



Universidad de Chile  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Escuela de Periodismo

## ENTRE ESTAR Y NO ESTAR:

LOS ROLES DE LA MUJER EN EL CINE CHILENO, 2000-2020

Axel Leclerc - Geraldly Durán

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA

Categoría: Reportaje

Profesor guía: Pablo Marín Castro

Santiago, Chile

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Antecedentes.....</b>	<b>5</b>
<b>¿Por qué los últimos 20 años?.....</b>	<b>6</b>
<b>El cine como espejo social y la importancia del contexto.....</b>	<b>6</b>
<b>Revueltas y progreso.....</b>	<b>8</b>
<b>Repaso histórico.....</b>	<b>10</b>
<b>Primeros años.....</b>	<b>10</b>
<b>El quiebre de los 70.....</b>	<b>12</b>
<b>La Escuela de Cine de Chile.....</b>	<b>15</b>
<b>Distintos roles, un mismo escenario.....</b>	<b>18</b>
<b>La representación de las mujeres en pantalla.....</b>	<b>19</b>
<b>Roles en manos de mujeres.....</b>	<b>20</b>
<b>Montaje: Soledad Salfate.....</b>	<b>21</b>
<b>Sonido: Nadine Voullieme.....</b>	<b>25</b>
<b>Producción: distintas voces.....</b>	<b>28</b>
<b>Dirección de fotografía.....</b>	<b>31</b>
<b>Guión.....</b>	<b>32</b>
<b>Asistencia de dirección.....</b>	<b>33</b>
<b>Maquillaje y vestuario: protagonismo femenino.....</b>	<b>34</b>
<b>Cámara: socialización diferenciada y brecha de género.....</b>	<b>36</b>
<b>División de roles: Mujeres en el audiovisual.....</b>	<b>38</b>
<b>Maternidad en el audiovisual.....</b>	<b>40</b>
<b>Descontento general.....</b>	<b>44</b>
<b>Deficiencias en la formación.....</b>	<b>46</b>
<b>Apoyo entre mujeres.....</b>	<b>49</b>
<b>Haciendo documental y argumental.....</b>	<b>54</b>
<b>El documental.....</b>	<b>54</b>

<b>Cine argumental.....</b>	<b>58</b>
<b>La industria y el financiamiento.....</b>	<b>60</b>
<b>Distribución y consumo.....</b>	<b>64</b>
<b>¿Un escenario prometedor?.....</b>	<b>68</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>70</b>

## **Introducción**

Este reportaje busca ahondar en la participación de las mujeres en la realización cinematográfica chilena del nuevo milenio, objeto de una incipiente atención para distintos espacios periodísticos, investigadoras y organizaciones, en un contexto de escaso reconocimiento.

Con ese punto de partida, se presenta un recorrido histórico, al tiempo que se profundiza en algunos problemas presentes en el medio. Si bien en los últimos años han cobrado relevancia algunas temáticas y nombres propios, principalmente en la dirección, subsiste un desconocimiento de las distintas labores que hacen posible la existencia de una película. Para contribuir a llenar este vacío nos hemos apoyado en el repositorio Cinechile.cl, entrevistas, reportajes y estudios que ayudan a entender los distintos roles y la participación que las mujeres han tenido en ellos durante este periodo, en un escenario que pareciera estar mejorando.

## ANTECEDENTES

Entre 2000 y 2020, se estrenaron en Chile 618 largometrajes argumentales y 644 largometrajes documentales, según informa Cinechile.cl. Si bien la web entrega datos de diversas categorías (cortometrajes, cine experimental o animación), este reportaje considerará solo el largometraje de ficción y el largometraje documental.

En el caso de la ficción, de los 618 largometrajes del período solo 52 contaron con nombres exclusivamente femeninos en el rol de dirección, mientras otros 20 incluyen mujeres y hombres compartiéndolo. En tanto, en el género documental hay 182 largometrajes dirigidos por mujeres, de los cuales 54 también acreditan nombres masculinos. Esto, en un rol que generalmente es percibido por la audiencia como la cara visible y a cargo del filme.

En este tipo de producciones, con muchas personas involucradas, la constitución de equipos técnicos suele presentar problemas, y quienes no pertenecen a este mundo pocas veces son conscientes de ello. Asistencia de dirección, montaje, guión, sonido o producción, son algunos de los roles involucrados, y en la mayoría de los casos la presencia femenina se da en una proporción similar al de la dirección.

A través de las voces de mujeres que los ejercen, la naturaleza de estos roles será parte central de este reportaje, de modo de dar visibilidad al extenso proceso creativo y técnico de un largometraje. Sobre todo, cuando en algunos casos su presencia se plantea como una excepción a la regla.

Asimismo, los cambios tecnológicos y sociales en los últimos 20 años dan cuenta de un progreso en cuanto a la posibilidad de desarrollar proyectos audiovisuales. No es casual que, desde 2007, tanto los largometrajes de ficción como los documentales se hayan mantenido en la línea de al menos 20 estrenos por año. Tampoco lo es el interés de distintos círculos en la participación de mujeres en este espacio y en la creación de iniciativas de reconocimiento y fortalecimiento. Se trata de una realidad considerablemente distinta a la de principios del milenio.

Para visibilizar la participación de mujeres en los distintos roles filmicos, se establecen diversas aproximaciones. Por ejemplo, hemos creado una base de datos que incorpora cada uno de los largometrajes de ficción y documentales estrenados en Chile durante las primeras dos décadas del siglo, valiéndonos para ello de información de Cinechile.cl y contando con

la voz de Marcelo Morales, periodista, investigador y director de esta enciclopedia web que hoy es el mayor y más completo repositorio de producciones chilenas.

## **¿Por qué los últimos 20 años?**

A fines de la década de 1990, la llegada del siglo XXI generaba dudas e inseguridad globales. El posible colapso de los ordenadores, que dejarían de funcionar al iniciar el nuevo siglo, ejemplifica el advenimiento de un futuro incierto sobre el que existían expectativas dispares. Tras la detención del ex dictador Augusto Pinochet en Londres, y su posterior regreso al país en 1999, Chile avanzaba por su parte en la reparación de las heridas que dejó la dictadura militar, y enfocaba sus energías en el esperanzador retorno a la democracia.

El 28 de octubre de 1999, se estrenó a nivel nacional en salas comerciales el largometraje argumental *El chacotero sentimental*. Por primera vez luego del retorno a la democracia, una película lograba ser un gran éxito de taquilla, el mayor desde 1968. Con más de 800 mil espectadores marcó un quiebre en la aún hoy cuestionablemente llamada industria del cine chileno, que a inicios del siglo XXI y con este prometedor triunfo a cuestas, se mostraba como un espacio de creación potencialmente rentable.

La ficción de Cristián Galaz, basada en el pícaro programa radial homónimo, daba cuenta de un país que se abría tímidamente a nuevas temáticas y cuya audiencia recibía con interés la representación de la parte más cómica y cotidiana de su realidad.

Se marca así un hito respecto de la forma en que se consumía el cine nacional y que sirve de punto de partida para preguntarnos sobre la evolución posterior de este espacio. Aunque también hay otros factores a tener en cuenta

## **El cine como espejo social y la importancia del contexto**

La cineasta y docente María José “Pepa” San Martín describe el cine como un espacio que no puede separarse de lo que está socialmente establecido, y su ópera prima, *Rara*, es fiel reflejo de ello. Estrenada en 2016, fue escrita y dirigida desde un interés particular: “Había un tema que seguí personalmente, que es el caso de la jueza Karen Atala. Protesta que había, protesta que iba. Lo seguí muy de cerca. Ahí se me ocurrió inspirarme en el caso para mi primer largometraje. Así comenzó el camino de *Rara*”.

San Martín basó el argumento en la historia de la jueza Atala, quien perdió la tuición de sus hijas en 2003 , pues se consideró que su relación y convivencia homosexual afectaría el desarrollo de la niñas. El caso instaló en Chile una discusión inédita e involucró una demanda internacional de la jueza contra el Estado chileno ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). En 2010, la instancia internacional reconoció la transgresión del Estado a los derechos de Atala y ordenó la reparación del daño.

El estreno de *Rara*, seis años después de la resolución, revivió esta historia, mostrando de forma cercana y cotidiana la convivencia en un hogar homoparental. La mera existencia de la película refleja una sociedad cada vez más abierta a discusiones y temáticas que a inicios del siglo eran impensadas, o a convertirlas en tema de interés público, como ocurrió con el asesinato de Daniel Zamudio, cuya muerte en 2012 se convirtió en símbolo de la lucha contra la homofobia en el país.

Originalmente, este reportaje buscaba establecer una evolución en la participación de mujeres en los distintos roles del cine, basado en una mirada a los últimos 20 años de realización cinematográfica. Sin embargo, las tempranas conversaciones con la directora María José “Pepa” San Martín alimentaron la necesidad de comprender contextualmente ciertas discusiones y transformaciones que han definido al Chile actual.

Las historias que los realizadores deciden contar, la manera en que son conformadas y las condiciones bajo las que han creado el producto final, que el espectador recibe como corto o largometraje, documental o de ficción, es determinado y puede entenderse, como bien argumenta San Martín, desde lo socialmente establecido en determinado momento.

El cine es considerado un arte y al mismo tiempo, una de las principales actividades económicas del mundo. Un documento de 2019 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap) “Análisis del cine en Chile y sus audiencias” plantea que su rol social es tan diverso como sus producciones. Que permite el acceso a imágenes y acontecimientos registrados en lugares lejanos o bien el registro histórico de lo acontecido en la sociedad que lo produce, por lo que además permite la construcción y preservación de una memoria histórica común y de una identidad social, en cuanto formas de vida, visiones de mundo y problemas contingentes de cada sociedad y su tiempo. Entendiendo esto, cobra más sentido la declaración de San Martín.

Factores como la aparición de lugares alternativos para difundir obras, festivales independientes o espacios que nacieron bajo el concepto de destacar la creación audiovisual

femenina, como *Femcine*, son clave para entender la participación activa que comenzaron a tener las mujeres después de la primera década del siglo XXI en nuestro país.

Diversas agrupaciones femeninas han cobrado importancia en el cine chileno. Algunas se han enfocado en abrir espacios y reconocer a mujeres que se desempeñan en roles entendidos históricamente como masculinos. Nosotras Audiovisuales (NOA) es una de ellas y ha sido fundamental para reconocer el quizás tardío interés del Mincap en el “factor género”, en virtud del cual desde hace poco se comenzó a evaluar la exigencia de una cuota de género en las postulaciones al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart). De igual forma, el reciente interés por incluir este factor en los balances anuales de los fondos se revela en la conversación con Bárbara Negrón, directora del Observatorio de Políticas Culturales (OPC).

## **Revueltas y progreso**

En cuestión de definiciones, a la par de la modernización y el progreso técnico que hoy facilitan la realización, se tienen en cuenta las condicionantes durante todo el proceso de creación: desde la concepción de una idea hasta la distribución de una película terminada entran en juego una serie de elementos, entre ellos la construcción de equipos humanos, imprevistos que retrasan la obra, postulación a fondos y diversos factores económicos.

Antes de atender a los factores contextuales, hay algunos hitos que, considerando a la sociedad en todos sus aspectos, podrían explicar algunos de los cambios más recientes en el mundo audiovisual.

Las revueltas estudiantiles de 2006 -la “revolución pingüina”- son vistas como un punto de inicio para movilizaciones posteriores. Luego, la revitalización del movimiento con las sostenidas manifestaciones de 2011 ayudaron a establecer un espacio de disputa, alejado de la burocracia política para demostrar el descontento social. Espacio que, con mayor o menor intensidad, se mantuvo en los años posteriores.

El mayo feminista de 2018 en Chile se presenta como un hito clave, sobre todo respecto del tema de este reportaje. La débil respuesta y falta de protocolos ante casos de abuso y acoso en espacios estudiantiles motivaron las manifestaciones y ayudaron a instalar la discusión sobre el lugar de la mujer en la sociedad chilena, generando cambios concretos. Y si se mencionan los casos de acoso y de abuso sexual o de poder, estos también se



presentaron de forma sistemática en el espacio audiovisual de Chile y el mundo en general, sobre todo una vez que las primeras mujeres levantaron la voz.

Finalmente, el “estallido social” de octubre de 2019 también debe incluirse como un punto cúlmine a la hora de dar visibilidad y fuerza a distintos grupos organizados. Esto, para intentar entender un proceso de descontento y cambios motivados por la ciudadanía, que se han acelerado en la última década, pero que se venían incubando por años en distintos espacios.

Como deja ver San Martín, por su capacidad de reflejar el contexto en que las obras se producen, el cine puede entenderse como un espacio de expresión de estos cambios. Desde lo técnico, hasta los temas que en un momento específico resultan de interés para el realizador y el espectador. Y por lo tanto todos los factores mencionados ayudan a dar forma a un análisis sobre la presencia femenina en el cine chileno.

## REPASO HISTÓRICO

Para hablar de los últimos 20 años de realización cinematográfica en el país y sobre la presencia de la mujer en ella, es necesario un recorrido por la historia del cine chileno.

Desde los primeros años de experimentación en Chile, en la década de 1910, encontramos información y nombres que nos hablan del escaso reconocimiento de la presencia femenina en este espacio.

En este ejercicio de memoria para relevar nuestra historia respecto al cine, destacan varios nombres de investigadores, pero sobre todo investigadoras que con el paso de los años han tomado la iniciativa de reivindicar a la mujer cinéfila y cineasta. Una de las principales es Antonella Estévez, periodista, académica, cofundadora de Cinechile, directora de Femcine y autora de diversos libros fundamentales sobre el cine chileno reciente, entre ellos *Luz, Cámara, Transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003* (2005) y *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno a la mujer en el cine chileno* (2020). El segundo de ellos puede considerarse un indispensable del ámbito que aborda.

### Primeros años

En 1910 se estrena *Manuel Rodríguez*, un corto de diez minutos que a pesar de algunas pistas anteriores es considerada la primera película argumental hecha en Chile. Seis años más tarde, el italiano Salvatore Giambastiani filmó el primer largometraje local, *La baraja de la muerte*. En 1912, en tanto, surge el periódico *El eco de la Liga de Damas Chilenas*, que según consta en el sitio [Memoriachilena.cl](http://Memoriachilena.cl), “...tenía como misión pontificar sobre la moral del espectáculo teatral y cinematográfico, la moda femenina decente y los libros apropiados para las jóvenes. El objetivo principal era influir en las madres, modelo y fuente de enseñanzas. Por esto fue recurrente en sus páginas la inclusión de una clasificación de las obras reprobadas y aprobadas por el ojo censor de sus distinguidas socias, pertenecientes a la elite santiaguina, quienes se ocupaban de supervisar previamente la parrilla cultural”. En sus inicios la participación femenina en el mundo del cine comenzaba a asomarse desde la crónica y evaluación cultural.

