritariamente provienen de una generación de cineastas con más trayectoria. Como hemos mencionado anteriormente, no son ellos los que constituyen nuestro objetivo de análisis, pero es necesario revisarlos a modo de establecer un nivel de comparación para el resto de las películas y realizadores que han surgido en esta última década.

Una de las características principales de estas películas chilenas que buscan, sobre todo, entretener al espectador, es que se encuentran fuertemente asociadas a la cultura televisiva y los valores que en ella se proponen. Se trata de una fuerte presencia del humor de doble sentido y que evidencia el sexo de forma ridícula.

Es un cine que se vale de los estereotipos y prejuicios presentes en los discursos televisivos. Este tipo de cine se caracteriza por la fuerte presencia de rostros de teleseries que, independiente de su calidad actoral, son utilizados principalmente como ganchos publicitarios para la taquilla.

Este fenómeno no se encuentra descontextualizado. Se trata, en primer lugar, de una nueva forma de ver el cine nacional, en el marco de la consolidación del proceso de globalización económica y del modelo capitalista consagrado durante la transición política. En una sociedad de mercado en la que la mercantilización condiciona fuertemente las relaciones sociales, los medios de comunicación aparecen como conductores de estas nuevas lógicas.

Esto se aplica también en los sistemas de exhibición de cine, que se mantienen principalmente a través de la venta de cafetería y servicios asociados, representando alrededor del 50 por ciento de las ganancias de estos centros de entretención y consumo. (Trejo, 2009: 61). “¿Y las películas? Solo son el gancho comercial para que la gente asista a ese complejo de pantallas de cine. Por ende, la diversidad de películas, así como aquellas

de gusto masivo, componen un elemento central de este tipo de negocios”(Trejo, 2009: 61).

El punto de partida de este fenómeno parece ser *El Chacotero Sentimental* (1999) de Cristián Galaz, una película que si bien tiene méritos innegables a nivel del guión y de las actuaciones, resalta más a nivel masivo por su representación picaresca de la sexualidad. Junto con *Sexo con Amor* (2003), de Boris Quercia, esta película “fue un cachetazo para el mundo audiovisual, ya que rompió la idea de que el cine chileno no podía ganar dinero. Pero también hizo proliferar un montón de películas cuya mayor meta no estaba en los logros expresivos sino en los comerciales. Pensemos en *El nominado* (2003), *Mujeres infieles* (2004), *Secuestro* (2005) o *Rojo, la película* (2006), por nombrar a un puñado”¹³⁴.

La opinión del crítico de cine Ernesto Ayala, reproducida en la cita, es bastante compartida por la crítica en general, y apunta a la dificultad de repetir una fórmula cinematográfica que ha resultado exitosa, simplificándola a sus factores más comerciales. De esta forma, Ayala afirma que “si Chile quiere consolidar su modesta industria, las películas de ambición más comercial tienen que dejar el territorio flojo y pueril donde, con contadas excepciones, se han movido”¹³⁵.

Lo cierto es que, a pesar de estas críticas, este tipo de películas chilenas son las que han obtenido los mejores niveles de público en los cines. Así lo confirman los 219 mil espectadores de *Che Kopete, La Película* (2007), los 199 mil de *El Regalo* (2008) y los 121 mil de *Lokas* (2008). Todas ellas, cintas fuertemente asociadas a los sistemas valóricos de los programas televisivos, funcionando como una constatación para la industria de que es necesario producir más cintas en esta línea.

Para el director Silvio Caiozzi, se trata de una parte de la industria que produce “películas fáciles de hacer, que ya tienen todo resuelto y sitúan al público masivo para que pueda

¹³⁴ Ayala, Ernesto. (2006, 10 de diciembre) “Tensiones en el cine chileno”. El Mercurio.

¹³⁵ *Ibíd.*

optar entre la menos mala y lo mío. La televisión hace lo mismo. Eso vivimos ahora, una tiranía del audiovisual. Ellos deciden lo que la gente ve, lo que a ellos les parece más seguro y cómodo de conseguir”.

Claramente, el problema de este tipo de cine no es que sea comercial, sino que ha sido incapaz, a excepción de unas cuantas cintas, de presentar una propuesta cinematográfica de calidad dentro del mismo tipo de cine que ofrece. Tomemos, por ejemplo, la película de Gonzalo Justianiano, *Lokas*. Es una cinta que fue anunciada casi como una transgresión a la heterosexualidad que invade el cine chileno, pero que en la práctica "más allá de ser sólo un retrato inocente y nada de tolerante del mundo *gay* en Chile, *Lokas* es en verdad un canto a la masculinidad latina en crisis y cada día más en decadencia (...). En el filme vemos a los homosexuales como se nos han presentado en televisión hasta el cansancio: excluidos del ideal social a través de la caricatura y la burla”¹³⁶.

Y de la propuesta audiovisual tampoco hay mucho que decir. Justiniano se limita a transmitir la historia con una narrativa audiovisual bastante tradicional y lineal, basada en un guión que parece ser una copia de la comedia franco-italiana, *La Jaula de las Locas* (1978) o de su remake norteamericano, *La Jaula de los Pájaros* (1996). Lo mismo sucede con otra película que se inclina también por la temática homosexual. *Muñeca* (2008), de Sebastián Arrau, apela a una trama más original que la cinta anterior, pero no demuestra nada de valentía en la propuesta audiovisual.

El fenómeno se repite en películas como *All Inclusive* (2008) de Rodrigo Ortúzar o *Súper* (2009) de Felipe del Río y Fernanda Aljaro, que aparecen como una excepción dentro de la mayoría de realizadores que surgieron esta última década. En el caso de la primera, nos encontramos con la historia de una familia chileno-mexicana que durante unas vacaciones en el Caribe de ese país, debe enfrentarse a una fuerte tormenta que pondrá en jaque las relaciones familiares.

¹³⁶ Cubillo, Víctor. “*Lokas*: Puros machos”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 10 de noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/lokas/117>

Considerando esto, lo primero que surge como sospecha es que la familia “chileno-mexicana” funciona más como justificación para la coproducción, que como un recurso de guión. Lo segundo es que la película no se la juega por ninguna reflexión real acerca de las jerarquías, valores y creencias que son las que finalmente crean crisis al interior de una familia. “Ortúzar, entonces, así no se quema y es sincero con el innegable afán comercial de su cine que opta por la sencillez, el estereotipo preciso, la consigna de buena crianza, en resumen, la facilidad dramática en pos de la universalidad”¹³⁷.

En el caso de *Super* se optó por una estrategia aún más evidente. Reuniendo a una amplia gama de figuras televisivas, la película retrata escenas dentro de un supermercado repleto de personajes inmersos en el consumo, el exitismo y la influencia de la televisión. Es una película con una estrategia bastante extraña, que para la crítica e incluso para la audiencia no fue fácil de entender. “Yo, más que una contradicción, lo veo como una ironía. Es súper irónico criticar al *star system* chileno, a la farandulización de nuestro país, ocupando a las mismas celebridades. Nosotros lo tomamos como una ironía, encontrábamos divertido reírse de la televisión con la televisión”¹³⁸, declara uno de sus directores, Felipe Del Río.

Lo cierto es que más que entenderse como una ironía, la propuesta dejó en evidencia el interés por llevar espectadores al cine con uno de los ganchos más facilistas que puede existir, que es la exhibición de personajes faranduleros al por mayor. “Un discurso añejo que termina no sólo alejando al filme del espectador, sino que conforma una serie de personajes poco atractivos, estúpidos en extremo y moldeados sin compasión ni relieves (...), una abundancia pecadora al que hay que sumar una fotografía bastante plana y

¹³⁷Morales, Marcelo. “Crítica All Inclusive”. CineChile.cl. Obtenido el 20 de octubre de 2010 en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-31>

¹³⁸ Estévez, Antonella. “Entrevista a Felipe del Río”. CineChile.cl. Obtenido el 8 octubre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista-9>.

desgastante al ojo por su brillantez, son las que hacen de *Super* una experiencia más cerca del olvido que otra cosa. Tal como un mal programa de TV”¹³⁹.

Casos excepcionales dentro de este tipo de cine que apela a la masividad, son incursiones en la ciencia ficción, la fantasía, y en el área de las superproducciones (considerando el nivel de la industria nacional, claro) como *La Esmeralda 1879* (2010) de Elías Llanos, *Mitos y Leyendas, La nueva alianza* (2010) de José Luis Guridi e incluso *Chile Puede* (2008), de Ricardo Larraín. Se trata de un género poco explorado dentro de nuestro cine, sobre todo porque necesita de una gran cantidad de recursos para realizarse o, en su defecto, de mucha creatividad.

Para terminar, hemos dejado uno de los casos más especiales dentro de lo que se puede considerar el cine comercial chileno. Se trata de la película *31 Minutos* (2008) dirigida por Pedro Peirano y Álvaro Díaz, y basada en el popular programa transmitido por Televisión Nacional. La cinta fue éxito de taquilla para el cine chileno del 2008, consiguiendo un total de 218 mil espectadores.

Respaldada por una sólida trayectoria televisiva que conquistó tanto al público infantil, como a los jóvenes y adultos, la historia de títeres se trasladó a la pantalla grande dando cuenta de un guión y puesta en escena sólidos. “La estructura dramática no se permite permeabilidad. Absolutamente blindado, a prueba de fallas, el guión clausura todo lo que se enuncia, se hace cargo de cada una de las líneas narrativas (...). La película entonces asume de manera inteligente su desplazo de soporte. Asume códigos visuales y de estructura que le dan un carácter cinematográfico muy propio, invadido de una muy cuidada producción de arte, fotografiado en un incesante colorido. Así, satisface con creces las expectativas que puedan pesar sobre ella”¹⁴⁰.

¹³⁹ Morales, Marcelo. “Crítica a *Super*”. CineChile.cl. Obtenido el 8 octubre de 2010, <http://www.cinechile.cl/crit&estud-26>.

¹⁴⁰ Zuñiga, Omar. “31 minutos: Colores artificiales”. Revista LaFuga.cl. Obtenido el 10 octubre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/31-minutos/114>.

Sin embargo, en ese traslado al formato cinematográfico, que requiere una historia clausurada, *31 Minutos* pierde algo del humor y la ironía de la que hacía gala en su versión televisiva. De todas formas, es un buen ejemplo del cine dirigido al público infantil chileno que fue inaugurado por *Ogú y Mampato en Rapa Nui* en 2002, y continuado por *Papelucho* y *El Marciano* (2007), constituyendo los primeros casos de cine de animación chileno.

7.6 Problemas de guión

Revisando la opinión de cineastas, críticos y diversos medios de comunicación dedicados al cine nacional, hemos identificado que uno de los defectos más asociados a las películas nacionales de la última década, son los problemas de guión. Es decir, incoherencia en la historia, relatos que no se clausuran, personajes poco creíbles o excesivamente estereotipados, giros narrativos que rompen la verosimilitud de la película o propuestas demasiado pobres que subestiman la inteligencia del espectador, entre otros.

La crítica no es fácil de corroborar en la práctica, pues aunque el guión es el eje de todo el trabajo de producción, rodaje y postproducción de una película, también es un punto de partida que en ese mismo proceso se va modificando. El resultado final, entonces, no puede adjudicársele completamente al o a los guionistas, sino que al equipo completo y sobre todo, a la labor del director y al grado en que éste se apega o no a lo pauteado por el texto. De todas formas, no podemos dejar de reconocer que a nivel de relato y construcción de los personajes, existen ciertas problemáticas en el cine de la última década, que permiten una mínima categorización.

Para el cineasta Orlando Lübbert, por ejemplo, el principal problema que subyace en los guiones cinematográficos chilenos es la imposibilidad de contar la historia de un “otro”. El director de *Taxi Para Tres* considera que “el guionista es un gran organizador de puntos de vista y está en condiciones -a través del cine que es un mecanismo tremendamente

potente- de transmitir no sólo ideas, no hablar sólo al cerebro sino también al corazón, de trasplantarte al pellejo de otra gente, distintos a ti, y razonar según la lógica de estos personajes”¹⁴¹. Es en este ejercicio que permite incluso llegar a entender a la propia sociedad, en donde se encuentra la riqueza del cine, según Lübbert.

El problema es que en el cine chileno actual, en donde los cineastas forman parte de una sociedad profundamente desigual, es difícil encontrar propuestas capaces de traspasar esas fragmentaciones. “Mal pueden desarrollarse en nosotros las historias si estamos encapsulados; no estamos en condiciones de asomarnos por la reja y poder, en algún momento determinado y con cierto talento narrativo y sensibilidad, contar historias de otros (...). Ese es un primer paso que yo creo que debiera irse dando y se irá produciendo, soy optimista en este sentido”¹⁴², declara Lübbert.

Ya en el año 2004, el crítico de cine Ernesto Ayala apuntaba a este problema, pero desde otra arista: la incapacidad de los guionistas y directores para remitirse a los problemas que les son más cercanos y que, por lo tanto, podrían contar mejor. Para Ayala, lo que suelen hacer los realizadores chilenos es salir de picnic.

“La vieja regla de Hemingway sobre que hay que escribir sobre lo que uno conoce es válida también para el cine (...). Pero los directores chilenos parece que no tuvieron conflictos en su mundo más cercano, porque salen a buscarlos a otras partes. Y el picnic generalmente es a las poblaciones, al mundo marginal, al hampa”¹⁴³. Estrategia que no hace más que crear representaciones sesgadas y caricaturizadas de la sociedad.

Otro problema identificado por este crítico es la falta de personajes memorables, ya sea por su carisma, su lucidez o su autenticidad. Apelando derechamente a la generalización, para Ayala, la mayoría de los personajes del cine chileno de comienzos de la década, son

¹⁴¹Estévez, Antonella (2009, 25 de septiembre) “Entrevista a Orlando Lübbert”. CineChile.cl. Obtenido el 15 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=6>

¹⁴²Ibíd.

¹⁴³Ayala, Ernesto. (2004, 9 de julio) “Por qué el cine chileno no despega”. El Mercurio.

personajes que casi nunca salen del estereotipo o permiten la empatía. Ya para la segunda mitad de la década esta apreciación continúa repitiéndose más de lo que uno quisiera; sin embargo, hay un consenso general respecto al avance del cine en esta área.

Un ejemplo de ello es el realizador Andrés Weissbluth, que da un salto cualitativo entre su cinta *Los Debutantes* y *199 Recetas para ser feliz*, cuyo guión fue creado por él mismo, en conjunto con Cristián Jiménez, Nora Fernández y Marcelo Leonart. En su segunda producción, “el director chileno habita un mundo que se siente menos de cartón, menos impostado, menos anclado en el lugar común, en lo que se espera de la noche baja santiaguina (...), no serán personajes especialmente simpáticos, amplios o vivos, pero no son tampoco maquetas duras, inanimadas, estereotipos”¹⁴⁴.

El cambio se debe, además, a una transformación en la postura de los cineastas y guionistas, quienes se han atrevido a romper la tradicionalidad de lo que se supone que es lo correcto para el cine. Este es el caso, por ejemplo, de Alberto Fuguet, para quien no es necesaria ya la figura del personaje “ejemplar”. “A mí me parece fome que a un personaje uno lo quiera desde el primer minuto. Que uno lo vea y diga: ah mira, es el héroe, es el simpático, voy a estar siempre con él. Yo creo que el personaje te tiene que ganar (...). Si el tipo te parece ideológicamente repelente, o qué se yo, tienes derecho a odiarlo”¹⁴⁵, señala.

En este punto, aparece otro problema comúnmente señalado por los críticos de cine y los realizadores, que es la dirección de actores. Y es que entre un guión que no sabe demarcar bien a un personaje y un actor o actriz mal seleccionado o incorrectamente guiado para cumplir las expectativas del rol que se le ha encargado, el resultado puede ser bastante decepcionante. Sin ir más allá, en la misma *199 Recetas Para Ser Feliz* podemos notar que la ambigüedad en el punto de vista del guión, perjudica a los personajes.

¹⁴⁴Ayala, Ernesto. (2008) “199 Recetas para ser feliz”. El Mercurio, Cuerpo E, Artes y Letras, P. 9.

¹⁴⁵Marín, Graciela (2010, 17 de abril) “Entrevista a Alberto Fuguet”. CineChile.cl. Obtenido el 3 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=36>

La cinta de Waissbluth se plantea principalmente desde el personaje de Tomás, interpretado por Pablo Macaya, y efectivamente el ojo de la cámara “parece que quiere seguir a Tomás y su devenir interno, pero más allá de que vemos materializado en la pantalla cierto devenir interno, ciertos sueños diurnos, nunca sabemos muy bien qué está sintiendo, qué lo mueve, qué necesita”¹⁴⁶. Y este recurso, fuera de transmitir la confusión en la que se encuentra el personaje en sí, transmite una falta de claridad en la propuesta misma de la cinta.

Errores muy similares son los que señala el crítico de cine David Vera-Meiggs en sus apreciaciones sobre las películas *Teresa* (2009) de Tatiana Gaviola y *Chile Puede* (2008) de Ricardo Larraín. En el caso de la primera, el guión creado por la misma directora en conjunto con Bernardita Puga, no logra más que describir superficialmente la compleja sensibilidad de la poeta Teresa Willms Montt, en cuya vida está basada la película. Si algo de esa atmósfera melancólica le llega el espectador, se debe más a la brillante actuación de Francisca Lewin, que a la calidad del relato, que no hace mucho más que apegarse a los datos biográficos de la vida de la escritora¹⁴⁷.

En el caso del guión de *Chile Puede*, autoría de Boris Quercia, el relato ni siquiera es capaz de sostener la verosimilitud del mismo escenario que propone. “El guión nos lanza a un relato cuyas motivaciones se explican posteriormente, y con fatiga, deteniendo la acción. No se preocupa mayormente en conducirnos a un Chile posible en que alguna de las cosas que vemos puedan realmente suceder”¹⁴⁸, afirma Vera-Meiggs.

En el caso de los realizadores de esta última década, destaca el problema de coherencia en el desarrollo de los personajes de *Navidad*, la cinta de Sebastián Lelio. La historia del guión realizado entre Lelio y Gonzalo Maza, se centra en tres adolescentes que deciden pasar el 24 de diciembre solos en una casa a las afueras de Santiago. En esa noche se

¹⁴⁶Ayala, Ernesto. (2008) Op cit.

¹⁴⁷Vera-Meiggs, David. “Teresa”. CineChile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=36>

¹⁴⁸Ibíd.

desatan los principales conflictos y autoengaños con los que cargan cada uno de estos personajes, y se espera, entonces, que este episodio genere un cambio en sus vidas.

"Lelio busca instalar el filme en un campo en donde la expiación de tales frustraciones -y ese clásico paso hacia la adultez- tendrían que cocinarse y desatarse. Pero acá, al contrario del primer filme, lo traiciona su afán respecto a la flexibilidad del guión, el cual no encaja bien en actores con una notoria falta de experiencia en tales terrenos. Es que cada conversación, cada diálogo, siempre se queda en lo literal, en lo superficial, de manera que hacia el final los cambios en sus personalidades chocan y bordean lo poco creíble"¹⁴⁹.

Otro caso en donde se rompe la verosimilitud de la trama es *Drama* (2010) de Matías Lira. El guión a cargo de Lira y Sebastián Arrau, también se centra en tres jóvenes, pero esta vez se trata de estudiantes de teatro, que ante el desafío impuesto por uno de sus profesores, se largan a vivir diversos papeles en su propia vida. El problema es que tras la supuesta búsqueda de la intensidad de la experiencia teatral, el guión cae en puros prejuicios y estereotipos.

"*Drama* está llena de escenas, imágenes, diálogos que intentan ser perturbadores, chocantes, conmovedores, pero que están planteados de un modo tan grosero y gratuito que no consiguen ni por un momento tal propósito. Desnudos, escenas de sexo, diálogos que más que decidores resultan ridículos hacen que todo en la película se aprecie extraño, superficial y difícil de seguir"¹⁵⁰.

En el caso de *Mi Mejor Enemigo*, de Alex Bowen, el guión de Julio Rojas y Paula del Fierro, da cuenta de una historia redonda y clara, pero sin profundidad o peso. Más allá de contar aquel episodio de 1978, en el que casi se arma la guerra entre Chile y Argentina, la historia

¹⁴⁹Morales, Marcelo. "Navidad". CineChile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=13>

¹⁵⁰González, Gabriela. "Drama". CineChile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=133>

no tiene ningún discurso de peso y evade la responsabilidad de tomar posturas sobre el carácter político del conflicto.