Según informa la más reciente versión de *¿Por qué filmamos lo que filmamos?*, la productora de Giambastiani, Chile film Co. (primera aparición de un nombre fundamental

en el futuro), estrenó en 1917 *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*, dirigida por su esposa, Gabriela Bussenius, hermana del camarógrafo Gustavo Bussenius, quien trabajaba junto al italiano: periodista, escritora, realizadora, guionista y argumentista del cine mudo, se la considera la primera mujer directora del cine chileno y una de las pioneras a nivel mundial.

Luego de la muerte de su esposo, Bussenius no volvió a dirigir y centró su energía en la producción literaria y dramaturgia, además de la creación de revistas dedicadas a la crítica cinematográfica. Aún con algunos nombres que se mencionan a continuación, Bussenius es la única en su época que hoy goza de reconocimiento y validación general.

Pasando ya a los años 20, el prólogo del libro más reciente de Estévez rescata los nombres de las cineastas Rosario Rodríguez de la Serna -*Malditas sean las mujeres*” (1925) y *La envenenadora* (1929)- y Alicia Armstrong de Vicuña, directora de *El lecho nupcial* (1926). Todo sugiere que fueron olvidadas por la historia ante la negativa recepción que encontraron sus obras.

Basado en la investigación de Mario Godoy Quezada para su libro *Historia del cine chileno*, el texto de Estévez también menciona tres nombres en la década de los 40 que figuran como guionistas: Henriette Morvan (*Amanecer de esperanzas*, 1941), Gloria Moreno (*Bar Antofagasta*, 1942, y *Cita con el destino*, 1945) y Amanda Labarca (*Flor del Carmen*, 1944). Ello, mientras la presencia femenina seguía ligada a la crítica, con María Romero como una destacada figura periodística, directora por más de 20 años de la revista *Écran*. Asimismo, se debe tener presente que los créditos de esa época están incompletos, por lo que se hace difícil asegurar cuántas mujeres cumplieron roles diferentes a la dirección.

Durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, y al alero de la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), se creó en 1942 Chilefilms, provisto de estudios cinematográficos modernos y el propósito de impulsar la producción nacional. Sin embargo la aventura duró poco: problemas de administración y el escaso éxito de producciones que no destacaron por su calidad, llevaron al desmantelamiento de los estudios y a su arriendo a particulares.

La siguiente década estuvo marcada por una escasa producción cinematográfica, pero también por el nacimiento de espacios formativos como el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, (1955) y el Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957). En este contexto, el documental comenzaba a acaparar el interés de jóvenes cineastas

interesados en el contexto nacional y global, dando los primeros pasos que marcarían la década siguiente.

Entre las figuras femeninas del período destaca Nieves Yancovic, que en 1958 realizó el documental *Andacollo*, su ópera prima, en codirección con su esposo, Jorge di Lauro. Si bien partió actuando y estuvo ligada a diversas actividades culturales, es ante todo autora de una considerable filmografía posterior. En la opinión de Marcelo Morales, es una de las documentalistas más importantes de la década de los 60: “Su esposo se dedicaba a la parte técnica, sobre todo el sonido, pero finalmente ella era la creadora, con la visión previa, el guión, la voz en off, etc. De todas formas, se trata de un caso particular, ya que se propuso hacerlo como una empresa propia, lo que explicaría la carencia de otros ejemplos en la época”.

Esto se reafirma en *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno a la mujer en el cine chileno*, donde Estévez rescata la opinión de la investigadora María Paz Peirano, quien argumenta que *Andacollo* fue posible porque Yancovic estaba aliada con su esposo y que, aun así, no fue tan reconocida como coautora. Incluso comenta que en el catálogo del primer Festival Internacional de Documentales de Santiago (Fidocs), en 1997, la obra aparece como dirigida solo por Di Lauro: “Los rumores dicen que era ella quien más ejercía como directora de sus películas. Es una omisión muy decidora”.

Figuras como Miguel Littin, Patricio Guzmán, Helvio Soto, Pedro Chaskel o Aldo Francia, entre otros, son la camada de cineastas que desarrollaron su obra durante los años 60, principalmente ligados al documental y sin nombres femeninos destacando en un principio. Se trata de un periodo con varios hitos que marcan un nuevo aire en la realización filmica en el país ligada a la mirada política y social, surgiendo de él filmes como *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin, *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia, *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, y *Caliche sangriento*, de Helvio Soto.

## **El quiebre de los 70**

*“¿Qué desean las señoras?”, les dijeron en Chile Films. Y les rechazaron el proyecto. Recuerda Sarmiento: —En esa época siempre era así, decían ‘compañeras, ustedes tienen que esperar. La liberación de la mujer es para más adelante’”.*

El extracto pertenece al libro *Los años chilenos de Raúl Ruiz*, de Yenny Cáceres

(2019), y se refiere a la intención de Marilú Mallet, Angélica Vázquez y Valeria Sarmiento de filmar un largometraje de ficción bajo el alero de Chile Films, a inicios de 1973. Con Salvador Allende a la cabeza del país, el cine militante tuvo un auge, expresado sobre todo en el documental. Dado el desencuentro con las majors de Hollywood, en 1971 se detuvo la importación y distribución de películas norteamericanas, que pasaron de ser 225 en la cartelera local durante 1970, a 40 en 1971 y cero en 1972 y 1973. Se abrió la Distribuidora Nacional de Cine, dependiente de Chilefilms y con Littin en su presidencia, creada con miras a “distribuir en el extranjero todas las producciones cinematográficas nacionales y exhibir en Chile los mejores films del mundo”. Igualmente, se comenzó a importar y exhibir cintas de países socialistas.

Pero, como muestra el libro de Cáceres, las mujeres seguían sin gozar de las mismas oportunidades que sus colegas masculinos. A pesar de que las tres autoras mencionadas ya estaban ligadas a distintos espacios del cine chileno y se convertirían en importantes creadoras e investigadoras durante el exilio, antes del golpe militar tuvieron que enfrentar dificultades que eran corrientes para su género. Según relata el libro, Mallet, con formación en el exterior, “intentó hacer cine en Cuba y luego del triunfo de Allende volvió. Consiguió trabajo en el Ministerio de Educación y desde allí organizó proyecciones de cine en colegios y sindicatos. Sus ganas de hacer cine seguían intactas, aunque nadie la tomaba muy en serio”. “Nadie creía en mí porque era mujer”, le comentó a la autora.

Sobre Vázquez y su primera película, *Crónica del salitre* de 1971, filmada en la salitrera Alemania cerca de Antofagasta: “Cercana al MIR, Angelina era la más políticamente activa de las tres directoras, pero eso tampoco le ayudó”, escribe Cáceres. “Mi película no la llevaron a ningún festival. Y no era peor que otras de la época”, afirmaría la cineasta. Otro tanto cuenta Sarmiento: “Cuando presentamos el proyecto a Chile Films, Angelina era del MIR, yo era socialista, digamos, y Marilú también era socialista. Entonces lo presentamos y nos dijeron, ‘Ah, pero tienen que poner a una mujer comunista’. ‘Pero si no hay una mujer cineasta comunista’, decíamos nosotras. Pero bueno, era el cuoteo, la época del cuoteo”. Cáceres concluye: “El rechazo a su proyecto comprobó algo que estas cineastas sospechaban. ‘Eran amables, pero nos veían como mascotas’, dice Mallet. El machismo no tiene color político. Es lo que Angelina Vázquez bautizó como el machismo socialista”.

En el texto también queda claro que Sarmiento ya demostraba un naciente interés por relevar temáticas inhabituales. Para *Un sueño como de colores*, (1972, hoy

desaparecida), entrevistó a las mujeres que hacían striptease en los cabaret Mon Bijou y Tap Room: “Todo el mundo hacía películas políticas y yo dije: ‘No, quiero hacer algo sobre la mujer’. Me pareció un tema interesante porque veía cómo estas chicas que eran bastante humildes se transformaban en el escenario, y esa dualidad me parecía muy entretenida. Eran fantásticas las teorías que tenían las chicas sobre el striptease y cómo había que hacerlo. Todos estaban escandalizados, porque en la época había que hacer cosas políticas”, explica.

Tras el golpe militar de 1973, los artistas y realizadores se vieron afectados: algunos fueron exonerados, otros desaparecidos y gran parte partió al exilio. Además, se aplicó una fuerte censura a la creación de nuevas obras y a la exhibición de otras que se habían realizado durante el gobierno legítimo.

En 1974 se dicta una ley de censura, que persigue los contenidos políticos marxistas, y se integra a miembros de las Fuerzas Armadas al Consejo de Calificación Cinematográfica. Igualmente, se cierra la carrera de cine en la Universidad de Chile en 1974, mientras que en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica logran titularse algunos cineastas entre 1975 y 1978, año de su clausura. También vuelve a clausurarse Chile Films y una cantidad indeterminada de sus haberes son destruidos “desapareciendo una parte sustancial de la historia del cine chileno”, según sostiene Antonella Estevez en *Luz, Cámara, Transición. El rollo del cine chileno de 1993 a 2003*.

En cuanto a la mencionada Valeria Sarmiento, el trabajo de su esposo Raúl Ruíz se hizo conocido mundialmente, y ella hizo lo propio creando en el exilio de ambos, en París. Sin embargo su nombre no es rescatado como otros en las crónicas o artículos oficiales, como también señala Antonella Estevéz en el prólogo de su libro más reciente, “Partió enseguida al exilio y filmó en Francia, ratificando la naturaleza de sus preocupaciones con *La dueña de casa* (1975), un cortometraje argumental. Culminó esta línea de reafirmación feminista y rechazo al machismo con un documental filmado en Costa Rica, *El hombre cuando es hombre* (1982). Antes de este filme, realizó documentales sobre el tema del exilio, tópico recurrente entre los cineastas chilenos desterrados: *La nostalgia* (filmado con el apoyo de Naciones Unidas) y *Gente de todas partes, gente de ninguna parte*. Radicada en Francia, logró apoyos para producir su trabajo en otros países y así dirigió su primer largometraje de ficción, *Mi boda contigo*”.

Solo hoy se le da mayor reconocimiento a la figura de Sarmiento, así como a sus compañeras contemporáneas y anteriores, reconciliando la importancia de la mujer en la historia cinematográfica del país. Sin embargo aún se trata de una tarea impulsada

mayoritariamente por las mismas mujeres interesadas en la investigación y reivindicación del tema.

## **La escuela de Cine de Chile**

Si bien una vez retornada la democracia fue la extinta Universidad Arcis la primera en impartir la carrera de cine, en 1995 Carlos Flores Delpino y Carlos Álvarez crearon la Escuela de Cine de Chile, el primer centro enfocado específicamente en la formación de una nueva generación de cineastas en el país. Flores da luces de lo que fueron los años previos a la dictadura, el proceso creativo durante el régimen y la intención de volver a contar con un espacio para realizadores interesados en hacer cine, lo que marcó la formación de una nueva generación que, a pesar de matices, tuvo mujeres presentes desde sus inicios.

Carlos Flores, formado inicialmente como veterinario, reconocido cineasta, docente, director hasta 2010 de la escuela que fundó y director del Festival Internacional de Documentales de Santiago (Fidocs) entre 2014 y 2020, recuerda que su acercamiento al cine se dio cuando conoció a Eli Menz, esposa de Miguel Litín, mientras estudiaba teatro en la Universidad Católica. Ella le presentó al director que por entonces gozaba de ascendente popularidad.

A inicios de los 70' y confirmando la tónica de la época, el cineasta comenta que la posibilidad de experimentar y aprender sobre la marcha hizo que contaran con él, una persona sin estudios formales en cine, para filmar un documental sobre la juventud de la época, “Me contrató la Universidad de Chile y empecé a hacer la película que se llamó *Descomedidos y Chascones*. Ese fue el centro de mi formación porque trabajaba con un equipo y estaba contratado para estar todo el día haciendo esa película, algo que a esa altura de mi vida no me esperaba. Además tenía la asesoría de Héctor Ríos y de Pedro Chaskel, que eran extremadamente generosos”. Según Flores, esta experiencia, que se interrumpió abruptamente cuando comenzó la dictadura, fue central para su aprendizaje y la disposición a compartir conocimientos con los interesados en hacer cine. Esto fue la base para fundar la Escuela de Cine de Chile unos años después.

Al igual que muchos creadores en este contexto, encontró en la publicidad un espacio para seguir desarrollando su visión y llegando a 1995, cuando tenía 50 años, “con menos trabajo empecé a pensar en otras posibilidades y surgió algo que se me estaba

ocurriendo desde antes, porque a la productora llegaba mucha gente joven; egresados de institutos, periodistas o a medio camino de serlo, que tenían las ganas de aprender. Yo repetía lo que había hecho Cine Experimental conmigo, esa generosidad de Pedro y Héctor, yo la reproducía en la productora. Entonces dije: ‘Montemos una escuela de cine’”.concluye.

La premisa de la escuela era replicar la experiencia de Carlos Flores en su formación, privilegiando la creatividad sobre la técnica, el trabajo en equipo y la idea de sacar el mayor provecho a los pocos recursos disponibles: “A pesar de que no éramos profesores estrictamente, fuimos armando el sistema, entendiendo que la escuela no era enseñar sino acompañar en el proceso creativo a un grupo de pares. Esa fue la estructura en la que se formó la escuela, dándole a los alumnos cámara desde el primer día de clases” recuerda sobre los inicios.

Sobre la presencia femenina en estos primeros años de escuela, Flores comenta que la hubo, y no poca, . Asoman ahí algunos nombres hoy destacados, como Marialy Rivas (*Joven y alocada, Princesita*), así como Antonia Olivares y Carla Bravo. “Era un curso con mayoría de hombres pero con un componente femenino importante”, cuenta. “Eran todas unas chicas muy avanzadas, encuentro yo, porque tenían una disponibilidad y una inteligencia además de una creatividad muy sorprendente”.

A raíz de la pregunta, Flores aborda un problema central que se presentaba en la formación de las cineastas y que puede explicar su escasa figuración en algunos roles durante los primeros años del nuevo milenio: “En el primer año de la escuela tuvimos un curso muy bueno, donde estaban Sebastián Lelio, Marialy, Matías Cruz y un montón de alumnos que hoy son cineastas. Pero aparecía algo curioso: las mujeres de ese curso no tocaban la cámara. En ese tiempo estábamos aprendiendo a usar la cámara de cine, no habíamos pasado al vídeo todavía, y cuando el profesor de fotografía montaba la cámara en el trípode y empezaba a dar indicaciones, los hombres se tiraban, se pegaban al trípode y apenas se desmontaba la cámara querían probar. En cambio, las chicas se quedaban un poco atrás. Ese era un tema que yo discutía mucho. Me preguntaba por su miedo a la técnica”.

Aunque, según recuerda, la situación fue mejorando con el tiempo, da una explicación que varias entrevistadas en este reportaje considerarán errónea, o al menos insuficiente: “En ese tiempo, aunque todavía un poco, ser asistente de cámara significaba tener fuerza, tener habilidad corporal, ser atlético. Sin embargo, el problema fue desapareciendo y al tercer año



ya habían alumnas que eran directoras de fotografías o asistentes de cámara. Había chicas que hacían gimnasia y se preocupaban por ser asistentes de cámara, como primera etapa”.

La Escuela de Cine tenía entre sus especialidades fotografía y dirección de arte, que estaban juntas, así como producción, montaje y sonido, y dirección.. Las mujeres, recuerda Flores, solían postular a dirección o montaje, y unas pocas a fotografía. Y agrega: “Me preguntaba ¿por qué no les interesa la fotografía? Lo que pasaba en la fotografía de cine, por lo menos en esa época, es que la cámara era pesada, entonces el equipo fotográfico y eléctrico eran como el componente *macho* de la productora y del equipo. Mientras en el montaje, la dirección de arte y a veces el sonido, estaba el componente femenino. ¿Por qué digo esto? Porque, por ejemplo, tú ibas en un camión y se quedaba empantanado, y entonces, ¿quién se bajaba? El director de fotografía, que siempre era el tipo fornido o formado físicamente, e iba con sus eléctricos, que siempre eran dos o tres. Eran tipos muy prácticos. O estabas en un lugar, se cortaba la luz y ahí partía el director de fotografía con sus eléctricos y empezaban, 'hay que hacer esto...’”.

El relato de Flores echa mano a una noción que suele justificar la exclusión de mujeres de ciertos roles: el componente físico, de fuerza y capacidades naturales. Sin embargo, esta idea se ha visto invalidada con el paso del tiempo en la medida que las mismas mujeres se han interesado en estos roles y se han esforzado por ganar un espacio. Psicosocialmente, estas realidades también han sido puestas en discusión, como veremos más adelante.

## **DISTINTOS ROLES, UN MISMO ESCENARIO**

“Mientras estuve embarazada, no lo puse en ninguna de mis redes sociales donde tenía contactos de compañeros y compañeras de trabajo o productoras. No subí fotos embarazada en ninguna parte porque pensé que, si sabían, no me iban a llamar. Fue algo inconsciente, la verdad”. Al repasar e intentar describir la inestabilidad laboral de su rubro, así recuerda su periodo prenatal Silvia Guerrero, jefa de la Comisión de Madres Audiovisuales en NOA, académica, madre y camarógrafa.

Guerrero se ha desempeñado principalmente en proyectos audiovisuales para televisión a cargo de productoras externas. Y conversar con una mujer que realiza un trabajo entendido históricamente como masculino, instala temas y problemas recurrentes.

Las jornadas de trabajo y la forma en que el desarrollo profesional femenino se ve muchas veces entorpecido por la maternidad, sumados al cuestionado condicionante físico que menciona Flores, son algunos de los problemas que destacan al momento de hablar del posicionamiento de las mujeres en el campo cinematográfico.

“Poco más del 5% de mujeres acceden a cargos de poder en la industria del cine chileno” titulaba en 2016 una nota de El Mostrador, haciendo referencia al porcentaje de directoras en activo durante los cinco años anteriores a la publicación. Para una de ellas, Alicia Scherson, esto tiene que ver “con lo masculinizados que están los cargos de poder, y en el fondo como existe esta idea de que ser director de una película de ficción es un lugar de mucho poder. La verdad es que esta es una idea un poco anticuada porque el cine se ha democratizado (...) Creo además que hay un poco de miedo de parte de las mujeres de acceder a ese tipo de cargos”. Antonella Estévez también participó de la publicación y comentó: “Dirigir un proyecto audiovisual es una tarea fuerte, y nosotros vivimos en una cultura donde todavía se cuestiona mucho la capacidad de las mujeres de liderar equipos”. Cuatro años después, y a pesar de algunos cambios positivos, ambos argumentos siguen funcionando como explicación.

En marzo de 2019, la revista Wikén, de El Mercurio, publicó “¿Dónde están las mujeres en el cine chileno?”. Escrito por las periodistas Carla Mandiola García y Michelle Martínez Collipal, el reportaje se encarga de revisar, valiéndose de datos de Cinechile.cl, las películas chilenas estrenadas desde 1969 para establecer el número de largometrajes dirigidos

por mujeres, pero también la presencia femenina como personajes en pantalla y la forma en que estos se plantean.

Este último punto, la representación y el contenido de las obras, ha llamado la atención de diversas investigaciones, principalmente porque se entiende que la expresión de argumentos, personajes y las características de estos también son un reflejo de la sociedad y contexto específico en que se producen las obras. Aunque no es el foco principal de este reportaje, es útil mencionar algunos de los datos disponibles al respecto.

## **La representación de las mujeres en pantalla**

El reportaje de Wikén sostiene que en solo un 30 % de las películas analizadas aparecen mujeres en roles protagónicos, siendo la mayoría de estos roles los de personajes sin una profesión: “‘Estudiante’ es el rol que más se repite, en 58 películas; luego, ‘dueña de casa’, con 37; y en tercer lugar ‘prostituta’, con ocho. Las primeras profesiones que aparecen en la lista son ‘actriz’, y ‘periodista’, con seis y cinco papeles cada una.”

La publicación concluye que, en general, los elencos se componen en un 57% por hombres, y en el periodo aparecen 57 películas en que todos los actores son hombres mientras que solo 17 con elencos completamente femeninos. Se deja ver, así, un problema respecto a la forma en que las mujeres son percibidas en la sociedad, donde la publicación también menciona la tendencia a que las mujeres sean representadas en estas producciones como personajes “malos”, es decir negativos o antagonicos, además de la forma en que esto ha cambiado de la mano de nuevas generaciones.

Otra investigación que ahonda en la representación es “Lo masculino y lo femenino en el cine chileno” de Eileen Hudson, Josefina Mezzera y Andrea Moreno (Universidad de Desarrollo). En ella se analizan los estereotipos visibles en las producciones chilenas de 2000 a 2016 respecto a la construcción de género. Para ello el estudio toma un universo de 33 películas que superaron los 100 mil espectadores y concluye que en ellas aparecen un 38% de personajes femeninos, de los cuales un 8% son protagónicos, 46% secundarios y 45% terciarios. En cuanto a quienes gozan de una posición de liderazgo, solo un 24% corresponde a personajes femeninos.

Sin embargo, el aporte más interesante de esta investigación son sus cifras respecto a la hipersexualización de los personajes femeninos en al menos una escena de las películas

revisadas. Definen esto como elementos: “que tienen que ver con la vestimenta y con el manejo del desnudo o semidesnudo”, además aclara que no se incluyen personajes infantiles en la medición (de 0 a 12 años). Se explica que: “Para determinar que un personaje aparece como hipersexualizado debía, al menos, clasificar en alguna de esas categorías. Y fue el caso de 85 personajes femeninos (67,46%) y 41 masculinos (32,54%). Es importante señalar también que 52 personajes clasificaron en dos o más variables. De ese total, 94,23% fueron mujeres”.

Según expone la investigación, un 92% de personajes femeninos aparecen con ropa insinuadora (“invita a querer ver más; en las mujeres: vestimenta ajustada en la cadera, corta y/o que marca la figura del escote”) en al menos una escena, 94% con ropa provocativa (“muestra una intención o actitud deliberada de provocar; en las mujeres; vestimenta muy ajustada, muy corta y/o con mucha exposición del pecho”), 56% con desnudez parcial (“en ropa interior, traje de baño; en hombres, también cuando tienen el torso desnudo”) y 52% con desnudez total (“totalmente desnudo (aunque el plano no deje verlo todo) o desnudo de la cintura hacia abajo; en mujeres, también cuando tienen el torso descubierto”).

Si bien estas definiciones son subjetivas y no toman en cuenta el argumento de la película ni su autor (ninguna de las que superó los 100 mil espectadores fue dirigida por mujeres), dejan ver una tendencia en la representación. La investigación concluye que estos elementos no han favorecido, y por el contrario dificultan, el desarrollo de la mujer en la sociedad actual, pues ayudan a reafirmar la manera en que son percibidas en general.

## **Roles en manos de mujeres**

Respecto a los roles, el reportaje de Wikén también se centró en los datos sobre dirección e intentó graficar la situación con la siguiente analogía: “Si en una sala se reunieran a los 361 cineastas que han filmado al menos una película chilena en los últimos 50 años, solo habría 55 mujeres: el 15% de todos los directores chilenos”. En tanto, según la Federación Iberoamericana de Academias de Cine, Fiacine, las cineastas en Iberoamérica solo representaban el 18% en 2017, mientras que en guión y montaje el total rondaba un 22%, sumado a un 27% en producción.

Scherson confirmaba para el reportaje de Wikén, desde su labor, lo declarado aquí por Silvia Guerrero: “No es tan raro que una mujer se lance a hacer su primer filme, lo difícil es

que haga un segundo, tercero, cuarto, porque viene el tema de la maternidad, la estabilidad y la competencia, y en ese sentido el mercado cinematográfico es aún muy desigual”.

Hay ciertas tareas que, por su naturaleza, se realizan en equipos de trabajo, como los distintos tipos de producción, por lo que es natural que figuren como compartidos aunque esto no explica que en general la aparición de nombres femeninos siga siendo baja. De ahí que examinemos distintos roles con mujeres que los desempeñan.

## **Montaje: Soledad Salfate**

El montaje es uno de los roles con mayor participación femenina desde los inicios del cine en todo el mundo, aspecto sobre el cual Marcelo Morales argumenta: “Es una idea que viene del principio mismo del cine. Méliès tenía dos talleres de mujeres que pintaban los fotogramas para que salieran a color. Según el pensamiento de la época la mujer era mejor y tenía esa habilidad fina para pintarlos”.

Respecto al periodo analizado para este reportaje (2000 - 2020), en el caso de los 618 largometrajes argumentales que figuran, 546 producciones acreditan el cargo de montajista. En 132 de ellos aparecen nombres únicamente femeninos, mientras en otros 50 hombres y mujeres comparten este rol.

En el género documental, de las 644 realizaciones 487 acreditan el cargo de montaje, en 103 de ellas figuran nombres femeninos, mientras en otras 67 el cargo es compartido entre ambos géneros.

Soledad Salfate es una de las más destacadas en este rubro en Chile. Inició su trabajo en esta área con *El chacotero sentimental*, tras lo cual ha participado en más de 30 producciones, entre ellas *Machuca*, *Play*, de Alicia Scherson; la mencionada *Rara*, de María José San Martín, y *Una mujer fantástica*, por la cual subió junto a su equipo en 2018 a recibir un Óscar en la categoría Mejor película de lengua extranjera. Desde aquel año es parte de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood.

Asegura Salfate que se interesó por el montaje ya en su época universitaria: “De veinteañera, patuda, fui donde Cristián Galaz, el director de *El chacotero sentimental*, y le pregunté si podía empezar a ayudarlo *ad honorem* mientras trabajaba en publicidad. Así, en las tardes iba a ayudarlo a sincronizar y ordenar sus materiales. Después de ordenar y sincronizarlo todo, le dije: ‘¿No te parece que quizá te pueda empezar a armar algunas

secuencias de la primera historia?’. Me dijo: ‘Sí, dale’. Así partí. Llevaba dos semanas armando una de las historias y un día entró el Rumpy, Cristián lo saludó y le dijo ‘Mira, te presento a Sole Salfate, la montajista de la película’. Ahí me enteré. Ese fue mi primer trabajo”.

Tras esto retomó su trabajo en publicidad, hasta que se enteró de que Andrés Wood buscaba asistente para *Machuca*, y nuevamente pidió una oportunidad, resultando en su segunda experiencia de montaje. Ella define esta producción como una de las películas más hermosas que se ha hecho en Chile en los últimos 50 años.

Para la montajista, estos primeros trabajos, que marcaron hitos en el cine chileno, significaron sus acercamientos iniciales al rubro en que construiría una carrera notable: “Me tocaron esas dos experiencias que fueron bastante azarosas. Aunque es verdad que yo las busqué y fui bastante matea, fue un poco de suerte. Solo puedo agradecer el haber estado en esas películas con dos grandes maestros. Todo lo que aprendí de Cristián Galaz y Andrés Wood es algo que me quedó tatuado, es indescriptible. Estas dos primeras experiencias me marcaron tremendamente con bases a las que todavía recurro en mi vida profesional”.

En los últimos 20 años, Soledad Salfate ha estado presente en 27 de los 546 largometrajes argumentales chilenos que acreditan el cargo, compartiendo la labor en varias de ellas. Otros nombres femeninos que se repiten con frecuencia son Danielle Fillios, con 38 apariciones; Andrea Chignoli, con 35, y Carolina Quevedo, con 10. Esto confirma que el montaje es una de las áreas donde hay más presencia femenina, y también permite concluir que quienes acceden a este cargo y logran hacerse un nombre pueden desarrollar carreras estables.

Desde los inicios del cine y hasta fines de la década de los 90, el montaje se realizaba de forma manual en una máquina de considerables dimensiones llamada moviola, por lo que la mayoría de montajistas formados antes del nuevo milenio se familiarizaron con la tarea de forma análoga. Así lo cuenta Chignoli en su conversación con Antonella Estévez en *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno a la mujer en el cine chileno*, donde recuerda haber tenido el privilegio de poseer una moviola en su casa debido al trabajo en publicidad de su padre, lo que le permitió practicar desde muy joven. A Salfate por su parte, le tocó trabajar y aprender bastante en este medio, pues la transición definitiva hacia lo digital se dio recién cuando se encontraba próxima a salir de la universidad. Sin embargo, hoy todo el proceso se realiza en computadores con programas digitales, donde uno de los más comunes es Adobe

Premiere. Esto facilita el acceso general y la oportunidad de familiarizarse con las labores de edición.

Respecto a la tarea específica, Salfate establece una relación natural entre su rol y la teoría de que suele ser un espacio donde las mujeres participan con más facilidad: “A las mujeres se les da este espacio por un error en la historia del cine. Antes el montaje se hacía de forma manual: se cortaba el celuloide y se pegaba, era muy parecido a un trabajo manual como el bordado o el papel maché, y además técnico, donde alguien te decía lo que tenías que hacer y tenías que tener una habilidad manual para eso. En los grandes estudios de Hollywood en un principio eran pisos completos llenos de moviolas con puras mujeres cortando y pegando, entonces se dio por error, sin entender cuál era el poder real del montaje, que es mucho. Cuando se dieron cuenta, empezaron a entrar muchos más hombres, pero ya estaba echada la ruedita y las mujeres demostraron tener capacidad intelectual y técnica, porque requiere ser tremendamente ordenado y tener una capacidad creativa enorme. Por otro lado, tienes que desligarte del ego porque no es tu obra, sino de otro; hay que trabajar al servicio no solo de otra persona, que es el director o directora, sino que de una obra que va más allá de él, de ella o de mí, porque va a entregarse a otros. Yo creo que esa capacidad es fundamentalmente femenina”.

Hay muy buenos montajistas hombres, agrega Salfate, “pero hay muchas mujeres que han llegado a un rango muy alto de este oficio, primero por ese error, y luego porque se nos facilitó la entrada y pudimos demostrar que éramos capaces. Si no, jamás nos habrían dado la mano y habría sido igual o más difícil que cualquier otra de las ramas”.