Para el columnista Iván Pinto del sitio LaFuga.cl, estos “son síntomas de que aún falta tiempo antes que dentro de nuestro propio cine encontremos un gran narrador.” Al mismo tiempo, Pinto plantea la necesidad de que el cine se asuma como una irrupción en el campo social, al contrario de lo que hace la película de Alex Bowen. De esta forma, concluye que “lo que se desliza de esto es, finalmente, el terror a lo confrontacional, no sólo entre personajes, si no dentro de ellos mismos, ese infierno que pocos cineastas se han atrevido a filmar. Pienso en Orson Welles. En Hitchcock. Quizás no se pueda ser una buena persona y querer ser cineasta a la vez. Quizás no se pueda tener temor y querer filmar a la vez”¹⁵¹.

El que señala Pinto es uno de los problemas fundamentales de los guiones nacionales, sobre todo porque tiende a dejar el conflicto central de las películas en una nebulosa, e impide situar la postura de los autores frente a lo que la misma historia cuenta. Volviendo al análisis de Ernesto Ayala, se trata de películas “sin nervio central” que están constantemente suspendiendo la incredulidad del espectador con quiebres continuos, y lo que es peor, dan cuenta de una falta de autocrítica total respecto a sí mismas. “Durante la dictadura, el cine -junto con los libros y el teatro- compartía la responsabilidad de contar lo que estaba pasando, explícita o metafóricamente. Con la Transición esta urgencia se perdió. Ahora el cine chileno dice poco y nada”¹⁵², declara Ayala.

En la misma línea coincide la realizadora Alicia Scherson, para quien el cine chileno está en desventaja en comparación al desarrollo de otras artes nacionales como el teatro, la literatura o la pintura. “Es verdad que tiene menos años, pero las películas que suelen salir no son ni siquiera comparables a los *bestseller* de aeropuerto. *El Código Da Vinci* tiene

¹⁵¹Pinto, Iván. “Mi mejor enemigo” (diálogo con MiljenkoSkoknic). Revista La Fuga.cl. Obtenido el 10 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/mi-mejor-enemigo/64>.

¹⁵²Ayala, Ernesto. (2004, 9 de julio) “Por qué el cine chileno no despega”. El Mercurio.

más complejidad que la mayoría de las películas (...). Las películas son todas lineales... el cine va súper atrasado. Y eso a mí, ese cine me da una lata espantosa, como espectadora y como directora”¹⁵³, declara.

CAPÍTULO 8: REPRESENTACIONES SOCIALES

8.1 El cine, ¿un deber social?

El cine es un buen reflejo de las épocas. Sea realista o no, siempre nos dice algo del contexto social que le ha dado lugar, pues actúa como mediador cultural de las distintas representaciones que emergen desde la opinión pública. En el caso del cine chileno, este contexto ha estado presente de manera bastante evidente, aunque variando en intensidad de acuerdo a las décadas.

En los ‘60, los cineastas movidos por el repudio a la espectacularidad del cine de entretención hollywoodense, tenían la necesidad común de representar las realidades del pueblo latinoamericano en sus distintos niveles: “el racismo, los fanatismos religiosos y paralizantes, la pobreza del Nordeste del Brasil en el ‘sertón’, los problemas del subdesarrollo económico y social (...); en fin, eran los problemas de lo que llamaban Neocolonialismo, en todas sus manifestaciones” (Orell, 2006: 21).

El conflicto se vivía no solo a nivel nacional, sino también en el resto de América Latina. Pero con la dictadura militar, la relación entre cineastas chilenos y latinoamericanos se cortó abruptamente, anulando las instancias que permitían generar este tipo de debates sobre el deber ser del cine.

¹⁵³Pinto, Iván; Urrutia, Carolina. “Conversación/Entrevista a Alicia Scherson”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 7 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/conversacionentrevista-a-alicia-scherson/75>.

A la vuelta de la democracia, la gran mayoría de los cineastas optó intuitivamente y sin acuerdos explícitos, por realizar un cine centrado en los conflictos sociales, políticos y económicos, capaz de construir los imaginarios colectivos sobre el periodo de la dictadura militar y el futuro del país durante la transición.

La sensación de derrota de este sector intelectual frente a una democracia pactada con los militares se hizo sentir inevitablemente en el cine de la época. Junto a esto, la atmósfera nacional tendiente a reprimir cualquier tipo de confrontación, apelando a la superación de los traumas pasados y al perdón como única forma para llevar al país al progreso, crearon un choque entre el cine chileno de los '90 y la audiencia nacional.

Es en esta época en que se hace evidente uno de los problemas más notables del cine chileno. Se trata de la dificultad para representar la comunicación entre clases, como si la organización social se hubiera vuelto tan rígida que fuera imposible el interclasismo. Así, las películas de la década, sobre todo durante la segunda mitad de los '90, llegaron a caer ellas mismas en el estereotipo de la marginalidad que construyeron.

Para Stange y Salinas, esto se debe a una concepción de lo social que está directamente relacionada con el concepto de lo popular, pero visto desde la tradicionalidad, y sobre todo, desde el estereotipo. “El cine chileno de la última década no está interesado en el sujeto político o histórico, no trata lo popular desde la perspectiva de su tragedia social o su marginalización, ni pone su representación de lo popular en relación con discursos crítico-políticos, que dialoguen y tensionen ciertos aspectos de nuestra sociedad” (Stange y Salinas, 2006: 35).

8.2 El cine del 2000

“Son nuestros delincuentes, nosotros los creamos. Mientras exista la grosera desigualdad que tenemos, vamos a tenerlos siempre”

Ya a fines de los '90 e inicios del 2000, nos encontramos con propuestas más renovadas de representación social, como *El Chacotero Sentimental* (1999) o *Taxi Para Tres* (2001). En el caso de la primera, aparece un avance respecto a la tendencia temática del trauma ocasionado por la dictadura, pero aún se mantienen los estereotipos que apelan a la marginalidad social, económica y cultural, desde los prejuicios y el sentido común. De todas formas, se trata de la película que le devuelve las esperanzas al cine nacional y le hace creer que sí es posible contar con éxitos de audiencia.

Para el cineasta Juan Carlos Bustamante (*El Vecino*, 2000), “la respuesta del público a *El Chacotero Sentimental* tiene que ver con fenómenos extra cinematográficos que son la represión sexual, el morbo colectivo, y las erosiones colectivas de la transición, que el programa radial del Chacotero destapó e hizo aflorar. El mérito de Cristián Galaz fue hacer una buena película que dio cuenta de un fenómeno social de proporciones gigantescas. Lo malo sería la posibilidad de creer que es la única vía posible para el cine chileno”¹⁵⁵.

La cinta de Orlando Lübbert, en tanto, dio un paso más allá constituyéndose como “una comedia negra que desciende en la entraña del Chile de la amoralidad y el delito, yendo a profundidades de significación mucho mayores que los films que han abordado con anterioridad el universo popular (...), una mirada al cinismo de nuestra sociedad, en la que el culto del dinero y el éxito ha instalado al ciudadano en el filo de la navaja: solo es un problema de oportunidad para elegir sin mayores escrúpulos la opción del delito, sin excluir el mismo asesinato”(Mouesca, 2010: 203).

A partir del 2000, la atención del cine se desvía hacia otros sectores de la esfera social, aunque en muchos casos, la representación estereotípica de las clases se mantiene. Un

¹⁵⁴ Estévez, Antonella (2009, 25 de septiembre). “Entrevista a Orlando Lübbert”. CineChile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=6>

¹⁵⁵ Salfate, Juan Andrés. Aravena, Francisco, (2000, 22 de septiembre). “El cine chileno tiene dos caras”. El Mercurio, p. 12.

ejemplo de esto lo constituye la película *Sexo con Amor* de Boris Quercia. Es hasta ahora la cinta chilena más vista de la historia y comparte varios rasgos con *El Chacotero Sentimental*. En primer lugar, identifica a cada pareja de la historia con una clase social, en donde el sujeto popular queda relegado a la clase baja. En esta estructura, la clase alta corresponde a la clase liberal y la baja, al conservadurismo.

En el caso de la pareja popular, “no sólo es un compendio de atributos estereotípicos sino que además es un espacio que sitúa valóricamente la cultura popular: el sexo como tabú, la vida íntima permeada por el resto de la cotidianidad, una moral conservadora, monógama y restrictiva. Lo popular aparece naturalizado, unificado como clase, de sexo tragicómico y burdo, pudoroso, restituyendo en el relato una serie de clichés de las telenovelas y los *sketchs* revisteriles” (Stange y Salinas, 2006: 25).

Coincidiendo con esta tendencia se encuentran otras películas como *El Leyton* (2002) de Gonzalo Justiniano, *Mujeres Infieles* (2004) y *All Inclusive* (2008) de Rodrigo Ortúzar, *Los Debutantes* (2003) de Andrés Waissbluth, *El Rey de los Huevones* (2006) también de Quercia, *Radio Corazón* (2007) y *Grado 3* (2009) de Roberto Artiagoitía, *Lokas* (2008) de Gonzalo Justiniano, y *Super* (2009) de Fernando Aljaro y Felipe del Río. En todas ellas se repite una forma bastante tradicional de representar a la sociedad, a partir de generalizaciones creadas por el sentido común y los prejuicios propios de los discursos televisivos.

También en este aspecto vemos que la mayoría de los cineastas que apelan a esta forma de representación, pertenecen a las antiguas generaciones. Sin embargo, también dentro de esta categoría encontramos películas que intentan ir más allá en la construcción de sus personajes y escenarios. Uno de los directores más destacados en este sentido es Andrés Wood.

Desde el inicio de su carrera con *Historias de Fútbol* (1997,) demostró su interés por la “relación emocional del paisaje con el momento histórico y los hábitos de sus personajes (...), por describir con cierta minucia el roce entre las culturas y las clases, buscando en esos espacios y relaciones una idea actualizada (y no inmanente ni ahistórica) de chilenidad” (Cavallo, Douzet, Rodríguez, 2007: 96).

Con *El Desquite* (1999) y *La Fiebre del Loco* (2001), Andrés Wood confirmó esta vocación por buscar constantemente cierta identidad nacional o especificidad que condicione las vidas y relaciones de los chilenos.

Sin embargo, su mayor éxito hasta ahora ha sido *Machuca* (2004), la cinta en la que Wood se lanzó a reconstruir uno de los períodos más duros de la historia chilena. Con ello se ganó el apoyo de buena parte de la crítica y de los espectadores, quienes la posicionaron como la película más vista de ese año.

Para Ascanio Cavallo este éxito se debe en gran parte a que *Machuca* conmovió al público “sobre todo porque ha interpretado, en un sentido ancho y profundo, el malestar de muchas generaciones y estratos con la clausura social que vive Chile, acaso desde sus orígenes como nación (...), la condición de marginalidad sufrida sin culpa personal, sin mérito privado, dictada únicamente por la cuna y consagrada por una sociedad que a menudo no sólo no tolera la movilidad, sino que incluso puede castigarla”.

La trayectoria de Andrés Wood continúa en 2008 con *La Buena Vida*, una película construida a través de cuatro personajes con historias distintas, que apenas se entrelazan en algún punto de la congestionada ciudad de Santiago. Esta vez, Wood “sintoniza su relato con el Chile de su tiempo, ahora invadido por las frustraciones de una economía difundida como promisoriosa, pero que termina siendo algo considerablemente distinto. Las obstrucciones operativas del Transantiago, por ejemplo, el hito del transporte público

santiaguino, aparecen aquí como un pequeño comentario a la resignación, uno de nuestros rasgos identitarios más claros”¹⁵⁶.

Por lo mismo, lo que hace Andrés Wood en sus películas no es precisamente una crítica social o política, sino más bien un intento de representar una visión de la sociedad de manera honesta, aun cuando ello implique la incapacidad de sostener espectáculos sangrientos, sexuales o humorísticos. A diferencia de la mayoría de las obras de sus coetáneos, las de Wood se sostienen principalmente porque se nota que han sido pensadas desde un afán emotivo de identificación y no desde la mera conmoción espectacular.

En las películas de Wood la sociedad chilena también aparece representada a través de estereotipos, pero mucho menos vulgares que en otros tipos de película, pues equilibra el buen desarrollo de la trama y la verosimilitud de sus personajes, con el afán por encantar al espectador. En este sentido, se entiende la decisión de Wood por producir una película acerca de uno de los íconos más importantes de nuestro país.

Violeta se fue a los cielos (2011), la cinta que relata la vida de la cantautora Violeta Parra, será posiblemente la que consagrará a Wood como uno de los directores más destacados del cine chileno reciente, y uno de los que mejor sabe rescatar para el público general, eso que nos definiría como nación.

8.3 La tendencia del pesimismo conformista

“Nunca voy a trabajar en algo en lo que no creo”

Gastón Fernández en *Se Arrienda* (2005)

¹⁵⁶ Zúñiga, Omar. “La buena vida: de baldosas y de bronces”. Revista LaFuga.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/la-buena-vida/103>

Fue durante los '90, una época marcada por los efectos del neoliberalismo implementado por la dictadura y fomentado por la Concertación, que los cineastas comenzaron a plasmar sus conflictos con la adopción social de un tipo de vida basado en el éxito económico y el estatus.

La vinculación entre cierta crisis generacional con las marcas económicas, sociales y culturales del país y su historia, aparecen de forma evidente en buena parte del cine de la época. En el caso de la última década, uno de los cineastas que se preocupó de mantener cierta continuidad en la representación de este conflicto, fue Alberto Fuguet. En *Se Arrienda* (2005), el director nos muestra la historia de Gastón, un joven músico y talentoso en la década de los '80, que quince años después se transforma en un don nadie.

¿La Razón? Gastón ha decidido permanecer fiel a sus principios y no aceptar proyectos laborales en los que no crea profundamente. Sus amigos, en cambio, no han descartado ninguna oportunidad y gozan de una situación mucho más prestigiosa que la suya, confirmando esa postura cada vez más común entre los profesionales jóvenes, que dicta: “es mejor ser parte del mercado y usarlo, que quedarte afuera y que te aplaste”¹⁵⁷.

Para el sociólogo Tomás Moulian “no es extraño que de esta matriz de relaciones sociales emane una visión pesimista pero conformista. La idea de un mundo agobiante, al cual hay que, sin embargo, adaptarse si se quiere extraer de él siquiera algún goce mundano.” (Moulian; 1997: 119). Y es precisamente contra esta premisa que lucha el personaje de Fuguet.

Gastón no quiere “venderse”, pero tampoco es feliz con la vida que lleva. Sus frustraciones profesionales lo han hecho acumular resentimiento y envidia hacia sus compañeros de generación, que han sido capaces de lo que él no: trazar sus ideales de juventud por dinero.

¹⁵⁷ Personaje de Julián, interpretado por Felipe Braun en *Se Arrienda* (2005) de Alberto Fuguet.

Ya casi en lo que él mismo considera el fondo del abismo, Gastón decide trabajar en la corredora de propiedades de su papá. Una ocupación que lo vuelve aún más miserable, pero que le permite conocer al catalizador de su nueva vida: un joven aún más desafortunado que él, pero a la vez, más entero.

Gastón toma su ejemplo para rearmarse y dejar de pensar en lo que podría haber sido y no fue. En definitiva, entra a jugar en los márgenes de ese sistema que tanto repudiaba, a cambio de pequeñas cuotas de felicidad y estabilidad. Todo tamizado por la aparición de Elisa, una joven con la cual inicia un romance que, por supuesto, hace todo más soportable.

Ya en la segunda película del director, *Velódromo* (2009), nos encontramos con un protagonista que desde el inicio se muestra conforme con su vida. Se trata de un treintañero apático, seguro y de pocas ambiciones. “Encerrado en sus manías y negando todo lo externo, Ariel hace de su cinefilia y de su bicicleta su cueva, nada más ni menos que eso. Él no está ni en contra ni resiste al sistema, él está encuevado adentro.”¹⁵⁸

8.3.1 Es lo que hay

Entre medio de estas dos películas aparecieron muchas otras que ubicaron a los personajes de sus tramas en este mismo segmento, pero retratándolo con algunas variantes. En primer lugar, y como hemos visto anteriormente, una buena parte de los cineastas chilenos de esta última década ha optado por llevar el desarrollo del conflicto dramático a espacios de carácter íntimo. Ello responde, por supuesto, a un tipo de película que se centra en historias cotidianas de personas con vidas más bien comunes, en donde destaca el retrato de las experiencias simples, por sobre las rimbombantes.

¹⁵⁸ Morales, Marcelo. “Velódromo, de Alberto Fuguet”. Cinechile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-74>

Como señala Macarena López, pareciera ser que “el foco de atención de parte de los realizadores se trasladó desde lo externo a uno interno”, de manera que lo que solíamos tener en común, la historia política reciente de nuestro país, “en los últimos años pasó a ser ‘¿qué es lo que tenemos de distintos?’ De alguna manera, las problemáticas, el mundo interior de cada uno de estos realizadores o la visión personalísima de una propuesta del interior, es lo que se puso en valor”.

A su vez, dentro de esta misma tendencia es posible identificar un subgrupo mayoritario de películas en las que los personajes suelen aparecer abstraídos de su contexto social, político o cultural, en la medida en que no tienen posturas frente a ninguno de estos factores que se presentan como determinantes en la vida de cualquier persona.

Lo paradójico es que al mismo tiempo podemos adivinar fácilmente los sectores socioeconómicos a los que pertenecen estos personajes, así como sus intereses e incluso, predecir las conductas que marcarán su papel dentro de la trama, toda vez que aluden a un perfil cada vez más común dentro de la sociedad chilena, que parece haber salido de la tipificación de consumidores de una empresa de publicidad.

Se trata de personas jóvenes, menores de cuarenta años, la mayoría de ellas profesionales que si no nacieron en la clase media alta, llegaron a ella a través de méritos académicos y laborales y que, en definitiva, cumplen con todo lo que los discursos sociales predominantes dictan como condicionantes para ser considerados exitosos. Al mismo tiempo, son personajes tremendamente melancólicos, inmersos en crisis existenciales derivadas de un inconformismo permanente, cuyas causas son incapaces de rastrear pero que suelen compensar centrando su atención, por ejemplo, en las experiencias amorosas.

Para el crítico Ascanio Cavallo esta coincidencia temática marca nuevas preocupaciones dentro del cine chileno, que están relacionadas “con la vida afectiva y, dentro de ella, especialmente con el sexo y con la inserción en la sociedad. Hay un sentimiento de

desajuste, de que cuesta entrar en la sociedad, y eso se ve desde *Navidad hasta Te creís la más linda*, o hasta la más estúpida que salió hace poco, *Qué pena tu vida*. Son películas de desadaptación y miradas desde la adolescencia”.

El crítico Antonio Martínez, en tanto, apuesta por el mal de los “jóvenes viejos”, haciendo alusión a la película del cineasta argentino, Rodolfo Kuhn, de inicios de los ‘60. Se trata, según dice, de “un estado de ánimo, algo de desazón, comprobar que ni el sexo ni la familia, el viaje, menos la política y tampoco la democracia, solucionan el estado de las cosas -los cineastas de los ‘70, ‘80 ó ‘90 pensaban que algunas de las anteriores, eran la solución- Tampoco ser ABC1, el barrio alto o tener profesión, porque hay mucho protagonista arquitecto o músico: gente en construcción”¹⁵⁹.

Uno de los realizadores que inaugura el tipo de cine que describe Martínez, es Matías Bize. A sus 32 años, ya cuenta con cinco largometrajes de ficción, todos ellos centrados en problemáticas amorosas. Bize participó también en tres de los cinco guiones, creando historias basadas en sus propias experiencias de pareja. Y es que en un cine que inaugura al Chile post-ideológico¹⁶⁰ el único conflicto evidente puede ser precisamente el romántico.

Así, tanto *En la cama* (2005) como en *La vida de los peces* (2005) ,los protagonistas aparecen marcados por la experiencia de una frustración emocional o de condiciones biográficas que se presentan como realidades absolutas.“Las referencias al contexto histórico, político, cultural, si las hay, son vagas y superfluas. Todo lo que acontece en estos filmes sucede como algo dado: los personajes son nada más que como son, los hechos ocurren porque sí. Cuando los acontecimientos no operan de este modo lo hacen como una mecánica o una transferencia biográfica”¹⁶¹.