Para Andrea Chignoli, según expone en el libro de Estévez, el montaje es equivalente a la elaboración de guiones, pues, aunque de distinta forma, ambos son la escritura de la película: mientras el rodaje se encarga de ejecutar lo que se escribió, en el montaje se reescribe lo que se logró capturar con la cámara, describiéndolo como un espacio lúdico y volátil que permite probar cosas.

A esto agrega un análisis desde una perspectiva de género: “No podemos determinar fácilmente cuánta magia hizo el montajista. No sabes si reestructuró completamente lo que había, si le puso voz en off, etc. En general es imposible establecerlo, a diferencia de los otros cargos, que son más visibles. Creo que en el cine se configura una pulsión masculina, muy patriarcal, que también podemos tener las mujeres, pero que en los hombres está más explicitada en el mandato que les exige sobresalir, tener éxito: ‘Voy a dejar mi huella, voy a destacarme dentro de los otros machos, voy a ser el macho alfa’... El montaje, en cambio, se

erige de alguna forma como el reverso de ese mandato, en donde siguen vigentes las operaciones cinematográficas claves, como sería estructurar una narración de manera creativa, estética y pregnante. Sin embargo, carece de ese reconocimiento externo, por lo que se vuelve un lugar menos atractivo para los hombres sometidos al mandato patriarcal”.

En la comparación de ambas nociones existen similitudes, pero también una posible diferencia al comparar lo que dice Salfate respecto a desligarse del ego y la siguiente declaración de Chignoli, cuando Estévez le pregunta sobre la relación cercana que debe establecerse entre director y montajista: “Es importante pelear por las ideas propias sin que el otro te perciba como una amenaza. Yo he peleado harto con algunos directores, pero intuyo que ellos no me perciben como un peligro. Porque siendo mujer, una no cuenta como competencia... Por lo mismo, yo les digo a mis alumnas y asistentes que peleen: ‘Ustedes no están acá para acatar lo que el director les diga’. Obviamente, tú tienes que ponerte en el lugar del otro, hay que ser empático. Tú vienes a traducir un poco lo que el director quiere hacer, pero si el director está sesgado y no está viendo la película más allá de su ego, tienes que pelear porque ‘muchas veces trabajan de manera muy visceral, intuitiva, inconsciente’. Entonces, yo justamente me veo como alguien que viene a apoyar ese relato, pero haciendo consciente lo que se escribe de manera inconsciente, y por lo mismo, sacando lo que no tenga nada que ver con lo que en esencia el director quiso hacer. Porque el director también se equivoca, y entremedio se confunde y filma cosas que no están en relación con ese relato esencia”. Y remata: “No me gusta visualizar el trabajo de montajista como alguien dócil, porque tampoco es mi realidad. Creo que ese imaginario de montajista dócil es muy dañino para las personas que están empezando a ser montajistas. Pienso que es mejor que visualicen a un montajista como alguien que va a pelear por la mejor película”.

Otro texto importante sobre este rol es *El otro montaje*, de Coti Donoso. Publicado en 2017 el libro aborda visiones de distintos autores respecto al montaje en el cine documental donde, por sus características, generalmente el mismo equipo de dirección asume este trabajo. Entrevistas con figuras importantes como el anteriormente mencionado Pedro Chaskel, el mismo Carlos Flores y Betina Perut (quién también participa en este reportaje) junto a su esposo Iván Osnovikoff como dupla de trabajo, entre otros, confirman al montaje como una de las tareas más subjetivas del cine.

Para ilustrar acerca de los ritmos de trabajo, Salfate explica que depende de cada caso: “Hay un estándar americano que se llama diez más cinco. Diez semanas de montaje con el director y cinco semanas más para llegar a acuerdo con el estudio, producción y hacer todo el



proceso completo de montaje. De ahí, la película va a postproducción, que es donde se hace color, sonido, efectos especiales, con el armado ya hecho de principio a fin. Son entre tres y cuatro meses, aunque *Play* la hicimos en siete”.

Para Salfate, su trabajo está en tensión con un tema fundamental en la presencia femenina en el cine: la maternidad. Si bien para ella el montaje es una tarea que permite ciertas comodidades, al contrario de lo que se piensa comúnmente no deja demasiado tiempo libre: “Ahora con la pandemia estoy montando en mi casa. De hecho mientras hablamos tengo tres pantallas en frente mío, estoy montando aquí, pero la verdad es que lo hago donde me pongan. El año anterior a la pandemia salí 16 veces de Chile, porque hago series de Netflix en México y lideré equipos allá, trabajo mucho con México, Costa Rica, Panamá, un poquito con Estados Unidos. Me tocaba viajar mucho. Ahora, con la pandemia, lo puedo centralizar acá en mi casa con un buen internet. Eso me ha permitido abrirme mucho más y estar bastante más tranquila también”, explica.

### **Sonido: Nadine Voullième**

Si bien el trabajo sonoro en el cine también es entendido como una tarea técnica, históricamente se ha relacionado con hombres: solo en 44 de de las 476 producciones argumentales que acreditan el rol en el período estudiado encontramos nombres femeninos, en 24 de ellas acompañadas por hombres. En el documental, de 393 que cuentan con datos, 50 tienen participación femenina y en la mitad comparten el rol con hombres. Aunque las fichas revisadas no ofrecen los datos de este rol en todas las realizaciones, hay algunas producciones donde el sonido figura realizado por estudios o empresas externas, sin nombres individuales. Por esto, es posible que la participación femenina sea mayor, a lo que cabe agregar que la realización de sonido cuenta con distintas etapas con distintas personas encargadas, como revela Nadine Voullième, lo que puede explicar el alto número de ocasiones en que el cargo figura como compartido.

Voullième ha estado ligada al sonido desde la publicidad, el cine de ficción, documental, producciones radiales y de televisión. Respecto al cine argumental y documental, tiene claro que cualquier ficha o compilado de datos en la web está incompleto en su área. Su currículo, por de pronto, muestra que tiene más de 100 trabajos entre proyectos de televisión, cine, música o asesorías, donde no figura como encargada en Cinechile.

También se ha desempeñado en la docencia por más de 10 años, impartiendo ramos de sonido para carreras de cine, cursos de diseño de sonido en lenguaje audiovisual y en animación digital. Además, cuenta con un exitoso curso sobre postproducción de sonido para productos audiovisuales en la plataforma Domestika, donde marca una distancia respecto a la parte más técnica de este oficio, pues aborda directamente en la aplicación narrativa del medio sonoro.

Sin embargo, comenta, es una posición que ha adquirido con la experiencia y a medida que ha entendido las posibilidades que ofrece el sonido en los relatos. Interesada en la música desde que vivía en Costa Rica, al volver a Chile y por razones económicas, optó por buscar una carrera relacionada con el sonido, llegando a un instituto técnico donde los estudios no tenían relación alguna con el audiovisual y del cual no llegó a titularse. Recuerda que compartía estudios con muy pocas mujeres: “En todos los cursos éramos tres o cuatro, máximo, de las cuales quizá se titularon algunas”.

Su primer acercamiento al mundo laboral se dio durante su práctica profesional. Fue enviada como asistente de postproducción para trabajar en publicidad, donde había otra mujer, experiencia que le permitió comenzar a acercarse al audiovisual: “Recuerdo un comentario desafortunado de quien tomaba esas decisiones en el momento en que se estaba abriendo la posibilidad de hacer registro para cine. Vi que mis compañeros podían acceder a probar esa experiencia, y ellos se entrenaron así, pero yo no, estaba muy encerrada en el estudio con mucho trabajo. En el minuto en que planteé la inquietud de aprender, el comentario fue ‘no, esto no es una pega para mujeres, sostener la caña mucho rato requiere fuerza’”.

Hacer sonido implica hacerse cargo de un área, no necesariamente el sonido completo, explica Voullième: “Las áreas en las que el sonido se divide son el registro sonoro y la postproducción. Algunos hacen ambos, otros se especializan. A veces se toman decisiones de sonido previas al rodaje y te involucras desde el inicio, otras veces te llega el trabajo terminado y solo te involucras en post[producción]. Cuando trabajas desde el inicio puedes incidir más en el material”.

Respecto al registro, explica que implica involucrarse muchos más en la producción del rodaje, con tareas como poner micrófonos a los actores y entender la forma en que se desarrolla la escena, estar atenta a los diálogos y las herramientas necesarias: “Saber con cuántos micrófonos dispongo, cuántos canales para grabar, las condiciones de producción, cómo puedo registrar de la mejor manera posible todos estos diálogos que es lo principal. También hay que tener en cuenta que la mayoría de las veces tienes que hacer registros

adicionales, aunque cuando entregas tu material ya te puedes desentender”. Esto sería la parte más técnica de la labor, tradicionalmente se ha ligado al trabajo masculino.

“A veces he propuesto algo, y no es acogido, y está bien”, cuenta la sonidista. “Lo más fome es cuando te toca alguien que te dice no a todo y no toma en cuenta nada de lo que dices, te invalida. Pero en general la pega es interactuar, no hay que cerrarse a lo que uno quiere hacer, también hay que aprender a despojarse de sus propuestas, porque no es mi película. Hay que saber conducir las ideas, proponer dentro de lo posible y poner toda la experiencia que uno tiene para traducir eso. Hay trabajos muy bonitos que son muy gratos, donde uno tiene máxima libertad, aunque lo interesante es construir y experimentar en conjunto. Las experiencias malas van desde lo que no te dejan elegir la actuación, y no se dan cuenta que lo están haciendo mal, hasta otros que no aparecen y estás haciendo tu pega sin director, sin que nadie te explique por qué”.

Eso sí, añade, “seguimos siendo la parte pobre de todo el proceso, y cuesta asumir los presupuestos, porque más bien vamos en tendencia a la baja. Como hay más equipos, hay más gente trabajando en sonido, hay más competencia, y la experiencia no se valora tanto. Eso le duele al sonido, más que a mí como mujer. A mí me pasa mucho que debo justificar por qué cobro lo que cobro, y es muy agotador tener que argumentar constantemente que uno sabe hacer las cosas”.

Tal como ocurre en el montaje, Voulliéme cree que el acceso a los programas digitales ha hecho que el acceso a la labor sea más democrática. Tener un estudio propio era casi imposible hasta hace algunos años, pero hoy el trabajo que se puede realizar desde casa, con medios propios y ciertas comodidades. Así lo ha hecho ella, complementando el trabajo con la crianza de sus hijos, aunque los horarios se difuminan y el trabajo está siempre esperando: “Hay una percepción de que la pega se puede hacer más rápido, y en la medida en que tienes más facilidades técnicas, hay más opciones que debes saber ordenar. El trabajo es el mismo y se necesita el mismo tiempo, y como ahora hay más precisión, te demoras más. Por otro lado, los presupuestos siguen igual, la ecuación sigue siendo: si tienes poca plata, debes ocupar más tiempo para que todo quede bueno, y si tienes más plata, puedes ocupar menos tiempo porque ocupas más gente”.

Consultada por su visión del acceso e interés de las mujeres en este ámbito, sostiene: “Hay más mujeres sonidistas en el área del cine, y en el área de música también. Quizá no tantas como los hombres, pero las hay, algunas con harta experiencia trabajando, como la que para mí es la *seca*, Soledad Andrade. En post producción hay pocas. Hay pocas dueñas de sus

empresas, pero hay". Sin embargo instala una crítica sobre el reconocimiento: "Todas son de bajo perfil. Yo tengo casi 52 años, y recién ahora figuro un poco por el libro de Antonella Estévez y por lo de Domestika... Creo que todavía somos poquitas, y sería súper interesante que hubiese más porque aportamos una sensibilidad bien especial a las relaciones humanas dentro de los grupos de trabajo. Sensatez, solidaridad con el colega, y maneras de mirar que no siempre son tan técnicas".

## **Producción: distintas voces**

La producción se divide en distintas labores. Comúnmente, las fichas diferencian estas tareas y ofrecen datos de producción, producción general y producción ejecutiva. Aunque cada una cumple su propio trabajo, las tres comparten el sentido que se le da a la producción en una explicación general: lejos de la creencia de que el productor o productora es quién facilita el dinero para realizar una película, se trata de una labor fundamental para llevar a cabo cualquier realización argumental o documental, atravesando todo el proceso.

Respecto a la participación femenina en este rol, destaca en Hollywood el caso de Kathleen Kennedy (*Jurassic Park*, *Indiana Jones*, *E.T.*), conocida como la productora más exitosa de la historia, con 5000 millones de dólares en ganancias estimadas para los proyectos en que ha estado involucrada.

En cuanto a la producción *a secas* en Chile, de los 421 largometrajes documentales que la acreditan, 208 están en manos de mujeres que comparten el cargo con hombres en solo 4 de ellos. Esto es un 49% de realizaciones producidas por mujeres en solitario aunque, en el documental la mayoría de los roles están en manos de los mismos realizadores, respaldando estos datos la noción de mayor presencia femenina en este tipo de creaciones.

En el cine argumental, aunque en menor medida, las cifras siguen siendo balanceadas: En 190 aparecen nombres femeninos a cargo y en 281 masculinos, de las 471 películas que acreditan el cargo. Sin embargo, si descontamos las ocasiones en que el rol ha sido compartido con hombres, el número disminuye a 66 producciones en que exclusivamente mujeres han estado a cargo de la producción, lo que se traduce en un 14% de participación femenina en los últimos 20 años de cine argumental en Chile.

En cuanto a la producción general, son 64 las realizaciones que acreditaron el cargo, en 27 de las cuales el rol estuvo a cargo de mujeres, en 10 fue compartido con hombres y en

otras 27 fueron únicamente hombres. En los largometrajes argumentales, por otra lado, encontramos 57 películas en que este cargo fue realizado únicamente por mujeres, en 9 realizaciones mujeres compartieron créditos con hombres, y en otras 97 figuraron solo hombres. Esto en un total de 163 producciones que acreditaron el cargo, lo que arroja un 35% de realizaciones solo con mujeres a cargo, dentro de las que ofrecen datos.

Respecto a la producción ejecutiva de largometrajes documentales, de 176 que acreditan el cargo, en 96 figuran solo hombres, en 50 aparecen mujeres, y en 30 comparten el cargo ambos sexos. En datos porcentuales, en un 28% de los documentales acreditados figuran mujeres ejerciendo este rol en solitario. Por otra parte, en el género argumental 341 películas acreditan el cargo: en 35 de ellas hubo solo presencia femenina, mientras que en otras 92 el cargo fue compartido. Esto es solo el 15% de realizaciones con mujeres a cargo en solitario versus las 214 en que aparecen solo nombres masculinos.

En “Pero, ¿en qué demonios consiste el trabajo de un productor de cine?”, disponible en la web del diario El País, se define al productor como la persona encargada de seleccionar y poner de acuerdo a todos los profesionales que hacen una película, además del epicentro del ecosistema profesional que son las películas en todas y cada una de sus fases. Las demás definiciones que entrega este artículo son similares a las expuestas por Claudia Barril, y es más interesante tenerlas en voz de una mujer que ha ejercido este cargo.