¹⁵⁹Garratt, Ernesto (2005, 30 de septiembre). “Irrumpe el nuevo cine chileno”. El Mercurio.

¹⁶⁰Lorenzo, Sebastián. “El Porvenir del Eclecticismo I: Notas sobre el Festival de Cine de Viña del Mar 2005”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 7 de octubre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/el-porvenir-del-eclecticismo-i/65>

¹⁶¹Poo, Ximena; Stange, Hans; Salinas, Claudio. “Dislocado, Ingenuo, Ensimismado” (2011, 29 de septiembre). Ponencia en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine.

Así, el personaje de Daniela en *En la cama*, mantiene una relación obsesiva y dependiente con un supuesto novio abusador, simplemente por una debilidad individual. No existen marcas de género en las decisiones que atraviesan su estado. Del mismo modo, el desapego que le permite a Andrés mantener su envidiado trabajo de periodista de viajes en *La vida de los peces*, tiene que ver con una condición propia de su personalidad melancólica, y su trauma de juventud, más que con algún tipo de presión social.

Tampoco se trata de negar esas conexiones porque efectivamente, las relaciones entre las actitudes de los personajes y sus historias de vida, son verosímiles. El problema es que en este entramado biográfico que marca las actitudes y sensaciones presentes, siempre falta un tercer componente social. Y aunque el espectador pueda suponer casi de manera inevitable su existencia, el hecho de que no esté presente con la evidencia con que los otros factores lo están, no deja de llamar la atención.

En esta línea, el académico e investigador Hans Stange llama la atención acerca de la evasión del conflicto en este tipo de películas, afirmando que siempre “está demasiado sugerido o está demasiado en el terreno del espectador, o ya en el caso de Matías Bize, me parece que está totalmente ausente”¹⁶². Al mismo tiempo, Stange recuerda que justamente lo que se evade al momento de anular el conflicto es la postura política, y esa renuncia es tal, que en casos como el de *La vida de los peces* se aplica no solo a nivel social, sino también íntimo. En ella son los mismos personajes, Andrés y Beatriz, quienes deciden no encontrarse para evitar el caos que esa opción provocará en sus vidas.

Para el académico e investigador, Roberto Trejo, esta tendencia se debe a que el modelo del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente sociocultural del cine chileno, imponiendo una escala valórica que valida el individualismo, el narcisismo y el consumo como mecanismo de movilidad social. Un paradigma que, a su vez, provoca el

¹⁶²Stange, Hans. (2011, 29 de octubre). Discusión en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine.

aislamiento social y la ausencia de proyectos colectivos, sobre todo de carácter político. Lo sorprendente para Trejo, es que a diferencia del cine de décadas pasadas, en el cine reciente esto no es materia de crítica. De hecho, los personajes desvinculados de la memoria histórica, social y política del país, se han transformado en los héroes y heroínas de las películas nacionales.

“En tal sentido se ha configurado un cine que puede ser definido estética, ética, conceptual y teóricamente desde el propio régimen de producción cultural y material que lo hace posible. Es un cine que contiene una tendencia dominante que puede ser definida estéticamente como anodina, elitista, culturalmente conservadora, éticamente individualista, ideológicamente de derecha y discursivamente progresista o de izquierda”¹⁶³.

Ejemplos para apoyar la postura de Trejo, hay de sobra, y *Paréntesis* forma parte de la lista. En la cinta dirigida por Francisca Schweitzer y Pablo Solís, es nuevamente el amor el responsable de desatar la crisis en la vida del protagonista. La tipología parece tan común que en el ámbito de la crítica provoca comentarios como el siguiente: “Camilo, un joven de clase media-alta, que nos remite no en poco a personajes “a la” Fuguet, es decir, alguien que tiene acceso a todo pero que vive desmotivado y psico-dependiendo de pastillas”¹⁶⁴.

La versión de los directores y guionistas de la película apunta también a esta misma situación de conformismo pesimista. Para ellos, Camilo forma parte de una generación que tenía la plata para hacer cualquier cosa, pero se vio abrumada por esa amplitud de posibilidades y no supo qué elegir. “Como que sentiste que todo te pasó por encima: las normas de la vida, que tienes que ir a la universidad, salir a encontrar pega y todo el cuento (...) ya creciste, ya *tenis* que estar dentro del sistema, porque si no, no vales y jes lo

¹⁶³ Trejo, Roberto. (2011, 28 de octubre) Ponencia en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa de Industria y Mercado Audiovisual.

¹⁶⁴ Pinto, Iván. “Sobre Paréntesis (y la crítica)”. Revista La Fuga.cl Obtenido el 20 de octubre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/sobre-parentesis-y-la-critica/174>

que hay! Y la historia partió un poco por el “es lo que hay”... Que no pase nada y que tu día termine muy parecido a cómo empezó”¹⁶⁵.

Así mismo, estos realizadores se han mostrado bastante conformes con su trabajo, sobre todo porque, para ellos, refleja un sector de la sociedad que hasta antes de esta década aparecía muy poco en el cine nacional. “Queríamos ver nuestro mundo, no más marginalidad, ¿cachai? No habíamos visto nuestro mundo retratado en ningún lado,”¹⁶⁶ dicen.

El comentario no deja de llamar la atención, si consideramos que en Chile la mayoría de los cineastas proviene justamente de la clase media alta y alta. Desde este punto de vista, una de las cosas más valorables de este tipo de cine intimista es que justamente se limita a retratar con honestidad aquello a lo que los cineastas son más cercanos, evitando caer en los típicos estereotipos del cine marginal. El problema es que esa misma lógica la ocupan para justificar el carácter endogámico de sus producciones.

Se trata de una representación que nos permite reconocer el lugar desde donde se nos habla, en términos de clase social, pero que no implica un mayor desarrollo político en el sentido de que no hay una crítica respecto a esa misma clase. Algunos de los rasgos que la constituyen aparecen solapados, y en general, se evidencia una posición de comodidad por el hecho de pertenecer a ella.¹⁶⁷

8.3.2 El fracaso existencial

Dentro de esta misma línea, pero evidenciando una mayor preocupación por las marcas del contexto, podemos ubicar las dos películas de Alicia Scherson, *Play* (2005) y *Turistas*

¹⁶⁵ Sin Autor. (2004, 5 de julio) Entrevista a Francisca Schweitzer y Pablo Solís, realizadores de Paréntesis. Chile Independiente.cl. Obtenido el 13 de noviembre de 2010, en http://www.chileindependiente.cl/entrevista_francisca_pablo.php

¹⁶⁶ *Ibíd.*

¹⁶⁷ Poo, Ximena. (2011, 29 de octubre) Discusión en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine.

(2009). En el caso de la primera, el rol del personaje descentrado y desorientado corresponde a Tristán, un hombre joven al que le han roto el corazón y que funciona como el objeto de obsesión de la protagonista, Cristina.

“El quiebre de Tristán, el otro protagonista de la película, su desconexión con lo que lo rodea, pareciera referirse a una cierta clase media profesional, sin grandes problemas, pero que no logra establecer un vínculo con sus circunstancias, y se encuentra sin lugar frente a los cambios en su entorno,”¹⁶⁸ dice el columnista de La Fuga, Rodrigo Culagovski.

En el caso de *Turistas*, en cambio, aparece la aplicación femenina de esta desorientación generacional, a través de Carla, una mujer que presenta un tardío rechazo al compromiso y al ideal tradicional de vida familiar, negándose a tener el hijo que ella y su esposo esperaban. En medio de la crisis que esa decisión desata en la pareja, Carla se va al Parque Siete Tazas a pasar sus vacaciones en compañía de un joven noruego y, de paso, a refugiarse de todo eso que constituye su vida.

Para la columnista de La Fuga, Carolina Urrutia se trata de “una búsqueda que de diversos modos ha emprendido el cine contemporáneo independiente de manos de personajes maduros, por definición adultos aunque no se sientan así, y que parecen necesitar abstraerse de su cotidianeidad, en un viaje personal con objetivos no muy definidos, pero que tienen relación con decisiones erráticas e intenciones de vida difusos”¹⁶⁹.

Al mismo tiempo, Urrutia destaca que pareciera tratarse de la representación de un modo bastante actual de estar en el mundo, una alienación propia de la ciudad que Scherson logra trasladar magistralmente al espacio natural, porque claro, la alienación se mueve junto con los que la padecen.

¹⁶⁸Culagovski, Rodrigo. “El Cine como re creador de ciudades: El Santiago de “Play””. Revista La Fuga.cl. Obtenido en noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226>.

¹⁶⁹ Urrutia, Carolina. “Turistas: Inventarios”. Revista La Fuga.cl. Obtenido en octubre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/turistas/379>

Otros casos similares a los de Scherson se pueden encontrar en películas como *Irrespirable* de Matías Pinochet, *199 Recetas para Ser Feliz* de Andrés Weissbluth, *Sed de Mar* de Bernardo Quesney, e *Ilusiones Ópticas* de Cristian Jiménez. Sobre todo en esta última destaca “una melancolía pegajosa, una sensación permanente de derrota, de fracaso existencial’ (Ayala, citado en Mouesca, 2010: 221)” que se muestra como una fuerte tendencia dentro del cine nacional de esta última década.

Una película que puede entrar también dentro de esta categoría y, sin embargo, se las juega por proponer una línea crítica respecto a la sociedad chilena, es *La Sagrada Familia* (2006) de Sebastián Lelio.

La cinta está ambientada en un feriado de Semana Santa en la casa de playa de una familia conservadora de clase media alta. El hijo, Marco, llega con su novia “liberal” para presentársela a sus padres, y en medio de las constantes alusiones a la celebración católica, la aparente armonía de la familia comienza a desmoronarse. A medida que va desarrollándose la trama nos damos cuenta que al igual que para la mayoría de las familias chilenas, también en este grupo, la religión católica corresponde más a un deber ser derivado en cinismo, que a verdadera fe.

“Probablemente en ello –en ese juicio- radique la principal fortaleza cinematográfica de *La Sagrada Familia*: la posesión de un discurso coherente y opinante, crítico ante la hipocresía de ciertas manifestaciones de moral conservadora, que no sólo se relacionan con las opciones religiosas –mejor dicho católicas-, sino también con actitudes y resoluciones que son contradictorias”¹⁷⁰.

Es este el eje que hace tambalear la armonía familiar y la del protagonista y que, a su vez, constituye el desarrollo de la cinta. Sin embargo, el desenlace de este conflicto no se resuelve en el plano ideológico en el que fue desatado. Se resuelve en el plano emocional,

¹⁷⁰Zuñiga, Omar. “ La sagrada familia (+): Canonización de la innovación”. Revista La Fuga.cl. Obtenido en octubre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/la-sagrada-familia/142>

a nivel individual y de forma indirecta, confirmando una vez más que la evasión de las posturas políticas parece ser la regla dentro de este tipo de cine.

Interesante es el caso de la opera prima de José Manuel Sandoval, *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* (2009), que desplaza esta misma sensación de fracaso a la edad de la adolescencia. Claro está que la película tiene pretensiones mucho menores que las anteriores de representar a la sociedad actual en alguno de sus aspectos. Sin embargo, esta misma modestia, sumada a la naturalidad de las actuaciones, hacen que la película inevitablemente nos remita a referentes demasiado cercanos como para catalogarla de simple comedia *teen*.

“Yo ya estoy aburrido, *weon*, de hacer las mismas *weas* de siempre, *weon*... Creerme el más rockerito, *weon*, tomar todo el día... Puta, estudiar música, *weon*... Una mierda la *wea*. Puta, que mi nana me lleve todos los días pan con palta en las mañanas, *weon*”. Este tipo de conversaciones son las que tiene el protagonista de la película, Javier, con los distintos especímenes que va encontrando durante una noche de embriaguez solitaria en el Barrio Bellavista.

Javier se asume como un joven de clase media alta, mantenido y fracasado. La chica que le gusta se ha defraudado de él por su problema de eyaculación precoz y pasea por las calles en busca de cualquier mujer que le ayude a recuperar su ego. Porque eso es lo único que necesita en la vida. Lo demás lo tiene resuelto o no importa demasiado como para preocuparle.

Y mientras algunos buscan ver en la película una representación de cierta generación de la sociedad chilena, su director aclara que solo se trata de contar algo que nadie podía contar mejor que él. “Yo en lo que pensé más fue en mí y en mis amigos y en las vivencias de los 18 ó 19 años, me refiero más a una moral de amigos, nunca tuve el discurso de

incluir a la generación chilena postdictadura,"¹⁷¹ dice Sandoval. Lo interesante es que en este caso, el discurso sobre el proceso de creación que de tan localista, intimista y particular, se vuelve universal, tiene extrañamente más sentido, que en la mayoría de las cintas chilenas que se validan a partir de lo mismo.

Quizás la respuesta está en la mirada que aplica Carolina Urrutia, sobre la propuesta de Sandoval, catalogándola como "una búsqueda por representar el sentimiento de desadaptación que se traspasa desde la vida moderna a la posmoderna, a esta sociedad capitalista, a la desesperación anómala de una edad (biológica) que, en el cine, se transforma en una época (histórica)." Y es que "esa banalidad adolescente es, también, una existencial: todo puede ser grave y terrible a los 20 años"¹⁷².

8.3.3 El arte despolitizado

Las cintas anteriores constituyen, en menor o mayor grado, ejemplos de un tipo de cine que a diferencia de décadas pasadas, no tiene intención de pensar (o al menos de forma evidente) la sociedad desde una visión crítica. Los personajes que crea están desilusionados de ellos mismos y del estilo de vida que tienen; son ellos los que cargan con la culpa y la incapacidad de no poder adaptarse al mundo y al sistema de vida predominante, por lo que la validez de éste no es realmente cuestionada.

En este contexto, la manera general de abordar la temática, tanto estética como narrativamente, es solo describiendo esta melancolía que, en algunos casos pasa a ser derechamente miseria. Se da cuenta del estado del personaje, se idealiza su confusión con adornos, y se asocia con un par de causas poco convincentes, en las que el amor tiene un papel central.

¹⁷¹ Estévez, Antonella. "José Manuel Sandoval, director de Te Creís la más linda...". CineChile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista-40>

¹⁷² Urrutia, Carolina. "Cine en Tránsito". Revista La Fuga.cl Obtenido el 2 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/te-creis-la-mas-linda-pero-eris-la-mas-puta/428>

Se trata, en definitiva, de una separación casi antagónica del arte y la política que es impulsada desde el mismo Consejo Audiovisual, por su Secretario Ejecutivo, Alberto Chaigneau: “yo no veo así como un afán político o una forma de repensar la sociedad desde ese audiovisual. Yo soy amigo del cine como expresión artística más que del cine como operatividad social, y desde ese punto de vista encuentro muy interesante lo que está funcionando, independiente de que cada uno tenga su postura política o que funcione de alguna forma, pero lo que ellos están haciendo es desde la propia historia y desde el propio acercamiento al audiovisual, y eso es lo más interesante.”

Uno de los casos emblemáticos de esta tendencia a evitar el discurso ideológico es *Alicia en el País* (2008) de Esteban Larraín. La película aparece como una excepción dentro de los largometrajes de ficción nacionales, debido a que se originó a partir de un caso real que la hace rozar el género documental permanentemente.

El tema indígena de por sí da para hablar, sobre todo cuando consideramos que Chile es un país de mayoría mestiza que reniega constantemente la influencia de este componente en la construcción de su identidad. Sin embargo, en la película de Larraín se nos muestra un trayecto marcado por la belleza de los paisajes nortinos, en donde no existen tensiones mayores. Las dificultades de una vida como la que lleva Alicia se subentienden por asociaciones culturales que debe hacer por sí solo el espectador, pero que no surgen de una problematización planteada por la película.

“Donde hay frontera política, decíamos, Larraín construye paisaje, y donde hay conflicto identitario, esencializa y crea un modo de representación ligado a la fijeza, sin historizar o problematizar. No hay mirada antropológica (aunque pareciera a ratos acercarse), tampoco documental (ni social, ni histórico, ni político), y aquello que hay de ficción

subsiste no para complejizar lo anterior, si no, para estetizar (bellos paisajes, música melódica para enfatizar el carácter ‘terrible’ de la situación)”¹⁷³.

Es entonces cuando surgen las críticas hacia este tipo de cine por parte de aquellos que aún conservan la idea de que el arte cinematográfico debe nutrirse de los conflictos sociales y políticos, más que de las individualidades. En este sentido, el cineasta Orlando Lübbert considera “que está muy bien que haya una mayor diversidad, y me alegra mucho ver experimentos y películas arriesgadas, muy de autor, minimalistas desde el punto de vista de la trama”¹⁷⁴.

Sin embargo, recalca que existe una marcada incapacidad de parte de los cineastas para ponerse en los zapatos de otras personas. Algo que él mismo define como “cierta ‘anemia temática’ del cine chileno porque los grandes problemas que nosotros tenemos se podrían haber tratado hace mucho rato con agudeza, ingenio y creatividad en el cine, como el embarazo precoz, el maltrato infantil y tanta cosa que hay abriendo cualquier diario. Tenemos mucha película que yo llamo los ‘egometrajes’ que hablan del dolor interno y los traumas que los realizadores tienen y trasladan a la pantalla”¹⁷⁵. Una situación que para Lübbert provoca, en definitiva, que los chilenos estén constantemente viéndose en espejos que no reflejan sus vidas.

En este mismo sentido, el investigador Roberto Trejo en su libro *Cine, Neoliberalismo y Cultura* destaca que “los cineastas cumplirían un rol orgánico en la sociedad actual, es decir, no como sujetos críticos, colectivizados, utilizando el cine para ayudar al cambio

¹⁷³ Pinto, Iván. “Transparencias de la imagen”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/alicia-en-el-pais/279>

¹⁷⁴ Sin Autor (Septiembre de 2009) “Entrevista a Orlando Lübbert”. OnOff.cl. Obtenido el 9 noviembre, en 2010 en <http://www.onoff.cl/revistapub-det.php?idpub=866>

¹⁷⁵ Estévez, Antonella. “Entrevista a Orlando Lübbert”. CineChile.cl. Obtenido el 12 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista-6>

social, si no, para el consumo de una producción de signos irrelevantes, digitales y vaciados de contenido”¹⁷⁶.

De esta forma, podemos comprobar que buena parte del cine chileno de la última década, sobre todo aquel que ha logrado más notoriedad, se ha constituido a partir de la negación de la política, en tanto ésta se constituye en un reconocimiento del otro y de lo social.

En los personajes de estas cintas, las alusiones ideológicas, “referencias y marcas conceptuales son tan indirectas y tangenciales que al cabo bien pueden no parecer tales. En ese sentido, la propensión a sugerir en lugar de mostrar funciona como un arma de doble filo.”¹⁷⁷ Por un lado, se tiende a utilizar el argumento de que el discurso político evidente termina inevitablemente transformándose en un discurso panfletario, y que por lo tanto se agota rápido. Pero, por otro lado, esa misma idea implica “una concepción muy restringida del mismo discurso político que lo entiende nada más que como contenido de la representación y que se contrapone precisamente con una noción plural de lo político.”¹⁷⁸

Con ello, estas películas estarían negando a la vez su principal impulso discursivo que consiste precisamente en que sus ánimos de representación provienen y recaen en historias simples, personales y subjetivas. Y lo niegan porque renuncian “precisamente a lo que es esencial en la definición de un sujeto: la conciencia de una postura en relación al mundo”¹⁷⁹.

Lo anterior se hace patente cuando comparamos el cine chileno de esta tendencia con el cine de otros países como Argentina y México, que funcionan como referencia para

¹⁷⁶ Pinto, Iván. "Cine, neoliberalismo y cultura". Revista La Fuga.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/cine-neoliberalismo-y-cultura/426>

¹⁷⁷Poo, Ximena; Stange, Hans; Salinas, Claudio. “Dislocado, Ingenuo, Ensimismado” (2011, 29 de septiembre). Ponencia en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine.

¹⁷⁸ *Ibíd.*

¹⁷⁹ *Ibíd.*

muchos de los cineastas nacionales. Y es que efectivamente, cuando vemos películas de estos países emerge inevitablemente alguna marca histórica en los personajes, en las historias y en los escenarios, aun cuando hablen desde la intimidad¹⁸⁰.