Barril es madre, socióloga y documentalista, siendo una de sus obras más reconocidas *La ciudad de los fotógrafos* (2016). Además, ha ejercido el rol de asistente de dirección, guionista y productora. La producción, comenta, “es una tarea que acompaña toda la realización del proyecto. Desde que se concibe la idea, el productor ve la forma de que ese proyecto exista y asegura que vea la luz”. Sobre su relación con el rol, dice que ha encontrado en él “un lugar para desarrollar mi vocación por el cine. Me encanta producir, pero no solo al pensar la producción como en sentido de conseguir cosas, sino que también de pensar los proyectos desde una perspectiva de 360 grados, de ver cómo se pueden financiar, la amplitud que se le puede dar, de poder asesorar en el guión, ver la mejor forma de distribuirla, etc. Entonces, la producción no es solamente conseguir los materiales, sino que es una mirada amplia para poder entregar lo que un proyecto necesita”.

Sobre las tareas específicas, Barril profundiza : “Primero, se hace un diseño para el levantamiento de fondos para cubrir el financiamiento de la escritura del guión, la investigación, la producción y posproducción del proyecto. El productor crea constantemente estrategias para que el proyecto exista. El diseño del que hablo se relaciona con los planes de

financiamiento, con la descripción del proyecto para poder presentarlo en los mercados nacionales e internacionales, y una vez finalizado el proyecto hacer todo lo que es la estructura o estrategia para los festivales. (...) También, en paralelo, el productor tiene una función creativa: tiene que estar leyendo los proyectos, comentarlos y ayudar a enriquecerlos”.

Tras acompañar la etapa del desarrollo del proyecto, la grabación, el montaje y la postproducción, quien produce debe “trabajar para la distribución y desarrollar una buena estrategia de comercialización, porque no olvidemos que, además de llegar a los festivales, buscamos que idealmente la película se venda, que llegue a una buena plataforma, a un canal de televisión, generar acuerdo de coproducción, etc. El productor también ve la organización de los flujos de trabajo en todas las etapas del proyecto, y es la persona responsable de generar estrategias para obtener derechos de autor”.

Respecto a la capacidad de las mujeres para este trabajo y las aparentes mayores oportunidades que pueden tener en el área, Barril reflexiona: “Creo que las mujeres tienen una mayor aptitud para abordar procesos súper importantes en el cine. Esta cosa más cooperativa, más de generosidad, no querer ser necesariamente el director, sino tener una mirada más holística y generosa con los procesos. Por ahí me explico la eficiencia de las mujeres para hacer varias cosas al mismo tiempo durante el día y acoger distintos requerimientos. Me parece que las mujeres son muy buenas productoras, pero de todas formas creo que uno no puede hacer generalizaciones. No creo que se dé por una cuestión de género”.

En cuanto a la producción ejecutiva, Andrea Carvajal dice que no le agrada: “No me gustan los números, ni la parte legal, las postulaciones. Eso no me es atractivo, se me hace muy frío”, confidencia esta periodista con vasta experiencia en comunicaciones, distribución y producción, además de ser parte de la organización de Femcine. “Cuando tienes que vincularse con el IVA yo digo, ‘por favor no’. En esos temas Carvajal se apoya en sus colaboradores de Plaza Espectáculos, su productora. Su mayor interés, cuenta, es la producción general: “Lo mío es el desarrollo creativo del proyecto. De hecho, vivo constantemente pensando en eso, en ideas de desarrollo”. La producción general se encarga de los pormenores de la realización, del día a día, haciendo posibles las filmaciones conforme a los recursos creativos necesarios y a los recursos financieros disponibles, otorgando los medios físicos e ideando las mencionadas estrategias e ideas para llegar al resultado que se esperan.

## Dirección de fotografía

Según se lee en el informe “Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional”, en los 335 largometrajes de ficción y documental que obtuvieron financiamiento público entre 2005 y 2015, trabajaron 2.775 personas: 1813 hombres y 962 mujeres. Y quienes lo elaboraron coincidieron en que el género social “es una categoría relevante a la hora de estudiar y analizar los fenómenos y artefactos culturales de la vida social... dicha dimensión organiza las relaciones al interior de la producción y realización de cine al reactualizar roles y estereotipos de género”.

Estos datos dan cuenta de una evidente disparidad que invierte sus términos en en ámbitos como maquillaje y vestuario las mujeres: acá, las mujeres representan el 90% de los profesionales del área, mientras que en la dirección de fotografía y en sonido solo alcanzaron el 6%.

En concreto, el director de fotografía es la persona encargada de la jefatura de cámara y equipos de iluminación, siendo responsable de las decisiones artísticas y técnicas relacionadas con la imagen. Le conciernen ítems como iluminación, óptica, encuadre y composición, texturas, etc., para colaborar en la creación de la imagen de la obra.

El estudio “The Center for the Study of Women in Television and Film”, de la Universidad Estatal de San Diego, estableció en 2013 que en las 250 películas hollywoodense con más taquilla había un 3% de participación femenina en la dirección de fotografía. Hasta entonces, ninguna mujer había sido nominada al Oscar en esta categoría, situación que se mantuvo así hasta la 90ª edición de los premios (2018), cuando Rachel Morrison se llevó una estatuilla por su trabajo en *Mudbound*.

Según los datos recopilados desde Cinechile, en las últimas dos décadas de estrenos de 473 producciones documentales que acreditaron el cargo de dirección de fotografía, 405 producciones tuvieron en aquel rol solo a hombres, mientras que en otras 33 hubo exclusivamente nombre femeninos y en un total de 35 películas hombres y mujeres compartieron este cargo. Esto se traduce en un 7% de participación exclusivamente femenina en este rol durante los últimos 20 años.

Este panorama se acentúa aún más al analizar los mismos datos en largometrajes argumentales donde, de 581 producciones que acreditaron el cargo, 535 tienen a hombres en

solitario, frente a las 32 en que figuran mujeres y las 14 en que se comparte el cargo, lo que en datos porcentuales es un 5,5% de ocupación femenina en solitario desde 2000.

La disparidad que se presenta en este rol es una extensión de lo que suele darse en en cargos técnicos o de poder en el rubro cinematográfico. Una constante de la que también dio cuenta el estudio nombrado recientemente fue: “Se evidencia una brecha entre varones y mujeres en el marco de la participación en la realización y producción de cine chileno; esta brecha implica que, por un lado, en los roles de toma de decisiones (dirección, guión y producción ejecutiva principalmente), como también en aquellos asociados a la fuerza y a la técnica (dirección de fotografía, eléctricos, sonido, cámara, entre otros), los hombres tienen una predominancia. Los roles asociados a las mujeres se encuentran atravesados por definiciones sociales y culturales en torno al género: maquillaje, vestuario. Es decir, hay más varones trabajando en cine y realizando películas, cuestión que oblitera la participación de las mujeres”.

## **Guión**

¿En qué consiste el rol de guionista? La documentalista Claudia Barril, quien ha ejercido este rol en este formato en varias ocasiones, lo entiende así: “El guión es la formalización y estructuración de un proceso de investigación, porque lo más importante desde el punto de vista de la historia es la investigación. En el fondo, el guión cada uno lo hace como puede desde las herramientas que tiene”. En palabras simples, el guión cinematográfico es el esqueleto de toda realización audiovisual, ya que da sentido a la historia que se pretende plasmar en la pantalla.

En el prólogo de *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* (2020), la investigadora María Paz Peirano señaló: “Tenemos un vacío en la investigación de cine chileno sobre las mujeres que han trabajado en el campo nacional...Yo creo que eso se debe, entre otras cosas, a que existe muy poca investigación realizada sobre aspectos de la producción que no sean la dirección, por ejemplo; entonces tenemos muy pocos datos sobre aquellas personas que no eran directores de cine. No hay investigación, hasta donde yo sé, sobre otras mujeres que hayan estado en cargos de guionistas, autoras de ideas originales (novelas, etc), montajistas, maquilladoras, vestuaristas o productoras”.



La afirmación de la investigadora tiene respaldo en los datos recopilados por Cinechile.cl: de 1262 largometrajes registrados en el repositorio entre los años 2000 y 2020, un 20.1%, es decir 254 realizaciones, no dieron créditos a guionistas.

Esta cifra se acentúa más al separar por género los largometrajes, en donde el documental alcanzó solo un 68.2% de acreditación en guión (205 de 644 largometrajes documentales) en contraste al 92.1% de acreditación en el largometraje argumental, lo que deja una considerable brecha de desinformación respecto a este rol y con ello el género de sus participantes, aunque esto puede deberse a las características de cada formato.

Los números que sí esclarecen ciertas tendencias son los 267 largometrajes documentales en los que participaron solo hombres en el cargo de guión (60.8%) versus los 93 en los que únicamente mujeres fueron las guionistas (21.2%) de un total de 439 realizaciones que lo acreditaron según Cinechile.cl. Sumado a ello, en el mismo periodo, de 596 largometrajes argumentales que acreditaron, la participación femenina solo estuvo presente en 53 realizaciones (8.9%) frente a las 459 películas argumentales en que exclusivamente hombres fueron guionistas (77%).

Entonces, ¿cuál es el porcentaje de participación femenina en el rol de guión en las últimas dos décadas? Entre los años 2000 y 2020 el total de las realizaciones que acreditaron el rol fue de 1035, solo en 146 de ellas hubo exclusivamente mujeres en el cargo de guión, lo que se traduce en un 14.1% aproximadamente de participación femenina en las últimas dos décadas de cine en Chile.

## **Asistencia de dirección**

La directora, María José “Pepa” San Martín, ha llevado una carrera bastante dinámica en la que ha ejercido roles en dirección, guión, asistencia de dirección y arte, cámara, e incluso actriz en *Play*. Desde su experiencia, la asistencia implica “ser estratega y trabajar a la par con producción para darle todas las condiciones al director y que pueda lograr lo que él quiere. El estratega no dictamina, sino que llega a un acuerdo con el equipo sobre cómo vamos a hacer las cosas. Producción tiene el dinero, la asistencia de dirección tiene el tiempo. Básicamente, es el canal de comunicación entre la dirección y el equipo y se encarga de lograr acuerdos para que el director pueda llegar a hacer lo que quiere hacer”.

En la investigación “Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional” se apunta a la jerarquía de poder como sostén de la dominación masculina, en base

a esto cabe destacar la opinión de San Martín: “Para mí fue mucho más fácil, a pesar de que fue difícil porque la asistencia de dirección es un cargo muy jerárquico. En mis tiempos -te hablo de 20 años atrás y yo creo que ahora también pero como estoy tan lesbianizada estoy como fuera de esos mundos- había una forma de trato con las mujeres”.

En el apartado “Violencia simbólica” de dicho informe además se detalla cómo afecta esta jerarquización en cargos de poder como lo es la asistencia de dirección: “La violencia también se expresa cuando las mujeres (generalmente jóvenes) se posicionan en espacios de autoridad frente a varones (mayores que ellas), donde ellas ejercen poder, sin embargo, ellos las ignoran para deslegitimar su trabajo”. Con el fin de ejemplificar esta situación, el informe cita a una entrevistada que fue identificada como “Técnica 1” quien detalló: “Trabajando en producción, en asistencia de dirección en rodajes, como del lado oscuro de la industria, de repente toca trabajar así con técnicos, con hombres que llevan, no sé, 35 años trabajando, y que no soportan, no soportan que vaya una niñita y que les diga: estamos a 5 minutos de empezar y todavía no pones el micrófono... A veces me ha tocado hacer la pega de ser asistente dirección y es como que no te escuchan, no te miran, hacen como que no te escuchan... no existes, pero si llega un huevón de su edad y les dice: ‘Oye huevón haz la pega’, el huevón se va a levantar y lo va a hacer”.

La mala convivencia y el ambiente laboral no grato para las mujeres que se ven expuestas a tratos dispares frente a los hombres en el campo cinematográfico, pueden explicar en parte los porcentajes de ocupación del cargo de asistente de dirección en los últimos 20 años, en donde de 298 largometrajes en total (argumentales y documentales) que acreditaron el cargo según Cinechile.cl, 109 tuvieron a mujeres en el cargo de asistencia de dirección, lo que se traduce en un 36.6%.

Sin embargo, a pesar de las pocas ocasiones en que este cargo se ha acreditado, al agregar a la cifra anterior el porcentaje de ocupación del cargo compartido con hombres (13.7%) se observa cierta paridad en el acceso a este rol, donde el número asciende a 50.3%, es decir, 142 largometrajes en los que mujeres fueron parte del rol asistencia de dirección en los primeros 20 años del milenio.

## **Maquillaje y vestuario: protagonismo femenino**

El maquillaje y el vestuario son roles fundamentales dentro del cine, ya que la caracterización de los personajes es crucial para la correcta interpretación y representación

frente a la cámara. Ambos podrían ser categorizados como roles “estéticos” y, dado el predominio de los estereotipos de género, se consideran roles feminizados. De ahí que la participación de mujeres en estos roles son altas, sin perjuicio de que ambos cargos hayan sido muy poco acreditados: entre 2000 y 2020, solo 122 largometrajes (documentales y argumentales) acreditaron el cargo de maquillaje, y en el caso de vestuario solo 140 largometrajes en total (documentales y argumentales) lo hicieron (de 1262 largometrajes acreditados en el periodo).

En específico, el cargo de maquillaje fue acreditado solo en 2 largometrajes documentales y en 120 largometrajes argumentales durante los 20 años del periodo analizado. En los largometrajes documentales hubo un 100% de participación femenina, mientras en 86.7% de los argumentales hubo mujeres ocupando el cargo, lo que se traduce en 104 de 120 producciones que tuvieron mujeres en maquillaje.

Por otra parte, en el caso de vestuario, las cifras no arrojan datos concluyentes debido a la baja acreditación del cargo en largometrajes documentales, ya que de 2 producciones documentales que acreditaron el rol desde el 2000 al 2020, en 1 de ellas el vestuario fue hecho por un hombre y en otro por una mujer, lo que arrojaría cierta paridad en la participación del cargo, que en concreto no representa la realidad. En el caso de la participación de mujeres en el rol de vestuario en largometrajes argumentales, esta es de un 81.9%, es decir, 113 producciones en las que participaron mujeres en el cargo de vestuario de un total de 138 que acreditaron el cargo.

Se trata de roles que no se relacionan con áreas de poder o toma de decisiones. Como ha planteado en el texto *¿Por qué filmamos lo que filmamos?* (2020) la directora y actriz, Manuella Martelli, “Por años este fue un espacio muy masculino, no solo en el caso de la dirección; también en los set de cine había siempre muchos más hombres que mujeres; incluso todavía eso es algo muy común. Entonces, no es de la nada que los hombres se sienten en su terreno y las mujeres en cambio están encontrando su lugar ahí. Es una conquista... los roles para las mujeres estaban casi siempre preestablecidos: maquillaje, peluquería, vestuario y rara vez encabezando un equipo que, por lo general, era en la dirección de arte”.