En el cine nacional, en cambio, parece que pudiéramos ubicar las tramas en cualquier lugar, y aun así funcionarían. Ello tiene ventajas desde el punto de vista de la identificación del espectador extranjero con la película, pero también entrega una idea pobre acerca de la sociedad chilena, y da la impresión de que el cine nacional se queda en la complacencia de lo políticamente correcto.

De todos modos, es necesario considerar en esta comparación que en países como Argentina la producción de películas es mucho mayor que la que existe en Chile. Allá producen “10 veces más películas al año que nosotros, entonces el corpus de películas de tendencia social y que apuntan a problemas políticos del país es mayor, por cierto, y es más visible,”¹⁸¹ aclara el cineasta Carlos Flores.

Al mismo tiempo, es necesario tener en cuenta que, a diferencia de otros países de América Latina, en Chile la reforma neoliberal caló mucho más hondo, imponiendo un importante y extendido régimen de autocensura en el mundo académico y cultural, que afectó particularmente al cine¹⁸². Y lo hizo, no solo a nivel de los procesos de creación, sino también, reduciendo los espacios de circulación de las películas y, sobre todo, las instancias de retroalimentación con el público, que entre los discursos idiotizantes de la televisión y el conservadurismo de los medios de comunicación, se quedó sin acceso a reflexiones críticas respecto al arte que se producía en el país.

¹⁸⁰Poo, Ximena. (2011, 29 de octubre) Discusión en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine.

¹⁸¹ Flores, Carlos. (2011, 29 de octubre) Discusión en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine.

¹⁸² Domínguez, María Eugenia. (2011). Discusión en Coloquio Cine y Sociedad, Mesa Identidad, Género y Subjetividad: Cine. 29 de octubre.

8.3.4 Las inclasificables

Existen, por otro lado, dos películas que destacan tanto por la calidad de sus propuestas estéticas y narrativas, como por la ambigüedad de sus posturas políticas, sobre todo cuando consideramos que los temas, personajes y escenas que representan, han sido contruidos a través de discursos históricamente en pugna. Nos referimos a *La Nana* (2009) de Sebastián Silva, y *Post Mortem* (2010) de Pablo Larraín.

En el primero de los casos somos testigos de la historia de Raquel, una nana que lleva 23 años trabajando puertas adentro en la casa de una familia acomodada: Los Valdés. En ese contexto, la figura de la nana se transforma en una especie de parásito emocional que vive del lema que la misma dueña de casa vocifera constantemente: “es como si fuera de la familia”. Y la clave, por supuesto, está en el “como”.

Raquel tiene pequeños momentos de felicidad en medio de la rutina de servicio que la une con la familia Valdés, pero siempre destaca en ella la amargura por la incapacidad de procurarse una vida propia. Es precisamente una de sus compañeras de trabajo, mucho más lúcida que ella, la que la ayuda a salir un poco de esa trayectoria redundante que es su existencia, y que de paso le da algo de esperanzas al espectador que ha sido testigo de una crudeza tan sutilmente narrada.

Por lo mismo es que algunos se han atrevido a cuestionar la labor de Silva y Pedro Peirano, guionistas de la película, al no tomar una posición política clara frente a la relación de explotación que muchas veces surge del trabajo de la nana en nuestro país. Peor aún fue para los más críticos que la película le diera un respiro en el desenlace a la protagonista.

Para el columnista de La Fuga, Andrés Pereira, este cuestionamiento se debe principalmente a que " la fabulación sobre la experiencia de una empleada doméstica, con las condiciones de producción que supone el arte cinematográfico (su aprendizaje o

realización, en Chile sobre todo), no puede sino venir desde el lugar del patrón o asociados. Y aunque pudiese haber algún tipo de excepción respecto de esto último, *La Nana* de Silva no la es (...). Y en ese sentido *La Nana* es —a pesar de sus intenciones— radicalmente conservadora; un ejercicio acrítico de algo así como ‘asistencialismo simbólico.’”¹⁸³

Y ciertamente que Silva no deposita la culpa de esta desigualdad en la familia de clase alta que contrata a la empleada doméstica. Tampoco hace una crítica evidente al sistema de valores sociales que permiten que se den este tipo de relaciones, pero no por eso su obra deja de entregar una versión lúcida sobre esta realidad ignorada históricamente por el cine chileno.

En definitiva, Silva apunta a los efectos del problema, pero no a las causas. Él no busca culpables ni trata de resolver conflictos ideológicos. Porque así como la mayor parte de los cineastas de su generación, él también padece esta especie de fobia al discurso.

“La verdad es que esta película no fue en ningún caso pensada para crear ningún alegato político, ni un movimiento social, no es mi tipo de cine, ni el de Peirano y la película es mucho más sutil y fina que eso. Empezar a hacer alegatos políticos o decir que la institución de la nana es monstruosa... no tengo ningún derecho, para juzgar ese trabajo”¹⁸⁴, declara.

Sobre el final de su película, Silva agrega “no lo considero como final feliz, a menos que la haya mirado de forma muy superficial. Para finales felices que vean una película de Disney, pero no *La Nana*”¹⁸⁵. Y en efecto, si analizamos bien el final de la película de Silva, podemos ver que de feliz tiene muy poco.

¹⁸³ Pereira, Andrés. “Algunas consideraciones sobre esta ficción”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/la-nana/277>

¹⁸⁴ Estévez, Antonella. “Entrevista a Sebastián Silva, director de *La Nana*”. CineChile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en: <http://www.cinechile.cl/entrevista-1>

¹⁸⁵ *Ibíd.*

El que Raquel salga a correr escuchando música por las noches es solo una pequeña muestra de que decidió cambiar levemente su estilo de vida, que a grandes rasgos seguirá igual. Con esto, la película de Silva no solo le hace justicia a la coherencia de la misma historia, en la que un cambio radical de parte de la protagonista se hubiera presentado como inverosímil, sino que además representa “no sólo el nivel de enajenación que puede provocar el realizar un trabajo (el de nana puertas adentro) que se explica en una estratificación social cruel y de vieja data (desde los orígenes mismos de la República), sino también al ser “coherente con una sociedad que tal como Raquel, ha optado por pequeñas cuotas de conformismo para seguir no viviendo, sino que sobreviviendo”¹⁸⁶.

Otro caso en donde la propuesta política provoca sospechas por recaer demasiado en la interpretación de la metáfora, es *Post Mortem*. Ya con la primera parte de la trilogía, *Tony Manero* (2008), Pablo Larraín trazó el imaginario de la dictadura como un período sombrío y perturbador, que se extendía más allá de las posturas ideológicas de los ciudadanos pero que, sin embargo, estaba condicionado inevitablemente por la fragmentación social que ellas provocaron.

En ambas películas el personaje interpretado por Alfredo Castro posee características bastante similares. Es un hombre solitario, aparentemente tímido y correcto, pero capaz de hacer cualquier cosa por concretar los deseos que lo obsesionan. En *Post Mortem*, sin embargo, el personaje tiene un agregado especial: Mario Cornejo trabaja en la morgue y es el escribano encargado de redactar los reportes de las autopsias realizadas por los médicos forenses.

De manera particular, él no toma partido por ninguna facción ideológica, y parece como enajenado con sus pequeñas obsesiones, en un contexto altamente politizado. En este

¹⁸⁶ Morales, Marcelo. “Lo mejor del 2009: La Nana y la nueva búsqueda del cine chileno”. CineChile.cl. Obtenido el 9 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/crit&estud-61>

sentido, *Post Mortem* apuesta más por retratar la atmósfera de la dictadura como una melancolía caótica que ralla en la locura, antes que darle la razón a una u a otra facción.

Las metáforas dan cuenta de un estado extraordinario que es ejemplificado a través de un sujeto de características proporcionales a la situación de enajenación, pero que no implica ningún tipo de castigo o validación moral. Es una película que entrega concesiones hacia uno u otro lado, pero cuando se atreve a proponer algo más evidente como el asesinato de Salvador Allende, pareciera que lo hace más con una intención de impactar que de postular relecturas ideológicas sobre la historia.

De esta forma, cuando se le pregunta al director si la suya es una cinta política, se pueden esperar respuestas tan caprichosas como las siguientes: "Sí. Es un filme político pero no panfletario. Por supuesto que es político, el presidente de la República ha muerto con su cráneo estallado. Eso es lo más político que existe. Hay que volver a verlo porque no se comprende"¹⁸⁷. Y por otro lado: "no me parece relevante si encasillan o no a la película como política, eso lo ven otros."¹⁸⁸

A pesar de la ambigüedad de estas declaraciones, sí emerge de *Post Mortem* una versión actualizada del conflicto político, aunque lo hace tan metafóricamente, que es difícil saber si esa determinación fue tomada por falta de valentía, compromiso ideológico con una de las dos posiciones, o por una cuestión de sutileza artística.

"Con ese poco interés en definir el contexto socio político, con esos diálogos políticos de una izquierda bien básica, parece decir bastante poco en cuanto al porvenir. Que la cosa venía podrida de antes y que sus consecuencias (la destrucción total) eran obvias (...). Una visión pre-apocalíptica (por así definirlo) que el cine chileno, desde las testimoniales *La*

¹⁸⁷ Sin autor (2010, 6 de septiembre) "Pablo Larraín habla de "Post Mortem" en Venecia". Canal13.cl. Obtenido el 15 de octubre de 2011, en <http://espectaculos.13.cl/noticias/miscelaneo/4014.htm>

¹⁸⁸ Letelier, Jorge (2010, 29 de julio) "Pablo Larraín: "Post Mórtem era una hermana de Tony Manero, pero quedó sólo en prima" en La Tercera.com obtenido el 15 de octubre de 2011, en http://latercera.com/contenido/1453_280223_9.shtml

batalla de Chile, pasando por *Llueve sobre Santiago* de Helvio Soto hasta llegar a *Machuca*, no había entregado. Porque si en ellas Chile moría con el golpe, *Post Mortem* dice que éste sólo fue el tiro de gracia.”

8.4 Filmando desde los márgenes

Por el otro lado, tenemos un cine que transgrede las representaciones sociales conocidas para dar cuenta de una realidad en bruto, con sujetos atravesados por el discurso político más primordial: el de la calle. Se trata de un cine que aspira a algo más que a entretener al espectador, sino que a interpelarlo desde el discurso crítico. Por lo mismo es que en los rastros sociales que podemos encontrar en este cine no se encuentran los lugares comunes de siempre. Y aunque es un cine que se aboca principalmente a retratar los márgenes de nuestra sociedad, también es el único que ha podido darle espacio a la clase media.

“Es la clase que desde la vuelta a la democracia en adelante mas tiempos arduos ha tenido que pasar, porque la mayoría de las políticas han sido dirigidas a las clases más bajas o ciertas cosas que impactan de manera más directa a la clase dominante. Y de alguna manera estos nuevos cines están super enfocados en develar justamente ese estancamiento, ese espacio un poco botado (...) que no vende por el lado de lo marginal social o por el lado gracioso del universo popular de lo iletrado, ni es tampoco esta visión burguesa medio *snob* que también resulta algo atractiva desde el lado más aspiracional”, dice Carolina Larraín.

Dentro de este tipo de cine, una de las películas más sutiles en el aspecto ideológico es *Huacho (2009)* de Alejandro Fernández. La cinta narra un día en la vida de una familia del sector rural de Chillán, que transita entre las costumbres del estilo austero campesino y el consumismo de la superabundancia moderna. Una realidad que al mismo Fernández le tocó vivir durante su infancia en el campo, y que a su parecer ha sido representada en el cine, solo desde el punto de vista del “patrón”. Y justamente, uno de los principales

triumfos de *Huacho* es que nos habla desde el otro lado, el del ciudadano común y corriente, pero sin prejuicios o generalizaciones burdas.

El hecho de que la cinta haya sido protagonizada por un grupo de habitantes de la zona, ayuda a crear un efecto de realismo potente y verosímil, que termina por completarse con la delicadeza que tiene Fernández para capturar todo un mundo a través de las acciones más mínimas.

Por ejemplo, en una de las escenas, Fernández se toma la libertad de tenernos por un buen rato como testigos del proceso de realización casera del queso que vende la abuela de la familia. “Recuperar para la ficción una historia tan mínima me parece súper valioso, válido. Las historias no tienen por qué ser siempre grandes sucesos de gente famosa, sino que también pequeñas cosas de gente anónima. En eso hay un ejercicio, creo yo, bastante interesante de recuperar la dignidad del espectador”¹⁸⁹, explica el director.

Con este mismo recurso, Fernández es capaz de crear una estética propia que busca transgredir la narrativa audiovisual tradicional utilizada para crear historias a prueba de tontos. “Generalmente se tiende a menospreciar mucho al público y, especialmente, al más pobre, con menos educación, con menos oportunidades, como si lo único que pudieran entender fueran los chistes de “Kike” Morandé (...) A mí me parece que *Huacho* sin ser una película populachera sí es popular, tiene esa particularidad”¹⁹⁰, cuenta.

Ya desde el debut de este director notamos una de las principales diferencias que este cine mantiene con el anterior: la conciencia respecto al poder que tiene el arte para crear realidades y modificarlas, y finalmente, de la indiferencia o preocupación que puedan tener los mismos cineastas frente a estas realidades. No se trata de adjudicarle un deber

¹⁸⁹ Estévez, Antonella. (2010, 24 de enero) “Entrevista a Alejandro Fernández”. CineChile.cl. Obtenido en noviembre de 2010, en: <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=29>

¹⁹⁰Ibid.

al cine para resolver los conflictos sociales, sino simplemente de entender la capacidad que tiene para influir, aunque sea indirectamente en ellos.

De esta forma, Fernández entrega en *Huacho* su visión sobre una sociedad que parece convivir con una fuerte disociación entre lo que es, y como le gustaría ser: “estamos orgullosos porque estamos en la OCDE pero tenemos un salario mínimo que es una vergüenza. Mientras siga existiendo esa dicotomía es difícil avanzar (...). Es el mismo tema: vivir endeudado hasta el cuello, viviendo por sobre lo que podemos vivir y podemos pagar, haciendo millonarios a los dueños de las grandes tiendas con sus tarjetas de usura. Entonces, está bien pensar que podemos hacer más pero es muy necesario no olvidar dónde estamos y quiénes somos”¹⁹¹, declara.

Finalmente, en *Huacho* se retrata “una sociedad que discursivamente promueve el progreso técnico y económico, pero invisibiliza a quienes lo sufren,”¹⁹² y en ese contexto “no hay ética, no hay un castigo moral a ninguno de los personajes, ninguno hace cosas demasiado malas ni demasiado buenas, porque también la realidad es así, compleja”¹⁹³, declara el director.

Otro ejemplo es el caso del ya mencionado cine de Carolina Adriaola y José Luis Sepúlveda. Además de plantear su postura sobre el carácter político del cine, estos realizadores van más allá creando instancias de exhibición y discusión en torno a este tema, dentro de las poblaciones. Estas actividades las realizan principalmente a través del Feciso, aunque están constantemente abriendo espacios para pensar y crear un cine comprometido con el cambio social, y sobre todo, con la denuncia de lo que Sepúlveda llama, “el cine burgués”, en referencia a aquellas películas y cineastas que se limitan a

¹⁹¹Ibid.

¹⁹²Doveris, Roberto (2010, enero) “Huacho”. Filmonauta N°4. Sección “Destacado del Mes”, p. 6.

¹⁹³Estévez, Antonella. (2010, 24 de enero) “Entrevista a Alejandro Fernández”. CineChile.cl. Obtenido en noviembre de 2010, en: <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=29>

contar historias aparentemente vacías de las marcas económicas, políticas y culturales de nuestra sociedad.

Para Sepúlveda, la importancia de sus películas radica en desestigmatizar la figura del pobre, es decir, dejar de asociarla con lo delictual o lo marginal, y al mismo tiempo, dejar de satanizar a las personas que delinquen. Además, el realizador hace hincapié en otra asociación bastante común dentro del cine: “en la actualidad, también se vincula lo marginal con la comedia (...). Esa idea de reírse de nosotros mismos ha terminado por asociarse con la marginalidad, gente de población que habla mal y discriminaciones de ese estilo. Cosa que no comparto, por la sencilla razón de que ser pobre es penca, no es buena onda y la gente no habla así”¹⁹⁴.

Por otra parte, este proceso consiste en ver el cine de una manera política no solo en el acto de la creación, sino también en los procesos de distribución y exhibición, asegurando que las películas puedan ser vistas por aquellos a quienes interpela. Para el cineasta Vicente Montecinos, “las audiencias se cultivan y si quieres tener un público fiel o quieres generar una constancia en esas temáticas o un interés en la gente, tienes que llegar a ella, conquistarlas con lo que haces y de cierta forma sembrar una semilla que genere cuestionamiento o interés o mejor aún, organización, que ellos mismos terminen haciendo sus cosas para que uno no sea el paternalista de la cultura”¹⁹⁵.

8.5 Los rastros sociales en el cine de género

Existen otras películas para las cuales el tema de la representación social no es un gran problema, ya que su gracia está precisamente en transgredir cualquier afán de realismo, aunque manteniendo la verosimilitud de la trama.

¹⁹⁴ Murillo, Juan (Fecha desconocida) “José Luis Sepúlveda”. LaFuga.cl. Obtenido en noviembre de 2010 en: <http://www.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda/312>

¹⁹⁵ Montecinos, Vicente (Lautaro, 500 Años en Guerra (2010). Foro de Cine Independiente del Festival de Cine Social y Antisocial, Feciso. Noviembre de 2010.

Un ejemplo de ello lo constituye la cinta de Nicolás López, *Promedio Rojo* (2004). En ella no existe ningún afán de cuestionar el entramado social o desplegar algún tipo de discurso sobre el mismo. En *Promedio Rojo* encontramos “cero intención moral, cero propósito ejemplarizador, cero aspiración realista. Su método expresivo es el desorden, el chasconeo, la estridencia. Si tiene alguna finalidad, no es ninguna de altruismo social, sino de empatía con los miles de muchachos que viven el colegio como lo que es: una jungla”¹⁹⁶.

A pesar de lo anterior, existe en esta película un aspecto relevante que tiene que ver con la representación de la ya mencionada clase media. Este sector social aparece aquí como un mero respaldo para el desarrollo de la trama principal, por lo que no necesita incluir estereotipos sociales vulgares, y es precisamente eso lo que la hace aparecer retratada con cierta veracidad. La espectacularidad de la película no está puesta en la exageración de los gestos sociales, sino que depende de otros factores como la comedia estudiantil, la fantasía del cómic y la historia amorosa.

En definitiva, *Promedio Rojo* es una de las rarezas del cine nacional y una de las que más evidencia su vocación comercial, por sobre la artística. “Lo popular aquí es lo masivo: la música, el cómic, el cine mismo. El film abunda en citas al funcionamiento de la industria cultural, lo mass-mediático y el mercado, asociando lo popular-masivo con la identidad juvenil. La película pone en escena sujetos presos por la discriminación y la exclusión intraclase, pero los sujetos excluidos son códigos semánticos y no sujetos históricos. Lo que se representa es un puro presente.”(Salinas y Stange, 2006: p. 29)

Otro caso particular lo encontramos en el cine de terror de Jorge Olguín. En él tampoco es evidente el discurso político, ya que la representación de la sociedad aparece mediada por el recurso de la historia fantástica. Sin embargo, para el director ello no se traduce en una

¹⁹⁶Cavallo, Ascanio. (2004, 18 de diciembre) “Cambios en el cine chileno: más allá del destape”. El Mercurio.

imposibilidad de transmitir su visión frente a los conflictos sociales que ocurren en nuestro país y el mundo.

“La gente dice y ¿por qué los *zombies* están de moda?, y bueno, fíjate como está el mundo, la sensación apocalíptica que hay, del fin del mundo, se siente, no solo por lo del 2012, sino por las guerras y todo, es una cuestión de atmósfera que se refleja en las películas y está en *Solos (2008)*. Y si te fijas, las fuerzas que deben supuestamente proteger al ser humano, son las que los destruyen en mi película: los médicos, militares, destruyen todo lo que tiene vida, incluyendo los niños. Esa es mi visión”, dice el cineasta.

Actualmente, Olgúin se encuentra en la etapa de postproducción de su cuarto largometraje, *Los Elementales (2011)*, el primero en formato 3D realizado Chile. Se trata de una película que al igual que el resto de las obras que componen su trayectoria, entra en la categoría del cine de terror, a través de la recreación de la mitología mapuche. La cinta se desarrolla en la zona de Arauco y es la historia de un geólogo norteamericano contratado por una empresa chilena para revisar los terrenos del lugar y posibilitar la construcción de una represa.

Para Olgúin es en este lugar, en que el geólogo y la hija que lo acompaña, “se encuentran con la cosmovisión mapuche y hay un encuentro de dos mundos que son interesantes. De alguna manera siento que el cine a pesar de ser cine fantástico, de lo que tú quieras contar, tiene que tener una visión y un punto de vista y a lo mejor, algo que decir. Si no tienes nada que decir, mejor no hagas películas”.

8.6 La proyección de los espacios

Junto con el cambio en la forma de representar a la sociedad, el cine chileno de la última década ha dado cuenta de nuevas inclinaciones al momento de escoger los espacios físicos en los que habitan sus personajes.

Se trata principalmente, de un desplazamiento desde los sectores periféricos de la Región Metropolitana, correspondientes a barrios, casas de familia, sitios baldíos o canchas de fútbol del segmento social C3 y D¹⁹⁷, hacia espacios de carácter mucho más privado, como departamentos o casas de la clase media alta de Santiago. Un traslado que se corresponde con la tendencia al aislamiento de los sectores acomodados, que ya desde la década de los '90 vienen creando lujosos barrios, dotados de todos los servicios necesarios para no moverse de ellos (Moulian, 1997: 124).

En el primero de los casos, se nota “la marca de *Caluga o Menta*, película que abrió las referencias sobre la marginalidad y la delincuencia del cine de los '90, y donde se materializa la desesperanza en el espacio vacío y desértico del terreno baldío y la cancha de tierra bajo un desbordante sol. La cancha del barrio popular de *Caluga o Menta* la volveremos a ver ya en *Johny Cien Pesos* (Graef Marino, 1993), y luego de nuevo tanto en *Historias de Fútbol*, como en *El Chacotero Sentimental*, *Taxi para Tres*, *Mala Leche*, *Azul y Blanco* y hasta en *Machuca* (Wood, 2004)”¹⁹⁸.

En contraposición con la ciudad, la representación de lo rural durante este mismo periodo aparece con menor frecuencia, pero ensalzada a través de la belleza de los paisajes chilenos. Aquí también, los espacios se presentan como estereotipos turísticos que permiten mantener una continuidad en el relato identitario de Chile, a través de la imagen de la imponente cordillera, el mar, el desierto nortino y los bosques y ríos sureños. Territorios fácilmente identificables en cintas como *La Frontera* (1991) de Ricardo Larraín, *El Desquite* (1999) de Andrés Wood, *Tierra del Fuego* (2000) de Miguel Littin, *El Leyton* (2002) de Gonzalo Justiniano o *Subterra* (2003) de Marcelo Ferrari.

¹⁹⁷Miranda, Marcela (2007) “ABCD, letras que nos dividen”. Revista Qué Pasa. Obtenido el 15 de octubre de 2011, en <http://www.novomerc.cl/opinion.html>

¹⁹⁸Peirano, María Paz. (2005, diciembre) “Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de “lo chileno” como cultura popular”. Revista Chilena de Antropología Visual, N°6. Obtenido el 15 de agosto de 2011, en <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes/imprimir/peirano.pdf>

Algo en lo que, sin embargo, coincide la representación del campo con la de la ciudad, es que también en el primer caso aparece la asociación con lo popular “en tanto el tratamiento de lo rural se refiere abiertamente a esta especie de “Chile profundo” opuesto a la modernización extranjerizante de la urbe.¹⁹⁹

Un retrato que en la generación de nuevos realizados es atravesado por la visión crítica de directores como Alejandro Fernández. En su obra debut, *Huacho*, el realizador retrata la vida del campo chileno a partir de un diálogo constante e inevitable con el proceso de modernización.

Para Fernández “es cosa de mirar el campo sacándose el costumbrismo, viéndolo desde otro lugar. El cambio que está viviendo el campo es un proceso interesante porque es súper contradictorio y diverso. En él conviven cosas que no deberían naturalmente convivir y sí conviven: como formas de entender el mundo casi mágicas con la televisión y la tecnología, y un esfuerzo casi tecnocrático del gobierno por incentivar la producción”²⁰⁰.

De esta forma, en *Huacho* podemos ser testigos de espacios y situaciones tan diversas como la venta de queso en la berma de una carretera sureña, un paseo por el *mall*, la rutina diaria de una cantina de pueblo, la sesión de videojuegos de unos escolares, los traslados en carreta en medio del camino de tierra, entre otras convergencias que solo se dan en esa delgada línea que separa lo urbano de lo rural en cualquier otra ciudad de Chile que no sea Santiago.

El caso del *mall*, sin embargo, constituye uno de los pocos espacios que mantiene una estructura casi inalterable, independiente del lugar en donde se encuentre. Es lo que Moulían llama el principio de ubicuidad: “uno del barrio alto debe parecerse a otro ubicado en La Florida o en el sector de Lo Espejo. Esa es una clave del éxito, porque

¹⁹⁹Ibíd.

²⁰⁰Alejandro Fernández en entrevista con las autoras. Noviembre de 2010

entonces el *mall* puede atraer toda clase de público. No debe ser ni exclusivo ni popular, porque dejaría de ser un espacio ‘intercomunal’, un lugar de peregrinaje” (Moulian, 1997: 111).

Al mismo tiempo representa la ilusión de la igualdad de clases a través del acto de la sublimación del consumo. Porque en el *mall* todos se encuentran ante la posibilidad de adquirir algún objeto, sea o no concretada la compra, lo que importa es esa equidad ficticia representada por el mero acto de la presencia.

La importancia de la representación de este espacio en una película como *Huacho*, es aún mayor cuando consideramos que el *mall* en Chile se ha transformado en un lugar de paseo familiar, llegando incluso a reemplazar a los parques durante los fines de semana. En el caso de las regiones, representa además, uno de los pocos sectores en donde la modernidad se muestra de manera desbordante, aunque sea solo en el gesto estético de la pulcritud.

Otra de las películas que utiliza el espacio del *mall* para desarrollar su trama, y lo que es más interesante aun, en medio de la ciudad de Valdivia, es la película de Cristián Jiménez, *Ilusiones Ópticas* (2009). La cinta narra la historia de tres hombres que han sido desplazados a los márgenes del sistema laboral por distintas razones, y que se unen en torno a la figura de una mujer, que para los valores que predominan en la sociedad actual, es igual de fracasada que ellos.

El personaje del vigilante de *mall*, en este caso, nos hace recordar la naturaleza de este lugar como una especie de “ciudad sintética”, la acumulación de todas las opciones en un espacio refrigerado, vigilado, limpio, techado” (Moulian, 1997, 112). Más aun, el hecho de que el guardia se enamore de una ladrona de clase alta a la que, por lo mismo, evita delatar, destaca el hecho de que en el *mall* “todos se sienten con el derecho a pasear

libremente para elegir, pero están bajo una observación discriminatoria” (Moulian, 1997, 114) constante.

La ciudad sureña es el contexto en el que estas historias dialogan entre sí y en el que los personajes transitan desplazándose entre el *mall*, los edificios corporativos y las cálidas casas de los barrios residenciales.

En *Ilusiones Ópticas*, “todos están fuera de su centro, todos resisten –o intentan cambiar- las apariencias y todos lo hacen en el contexto de una ciudad que contiene bajo su lluvia y el reflejo de sus cristales más recovecos de los que uno podría imaginarse en cualquier postal foránea. Una fila de casas de madera reflejadas en los vidrios exteriores del *mal* nos recuerda que en esta ciudad (como en buena parte del sur) el pasado extremo convive y negocia con la modernidad extrema”²⁰¹.

De todas formas, estos casos se cuentan entre las pocas excepciones del cine de ficción de la última década, que toma como escenario un espacio que no sea la zona central y urbana de Chile. En este sentido, resalta también la película de Alex Bowen, *Campo Minado* (2000) en la que un geólogo y el grupo que lo acompañan descubren un valioso yacimiento de minerales en pleno campo minado cordillerano.

Para el director, guionista y actor, Ignacio Aliaga, “la película (*Campo minado*) asume a la cordillera como un espacio natural que, de tan relevante en nuestra geografía, rara vez asoma con protagonismo como acá. Es curioso, pasa algo similar con el mar; pareciera que nuestra mentalidad insular busca situar nuestras historias en la seguridad del valle, y solo se mira a la distancia la alta montaña y las aguas del Pacífico”²⁰².

²⁰¹Villalobos, Daniel. “Ilusiones Ópticas: el país de los ciegos”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 15 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/ilusiones-opticas/391>

²⁰² Aliaga, Ignacio (2001, 1 de febrero). “Cine Chileno en el 2000”. Revista Mensaje.

Rompiendo con esta regla implícita, destacan también las cintas *Manuel de Ribera* (2009) y *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008). Ambas están ambientadas en el sur de Chile en localidades bastante rurales, aunque no muy alejadas de la civilización. La particularidad de estas cintas, sin embargo, es la forma en la que retratan la atmósfera melancólica que envuelve a los personajes que habitan estos sectores. Y es que al mismo tiempo que los hermosos paisajes sureños encantan a sus espectadores, son capaces de marcarlos con su inclemencia, al punto de convertirlos en espíritus errantes.

Otra apuesta original en lo que a representación de los paisajes naturales se refiere, es la que aparece en *Turistas*. La naturaleza aparece aquí como una especie de refugio que saca a la protagonista de su rutina diaria y la inserta a ella, con todas sus ambigüedades, en un espacio que funciona indiferente a todas sus problemáticas de profesional de clase media alta, casada y decepcionada.

Para Scherson se trata de "reflexionar sobre la naturaleza un poco apelando a este cliché o idea romántica que tenemos los ciudadanos de decir "estoy con problemas me voy a pensar a la naturaleza, quiero silencio, quiero respuestas", todas esas exigencias que le imponemos a la naturaleza y para lo que tenemos todos esos parques nacionales como guardados, para irnos a refugiar ahí. Entonces todo partía poniendo en duda o en juego este modelo del ser urbano que se va a refugiar en la naturaleza y luego de qué manera por un lado se desilusiona pero por otro lado igual encuentra algo"²⁰³.

8.6.1 De los espacios abiertos al intimismo urbano

Sin embargo, la gran mayoría de las películas de esta última década desarrollan sus historias en espacios privados de sectores urbanos. El traslado de escenario corresponde, por supuesto, al cambio de temáticas que van desde los principales conflictos de los

²⁰³Estévez, Antonella. (2009, 16 de octubre) "Entrevista a Alicia Scherson" en Cine Chile.cl. Obtenido el 15 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=10>

sectores periféricos de la sociedad en los '90, a problemáticas de carácter más subjetivo e intimista en los 2000.

Para la antropóloga Andrea Chamorro, coautora del libro *Cine chileno y Derechos Humanos: apuntes audiovisuales para hacer memoria*, se trata de la pérdida de un componente que hasta antes de la década pasada era central en el cine chileno: el pueblo.

“Es súper curioso que las locaciones hayan mutado, desde espacios abiertos como la calle en los años '70 a un cine de los '90 o de los '2000, que cambia y en el que predominan los espacios privados, oficinas, barrios residenciales, actores que son de clase alta. Esto manifiesta que el cine sin quererlo también responde a los procesos sociales que ha ido viviendo el país.”²⁰⁴

En esta línea destacan películas como *En la cama* (2005), de Matías Bize, cuyo único escenario es una habitación de motel; *Paréntesis* (2005) de Pablo Solís y Francisca Schweitzer, *Se Arrienda* (2005) y *Velódromo* (2009) de Alberto Fuguet, *La Sagrada Familia* (2006) de Sebastián Lelio, *Las Niñas* (2008) de Rodrigo Marín, entre otras.

Se trata de cintas en las que los principales conflictos ocurren entre cuatro paredes, y en los que los espacios exteriores se presentan como un fondo decorativo o como lugares sin mayor importancia para la vida de los personajes o el desarrollo de la trama. Para el director de *Ilusiones Ópticas*, Cristián Jiménez, “hay mucho cine chileno que tiene esa cosa abstracta de la tele, eso de no estar ocurriendo en ninguna parte y fuera de Santiago no se hacen demasiadas cosas.”²⁰⁵

Al mismo tiempo, el realizador destaca dos películas que ejemplifican una forma opuesta de representar el espacio. La primera de ellas es *La Nana*, que para Jiménez es “una

²⁰⁴González, Gabriela. (2010, 26 de Abril) “Entrevista Andrea Chamorro”. Cine Chile.cl. Obtenido el 15 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/entrevista.php?entrevistasid=38>

²⁰⁵Sobarzo, Lissette (2009, noviembre) “Cristián Jiménez”. Filmonauta N°6, P. 4-5.

película que sí desarrolla una mirada local sobre un cierto espacio específico como lo es el barrio alto, que es un barrio que Sebastián Silva conoce bien”²⁰⁶.

Una escena clarificadora, en este sentido, es cuando Raquel, la nana de la familia Valdés, sale a pasear durante uno de sus días libres. El lugar elegido para esta actividad es la calle Alonso de Córdova, conocida en el sector oriente de la capital por ser el nicho de diversas tiendas de alta costura y decoración. Rodeada por mujeres estilizadas y lujosamente vestidas, Raquel pasea mirando las vitrinas con forzada indiferencia, como queriendo adaptarse a toda costa a ese lugar que aunque habita a diario, no le pertenece.

Una situación similar, pero aún más enajenante es la que vive Héctor S.S, el protagonista de *El Pejesapo*, quien luego de ser salvado de un intento de suicidio se lanza a recorrer los lugares más desesperanzadores de Santiago. En la cinta de José Luis Sepúlveda -el segundo ejemplo citado por Jiménez- la relación entre el protagonista y los espacios alcanza esta tensión debido a que Héctor es un sujeto que por sus experiencias de vida considera poco soportable la existencia.

Desde este punto de vista, los espacios que transita el protagonista son vistos desde una perspectiva marcada por la suciedad, la brutalidad y la indiferencia, estén estos ubicados en los márgenes o en el centro de la capital.

Una perspectiva similar al momento de representar la ciudad es la que aparece en *Mami te amo* (2008) de Elisa Eliash, y en menor medida, en *Perro Muerto* (2010) de Camilo Becerra. En ambas cintas se nos muestra un Santiago bastante cercano a la periferia, pero no demasiado marginal en el aspecto social. Se trata de personas de clase media baja, desvinculadas de la familia, y que habitan en los espacios más abandonados y bizarros de Santiago.

²⁰⁶Ibíd.

En estas cintas la capital se nos presenta como un espacio poco atractivo, lleno de pasarelas peatonales de cemento, y en donde las únicas señales de naturaleza son las malezas que crecen descontroladas en los sectores baldíos. Santiago aparece entonces como “una especie de Babel, donde la confusión de los significados es el más inofensivo de los desórdenes. Se trata de una ciudad engullidora, desequilibrada, fuente nutricia del desquiciamiento psíquico. La ciudad como fauces, una enorme mandíbula que devora a los individuos vulnerables” (Moulian, 1997:131)

Así mismo, los espacios privados que aparecen en estas películas son lugares donde prima el caos, la melancolía y la enajenación, sea por la presumible locura de la madre en el caso de *Mami te Amo*, o por el desamparo, en el caso de *Perro Muerto*.

Otra propuesta interesante a nivel de personajes y espacios, aunque claramente atravesada por una estética preciosista, es la que presenta *Play* (2005). En la primera película de Alicia Scherson, la protagonista es Cristina, una joven mapuche que llega a la capital para cuidar a un anciano enfermo, y termina obsesionándose con un extraño, Tristán, y la mujer por la que fue abandonado, Irene. Es entonces cuando comenzamos a recorrer, junto a Cristina, diversos espacios de Santiago a partir de una perspectiva poco antes vista en el cine nacional.

“Ahí donde muchos filmes locales buscan establecer marcas de una identidad, intentando filmar los tópicos (el pobre, el rico, el marginal, el loco), Scherson asume la pregunta desde un excedente, quedándose con los rastros, la parte sobrante. (...) la imagen de una ciudad que se opaca a sí misma, pero que al acercarnos sólo un poco empieza a aparecérsenos en una gama colorida tan encantadora (por bizarra) cómo triste (por concreta, por eclipsada)”²⁰⁷.

²⁰⁷Pinto, Iván. “Play: desmarques” en La Fuga.cl. Obtenido el 3 de noviembre de 2010 en <http://www.lafuga.cl/play/167>

Play da cuenta así de una forma de vivir la ciudad que, determinada por la funcionalidad de los productos y servicios que ofrece, instala una atmósfera emocional de extrañeza y soledad. Se trata de una lectura que emerge de un espacio que ha sido construido para ser habitado en un constante transitar y que, por lo mismo, ha convertido a sus residentes en eternos turistas. Descripción que se acerca a lo que el antropólogo francés Marc Augé definió como los “no lugares”, para referirse a aquellos espacios desprovistos de cualquier carga histórica o rasgo identitario²⁰⁸.

En un espacio que funciona de acuerdo a una lógica racional, que tiende a segregar los lugares y normalizar las conductas, la protagonista de *Play* aparece como una especie de “actualización del *flâneur* del París del siglo XIX, aquel habitante-espectador, que se contentaba con recorrer su urbe, mirando sin tocar todo lo que ocurría a su alrededor.”²⁰⁹ Y en este contexto, la ciudad aparece como una mera descripción, un espacio capaz de producir múltiples sensaciones, pero al que no cabe ponerle categorías morales.

8.6.2 El cine bisagra de Wood

El caso de *La buena vida (2008)* de Andrés Wood es bastante particular, y lo destacamos a pesar de que no forma parte de nuestro segmento de mayor interés, precisamente porque da cuenta de una transformación importante de la representación del espacio en el cine nacional.

Hasta *Machuca (2004)*, Wood había ubicado el desarrollo de los principales conflictos de sus películas en lugares en donde habitan los sectores populares de la sociedad. Con ello se sumaba a la tradición de buena parte del cine de los '90 e inicios del 2000, de apelar a los espacios marginales como máximo referente de las problemáticas del país: desigualdad económica, pobreza, delincuencia, entre otras.

²⁰⁸ Barbero, Jesús Martín (1994). *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. Universidad del Valle, Cali, Colombia. P. 4.

²⁰⁹ *Ibíd.*

Sin embargo, con *La Buena Vida*, Wood da un giro importante representando la ciudad de Santiago a partir de la diversidad social que efectivamente la compone. La cinta mezcla cuatro historias, cuatro personajes y cuatro familias, cada una de diversa procedencia social, con distintas problemáticas, pero que confluyen inevitablemente en el centro de la capital, verificando que en cualquier lugar nadie, se encuentran ni tan cerca ni tan lejos del otro.

De esta forma, Wood nos lleva a un paseo por el Santiago actual, plagado de cafés con piernas, apariencias, frustraciones, Transantiago, esperanzas y peluquerías de barrio.

Una mirada que pretende ser más distanciada es la que muestran otras películas como *A un metro de ti* (2008) de Daniel Henríquez y *Piotr: una mala traducción* (2009) de Martin Seeger. En ambas se utiliza la mirada de un extranjero para identificar las principales características de una ciudad que tiene mucho que decir acerca de la idiosincrasia chilena. En el caso de *A un metro de ti*, podemos ver estas características a través de Sebastián, un chileno que vuelve al país luego de haber vivido toda su vida en Madrid.

Protagonizado por el actor español, Fele Martínez, Sebastián conoce la cultura chilena principalmente a través de su profesión de cocinero. Para él, el mestizaje es sinónimo de riqueza y eso se nota sobre todo en las comidas. Sin embargo, es inevitable que al llegar al país se sienta como un extraño andando en esa lata de sardinas en que se ha convertido el metro, y en una ciudad en donde todos parecen andar en una constante actitud de indiferencia pasiva-agresiva.

Santiago aparece así como un lugar invadido por un constante proceso de modernización, pero que aún tiene espacio, por ejemplo, para los carros de a pedales que reparten el gas. Una extraña mezcla entre tradicionalismo, conservadurismo y liberalismo, que en la película culmina con la desinhibición masiva de cinco mil chilenos, convocados por el

norteamericano Spencer Tunick para ser fotografiados desnudos en pleno Parque Forestal en 2002.