En el mismo texto, Andrea Chignoli, por su parte, declaró haber visto una mejora respecto a la participación femenina actual en comparación a cómo era la situación cuando ella ingresó al rubro: “El mundo de los largos no estaba acostumbrado a que hubiera mujeres. Casi no había. Estaba el ‘mundo del club de Toby’, en que fácilmente los hombres arman

cofradías y te dejan fuera de la conversación. Ahora hay muchas más mujeres en el mundo del cine, pero en esa época creo que eran las actrices, la maquilladora y yo”.

El informe “Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional”, en base a los resultados cualitativos de la investigación en el área de asignación de roles y conformación de los equipos de trabajo, destacó: “Se observa una segregación histórica asociada a los estereotipos de género, que sitúan a las mujeres en trabajos conectados a tareas reproductivas y de cuidado, por ejemplo, la producción, vestuario, maquillaje y el arte; y a los hombres con tareas que involucran la fuerza física y la toma de decisiones como la dirección, fotografía y las tareas técnicas como cámara y/o electricidad”.

Por todo lo anterior, si bien las mujeres encontraron históricamente en roles relacionados al arte estético como maquillaje y vestuario un espacio laboral asegurado, es la razón por la que este espacio se cedió la que las ha mantenido encasilladas en roles de cierta índole. La estereotipación de género y división de roles por sexo ha ayudado a la perpetuación de la brecha de género actual, que se da en parte desde argumentos como componentes físicos, de personalidad o habilidades de liderazgo.

### **Cámara: socialización diferenciada y brecha de género**

En las bases conceptuales de la publicación “Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional” las investigadoras acuñan el concepto “socialización diferenciada”, de Esperanza Bosh: “Para explicar la iniciación a la vida social y cultural influidos por agentes socializadores, se adquieren identidades diferenciadas de género, que conllevan estilos cognitivos, actitudinales y conductuales, códigos axiológicos y morales y normas estereotípicas de la conducta asignada a cada género”. La noción se relaciona con las identidades de género y con la percepción de que se construyen subjetivamente, lo que a su vez es la base de la asignación de roles según habilidades sociales (desde normas estereotípicas que son divididas por sexo/género).

Lo que pasaba en otro tiempo con la fotografía de cine, al decir de Carlos Flores, “es que la cámara era pesada”. Las camarógrafas, sin embargo, relativizan esa mirada. Silvia Guerrero, por ejemplo, ha vivido así esta realidad: “Llegué a hacer cámara a los 19 años y era la única mujer de 70 hombres, con un rango etario de 23 a los sesentaitantos años. Ahí hubo camarógrafos que pidieron nunca salir conmigo porque era mujer. Mi jefe de prensa estuvo

por lo menos tres años sin mandarme a ninguna marcha ni protesta porque era mujer. No me pasaban las cámaras grandes porque era mujer”.

¿Se refleja esta situación en las cifras de participación femenina en este rol? En términos concretos y según los resultados cualitativos de este reportaje, gracias a los testimonios de las entrevistadas Podríamos decir que sí, no obstante, como en otros roles, nos encontramos con una gran brecha de desinformación.

En el caso del largometraje documental, de 10 producciones que acreditaron el cargo de cámara, solo en dos de ellas el rol fue ocupado por mujeres. Por otra parte, en los largometrajes argumentales se observó que solo en una de las cuatro realizaciones que acreditaron el cargo hubo participación femenina, pero el rol fue compartido con hombres en esa ocasión. Por lo tanto, y frente a la desinformación que existe al respecto, no es posible sacar mayores conclusiones. Cabe destacar, de todas maneras, que en el caso de los largometrajes, argumentales muchas veces el cargo no es acreditado debido a que son productoras externas las que aportan las cámaras así como gran cantidad de personas, quienes son, a su vez, en su mayoría hombres, lo que acrecienta la brecha de género.

## **DIVISIÓN DE ROLES: MUJERES EN EL AUDIOVISUAL**

La realización audiovisual se articula desde equipos grandes o pequeños, con roles que interactúan entre sí durante un proceso largo y tedioso. En la división de estos roles también está la discusión de género y los espacios que las mujeres pueden ocupar, con distintos niveles de decisión, respeto y jerarquía. ¿Desde dónde surge esta división? ¿Cómo funciona en el aspecto laboral?

En el informe “Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional”, las investigadoras apuntan a los estereotipos de género como uno de los principales responsables de la división de roles. Como “construcciones mentales que reproducen una concepción esquemática y simplificadora del mundo social. Asigna características a grupos o personas, que definen las expectativas acerca de su rol, sus acciones y su posicionamiento en las relaciones sociales”.

Para la psicóloga e investigadora Gloria Zavala, la división de roles por género tiene su raíz en la Revolución industrial, hacia fines del siglo XVIII, cuando se conformó lo que se conoce en la actualidad como “familia tradicional” un hombre proveedor que iba a la fábrica y una mujer que se quedaba realizando el trabajo de cuidado no remunerado.

Luego de la primera ola feminista, que algunos estudios sitúan a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, las mujeres comenzaron a ingresar tímidamente en el mundo laboral, cuestión que irónicamente aportó a la brecha de género que se visualizaría años más tarde: “Aunque después ella sale al mundo laboral remunerado, se sigue manteniendo este rol del cuidado, el trabajo doméstico y la crianza en el ámbito privado, que está muy ligado también a la construcción de las mujeres como personas que tenemos más habilidades sociales”, plantea Zavala.

La competitividad dentro de un rubro gobernado por hombres se suma al refuerzo de la idea de una aparente ‘incapacidad física’ para manejar algunos equipos tecnológicos en la escuela. Esto, además de la ausencia de políticas públicas que brinden estabilidad laboral a las mujeres que deciden ser madres y una base profesional carente de referentes femeninas, son algunas de las razones expresadas por nuestras entrevistadas al hablar sobre la división desigual de roles y la brecha de género en el cine.

La idea de que un sexo tiene ciertas habilidades más desarrolladas que otro, ha sido en gran medida la responsable de la excusa de ‘capacidad física’ para relegar ciertos roles a las mujeres. Esto ha tenido que ver, opina la psicóloga, “con la percepción de que ‘la mujer es más detallista y el hombre es más bruto’; está muy ligado a lo biológico con respecto de las características físicas, pero con el tiempo no van cambiando mayoritariamente. Las cámaras pueden hacerse más pequeñas, pero siempre va a haber formas de discriminación muy difíciles de eliminar”.

En el artículo “Las 12 diferencias biológicas entre hombres y mujeres” el psicólogo clínico Oscar Castellero Mimenza afirma que efectivamente existen diferencias biológicas, sensoriales y perceptivas entre géneros. Sin embargo, y a pesar de su respaldo en la ciencia, algunas de ellas han sido ocupadas erróneamente por años como excusa para la división por sexo de las tareas en la sociedad.

“Peso, altura y masas ósea y muscular: ...Por lo general en nuestra especie el varón suele tener un mayor desarrollo en ambos aspectos y tener mayor peso, altura y fuerza”. El artículo expone esta diferencia biológica que vemos repetida y aplicada como la “incapacidad física” de las mujeres para ejercer determinadas funciones por el peso de los equipos. Y cuando afirma que la mujer “tiende a tener mejor percepción del color (existiendo mujeres que tienen hasta cuatro tipos de conos oculares)...”, esto nos retrotrae “error en la historia del cine” que llevó a las mujeres a tener una importante presencia como montajistas.

Dicho lo anterior, las diferencias biológicas existen, pero, ¿qué tanto inciden en el ámbito laboral? Según Gloria Zavala, la diferenciación por sexo es un hecho en algunas áreas de trabajo. En el trabajo agrícola, por ejemplo, es recurrente que las temporeras se encarguen de la revisión de las frutas y que seleccionen según apariencia las mejores para exportar, mientras los hombres ocupan un rol relacionado con la “fuerza bruta”, como cargar sacos, amarrar matas, etc. Desde una mirada psicosocial, Zavala señala que en estos casos la división de roles por género: “Tiene que ver con la construcción social del género, no es que exista una diferencia biológica que le impida a los hombres hacer una buena selección de un arándano”. Ciertas cuotas de poder, añade, “van a mantener una opresión de lo femenino”.

“El lugar de la dirección es un lugar de poder y reconocimiento, por eso se ha visto que es más difícil que una mujer llegue a dirigir hoy, que sea reconocida como tal o que realice algún tipo de labor que sea considerada más importante”, agrega la psicóloga laboral. “La habilidad social femenina está ligada a ser detallista y a tener buena onda con la gente, no

es una persona que es líder, no es una persona que va a poder dirigir ni llevar la cámara, aunque la cámara no sea pesada”.

Quienes se desempeñan en el campo audiovisual suman razones importantes para explicar la baja participación de mujeres en el rubro. María José San Martín, que ha sido líder de equipos en el cargo de dirección y producción, revela una realidad paradójica: “El sistema dice, ‘a la mujer no se le puede echar cuando queda embarazada’. Ok, pero eso provoca que contraten menos mujeres. Por otra parte, tampoco podemos trabajar con gente menos especializada, por lo que no podemos decir que un equipo obligatoriamente tiene que ser 50% mujeres”. Y se proyecta al futuro: “Todos los cambios sociales se demoran un montón y hay que trabajar la consciencia para que esto pueda aplicarse. Nosotras ahora estamos abriendo un espacio, pero los cambios de paradigmas se demoran años. Tal vez en cuatro generaciones más de cineastas vamos a poder ver cambios”.

## **Maternidad en el audiovisual**

Si bien la maternidad está considerada como un factor importante dentro de la brecha de género en las artes, su incidencia ha sido muy poco estudiada. Esto podría explicar, en cierta medida, la ausencia de políticas públicas que potencien la contratación y permanencia de madres en el sector audiovisual. Pero hay avances.

En septiembre de 2021 se publicó “Mujeres en el Campo Audiovisual: Barreras y Brechas de Género en el Sector Artístico Chileno: un catastro de la situación de las mujeres en el sector audiovisual en Chile”, investigación encargada por la Subsecretaría de las Culturas y las Artes del Mincap al OPC.

El estudio incluye un apartado “Maternidad y labores de cuidados como barrera de género” donde se detalla: “Las labores de cuidado constituyen un mandato de género que se encuentra profundamente enraizado en nuestra sociedad, y las mujeres que trabajan en el campo audiovisual deben encontrar formas de compatibilizar o rehuir de sus significativas exigencias”.

La psicóloga Zavala comprende que desde el ámbito laboral la poca equidad de género y la nula corresponsabilidad de algunos casos son unos de los principales problemas al hablar de maternidad: “Lo que pasó en el funcionamiento social occidental fue que la mujer



entró en masa al mundo laboral remunerado, lo que se denomina feminismo liberal, es decir, buscar igualdad de oportunidades. Dijeron: 'Somos todos iguales, todos estamos trabajando remuneradamente', pero se les olvidó el ámbito privado y en el ámbito privado los hombres no distribuyeron las tareas de la misma manera con las mujeres.”

Esta situación se suma a la inestabilidad laboral que se vive en gran parte del sector audiovisual, con los irregulares períodos de rodaje como uno de los motivos.

En el capítulo IV: “Del contrato de los trabajadores de artes y espectáculos” de la Ley 19.889, del Ministerio del Trabajo y Previsión Social llamada “Regula las condiciones de trabajo y contratación de los trabajadores de artes y espectáculos”, se dicta lo siguiente respecto a las jornadas laborales:

“Artículo 145-B.- Tratándose de contratos de trabajo por una o más funciones, por obra, por temporada, o por proyecto, de duración inferior a treinta días, el plazo de escrituración será de tres días incorporado el trabajador. Si el contrato se celebrare por un lapso inferior a tres días, deberá constar por escrito al momento de iniciarse la prestación de los servicios.

Artículo 145-C.- Lo dispuesto en el inciso primero del artículo 22 de este Código no será aplicable a los trabajadores comprendidos en este Capítulo IV. Con todo, la jornada ordinaria diaria de trabajo no podrá exceder de diez horas.

Artículo 145-D.- Los trabajadores de artes y espectáculos están exceptuados del descanso en domingo y festivos, debiendo el empleador otorgar en tales casos un día de descanso compensatorio por las actividades desarrolladas en cada uno de esos días, aplicándose a su respecto lo dispuesto en el artículo 36 de este Código. El descanso señalado en dicho artículo tendrá una duración de treinta y tres horas continuas”.

En base al extracto anterior, cabe afirmar que el dinamismo en las jornadas laborales se da tan naturalmente en el área, que incluso el marco legal de los contratos está regido por la versatilidad de los periodos, días y horas entre los que un trabajador del sector puede desempeñarse.

Bárbara Negrón, adelantó algunos hallazgos exclusivos del estudio antes mencionado previo a su publicación: “Nos tocaba entrevistar varias mujeres, y en focus group eran muchísimas personas de distintos ámbitos, regiones y edades en las que surgía el tema de la maternidad y lo difícil que era sostenerlo en condiciones de informalidad. Muchas mujeres no podían hacer un postnatal, tenían que volver rápidamente a trabajar. Es muy brutal porque se

mezcla la feroz informalidad del sector cultural con la estructural desventaja de las mujeres en general en el campo laboral”.

Silvia Guerrero, quien ha vivido esta situación relata: “En el mundo audiovisual, el problema de los contratos y el tema salarial es súper deficiente, es un sistema nefasto para las audiovisuales que queremos ser mamá en algún momento”.

Como un apoyo a las trabajadoras que son madres, actualmente el gobierno chileno pone a disposición el Subsidio Maternal. Este beneficio consiste en la “prestación económica que tiene derecho a percibir la trabajadora durante el pre y post natal, sus suplementos y prórroga, postnatal parental y en el caso de licencia por enfermedad grave del hijo menor de un año”, de conformidad al Decreto con fuerza de Ley N°44 de 1978, dictado por el Ministerio del Trabajo y Previsión Social.

A pesar del subsidio, Negrón advierte una realidad que dificulta el acceso a este beneficio en el contexto laboral audiovisual: “En el caso del audiovisual, por ejemplo, por supuesto que la maternidad es un tema... es una industria aún pequeña y poco formalizada, la mayoría son microempresas, entonces hay tratos que se acostumbran a hacer sin tener contrato, mucha informalidad, lo que obviamente repercute en que la situación de la mujer al quedar embarazada sea aún más compleja”.

El marco legal del decreto que da sustento al subsidio maternal decreta que para acceder a él se requiere un mínimo de seis meses de afiliación y de tres meses de cotización dentro de los seis meses anteriores a la fecha inicial de la licencia médica correspondiente. Con todo, para acceder a los subsidios, los trabajadores dependientes contratados diariamente por turnos o jornadas deberán contar, además del período mínimo de afiliación a que se refiere el inciso primero con, a lo menos, un mes de cotizaciones dentro de los seis meses anteriores a la fecha inicial de la respectiva licencia”.

En concreto, el beneficio “es un derecho al que acceden solo las mujeres con contrato de trabajo vigente, las trabajadoras independientes y las trabajadoras que estén cesantes, si cumplen los requisitos que establece la ley. Es un derecho que solo se otorga a las mujeres que trabajan, perciben ingresos u honorarios por su trabajo y cotizan en la seguridad social, bajo ciertas condiciones”. Esto dejaría fuera a las trabajadoras informales del rubro.

En abril de 2020, el Sindicato Nacional Interempresa de Profesionales y Técnicos del Cine y Audiovisual, SINTECI, publicó el estudio “Diagnóstico Situación Laboral Trabajadores del Audiovisual” cuyos resultados arrojan que el 67% de los trabajadores declaró estar sin contrato laboral y que, de los contratados, un 26% era bajo la figura de plazo

fijo y un 7% como indefinido. Actualmente, y aún en pandemia, la crisis en el sector cultural en Chile se ha acrecentado, lo que ha agravado la inestabilidad y la informalidad en el campo audiovisual. La directora del OPC es enfática: “La situación es muy crítica. Teníamos un diagnóstico bien terrible de la situación pre pandemia y ni imaginar post. En Chile existe un sector cultural pequeño con problemas de mucha informalidad... el mundo audiovisual es un poco más formal, tiene más personalidades jurídicas y empresas, pero igual es muy pequeño. Más del 80% son microempresas, hay solo una gran productora que es una empresa propiamente tal, las otras son todas minipyme, sino nanopyme”.

Además, según la investigadora, la condición pandémica actual agudiza aún más el panorama al que se enfrentan las mujeres en el campo audiovisual, que en general describe así: “Si en cualquier otro ámbito la mujer tiene que demostrar ser mejor que cualquiera, en este ámbito es aún más complejo”.

La directora, Alicia Scherson, es consciente de la problemática: “Con la pandemia se ha visto que las mujeres han bajado su productividad en todo, en las artes, en la ciencia. Nos miden por productividad... ¿Por qué la han bajado? Porque somos madres”. Compatibilizar el ejercicio de la maternidad con el mundo laboral es común y natural para las trabajadoras que son madres, sin embargo, ahora, en el contexto pandémico, ellas ven una oportunidad de visibilizar la realidad a la que se han visto comprometidas regularmente.

A lo anterior se suma la estigmatización y una percepción de riesgo, como explica Zavala: “El hecho de que una mujer sea madre o que esté en edad fértil, siempre aparece como un probable peligro para ciertas empresas, organizaciones o proyectos, en términos de que esa persona va a pedir licencia, se va a perder, no va a ser tan productiva, va a pedir muchos permisos”.

El traspasar la barrera que impone el mundo laboral a las madres no es un trabajo fácil, como tampoco lo es compatibilizar la maternidad con el desempeño profesional.

La montajista Soledad Salfate ha ejercido su carrera siendo madre desde joven, lo que complicó su proceso de titulación, pues optó por dedicarse al mundo laboral de lleno: “Tengo cinco hijos y nunca en mi vida tuve un prenatal o un postnatal.. Siempre estuve con la guagua en brazos, sacándome leche para poder ir”. Si bien esta arriesgada decisión le trajo éxito laboral, dice que en el ámbito privado ha generado en ella emociones encontradas: “Siempre hubo mucha culpa por no estar lo suficiente, de robarle el tiempo a tus hijos... Yo tengo dos camadas de niños y hoy puedo hablar con ellos y entender que en ciertos momentos de su vida sintieron que yo no estaba, o que estaba cercana pero al mismo tiempo volviéndome loca

con muchas otras cosas. Lo entienden y lo asumen, también les dio una autonomía muy grande, pero siento que al padre de esos niños que yo tuviera una carrera como la que tengo le generó tanta rabia, que nunca terminará de tratar de implicar un castigo hacia mí”.

“Te castigan por todos lados, te juzgan”, agrega Salfate. “Por otro lado, dentro de los equipos, cuando no te conocen, prefieren no contratar mujeres con hijos. Además, como saben que tú necesitas el trabajo, te quieren pagar menos”.

Lo anterior se relaciona con la construcción social de géneros que señala Gloria Zavala, que describe de esta forma: “En general, en occidente, Chile y Latinoamérica está muy marcado por el marianismo: la construcción de la mujer que es buena madre, abnegada, sacrificada por sus hijos, pura en todo sentido y que además es muy negada por su familia”.

Alicia Scherson, quien también es madre, va más allá: “Yo creo que ahí el cambio es más que decir, ‘bueno, vamos a aceptar que trabaje embarazada o con guagua’, sino que hay que hacer un espacio para los niños en los trabajos, hay que cambiar los horarios de trabajo. No sacamos nada con decir, ‘contratemos mujeres con hijos’, y que sigamos trabajando 12 horas diarias, tres días a la semana. Eso no puede ser...”

Otro caso es el de Silvia Guerrero, quien ejerció coparentalidad con el padre de su hija y además contó con una importante red de apoyo que le permitió compatibilizar la maternidad con su rol de camarógrafa y académica: “Dentro de todo, tengo la fortuna de tener una red de apoyo bastante buena. Desde que mi hija nació, he tenido que cuadrar la vida básicamente, eso es lo que más cuesta coordinar. De alguna forma, mi trabajo como docente me permitía tener horarios establecidos, el problema era cuando me tocaban grabaciones, eventos o rodajes, porque ahí normalmente es en la noche, con horarios sumamente extendidos, o fines de semana completos. En esos casos no tengo opción y tengo que delegar el cuidado al papá o a los abuelos. El papá de Laura, mi hija, también es audiovisualista, entonces eso hizo que ella se fuera adaptando desde muy chica a que teníamos que estar en rodajes y que a veces se tenía que quedar donde la abuela”.

Gracias a su experiencia, Guerrero es hoy jefa de la Comisión de Madres Audiovisuales de la Agrupación Nosotras Audiovisuales, donde ayuda a otras madres que pasan por esta situación.

## **Descontento general**

Respecto de este y de varios otros temas, el denominado “mayo feminista” de 2018 marcó un hito. Se dio en un contexto de movilización social que venía desde las primeras exigencias de educación no sexista en las movilizaciones estudiantiles en 2011. Ya en 2015 se habían publicado múltiples denuncias de acoso y abuso sexuales cometido por profesores y alumnos en los espacios educativos, lo que se sumó en 2016 a una oleada de visibilización de violencia patriarcal en América Latina, haciendo crecer así la indignación entre las mujeres, que se vio expresada en la alta convocatoria de la primera marcha del movimiento “Ni Una Menos” en Chile, el mismo año. Otro tanto contribuyó la serie de denuncias de abuso sexual en Hollywood durante 2017 por parte del movimiento "Me Too", así como la sentencia judicial del caso "La Manada", en España, en abril de 2018.

En enero de 2019 se publicó la investigación “El relato acerca de lo femenino y lo masculino en el cine chileno (2000-2016). Este estudio realizado durante 2018 por la Universidad del Desarrollo (UDD) “analizó la incidencia de la variable sexo en la construcción del objetivo dramático de los hombres y las mujeres presentes en el relato de la ficción audiovisual chilena”, tras lo cual estableció que “la mediación que ha ejercido el cine durante este tiempo recrea y mantiene los estereotipos de género que padece en la actualidad la sociedad chilena”.

La investigación confirma la idea del cine como un espejo social, que nace también desde su contexto: “De acuerdo con los resultados obtenidos en este estudio, puede concluirse que la producción cinematográfica local que se exhibió entre 2000 y 2016, y que logró más de 100 mil espectadores, acentúa los estereotipos de género y recrea situaciones que retrasan e impiden el acceso de la mujer a la esfera pública. Las mujeres del cine chileno se mantienen en los espacios domésticos, participan apenas en actividades que implican ejercer liderazgo y además se las representa hipersexualizadas”.

Según datos de cine de la Escuela de Cine de Chile, en 2018 el 75% de los matriculados eran hombres y el 25%, mujeres. El artículo “Acoso, crisis financiera y acreditación en duda: las denuncias que enfrenta la Escuela de Cine de Chile”, publicado por La Tercera en julio de 2020, sacó por su parte a la luz un conjunto de problemas que remecieron a una institución fundamental para la formación en el campo cinematográfico nacional posdictadura.

Más de 30 acusaciones por acoso sexual y sexismo contra el exrector y, hasta ese entonces socio de la entidad, Antonio Ballestrazzi se hicieron públicas. A ello se sumó una serie de desorganizaciones dentro de la institución que incluían cotizaciones impagas y un

proceso de verificación a cargo del Consejo Nacional de Educación que no cumplía con los requisitos para su aprobación. Algunos de ellos fueron: deficiencia en las comunicaciones internas, ausencia de mecanismos colectivos de toma de decisiones, sistema de evaluación, bibliografía y material de apoyo insuficientes.

## **Deficiencias en la formación**

Las bajas posibilidades que tienen las mujeres en el cine para acceder a cargos de poder en un rubro gobernado por hombres donde reina la jerarquización y el sexismo, son el resultado de una base académica marcada, históricamente, por la ausencia de referencias bibliográficas femeninas en la formación y la escasez de referentes femeninas en posiciones de autoridad, lo que a su vez generó un círculo vicioso que mantiene y propicia la brecha de género en el campo cinematográfico desde hace años.

Verónica Abarca, comunicadora audiovisual, productora y miembro de NOA, relata su experiencia formativa y sus inicios en el mundo laboral cinematográfico para marcar un punto: “A pesar de que una sabe que es un rubro machista, espera que entre profesionales se traten profesionalmente, y no es algo que pasa. Eso viene desde la escuela. Cuando yo estudiaba en audiovisual tuve solo dos profesoras en toda la carrera; entonces no tienes referentes mientras estudias y cuando uno entra al mundo laboral se siente más sola y más inválida frente a esa carrera en donde hay muchos hombres. En las mismas escuelas te dicen, ‘las mujeres hacen producción y dirección de arte’. Yo terminé haciendo producción porque me aburrí de pelear en foto. Es muy impresionante cómo el no tener referentes te va invalidando. Los profesores de fotografía, en general, son muy vieja escuela y a las chicas no les dejan tomar los equipos”.

Otro testimonio, acusativo y categórico, es el de Silvia Guerrero: “Esto viene desde la escuela, desde los profesores, desde las instituciones, desde la política, las referencias, las faltas de referencias, los contenidos, la falta de organización didáctica, las salidas a terreno, los horarios. Es un trabajo que no es común, no es sencillo, es hermoso cuando se tiene un buen equipo de trabajo, pero la segregación parte desde que se te ocurre ser audiovisual”.

La experiencia de Soledad Salfate es un caso que podríamos describir como paradójico, ya que si bien el término de su formación académica fue irrumpido por un exitoso comienzo en el mundo laboral, el hecho de ser mujer y madre en el audiovisual le llevó a postergar ciertas cosas que, incluso siendo reconocida internacionalmente con uno de los

premios más importantes en la industria cinematográfica, hasta hoy la persiguen: “Salí embarazada de comunicación audiovisual, por tanto me puse a trabajar al tiro, me fue bien y dije: ‘No me voy a titular porque tengo que mantener a mis hijos’, y no me titulé. Salía súper caro y cuando lo quise hacer fue tarde. Aún no lo puedo hacer, de hecho estoy estudiando de nuevo, pero, con mi hija que ahora tiene seis años”.

Como consecuencia de lo anterior, Salfate asegura que a pesar de llevar varios años en la misma universidad impartiendo clases, la institución no la contrata debido a que no tiene título universitario, lo que a su vez conlleva una inestabilidad laboral y sueldos más bajos. La montajista de *Una mujer fantástica* denuncia categóricamente: “Soy la única chilena que ha tenido un Óscar en la mano por una película que ha hecho y la universidad que me usa en todas sus publicaciones por eso, no me contrata”.

Salfate relata que la situación en su generación solía ser crítica en relación a temas como la maternidad: “No era solo la discriminación de género a la mujer con hijos, sino que además cómo se te quita la oportunidad, sobre todo en mi generación. Cuando tuve hijos ninguna de mis amigas tenía: muchas retardaron su maternidad. En mi generación fueron madres a los 40, no a los 23, como yo, entonces se te quitan oportunidades. Mientras mi marido en ese entonces se titulaba, yo trabajaba. Mientras él sacaba su carrera en la Universidad Católica, yo trabajaba en el Canal 2 y no me titulaba. Por no titularme estoy siendo discriminada académica e intelectualmente” .

A partir de la investigación del OPC, Bárbara Negrón confirma que las disparidades en la formación académica en el audiovisual han sido fundamentales para la mantención de la brecha de género en la industria: “Nos topamos con que hace casi 10 años atrás no había ninguna directora muy conocida en Chile, yo ya estaba en el sector cultural y no existía. Todas las directoras son mujeres bien jóvenes, y en la formación se dan estos temas. Se da también el tema del acoso, abuso y maltrato en la formación”.

Junto a los problemas mencionados, Salfate toma nota de la cantidad de profesionales que egresan anualmente, a su juicio insostenible para la oferta laboral en el campo: “La educación hoy en día es un mercado grande en que se educa y se educa. A mí me parece de una irresponsabilidad aberrante estar generando carreras de cinco años para sacar puros directores, guionistas, creadores, en vez de tener currículos flexibles y poder sacar ramos de técnicos que se puedan emplear en distintas áreas, lo que probablemente es menos rentable para la universidad. Cuando yo voy y pregunto por qué se están abriendo más cupos, por qué tenemos tantos alumnos, por qué se están recibiendo tantos alumnos año a año, la respuesta

es: ‘Hemos decidido como institución que si no los tomamos nosotros, los van a tomar las privadas’. Me parece que eso es una vergüenza para lo que se supone que es el núcleo de la reflexión intelectual y social de Chile”.

La situación que se describe, en resumen, apunta a deficiencias en el sistema, en las escuelas y de parte de los docentes, que además hasta hace algunos años eran mayormente hombres. Sin embargo, para las entrevistadas, la semilla de esperanza está puesta en las nuevas generaciones, ya que el trabajo en aquellas bases ha hecho que los cambios se movilizan en pos de una formación más paritaria.

Según la docente y documentalista Pamela Pequeño, en el aula se visualiza cada vez menos sexismo de parte del estudiantado: “Hay una conciencia no solamente de las mujeres, sino que también de disidencias y varones de abrir los cargos de relevancia o técnicos, generalmente otorgados a varones, para que haya participación de mujeres y disidencias. Eso me encontré en la escuela, jóvenes que ya tienen una formación y crecen con esta conciencia. Veo que cada vez más, las mujeres se empoderan y asumen roles como directoras, conductoras, directoras de foto, sonidistas, técnicas. Roles que generalmente eran guardados para los varones”.

El catalizador de estos cambios en el cine, como a nivel general en el país, según la camarógrafa y profesora Silvia Guerrero, fue la unión: “Creo que hay muchos paradigmas que vienen cambiando desde hace tiempo, sobre todo en las nuevas generaciones. Creo que tiene que ver con esa conexión de las nuevas generaciones, con la madurez que uno va teniendo con las mismas experiencias que uno va teniendo. Este nuevo despertar femenino, el ejercicio de crear memoria con respecto a las antiguas olas feministas. El catalizador fue este contexto: el movimiento feminista, el despertar social, el reconocernos, el reencontrarnos”.