Por su lado, Martín Seegel apela a una crítica mucho más aguda y original a partir de la creación de un país ficticio llamado Nacrovia. La cinta se centra en Piotr, un joven que vive exiliado junto a su familia en Santiago de Chile y que intenta frustradamente crear una obra para representar la historia de su país natal. La cinta está subtitulada completamente debido a que los actores principales hablan en nacrovés, y es justamente en el ejercicio de traducción –a veces erróneo- de este idioma inventado, que se va implementando el sentido de la obra y de su título.

“La mirada foránea se sitúa además en gestos y ritos que parecen bizarros. Como la rutina de las marchas de carabineros que observa la novia nacroviana de Piotr (...) Por otro lado se apuntan variadas referencias cómicas a la chilenidad. Como los fondos concursables, vitrina cultural escogida democráticamente por internet, o el título de la obra “Comedia sexy social”, designación para cierto tipo de cine chileno, o la identificación del régimen de gobierno chileno como una “vulgarocracia”, donde gobierno y oposición aparecen juntos en las fotos de diarios y revistas”²¹⁰.

Otro ejemplo de esta forma renovada de retratar la capital de Chile en el cine, es *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* (2009) de Che Sandoval. La ciudad aparece aquí como un lugar amable por aquel que ha sabido domesticarla, pero un tanto duro para los que aún no se han acostumbrado a ella.

Al mismo tiempo, es un lugar lleno de especímenes y gente que busca más o menos lo mismo: pasar el rato y ojalá, de la mejor forma posible. Y de acuerdo a esa misma premisa, es que se muestra plagada de muchos espíritus fracasados y conformistas. Es, en definitiva, una ciudad más bien opaca, con lugares bastante feos y sucios, pero que

²¹⁰ García, Álvaro. “Piotr: una mala traducción”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 15 agosto de 2011, en <http://www.lafuga.cl/piotr/468>

justamente en esos mismos espacios se muestra más acogedora que en aquellos en que prima la pulcritud y la belleza.

8.7 Nuevas concepciones sobre el sexo y el afecto

8.7.1 La santa y la puta

“Cuando volví a Chile en 1995, estando en la Escuela de Cine con mi amigo Carlos Flores (...), veíamos las películas y todas las mamás eran putas, las hermanas eran putas, morían a cada rato acuchilladas con kétchup, disparos, mucha violencia.”
Orlando Lübbert.²¹¹

Aunque teñidas por la generalización propia de la anécdota, las palabras de Orlando Lübbert son bastante asertivas respecto a la forma en que el cine chileno ha representado históricamente los roles de género y las relaciones que se derivan de ellos. Efectivamente, la mayor parte del cine de los 90 se dedicó a reproducir con particular insistencia los estereotipos socialmente aceptados respecto a lo masculino y a lo femenino.

¿Pero qué significa lo “socialmente aceptado” dentro de una cultura como la chilena? La respuesta puede encontrarse en las construcciones arquetípicas que atraviesan nuestra identidad como país.

El historiador Cristian Gazmuri, por ejemplo, identifica el origen de las figuras masculinas y femeninas, primero, en la visión popular del “roto, al que por un lado se le ha despreciado hasta el punto de que se usa la palabra como adjetivo peyorativo, al mismo tiempo que se le considera astuto, generoso, noble y valiente, ‘choro’ y ‘tieso de mechas’.” Mientras que “a la mujer chilena se le ha considerado hermosa y abnegada, admirable, lo que no ha resultado incompatible con un machismo tradicional que abarca toda nuestra sociedad” (Montecino, 2003: 596).

²¹¹ “A los cineastas les hace falta más calle, conocer mejor a sus personajes” (Entrevista a Orlando Lübbert) (2009, septiembre). OnOff.cl. Obtenido el 15 de noviembre de 2010, en <http://www.onoff.cl/revistapub-det.php?idpub=866>

Al mismo tiempo, la figura del “roto” se ha transformado en el ícono de la identidad nacional con todas sus contradicciones, mientras que para mantener la visión de la mujer admirable a lo largo de la historia, la sociedad chilena ha optado por desintegrar y dicotomizar la figura femenina en dos estereotipos principales.

Por un lado, está la mujer descrita por Gazmuri, respetable y asociada a una función exclusivamente maternal y familiar de madre y esposa. Y por el otro, está la mujer sensual que vive su sexualidad al margen de la moralidad imperante. Es decir, se trata de una dualidad femenina aparentemente irreconciliable, opuesta, y por supuesto, construida a partir de las necesidades masculinas del tipo emocional, por un lado, y carnal, por el otro.

Para la periodista Pía Rajevic, autora de *El libro abierto del amor y el sexo en Chile*, se trata de un fenómeno que tomó particular fuerza durante la dictadura de Pinochet: “El amor se sumergió, mientras la sexualidad pura, que había sido pretendidamente borrada del mapa por los militares, se reanimó por otros cauces, también subterráneos. Tomó visos compulsivos, escindida del amor, lo que vale en especial para una buena proporción de la población masculina: los clientes frecuentes del nuevo y movido mercado sexual” (Rajevic, 2000: 37).

De ahí que tenga sentido la visión sobre las mujeres que menciona Lübbert, sobre todo en un cine que, como ya sabemos, se centraba en la representación de las clases marginadas de la sociedad a partir del sentido común. En este caso, las películas de los '90 tienden a centrarse en este segundo tipo de mujer, es decir, en aquella que es atravesada por la sensualidad, la promiscuidad, y el carácter secundario de sus roles dentro de la trama: siempre como “hijas de”, “hermanas de”, “madres de” o “parejas de”²¹².

²¹²Peirano, María Paz (2005, diciembre). “Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de “lo chileno” como cultura popular”. Revista Chilena de Antropología Visual, N°6. Obtenido el 15 de agosto de 2011, en <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes/imprimir/peirano.pdf>

Al mismo tiempo, a las mujeres a las cuales se adjudicaban características como la seguridad y la actitud, se les tendía a relacionar a papeles mal valorados socialmente, como el de las prostitutas o solteras, como ocurre en el caso de *Historias de Fútbol* (1997) de Andrés Wood, *El Hombre que imaginaba* de Claudio Sapiaín (1998), *La niña en la Palomera* (1990) de Alfredo Rates y *Los Agentes de la KGB también se enamoran* (1992) de Sebastián Alarcón (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 200).

De esta forma, “el cine de la transición “congela” la emergencia de las mujeres autónomas y vigorosas que se venía desarrollando desde fines de los ‘60” (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 278), para centrarse en una figura femenina que aparece marcada por la victimización, la erotización y la función meramente decorativa.

Se trata, en definitiva, de una mirada fuertemente masculinizada del ser mujer y que, por lo mismo, no puede analizarse sin considerar una perspectiva de género.

Para una de sus principales precursoras, Simone de Beauvoir, la situación de la figura femenina en una sociedad machista como la chilena, parte de la premisa de que “los hombres tradicionalmente han sido asociados al rasgo característico de la existencia humana no corpórea o trascendente y las mujeres al rasgo característico de la existencia humana corpórea e inmanente” (Butler, 2002: 310-311).

De esta forma, para Beauvoir, “las mujeres son el “Otro” en la medida en que son definidas por una perspectiva masculina que intenta salvaguardar su propio status no corpóreo, desencarnado, identificando a las mujeres generalmente con la esfera corpórea.”(Butler, 2002: 311).

La referencia no es gratuita, sobre todo cuando consideramos la frecuencia con que se expone el cuerpo femenino en buena parte del cine de la década de los '90 e inicios del 2000, y la forma objetualizada en la que este se muestra, siempre en función del deseo masculino.

En el caso chileno, esta mirada aparece asociada a un fuerte conservadurismo impuesto por los aparatos de represión y adoctrinamiento social de la dictadura, y la evidencia de sus lamentables efectos, una vez recuperada la democracia. Y es que luego de Pinochet “Chile no vivió un destape como la España de fines de los ‘70, exuberante, glamoroso, cínico, público y publicitario. Su destape fue “a la chilena”: privado, silencioso, subterráneo, hipócrita y negociado (...) con una Iglesia Católica moralmente musculosa” (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 2007: 195).

De manera más concreta, este conservadurismo se vio reflejado en el cine con la mantención de la calificación de películas para mayores de 21 años en 1990, la censura previa del Consejo de Calificación Cinematográfica y la presencia de los representantes de las Fuerzas Armadas en él.

En este punto volvemos a recordar la importancia de *El Chacotero Sentimental*, cuya trama funcionó como el principal impulsor de una serie de películas chilenas que, finalmente destacaron más por sus escenas eróticas que por su historia. Y es que si bien, la cinta de Cristián Galaz tenía méritos como para generar un debate de mayor profundidad sobre el tema del sexo en nuestro país, muchos cineastas, los medios y el mismo público decidieron quedarse con el consumo de imágenes eróticas desprovistas del discurso crítico.

Y nuevamente en esta tendencia que se extiende hasta, por lo menos, la primera mitad de la década del 2000, son los viejos realizadores los que se adjudican mayoritariamente los títulos: *Tuve un sueño contigo* (1999) de Gonzalo Justiniano, *Historias de Sexo* (1999) de Matías Cruz, *Los Debutantes* (2003) de Andrés Weissbluth-que se cuenta como una de las excepciones por ser un cineasta joven-, *Sexo con amor* (2003) de Boris Quercia, y *Mujeres Infieles* (2004) de Rodrigo Ortúzar, son algunos de ellos.

Un director que se mantiene activo en la producción de películas y que a pesar de los intentos de renovación continúa apegado a estas formas de representación social, es Gonzalo Justiniano. En su penúltima cinta, *Lokas*, “todos los géneros son construidos desde el lugar común: el hombre es por naturaleza el caliente, la mujer es la que coquetea y por lo tanto, el objeto del deseo. Pero esto no queda aquí. La figura del niño, que nos es presentado como parte de la nueva generación, como la salvación a la intolerancia de su padre, es “puesto en escena” como un “machito” en potencia”²¹³.

Para el columnista de La Fuga, Víctor Cubillos, lo que subyace aquí, en definitiva, “es una forma de pensamiento conservador repleta de buenas intenciones, pero imposibilitada de manifestarse libremente producto del peso que ésta misma ejerce sobre nosotros”²¹⁴.

8.7.2 “Las mujeres que conozco”²¹⁵

Frente a esta tendencia, los directores que han surgido durante la última década han sabido responder con bastante originalidad, avanzando a la par con los distintos cambios que han sufrido las representaciones sociales en torno a los roles de género y las relaciones afectivas. Y si bien, la mayoría de los directores no manifiesta una postura política o crítica respecto a estas formas, sí hay casos en donde los personajes no solo se salen de los estereotipos sexistas, sino que de cualquiera que pretenda limitar la subjetividad humana, constituyendo formas marginales y, por lo tanto, subversivas de vivir la propia identidad.

De esta forma, es cada vez menos común ver personajes con personalidades marcadas y comportamientos predecibles. Por el contrario, priman los protagonistas vulnerables y confundidos, cuyas identidades no se encuentran clausuradas, sino que forman parte de

²¹³Cubillos, Víctor. “Lokas: puros machos”. Revista La Fuga.cl. Obtenido el 8 de noviembre de 2010, en <http://www.lafuga.cl/lokas/117>

²¹⁴Ibíd.

²¹⁵Sobarzo, Lissete (2009, octubre). Entrevista a Alicia Scherson”. Revista Filmonauta N°1. Páginas 4 y 5.

un constante proceso de cambio y de búsqueda, y que por lo mismo se encuentran abiertos a nuevas formas de vivir el ser hombre o mujer a través de las relaciones sociales.

Una directora que se ha caracterizado por plantear formas renovadas de retratar a los personajes, especialmente a los femeninos, dentro del cine de la última década, es Alicia Scherson: “Trato obviamente de alejarme de los estereotipos con los que no me siento identificada, no por una cosa política, sino porque no podría sentirme cómoda creando personajes de mujeres enamoradizas o tontorronas, no son las mujeres que conozco”²¹⁶, declara.

Un buen ejemplo de lo anterior es la protagonista de *Turistas* interpretada por Aline Kuppenheim. De partida, Carla tiene una profesión que ha sido históricamente dominada por los hombres. Es científica, casada, relativamente atractiva, joven, tiene una buena situación económica, un marido amoroso, pero a pesar de todo eso, es evidentemente infeliz y no sabe bien por qué.

Al parecer, todo lo que ha logrado hasta ahora calza con cierto ideal social, pero ella no se conforma. De hecho, la confesión a su marido de que acaba de abortar al niño que ambos esperaban, es al mismo tiempo un rechazo a un tipo de vida tradicional que parecía acomodarle. Lo peor es que como buena científica, su visión de mundo está atravesada por la racionalidad y eso le crea aún más problemas al momento de resolver conflictos emocionales, que poco o nada tienen que ver con la lógica.

“Tampoco es la idea forzar un personaje de mujer fuerte y en ese sentido, Carla es súper interesante porque encarna el derecho a contradecirse ya equivocarse, la negación de las certezas, a decir que sí y que no y eso es algo que está muy prohibido en las mujeres”, declara Scherson.

²¹⁶Ibíd.

Al mismo tiempo, la realizadora recalca su interés por mostrar personajes marcado por la incertidumbre: “la gente que vive de certezas la encuentro súper aburrida tanto en la vida como en el cine. Un personaje que sabe lo que quiere y lo hace de manera voluntariosa se acaba ahí mismo” ²¹⁷, dice.

Sin embargo, Scherson se queda en mostrar a las mujeres fuera de los estereotipos con los que se les asocia culturalmente, pero sin un discurso crítico manifiesto respecto a los mecanismos que validan los estereotipos que ella, en cierta forma, niega. Es por lo mismo que en *Play*, se dice poco o nada acerca de la ascendencia mapuche de Cristina, su protagonista.

En esta misma línea se ubica la opera prima de Nayra Ilic, *Metro Cuadrado* (2010). La realizadora de la Escuela de Cine de Chile nos muestra en ella la historia de Francisca, una mujer que acaba de mudarse a un departamento junto con su novio, acarreado al nuevo espacio todos los problemas que atraviesan su vida. Así, la joven debe lidiar con la aparición de su padre ausente, el hijo y la ex de su pareja, y las inseguridades y contradicciones que surgen en el proceso de adaptación a esta nueva etapa de su vida.

La misma directora describe esta propuesta como un cine de carácter intimista, “de mucha observación, no de grandes acontecimientos.” Al mismo tiempo recalca: “mis mundos son totalmente femeninos. Habla del contento o descontento de una generación, de una edad crítica, los 30 años, con sus sutilezas interiores y las demandas que la sociedad hace a estas mujeres. Me interesa qué es la cuestión del amor y su significado en la pareja”²¹⁸, declara.

Y efectivamente al ver *Metro Cuadrado* nos encontramos con una cinta que se acomoda bien a la tendencia de las tramas intimistas de la última década, no solo porque se centra en conflictos personales de carácter amoroso y familiar, sino también porque confina el

²¹⁷Ibíd.

²¹⁸Rajevic, Pía. (2010, 17 de octubre). “Nuevo cine chileno: la irrupción femenina”. La Tercera.

desarrollo de estos a un espacio determinado y bastante reducido. Por otro lado, se centra en la representación de una figura femenina más bien mesurada, que no resalta por sus excentricidades, sino que por la verosimilitud de sus reacciones, en un momento de su vida marcado por la crisis.

Para la periodista Pía Rajevic se trata de un fenómeno que ha sido condicionado por el aumento de la participación de las mujeres en la producción de cine, y que ha logrado posicionar la figura femenina desde la incorporación de estas nuevas miradas que “destacan por su intimismo y delicado lenguaje, donde los laberintos de las relaciones humanas y el amor siempre rondan”²¹⁹.

Lo interesante es que no solo las realizadoras se han atrevido a plantear nuevas formas de ser mujer y de vivir las relaciones afectivas y sexuales. Los hombres también han apostado en este sentido, y un ejemplo de ello es la cinta de Andrés Racz, *Tendida Mirando las Estrellas* (2007).

La película que fue escrita por un grupo de guionistas entre las que destacan las escritoras Diamela Eltit y Malú Urriola, nos muestra el mundo de la delincuencia y la prostitución, pero desde la mirada feminista. Por lo mismo, su riqueza está justamente “en el tratamiento y sensibilidad femeninos de un tema áspero y violento, que al menos en el cine chileno ha sido de absoluto dominio masculino”²²⁰.

La historia se centra en Nieves Carrasco, una mujer que es condenada a pasar cinco años en prisión luego de asesinar al hombre que intentaba violar a su hermana menor. Dentro de la cárcel, Nieves conoce a “La China”, una mujer que le dará las fuerzas para mantenerse en pie tras las rejas, y con la cual entabla una intensa relación lésbica.

²¹⁹Ibíd.

²²⁰Letelier, Jorga. (2001, 16 de marzo). “El cine chileno apuesta por lo popular”. Las Últimas Noticias.

La trama da un giro en el momento en que Nieves logra fugarse del lugar y comienza con su vida de prófuga de la justicia manejando un club nocturno en donde sus ex compañeras de cárcel se prostituyen. Entre medio de todo, la protagonista mantiene un anhelo puro e intocable: conocer el desierto florido en el norte chileno.

De esta forma, se va construyendo la imagen de una mujer que a pesar de sus condicionamientos, es capaz de modificar su destino a pura voluntad. En definitiva, una figura que “circula fuera del clásico estereotipo, re significando el cuerpo femenino como territorio fértil del auto ejercicio del poder”²²¹.

8.7.3 Los hombres también lloran

Pero no solo las mujeres han aparecido a través de nuevas formas de representación en el cine de la última década. También los hombres han comenzado a liberarse, al menos a nivel discursivo, de los estereotipos limitantes. En este sentido, uno de los primeros directores que construyó una figura masculina que distaba de la que tradicionalmente aparecía en el cine nacional, fue Matías Bize.

Aunque apegado en buena parte al sentido común, este joven director logró posicionar a un tipo de hombre mucho más emocional y vulnerable ante las relaciones de pareja y, por lo tanto, ante la influencia de las mujeres. No por nada, todas las películas de Bize se centran en conflictos amorosos y sexuales, entre un hombre y una mujer.

Casi siempre son personas de clase media alta, con las necesidades básicas evidentemente resueltas, en donde el tema de género parece no ser un problema. Hay paridad en estas relaciones, a pesar de que cada personaje cumpla ciertos roles de los que se siente socialmente responsable. Si hay alguna valoración desigual respecto a ellos, no pasa más allá del comentario anecdótico.

²²¹Sobarzo, Lissette. “Tendida mirando las estrellas, de Andrés Racz”. Cine Chile.cl. Obtenido el 8 de noviembre de 2010, en <http://www.cinechile.cl/criticasestudio.php?analisiscriticaid=124>

En el caso particular del personaje masculino, casi siempre se trata de un hombre comprensivo, que si no es honesto, se va sincerando en el transcurso de la película, y que se encuentra profundamente marcado por las relaciones sentimentales que ha tenido. De esta forma se transfiere al hombre una emocionalidad que antes le era adjudicada mayoritariamente a las mujeres en forma de sentimentalismo, y que aquí aparece evidenciada con orgullo como la marca de una generación que se va despojando lentamente del machismo.

Por otro lado tenemos una figura masculina que podría pasar por misógina, si no fuera porque insiste en ridiculizarse constantemente a sí misma a través del humor. Nos referimos al protagonista de *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* de Che Sandoval. El personaje de Javier, interpretado por Martín Castillo, es un adolescente patético con todas sus letras. Está desesperado por conseguir una aventura sexual, pero ni la suerte ni el atractivo lo acompañan demasiado.

Lo interesante de Martín es que es un personaje que se expone al ridículo, en ocasiones, gratuitamente, y lo hace con carisma, resultando no solo en un tipo que inspira lástima sino que extrañamente y al mismo tiempo, en alguien entrañable que provoca cierta ternura. En esta historia, es el hombre el que se encuentra a merced de las mujeres, cayendo en este sentido, en la representación estereotípica de la mujer “viuda negra”, poco confiable y traidora. Lo bueno es que al menos en el plano de lo masculino y de lo juvenil, su discurso es fresco y verosímil.

Otro caso más extremo en lo que a la construcción de la identidad masculina se refiere, es el que aparece en *El Pejesapo*. Aquí el papel de Héctor S.S cobra importancia no solo por la extrañeza de su personalidad, que lo hace salirse de los prejuicios respecto al delincuente típico, sino también en cómo expresa su afectividad y sexualidad. La elección de José Luis Sepúlveda de emparejar a Héctor con una mujer con deficiencia mental, ya

nos habla de una realidad marginal no solo en el sentido social-económico, sino también afectivo.

Con Jessica, Héctor mantiene una relación bastante bipolar: a ratos se siente enormemente agradecido por el cariño y el apoyo que ella le entrega casi de manera incondicional y con la inocencia propia de alguien en sus condiciones, pero al mismo tiempo siente un resentimiento hacia ella. A Héctor le gustaría perderse nuevamente, quizás reintentar el suicidio, pero su unión con Jessica y la hija de ambos, lo retienen en el lado más miserable de aquel que ha optado por ser un desadaptado con todas sus letras: la culpa.

Por otro lado, Héctor representa un tipo de moralidad transgresora, justamente porque él mismo ha sido transgredido por la brutalidad de la desigualdad social y el desamparo existencial. Si a esto le sumamos su estadía en la cárcel, asumiendo ese prejuicio que dicta casi como inevitable la homosexualidad en espacios cerrados como estos, no es extraño que Héctor opte por expresar con mayor libertad su sexualidad con Barbarella, el travesti que conoce en un circo.

Héctor no siente vergüenza en expresar su atracción hacia el transformista, ni tampoco siente la necesidad de asumirse por eso como homosexual, a pesar de que la frecuencia con que visita a Barbarella lleva la relación a un plano no solo carnal sino también emocional. Y es que justamente con otro ser que se asume completa y conscientemente desde la marginalidad social y sobre todo corporal, él se siente capaz de liberar sus deseos sin la necesidad de ponerles nombre.

8.7.4 Más allá de la dualidad de género

Otro caso interesante dentro del largometraje de ficción de la última década son las dos últimas cintas escritas y dirigidas por el realizador Edwin Oyarce: *Empaná de Pino* (2008) y

Otra película de amor (2010). En el caso de la primera, nos encontramos con una cinta que apela completamente a la ficción, sin ninguna intención de realismo.

La trama va más o menos así: una mujer, Hija de Perra, junto con su sirvienta y esclava, Perdida, se dedican a vender empanadas de pino hechas con carne humana en una feria libre. Todo va bien hasta que el esposo de Hija de Perra, Caballo, muere y ella comienza a tener contacto con seres sobrenaturales que le piden sacrificar a su ser más querido a cambio de recuperar a su marido. Es entonces cuando la vida de Perdida comienza a peligrar.

Lo interesante de la película es que su protagonista es interpretado por un travesti que fuera de la pantalla, mantiene su vida performática bajo el nombre de Hija de Perra. De hecho, su personaje ha logrado constituir una verdadera escena *queer*²²² dentro de la bohemia santiaguina, traspasando con creces los lugares que habitualmente frecuenta la comunidad homosexual, transexual y travesti.

Lo que ha logrado en definitiva, Hija de Perra, es incorporarse en una cultura alternativa cada vez más influyente, en la que existe mayor libertad para vivir el género y el sexo sin la necesidad de una etiqueta. Y es a partir de esta construcción que se entiende la existencia de *Empaná de Pino* en una industria tan reducida como la chilena.

Desde la mirada de la teoría de género su importancia reside en que “la categoría de sexo pertenece a un modelo jurídico de poder que supone una oposición binaria entre los “sexos”. La subversión de los opuestos binarios para Foucault no es resultado de su trascendencia, sino de su proliferación hasta un punto en el que las oposiciones binarias dejen de tener sentido en un contexto en el que las diferencias múltiples, no restringidas a las diferencias binarias, abundan.” (Butler, 2002: 319) Se trata entonces de nuevas formas

²²²El término alude a la comunidad lésbica, gay, bisexual y transexual (LGBT) y a una parte de la teoría de género que postula que tanto la orientación sexual como la identidad de género son el resultado de una construcción social.

de ejercer el poder, resignificando el cuerpo y las relaciones sociales a partir de esta condición de marginalidad sexual, subvirtiendo la categoría de las “minorías oprimidas” a las que han sido relegadas.

Otra película de amor, sigue una línea similar, en el sentido de que apuesta por retratar el proceso de aceptación de los deseos homosexuales en dos sujetos que no se han atrevido a hacerlo explícitamente, pero que en vista de su atracción mutua, no tienen otra salida. La historia se centra en Diego y Sebastián, amigos de la infancia que se reencuentran en la adolescencia para emprender una intensa relación de amistad, amor y autodescubrimiento.

A partir de la representación de este proceso es que Oyarce normaliza el despertar de la homosexualidad en el hombre, rechazando los estereotipos burdos y el humor en doble sentido con el que suele ser retratada esta opción sexual, no solo en el cine chileno, sino que en la mayoría de los medios de comunicación nacionales.

Apuestas mucho menos verosímiles de identidades que no se apegan a la regla de la heterosexualidad, las encontramos en las películas *Navidad* de Sebastián Lelio y *Drama* de Matías Lira. En el primer caso, la protagonista de la cinta personificada por Manuela Martelli, Aurora, se encuentra en una encrucijada lésbica con una supuesta amante que nunca aparece en la película, sino es a través de la referencia verbal.

Como mantiene una relación informal con Alejandro, Aurora niega la existencia de la otra mujer, en un comienzo, para asimilarla lentamente y aceptarla al final, durante el trío sexual que realiza con el mismo Alejandro, y Alicia, una adolescente del sector de la casa de veraneo en la que pasan el fin de semana.

Ya sea por la falta de experiencia en la improvisación, que con tanto afán Lelio insiste en integrar a las actuaciones de sus películas, o simplemente por la falta de peso del guión,

los deseos lésbicos de Aurora parecen más un gesto ficticio para provocar al espectador, que un devenir propio del personaje.

Cuestión similar ocurre en la cinta de Lira. Aquí los géneros y preferencias sexuales aparecen atravesados totalmente por la espectacularización porque han sido intencionados de esta forma por los mismos personajes, quienes deciden buscar los extremos de la actuación en puros clichés y estereotipos.

De esta forma el papel de la prostituta o del *taxi boy* quedan relegados a los mismos lugares de marginalidad y anormalidad que le han sido otorgados históricamente. Y es que los personajes de Lira no cuestionan los discursos que construyen estas realidades, ni mucho menos los transgreden. Por el contrario, su tránsito en ellos se acerca más a la visita de un turista ingenuo que por un vacío existencial se ve en la necesidad de probar un poco de esa realidad en bruto, pero que sabe que puede retirarse a su verdadero lugar apenas ésta le explote en la cara.

Un último caso para destacar es el que se muestra en *El rey de San Gregorio* de Alfonso Gacitúa, en donde el amor entre dos persona con discapacidad mental se transforma en una polémica para aquellos que insisten en negar el derecho a disfrutar del placer sexual a aquellos que se salen de la norma social.

Al respecto, su director aclara: “me gustaría que el público viera por lo menos que existe eso. Que viera que existe un tema de amor entre ellos, que es válido, o sea, es absolutamente válido. Es válido que tengan también una sexualidad, que puede costar un poco, que son temas que, como sociedad, no sé si no estamos preparados... son temas que no se muestran”²²³.

²²³“Alfonso Gacitúa, realizador de *El Rey de San Gregorio*” (2005, 20 de mayo). Chile Independiente.cl. Obtenido en noviembre de 2010, en http://www.chileindependiente.cl/entrevista_alfonso.php

9. LOS DUROS DATOS DE LA DÉCADA DEL 2000 Y EL FUTURO DE LA INDUSTRIA

Desde nuestras primeras impresiones sobre el cine chileno de la última década hasta ahora, hemos confirmado muchas premisas y desechado otras tantas. Fue así como el proceso de investigación nos guió para llegar hasta este capítulo final, con seis ideas bastante claras sobre esta especie de nuevo cine chileno.

En primer lugar, el rol que ha tenido el Estado como principal financista del cine nacional, ha condicionado fuertemente las películas que se han producido durante este período, y el corpus que hemos seleccionado no es una excepción a esta regla.

De acuerdo a nuestra decisión de analizar las películas de la última década realizadas por cineastas que estrenaron su ópera prima entre el 2000 y el 2010, escogimos 46 cintas, que corresponden al 32 por ciento de las 142 películas que fueron estrenadas durante este período, de acuerdo a las cifras de la Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile. De la muestra, por lo menos el 89 por ciento contó con financiamiento estatal, dejando en claro, en términos cuantitativos, la importancia del rol del gobierno en esta materia.

Al mismo tiempo, el 41 por ciento de las cintas analizadas corresponden al formato digital, un resultado que responde a múltiples factores, pero que por sobre todo, representa el énfasis productivo de la incipiente industria chilena. Se trata de un formato al que es mucho más fácil acceder, y que además es más fácil de manipular que la película, tanto en los procesos de rodaje como de montaje, pero que ha llegado con dificultades a la etapa de exhibición, pues la mayoría de las salas de cine sigue exhibiendo en 35 mm.

Peor aún: cuando logran llegar a la exhibición, los resultados negativos están prácticamente asegurados. Las cifras que arroja la sistematización de los datos de las películas analizadas, no es más que una consecuencia de este condicionamiento primario: del total de las 46 películas, el 79 por ciento fue exhibido con menos de 30 copias, el 50

por ciento de ellas estuvo menos de 10 semanas en cartelera, y solo el 21 por ciento de estas cintas lograron superar los 100 mil espectadores.

Y es que actualmente, la valoración del cine nacional, al menos desde el punto de vista formal, está puesto más en su contenido que en el éxito comercial que pueda llegar a tener. De hecho, los directores –como Nicolás López- que apuestan derechamente por cumplir con la meta del éxito comercial, han llegado a ser víctimas del *bullying* de otros protagonistas del mundo audiovisual, por supuestamente sacrificar la calidad de sus propuestas en la búsqueda de la taquilla.

Desde este punto de vista, los procesos de exhibición y de difusión del cine nacional han pasado a un segundo plano, tanto para los realizadores y el principal gestor y financista, que es el Estado.

La formación de audiencias, que serviría para dar un impulso, aunque sea a largo plazo, a la exhibición del cine nacional, tampoco ha sido un tema de particular interés para los políticos que han gobernado durante la última década. Recién estos últimos años han surgido algunas iniciativas, como la acción conjunta entre la distribuidora BF y el Consejo de la Cultura y las Artes, para disponer de una sala de exhibición exclusiva de películas chilenas en el Cine Huérfanos.

Al mismo tiempo, páginas Web como Cinémeta y Cine Chile han puesto a disposición de los usuarios una buena cantidad de largometrajes de ficción, documentales y cortometrajes chilenos para ver de forma gratuita. El problema es que estas iniciativas son tan recientes que todavía no contamos con registros que verifiquen su efectividad, su difusión o impacto.

Los programas de carácter educativo que fomentan la reflexión en torno a los contenidos audiovisuales solo han sido fomentados a través de los fondos concursables. El Estado no

se ha hecho cargo directamente de acercar la mirada del público chileno, acostumbrado a los contenidos y lenguajes propios de la televisión, con la mirada de los realizadores nacionales, cargada de naturalismo y guiños a estéticas que el público masivo desconoce.

De esta forma, se ha configurado un cine elitista que a pesar de contar dentro del mismo mundo audiovisual con una minoría detractora, se ha logrado posicionar como lo más representativo de la industria cinematográfica chilena, tanto a nivel nacional como extranjero.

Se trata de un sesgo exitista, que selecciona de Chile una muestra de lo más ejemplar que tenemos como nación, incluyendo incluso aquello que no nos gusta tanto, solo para dar muestras de autorreflexividad. La fórmula del énfasis en la producción funciona principalmente como un promotor de Chile en el extranjero, tanto a nivel artístico, como a nivel económico, destacando al país como un buen lugar para invertir. El afán de potenciar a las audiencias nacionales, en este sentido, no ha sido una prioridad.

Lo anterior, junto con una serie de características identitarias que componen a la sociedad chilena, ha provocado que el cine nacional se haya transformado en un círculo bastante cerrado y prestigioso. Ello explica en parte, que a pesar de ser una de las carreras más costosas y con peor proyección laboral del país, la Escuela de Cine de Chile, tuviera un aumento del 50 por ciento en el número de matrículas durante 2011²²⁴.

Ciertamente que en muchos casos debe tratarse de puro “amor al arte”. El problema es que lo que se entiende por arte en el cine chileno, ha sido definido por un grupo demasiado reducido que, además, se maneja a partir de pautas muy claras. De la muestra recabada, el 41 por ciento de las películas fueron producidas por solo siete personas. Entre ellas destacan Bruno Bettati, director del Festival Internacional de Cine de Valdivia, Presidente de la Asociación Gremial de Productores de Cine y Televisión, Director de

²²⁴Información obtenida a través del área de comunicaciones de la Escuela de Cine de Chile.

Cinema Chile, co-fundador de la productora Jirafa; Adrián del Solar y su productora Céneca; y Juan de Dios Larraín, dueño de la productora Fábula, hermano de Pablo Larraín, e hijo de los políticos UDI Hernán Larraín y Magdalena Matte.

En el ámbito del guión, cuatro personas son responsables de por lo menos el 28 por ciento del total de películas de la muestra: Paula del Fierro y su esposo, Julio Rojas; el actor, Mateo Iribarren y el reconocido productor, montajista y director inglés, Mamoun Hassan.

Algo similar pasa en la Dirección de Fotografía, donde siete personas son responsables de esta tarea en el 56 por ciento de las películas. Entre ellos destaca Antonio Quercia, hermano del director y actor, Boris Quercia; Gabriel Díaz, amigo de Sebastián Silva, ambos integrantes de la banda CHC; Inti Briones, hijo de la antropóloga y ex esposa del poeta, Jorge Teillier, Sylvia Arredondo; Miguel Joan Littin, hijo del director Miguel Littin; y Sergio Armstrong.

En el sonido destacan nombres como Boris Herrera, Miguel Hormazábal, Ernesto Trujillo, Cristian Freund y Santiago de la Cruz, así como los estudios Filmosonido, representando el 39 por ciento del total de la muestra.

La ausencia de mujeres en todas estas áreas parece algo normalizado, por lo que asombra la importancia que tienen en el proceso de montaje, donde las carreras más destacadas corresponden a Danielle Fillios, Soledad Salfate y Andrea Chignoli, que se hacen cargo del 28 por ciento del total de películas analizadas.

Al mismo tiempo, se trata de un grupo atomizado desde el punto de vista de la retroalimentación y la reflexión conjunta. Más allá de los festivales de cine, la gente del mundo audiovisual no cuenta con mayores espacios de discusión o gestión, y si estos surgen, se debe principalmente a afinidades más personales que profesionales.

En este contexto, lo que mueve al cine actual son las ideas particulares de los directores: equipos que se forman alrededor de un cineasta empeñado en llevar a cabo su película. De hecho, en el 89 por ciento de los casos, los directores son además guionistas de las cintas, y en 16 de las películas revisadas, éstos cumplen también otros roles como el montaje y la producción. En este sentido, la mayor concentración de roles la representa *Y las vacas vuelan*, en donde su director, Fernando Lavanderos se hace además cargo del guión, el montaje y la dirección de fotografía.

Ciertamente esta característica puede responder a la necesidad de abaratar los costos de producción, pero al mismo tiempo representa la evidencia más potente de que el control de la obra lo ejerce principalmente el director. En este aspecto, se entiende que el cine nacional sea tan fuertemente asociado al cine de autor. Sin embargo, no sucede lo mismo, cuando entramos a analizar los puntos de vista de las películas.

Se trata, en la mayoría de los casos, de propuestas tímidas, políticamente correctas, que si bien, en un momento destacaron por su originalidad, en comparación al cine de los noventas, con el tiempo se convirtieron en un corpus más bien homogéneo.

Probablemente la característica presente de manera más generalizada en el cine de esta última década, sea la capacidad que tiene para dar cuenta de manera solapada de la crisis en que se encuentra la sociedad actual y los sujetos que en ella habitan. La melancolía, la falta de sentido en la propia vida, las presiones sociales a las que se ven sometidos los personajes, evidencian problemas de carácter generacional y cultural que, sin embargo, no son tratados como tales.

Las posturas de carácter subjetivo y político destacan justamente por representar una minoría dentro del corpus total de las películas analizadas, entre las que los temas de la familia y la pareja aparecen con mayor preponderancia, en un 45 por ciento del total de los casos. Esto último, ciertamente tiene que ver con una reducción de la esfera social de

las personas, para quienes todo conflicto o dinámica de relación se limita precisamente a estos ámbitos.

La sociedad chilena está recién atreviéndose a cruzar estas barreras, discutiendo con sus pares y saliendo a las calles cuando algo le parece injusto. El cine ha comenzado lentamente a hacerse parte también de ese proceso, con películas como *Violeta se fue a los cielos*, que se convirtió en la cinta nacional más vista del 2011, con 382.357²²⁵ espectadores, ocupando el décimo lugar del total de películas estrenadas en el país.

Este éxito, más allá de representar un ajuste de cuentas con la figura de la artista, Violeta Parra, deja en claro el interés de la audiencia por la recuperación de la memoria y la reflexión en torno a la identidad nacional. Y no nos referimos a esa identificación instantánea con el huaso, las empanadas y la cueca, que le nace a la mayoría de los chilenos y chilenas todos los dieciocho de septiembre, sino a la complejidad mestiza y sumisa desde la cual este país ha sido gestado.

Esa identidad que nos hemos empeñado en negar, en pulir, y que de todos modos siempre sale a flote para recordarnos que la única manera de lograr un desarrollo real, tanto a nivel económico, como social y cultural, es aceptar y valorar la diversidad que nos compone como país, y nunca dejar de reinterpretarla.

En este sentido, el cine nacional de la última década ha renegado con fuerza del deber ser del artista. Y aunque se entiende esta especie de pavor al compromiso político, tras la militancia de ciertos cineastas de antaño, hace falta la presencia de propuestas más atrevidas, agudas y observadoras de nuestro propio entorno social.

²²⁵ Del Real, Andrés (2011, 25 de octubre). "Violeta se Fue a los Cielos entra a top 10 de las más vistas del año". Obtenido el 30 de diciembre de 2011 en <http://diario.latercera.com/2011/10/25/01/contenido/cultura-entretencion/30-88201-9-violeta-se-fue-a-los-cielos-entra-a-top-10-de-las-mas-vistas-del-ano.shtml>

Junto con ello, urge aplicar políticas públicas que permitan a las audiencias familiarizarse con contenidos más complejos. Los gustos se educan, se adquieren; la gente aprende a reflexionar más allá de lo superfluo, a cuestionar lo que no le parece bien. Y que en el ámbito del cine esta capacidad esté tan atrofiada, parece sospechoso.

Este 2011, 900 mil personas fueron a ver cine nacional. Comparado con los 928 mil espectadores que obtuvo *Harry Potter y las reliquias de la muerte 2*, no parece gran cosa, pero es un buen signo de recuperación. Es probable que la cifra aumente, y que el aparente despertar que demostró la ciudadanía, se mantenga y permita dar un impulso crítico también al quehacer audiovisual nacional. Porque necesitamos todos los tipos de cine, no solo aquel que permite a sus autores presentarse en uno que otro festival de cine.

ANEXO

Entrevistas realizadas por las autoras

Bize Matías, cineasta. Noviembre de 2010.

Caiozzi Silvio, cineasta. Diciembre de 2010

Castillo Jesús, gerente de Marketing de BancoEstado. Enero de 2011.

Cavallo Ascanio, periodista, crítico e investigador de cine. Diciembre de 2010.

Chaigneau Alberto, secretario ejecutivo del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (Consejo de la Cultura y las Artes). Noviembre 2010.

Eliash Elisa, cineasta. Mayo de 2010.

Fernández Alejandro, periodista y cineasta. Noviembre de 2010.

Flores Carlos, director de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Mayo de 2010.

Fort Roser, directora Centro Arte Alameda. Junio de 2010.

Gándara, Sergio, productor de cine y televisión y Co Director Cinema Chile. Abril de 2011

Justiniano, Gonzalo, cineasta. Noviembre de 2010.

Larraín Carolina, cineasta y académica de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Diciembre 2012

Lelio, Sebastián, cineasta. Junio de 2010.

López Macarena, académica y jefa de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Noviembre de 2010.

Lübbert Orlando, cineasta y académico de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Noviembre de 2010.

Moya Ximena, subgerente de red de CORFO, área audiovisual. Enero de 2011.

Olgún Jorge, cineasta. Noviembre de 2010.

Santelices, Soledad, encargada de cine digital de Lastarria 90. Marzo de 2011.

Scherson, Alicia, cineasta. Noviembre de 2010.

Sepúlveda, José Luis, cineasta y director del Festival de Cine Social (Feciso). Diciembre de 2010.

Spiniak, Dominique, Sub Gerente de programación de Cine Hoyts. Noviembre de 2010.

Waissbluth, Andrés, cineasta. Noviembre de 2010.

Referencias Bibliográficas

ABUSLEME, María Teresa. (2008). *Cine chileno: ¿La creación de una industria? Políticas públicas de fomento audiovisual en la última década*. Tesis para optar al grado de Magíster en política y gobierno. Dir: Claudia Dides. Universidad de Concepción y Flacso. Obtenido en Mayo de 2011. Disponible en <http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/1062/1/Abusleme.pdf>, consultado el 19 de diciembre de 2011.

ALIAGA, Ignacio (2000) "Industria Audiovisual en Chile", presentación de Ignacio Aliaga, Coordinador Área de Cine y Artes Audiovisuales, División de Cultura, Ministerio de Educación de Chile, en *Los que no somos Hollywood*, Buenos Aires, Argentina, 6 al 1 de abril de 2000. Disponible en: <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pdf/chile.pdf>, consultado el 2 de diciembre de 2010

BARBERO, Jesús Martín (1994). "Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación", en *Sociedad* N° 5, Buenos Aires; in *Cátedra de Imágenes urbanas* N°5, Caracas.

BUTLER, Judith. (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós. Buenos Aires ; Barcelona ; México

CAEM Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2010) *El Cine en Chile en el 2009*. Disponible en: http://www.accionaudiovisual.uc.cl/prontus_accion/site/artic/20100524/asocfile/20100524154134/el_cine_en_chile_en_el_2009_marzo_2010_.pdf, consultado el 10 diciembre de 2010

CAEM Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2011) *El Cine en Chile en el 2010*. Disponible en: http://www.accionaudiovisual.uc.cl/prontus_accion/site/artic/20110328/asocfile/20110328172625/el_cine_en_chile_en_el_2010_marzo_2011_.pdf, consultado el 5 de mayo de 2011

CAVALLO, A., Douzet, Pablo y Rodríguez, C. (2007). *Huérfanos y Perdidos: Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Uqbar Editores, Santiago de Chile.

CNCA Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2003) *Apuntes acerca del audiovisual en Chile*. Disponible en: <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual1/pdf/audiovisualenchile.pdf>, consultado el 2 de diciembre de 2010

CNCA Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2009). *Encuesta Nacional de participación y consumo cultural*. Disponible en: http://www.adcultura.cl/images/docus/7_Encuesta_Consumo_Cultural_2009.pdf, consultado el 7 de noviembre de 2010

CNCA Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2010) *Oferta y consumo de cine en Chile: Películas chilenas 'exhibidas' 2001-2009*. Disponible en: <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=seccion&seccion=1020>, consultado el 5 de diciembre de 2010.

CNCA Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2010) *Oferta y consumo de cine en Chile: Películas chilenas 'estrenadas' 1998-2009*. Disponible en: <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=seccion&seccion=1020>, consultado el 5 de diciembre de 2010.

CNCA Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2010) *Oferta y consumo de cine en Chile: "Películas Chilenas versus Extranjeras" 2001-2009*. Disponible en: <http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=seccion&seccion=1020>, consultado el 5 de diciembre de 2010.

ESTÉVEZ Baeza, Antonella (2005). *Luz, Cámara, Transición: El rollo del cine chileno de 1993-2003*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.

FESTIVAL de Cine B de Santiago (2010). *Cine//B_3*. Santiago de Chile.

FLORES Delpino, Carlos (2007). *Excéntricos y Astutos. Influencia de la conciencia y uso progresivo de operaciones materiales en la calidad de cuatro películas chilenas realizadas entre 2001 y 2006*. Colección CINE 5, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

INE Instituto Nacional de Estadísticas (2009) *Estadísticas de educación, cultura y medios de comunicación*. Disponible en: http://www.ine.cl/canales/menu/publicaciones/compendio_estadistico/pdf/2011/1.5educacion_cultura_medios.pdf, consultado el 5 de diciembre de 2010.

MOUESCA, J. y Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.

MOUESCA, Jacqueline. (1992). *Cine chileno: 20 años: 1970-1990*. Ministerio de Educación de Chile, Santiago de Chile.

MOULIAN, Tomás. (2002) *Chile actual: Anatomía de un mito*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.

ORELL García, Marcia (2006). *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Ediciones Universidad de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.

OSSA, Carlos. (1971). *Historia del cine chileno*. Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

PEIRANO, María Paz (2005). "Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de 'lo chileno' como cultura popular". *Revista Chilena de Antropología Visual* N°6. Disponible en <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes/imprimir/peirano.pdf>, consultada el 20 de agosto de 2011

RIVERI Manzur, Valentina (2008). *Industria Cinematográfica en Chile, caracterización y perspectivas*. Tesis para optar al título profesional de ingeniera comercial, mención Economía. Dir: Dante Contreras. Universidad de Chile.

SALINAS, Claudio y Stange, Hans (2006). *Este cine chacotero... Impostura y desproblematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno, 1997-2005*. Centro de Estudios de la Comunicación, Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

SALINAS, Claudio y Stange, Hans (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957*. Uqbar Editores, Santiago de Chile.

TREJO, Roberto (2009). *Cine, Neoliberalismo y Cultura*. Uqbar Editores, Santiago de Chile.

VERA, Francisco (2010) "Las escuelas del nuevo cine chileno" en *Revista Séptimo Arte*. Disponible en: http://r7afiles.blogspot.com/2010/10/las-escuelas-del-nuevo-cine-chileno_01.html, consultado el 4 de noviembre de 2011.

Artículos de Prensa:

Aliaga, Ignacio. "Cine Chileno en el 2000", *Revista Mensaje*, 1 de febrero de 2001.

Ampuero, Lorena. (2003, 17 de octubre) "Cine chileno: de actor secundario a protagonista" en *El Diario*.

Ayala, Ernesto. (2006, 10 de diciembre). "Tensiones en el cine chileno". *El Mercurio*.

Ayala, Ernesto. (2004, 9 de junio). "Por qué el cine chileno no despega". *El Mercurio*.

Ayala, Ernesto. (2008, 28 de septiembre). "199 Recetas para ser feliz". *El Mercurio*, Cuerpo E, Artes y Letras, P. 9.

- Cavallo, Ascanio. (2003, diciembre 19). "Boom del cine chileno: la era dorada". El Mercurio.
- Cavallo, Ascanio. (2004, 18 de diciembre) "Cambios en el cine chileno: más allá del destape", El Mercurio.
- Cavallo, Ascanio y Herrera, Virginia. (2000, 24 de junio) "Ojo con el cine chileno: 20 estrenos en el 2000", El Mercurio.
- Cavallo, Ascanio. (2005, 17 de diciembre) "El año rojo del cine chileno" en Revista El Sábado de Diario El Mercurio.
- Cortínez, Verónica. (2005, 17 de noviembre) "Flashback: historias del cine chileno" en La Nación.
- Contardo, Oscar. (2008) "Publican Primera Colección de Guiones Chilenos" en Cuerpo E, Artes y Letras, pág. 9, El Mercurio.
- Del Valle, Rafael. (2000, 29 de noviembre) "El año más exitoso del cine chileno". n La Tercera.
- Erlj, Evelyn. (2010, 23 de mayo). "Jóvenes directores analizan los rasgos del cine nacional actual". El Mercurio, Cuerpo E, Artes y Letras, p. 6.
- Erlj, Evelyn. (2010, 18 de julio) "Los cines independientes se resisten a morir", Espectáculos, El Mercurio. Encontrado en Centro de documentación El Mercurio.
- Fredes, Cristóbal. (2008, 24 de octubre) "Cine chileno: entre la crisis y el entusiasmo" en La Tercera.
- Fredes, Cristóbal. (2010, 19 de septiembre) "El cine chileno consigue reconocimientos fuera, pero necesita afianzarse en casa" en La Tercera.
- García, Macarena (2008, 27 de enero) "Jóvenes cineastas: premiados, apoyados y celebrados en el extranjero" en Cuerpo E, Artes y Letras, pág. 6, El Mercurio.
- Garratt, Ernesto. (2005, 30 de septiembre). "Irrumpe el nuevo cine chileno" en El Mercurio.
- Garratt, Ernesto (2010, 9 de julio) "La irrupción del 3D en el cine chileno" Cultura y espectáculos, Crónica en El Mercurio.
- González, Adrián (2010, 5 de junio) "Adiós a los cines porteños" en El Mercurio.

González, Rodrigo. (2000, 4 de mayo) Cine chileno: “¿Cuánto vale el show?” en La Tercera.

González, Rodrigo. (2009, 7 de febrero) “Cine chileno: cuando ganar premios no basta”. La Tercera.

González, Rodrigo (2010, 26 de diciembre) “Las cuentas del cine chileno” en La Tercera.

Gutiérrez, Soledad y del Real, Andrés. (2008, 28 de diciembre). “El cine chileno perdió 60 millones de espectadores en 40 años”. El Mercurio, Cuerpo C, Domingo Espectáculos, p. 17.

Letelier, Jorge (2001, 16 de marzo) “El cine chileno apuesta por lo popular”. Las Últimas Noticias.

Marín, Pablo (2002, 25 de abril) “Cine Chileno: cambio de piel”, Revista Que Pasa.

Martínez, Antonio. (2006, 11 de junio) “En qué está el cine chileno” en El Mercurio.

Méndez, Rafael. (2001, 25 de agosto) “El cine chileno encuentra en las biografías una nueva veta”, La Tercera.

Núñez, Natalia. (2005, 10 de septiembre) “Estrenos con estética propia: 2005: el año en que el cine chileno se puso cool” en Espectáculos, El Mercurio.

Ovalle, Pilar (2005, 20 de febrero) “Cine chileno 2005: la cartelera se renueva” en La Tercera.

Paz, Sergio. (2009, 21 de agosto) “País de cinépatas” en Wikén, 15p.

Raglianti, Romina (2010, 6 de diciembre) “El cine chileno enfrenta su mayor desafío: volver a seducir a la audiencia” en Cuerpo C: Espectáculos, Pág. 20, El Mercurio.

Rajevic, Pía. (2010, 17 de octubre de 2010). “Nuevo cine chileno: la irrupción femenina” en La Tercera.

Salazar, Carlos (2006, 23 de julio) “Las caras del novísimo cine chileno: Los debutantes” en La Nación.

Salfate, Juan Andrés y Aravena, Francisco, (2000, 22 de septiembre). “El cine chileno tiene dos caras”. El Mercurio. p. 12.

Sin Autor. (2000, 4 de junio) “Lo bueno y lo malo del cine chileno del 2000” en El Mercurio.

Sin Autor. (2003, 15 de abril) "El negocio del cine chileno" en La Tercera. Encontrado en Centro de Documentación Copesa.

Sin Autor. (2005, 13 de octubre) "Punto aparte: Cine chileno" en La Tercera. Encontrado en Centro de Documentación Copesa.

Sin Autor. (2006, 22 de mayo) "Cine chileno: Industria con Promedio Rojo" en Diario Estrategia. Encontrado en Centro de Documentación Copesa.

Soto, Héctor (2009, 2 de noviembre) "La farra del cine chileno" en La Tercera. Encontrado en Centro de Documentación Copesa.

Trejo, Roberto. (2005, 16 de mayo) "Tenemos cine chileno" en El Diario. Encontrado en Centro de Documentación Copesa.

Zavala, Fernando (2006, 2 de mayo) "DVD Manía: Cine Chileno" en El Mercurio. Encontrado en Centro de Documentación Copesa.

Zavala, Fernando (2010, 4 de diciembre) "Cine clubes en Chile: renace el encanto por hablar de películas" en Cuerpo C: Espectáculos, Pág. 31, El Mercurio.

Sitios Web consultados

Analízame: un blog de cine y de crítica de cine. <http://www.analizame.cl/blog/>

Blog de Cine Zapatos Chinos. <http://zapatoschinos.wordpress.com>

Canal 13: <http://espectaculos.13.cl/>

Chile Independiente: <http://www.chileindependiente.cl/>

Cine Chile: www.cinechile.cl

Cinéfagos: <http://www.cinefagos.net/>

Cinefilia: Revista de Cine. <http://cinefiliachile.wordpress.com>

Cinema Chile: www.cinemachile.cl

Cinematografía: <http://www.cinematografia.cl/>

Consejo Audiovisual:

<http://www.consejodelacultura.cl/chileaudiovisual/index.php?page=seccion&seccion=682>

Diario La Nación: <http://www.lanacion.cl>

Festival de Cine de Valdivia: <http://www.f17.ficv.cl/>

Film nacional: Blog de cine chileno. <http://www.filmnacional.cl>

La Pollera: cultura y rarezas. <http://www.lapollera.cl>

La Tercera: <http://latercera.com>

Mabuse: Revista de cine. <http://www.mabuse.cl/>

Novomerc: <http://www.novomerc.cl/opinion.html>

Programa para el desarrollo de la Industria Audiovisual:
<http://www.accionaudiovisual.uc.cl>

Revista La Fuga: <http://www.lafuga.cl>

Revista Onoff: <http://www.onoff.cl/>

Coloquios y Foros

Coloquio Cine y Sociedad. Realizado del 28 al 30 de septiembre de 2011 en el Auditorio Jorge Müller del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Organizado por Claudia Barril y José M. Santa Cruz G. de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis, y Claudio Salinas y Hans Stange del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Conversatorio “Cine Chileno Digital” realizado el 17 de octubre de 2010 en el Hotel Dreams de Valdivia en el marco del 17° Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010, organizado por la Universidad Austral de Chile .

Foro “Independencias del cine latinoamericano”, realizado el 15 de octubre de 2010 en el Hotel Dreams de Valdivia en el marco del 17° Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010, organizado por la Universidad Austral de Chile .

“Foro de Cine Independiente” realizado en el marco del Festival de Cine Social y Antisocial, del 29 al 1 de diciembre de 2010, en el Auditorio Jorge Müller del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Presentación del libro Uqbar- FICV “Luz y sombra en Cannes” realizado el 16 de octubre de 2010 en el Hotel Dreams de Valdivia en el marco del 17° Festival Internacional de Cine de Valdivia 2010, organizado por la Universidad Austral de Chile .

Películas Revisadas

Adriazola, C. y Sepúlveda, J., dir. (2009) Mitómana. DVD. Chile: Mitómana Producciones

Artiagoitia, Roberto, dir. (2009) Grado 3. DVD. Chile: Fábula, Pueblo Cine

Bize, Matías, dir. (2003) Sábado. DVD. Chile: Escuela de Cine de Chile

Bize, Matías, dir. (2010) La vida de los peces. DVD. Chile: Ceneca Producciones, en Coproducción con Arte Francia y Televisión Nacional de Chile

Bize, Matías, dir. (2005) En la cama. DVD. Alemania, Chile: Black Forest Films, CMW Films, Ceneca Producciones

Bize, Matías, dir. (2007) Lo bueno de llorar. DVD. Chile – España: M.O.M. Producciones, Digital Barcelona Film Festival

Bowen, Alex, dir. (2005) Mi mejor enemigo. DVD. Chile, Argentina, España: Alce Producciones Ltda., Matanza Cine (Argentina), Wanda Vision (España)

Caiozzi, Silvio, dir. (2004) Cachimba. DVD. Chile- Argentina- España: Andrea Films S.A

Díaz, Ernesto, dir. (2009) Mandrill. DVD. Chile: Mandrill Films

Eliash, Elisa, dir. (2008) Mami te amo. DVD. Chile: Escuela de Cine de Chile

Fernández, Alejandro, dir. (2009) Huacho. DVD. Chile, Francia, Alemania: Charivari Film , Jirafa Ltda., Pandora Film El Remanso Cine.

Fuguet, Alberto, dir. (2005). Se Arrienda. DVD. Chile: casa productora.

Fuguet, Alberto, dir. (2010) Velódromo. DVD. Chile: Cinémeta, La Nena, Cuatro Avenidas y Adobe Producciones

Galaz, C. y Ugalde, A., dir. (2008) El Regalo. DVD. Chile: Delirio Films

Gaviola, Tatiana, dir. (2008) Teresa. DVD. Chile: Wood Producciones S.A

Jiménez, Cristian, dir. (2009) Ilusiones Opticas. DVD. Chile, Portugal y Francia: Retaguardia Films, Jirafa, Roos Film, Filmes Fundo, Les Filmes du Requin

Justiniano, Gonzalo, dir. (2002) El Leyton. DVD. Chile: D.M.V.B. Films – Thierty Forte (Francia) – Sahara Films, Televisión Nacional de Chile

Larraín, Esteban, dir. (2008) Alicia en el país. DVD. Chile: Piraña Films

Larraín, Pablo, dir. (2010) Post Mortem. DVD. Chile: Chile, México, Alemania: Fábula, Canana, Autentika.

Larraín, Pablo, dir. (2008) Tony Manero. DVD. Chile – Brasil: Fábula.

Larraín, Pablo, dir. (2006) Fuga. DVD. Chile- Argentina: Fábula.

Lavanderos, Fernando, dir. (2004) Y las vacas vuelan. DVD. Chile: Duende Films

Lelio, Sebastián, dir. (2009) Navidad. DVD. Chile-Francia: Hora Mágica, Divine Productions, Parox S.A (Asociados, Cine Sur y Zoo Films)

Littin, Miguel, dir. (2009) Dawson, Isla 10. DVD. Chile, Brasil, Venezuela: Azul Films, Efetres, VPC Cinema Video

López, Nicolás, dir. (2004) Promedio Rojo. DVD. Chile- España: Aldea Films, Sobras. Com, Amiguetes Entertainment

López, Nicolás, dir. (2010) Qué pena tu vida. DVD. Chile: Sobras.

Lübbert, Orlando, dir. (2001) Taxi para tres. DVD. Chile: Zebra Producciones

Marín, Rodrigo, dir. (2008) Las niñas. DVD. Chile: Building a Rainbow Ltd., Propagandacine

Medel, Leonardo, dir. (2008) Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso. DVD. Chile: Escuela de cine de Chile, SURE

Peirano, P. y Díaz, A, dir. (2005). 31 Minutos. DVD. Chile: Aplaplac

Quercia, Boris, dir. (2003) Sexo con amor. DVD. Chile: Chilechita

Torres Leiva, José Luis, dir. (2008) El cielo, la tierra y la lluvia. DVD. Chile, Francia, Alemania: Jirafa Ltda., Charivari, Rommel Film.

Sandoval, José Manuel, dir. (2009) Te creís la más linda (pero erís la más puta) Chile: Punk on palta Producciones

Scherson, Alicia, dir. (2005) Play. DVD. Chile, Argentina, Francia: Parox y La Ventura.

Scherson, Alicia, dir. (2009) Turistas. DVD, Chile: La Ventura Ltda.

Sepúlveda, Jose Luis, dir. (2008) El Pejesapo. DVD. Chile

Sepúlveda, Rodrigo, dir. (2001) Un ladrón y su mujer. Chile: Zoo Films, Televisión Nacional de Chile

Sepúlveda, Rodrigo, dir. (2006) Padre Nuestro. DVD. Chile: Producciones Audiovisuales Caco Ltda., El Asombro

Silva, Sebastián, dir. (2009) La nana. DVD. Chile: Forastero, Diroriro, Tiburón Filmes, Puntogüionpunto

Silva, Sebastián, dir. (2007) La vida me mata. DVD. Chile: Fábula

Waissbluth, Andrés, dir. (2008) 199 recetas para ser feliz. DVD. Chile-España: Retaguardia Films, 14 Pies

Wood, Andrés, dir. (2001) La fiebre del loco. DVD. Chile, España, México: Wood Producciones S.A, Tequila Gang, El deseo, Alta Vista Films, Canal + España

Wood, Andrés, dir. (2008) La buena vida. DVD. Chile: Wood Producciones S.A , DB cine (Argentina), Tornasol Films (España), UK Films (Reina Unido), Chile Films.

Wood, Andrés, dir. (2004) Machuca. DVD. Chile, España, Inglaterra, Francia: Wood Producciones