Con miras al futuro, Negrón sugiere por su parte tomar medidas en la etapa de formación, como relevar más a las mujeres audiovisualistas para que las niñas vean referentes de lo que puedan llegar a hacer, y revisar exhaustivamente las brechas y desigualdades en la formación profesional.

Frente a los hallazgos de la investigación “Mujeres en el Campo Audiovisual: Barreras y Brechas de Género en el Sector Artístico Chileno”, la investigadora destaca algunas recomendaciones:

“La incentivación, dentro del currículo escolar, de producciones audiovisuales realizadas por mujeres y la incentivación de producciones audiovisuales que promuevan imaginarios complejos y no victimizantes de las mujeres.



“A nivel universitario, algunas de las propuestas fueron: incentivar dentro de los planes y programas las producciones de mujeres, visibilizando su papel en los distintos roles del campo audiovisual. Promover una mayor equidad de género en las universidades, potenciando la paridad de género en los cargos directivos, y mejorando las condiciones laborales de las profesoras mujeres. Proporcionar formación en género a los docentes, y establecer en las distintas instancias formativas del campo audiovisual protocolos para denuncias de situaciones de acoso, abuso sexual y sexismo en el aula hacia las estudiantes”.

A este respecto María José “Pepa” San Martín concluye: “Hay espacios en los que no entra la mujer y por eso son muy pocas las asistentes de cámara, las camarógrafas también. Ahí viene la rebelión en que tenemos que tener un consejo universitario donde tenemos que incentivar a las estudiantes mujeres y decirles ‘Toma la cámara. Súbete a la escalera. Puedes hacerlo’. A veces confunden “caballerosismo” con ‘No te preocupes, lo hago yo’. Y no. Eso nos lo han inculcado a todas nosotras, hay cosas que podemos hacer y otras que no”.

## **Apoyo entre mujeres**

Frente a la situación académica en el audiovisual y a las denuncias que salieron a la luz durante las movilizaciones femeninas en Chile, como legado del mayo feminista, surgió entre los círculos más cercanos de mujeres la necesidad de conocerse, apoyarse y defenderse entre ellas en las áreas educativas y laborales en que se desempeñaban.

Así, las instancias levantadas entre mujeres y para mujeres comenzaron a cobrar mayor protagonismo en el campo audiovisual y cinematográfico, convocando cada vez más adherentes. Actualmente algunos de los principales espacios de apoyo femenino son el Festival de Cine para Mujeres (Femcine) y la agrupación Nosotras Audiovisuales (NOA), ambos fundados con el objetivo de visibilizar, fomentar y promover el trabajo femenino, y crear redes de apoyo entre las profesionales del rubro.

NOA fue formada en 2016. Silvia Guerrero, madre, camarógrafa, docente y jefa de la Comisión de Madres Audiovisuales de la agrupación, cuenta que las mujeres del rubro eran “tan pocas y tan diversas, en distintos lugares, que no alcanzábamos a conocernos”, agregando también que la agrupación surgió por iniciativa de algunas que notaron que no conocían referentes femeninas en el cine chileno. Entonces, NOA partió con tres objetivos principales: conocernos, visibilizar nuestro trabajo y generar redes de apoyo”.

Frente a la realidad dispar en la industria audiovisual, la organización entre mujeres fue fundamental para la denuncia y difusión de algunos casos. En diciembre del año 2017, El Desconcierto publicó una nota (“Agrupación de mujeres del área audiovisual llama a no trabajar con postproductor denunciado por presunto acoso sexual”) que difundía un comunicado que NOA había posteado en sus redes frente a denuncias de acoso hacia mujeres audiovisuales por parte del montajista Camilo Campi.

“El caso fue muy bullado y nosotras pensamos: ‘Tenemos que tomar cartas en el asunto’”, relata Guerrero. Empezamos a investigar sobre el tema, buscamos asesoría con Abofem, un grupo de abogadas feministas, y desde ahí empezó el tema de apañe sororo en ese sentido. Nos dimos cuenta de que muchas de las reuniones que teníamos terminaban siendo como catarsis colectiva, todas hablando de lo que había vivido cada una. Ahí nos dimos cuenta de que no le pasaba a una sola”.

El caso y la forma en que la agrupación lo abordó, dio el puntapié inicial a NOA, quienes desde ese entonces decidieron tomar una posición activa y reactiva: “A través del ejercicio de irnos conociendo nos dimos cuenta de que existían muchas chicas audiovisuales en otras regiones también, entonces se empezaron a formar otras agrupaciones y ahí vimos problemáticas de territorio. Finalmente una cosa llevó a la otra y en un momento nos vimos con la inquietud de querer formar la agrupación con personalidad jurídica. Estábamos en ese proceso, ya queriendo hacer algo mucho más formal, y empezó todo el tema de la revuelta y dijimos: ¡Salgamos a la calle, es el momento de que nosotras registremos todo esto!”.

La agrupación cobró mayor reconocimiento durante el estallido social de 2019 en Chile, y gracias al alcance que obtuvo comenzó a ser un referente en el mundo audiovisual.

“Nosotras no somos políticas, pero sí hacemos política”, afirma Guerrero. “No somos investigadoras, pero sí nos interesa saber de nuestra historia, que las chicas tengan referencias a medida que se vayan formando. Que nosotras mismas podamos servirnos de referentes entre toda la comunidad audiovisual. Crecer juntas”.

A pesar de las circunstancias pandémicas, según la integrante de NOA Verónica Abarca la agrupación tuvo dos grandes logros en los últimos años: “Junto con el Ministerio y la Subsecretaría de Cultura hicimos un manual de recomendaciones de respeto y anti acoso en el ámbito laboral de las artes. Otra de las cosas importantes este año fue pelear un cupo en los Fondos Audiovisuales. Por ejemplo, cuando ingresas a postular, en la planilla te pide el número de hombres que trabajan y el número de mujeres que van a estar en este proyecto y los cargos. Entre los proyectos que tengan 50% y 50% van a ser preferentes. También para la

producción de largometrajes en ópera prima, si hay un director y una directora con el mismo puntaje, gana la mujer. Una forma de asegurar cupos para poder visibilizar el trabajo de las mujeres”.

En la página web Fondosdecultura.cl, están publicados los documentos descritos anteriormente. En el primero, *Recomendaciones para ambientes de trabajo libres de violencia de género 2022*, inédito en su tipo, participaron diversas agrupaciones de mujeres con el objetivo de redactar las bases para fomentar el desarrollo cultural del país libre de violencias de género.

Por otra parte, el segundo documento (*Recomendaciones para abordar la apreciación crítica del audiovisual con perspectiva de género*) la importancia de considerar perspectiva de género en el área radica en: “El audiovisual como lenguaje es un poderoso constructor de imaginarios, al tiempo que un eficiente reproductor de desigualdades sociales, resulta también ser un potente instrumento para generar reflexiones que nos permitan construir sociedades mejores, particularmente comprometidas con la superación de las brechas e inequidades de género”.

Respecto a estas y otras medidas que ha implementado el Mincap, la investigadora Bárbara Negrón opinó: “En lo primero que se fija la política pública es en los fondos porque es lo que tiene más a mano. Va a ser mucho más difícil pensar en cómo hacer cambios en otros campos, como en la educación, en donde el Ministerio de Cultura no tiene ninguna herramienta creada para incidir en que eso cambie... Son muchas las cosas que se pueden hacer, obviamente que es el Estado el que tiene que tomar ahí la delantera”.

Los avances referentes a perspectiva de género en el rubro audiovisual se han dado gracias al trabajo de diversas mujeres y agrupaciones femeninas que han luchado por años para generar espacios en que ellas se sientan seguras, validadas y apoyadas.

Desde esos valores se formó el Festival de Cine de Mujeres (Femcine), un espacio pionero en su tipo que surgió en 2011 a partir del desequilibrio que se observaba en la participación de mujeres en el cine nacional, lo que a su vez provocaba un bajo nivel de representación que influía (e influye) en la creación de imaginarios sociales. Por tanto, el festival dedicado a temas de género buscaba difundir y premiar el cine realizado por mujeres, permitiéndoles así llegar a nuevas audiencias con el fin de visibilizar los talentos femeninos nacionales.

Femcine es hoy uno de los festivales de cine más importantes del país debido a su condición de precursor en temáticas de género desde hace ya 11 años. Por su parte, el Festival

de Cine de Valdivia también ha sido un propulsor del trabajo femenino en el cine, dando gran visibilidad a las realizadoras dentro de las competencias, según relatan nuestras entrevistadas.

“Creo que estas instancias son importantes porque no solo son un apoyo, sino también un incentivo”, comenta Verónica Abarca. “Todos estos espacios y festivales, como el Festival de Valdivia y Femcine, lo que hacen es decirte: ‘No estás sola y todo lo que estás haciendo no está mal, estás en lo correcto’. A las mujeres toda la vida nos dicen que estamos locas y después nos damos cuenta que no estábamos locas, que nos validan”.

“En Femcine igual abrimos una vía súper importante de visibilizar el trabajo de las mujeres cineastas, no solo de las mujeres cineastas de Chile, sino también de Latinoamérica y el mundo”, opina por su parte Pamela Pequeño”.

Un ejemplo del creciente interés por la visibilización de la mujer en el cine es el festival Final Girls Chile. Inspirado en su matriz alemana, fue levantado en 2020 y se dedica a celebrar a las mujeres en el cine fantástico (terror, suspenso, thriller, ciencia ficción, fantasía y entre otros), reconociendo su trabajo tanto delante como detrás de cámara.

La expansión del interés por relevar las temáticas de género ha sido demostrado en la ascendente cantidad de espacios que respetan estos lineamientos, lo que se ha visto también en otros ámbitos, como por ejemplos las aulas.

En base a su experiencia como docente, Pequeño asegura: “Ha ido creciendo la sororidad entre nosotras las mujeres, yo lo veo cuando trabajo en aspectos técnicos de proyectos nuevos que tengo. Me encanta y me alucina porque hay otro espíritu, se siente el apoyo y esa hermandad: ‘Saquemos esto adelante, no a la competencia entre nosotras’. Me parece súper fundamental y lo siento, lo he experimentado. Ahí me siento cómoda, me siento fluir. Me hace tener esperanza, no solamente en el futuro sino también en el presente”.

La experiencia de María José “Pepa” San Martín es parecida a la de Pequeño. En sus clases implementa la cuota de género cuando crea los equipos de trabajo, formándolos con la misma cantidad de mujeres y hombres. Silvia Guerrero, en tanto, cuenta que se vio expuesta a la segregación y al sexismo en su formación audiovisual y en el ejercicio de camarógrafa. Por eso pone especial cuidado en su labor docente: “Trato de que todas y todos usen la cámara. Trato de que todo sea siempre en armonía, que no haya comentarios misóginos, ni machistas, ni micromachistas. Uno empieza a entender que todo nace en la docencia, cuando los profesores ponen a las mujeres de modelos y a los hombres en la cámara. He empezado a erradicar esas dinámicas como profesora”.

Desde su labor educativa, Soledad Salfate concluye: “Las mujeres, de alguna forma, sentimos una responsabilidad de entregar lo que sabemos o lo que no sabemos. Hay una responsabilidad y una necesidad de retroalimentarse. Creo que también por eso nos mantenemos vigentes”.

Dedicar parte de su tiempo a la docencia expresa el interés de estas profesionales del audiovisual en hacer visibles a las generaciones jóvenes las aspiraciones paritarias. Pamela Pequeño, Soledad Salfate, María José San Martín, Alicia Scherson, Claudia Barril, Silvia Guerrero y Nadine Voullième han afrontado las desigualdades de género en su quehacer y hoy transmiten su experiencia, además de su conocimiento.

## HACIENDO DOCUMENTAL Y ARGUMENTAL

¿Qué rasgos definen al documental y al argumental?. Además de conocer sus vivencias y la forma en que ven el rol, dar aquí voz a las directoras permite exponer sus percepciones sobre lo que significa hacer una película en Chile: sobre las etapas del proceso y sobre la relación con los equipos en una tarea ante todo colectiva.

El estado de la industria cinematográfica local y el financiamientos durante todo el proyecto, así como la distribución y el consumo de cine chileno, también son temas importantes que se nutren de información recopilada en documentos oficiales del Ministerio de Cultura, organizaciones interesadas y voces como la de Nadine Voullième al mencionar su inquietud por los recursos que se destinan a sonido.

### **El documental**

En un 21% de los 644 largometrajes documentales estrenados en el período aparecen mujeres en solitario en el rol de dirección. Si agregamos las 54 producciones que acreditan mujeres y hombres compartiendo el cargo, en el 28,3% del total encontramos mujeres participando en este rol. Aunque el porcentaje parezca bajo, no es menor si se considera la realidad en las producciones argumentales. Desde 2010 hay en torno a los 10 estrenos por año como mínimo, con 16 proyectos dirigidos por mujeres de un total de 51 en 2012, 14 en un total de 28 en 2018 y 8 de 36 en 2011, la cifra más baja en la década. El tamaño de los equipos y los recursos comprometidos asoman como factores esenciales.

Pamela Pequeño es documentalista (*La hija de O'Higgins*, 2001; *Dungun, la lengua*, 2012), y docente universitaria en cursos de televisión, cine y magíster de cine documental. Desde su experiencia, piensa que las mujeres “se han ido tomando la ficción, pero el documental fue, en un momento, un espacio donde las mujeres confluimos en mayor número porque eran producciones más pequeñas que involucraban menos dinero. Hay teóricas feministas que estudian las brechas de género en el cine: al haber mayores presupuestos, las brechas se ahondan. Existía el estereotipo de que eran mejores los hombres para manejar los grandes presupuestos que involucra la ficción. También al manejar mayores equipos, se suponía que los hombres tenían más voz de mando, o mayor “agresividad” para enfrentar estos desafíos, o a un productor ejecutivo *en llamas* por los presupuestos...”.

Pequeño cree que en Chile y en el mundo esa idea está cambiando. En línea con lo revelado por los datos obtenidos, cree que en algún momento el documental fue entendido como un espacio más pequeño, íntimo y personal, pero que también las mujeres en la ficción se están atreviendo a tomar distintos roles y lugares. Hay una conciencia que se ve sobre todo en las mujeres jóvenes, piensa, que se suma a : “la formación académica, la proliferación de escuelas de cine, la presencia de disidencias en esas escuelas de cine, formados profesional y teóricamente, para asumir diversos roles en un equipo cinematográfico”. La suya, remata, fue “una generación de transición, que se tomó este espacio y encontró un lugar en el lenguaje documental. Muchas de nosotras no fuimos formadas en el cine, y muchas han pasado del documental a la ficción. Esas son buenas noticias”

A esta discusión, el cineasta Carlos Flores aporta con una reflexión: “El documental es un género muy mutante, podríamos decir, en el sentido de que no tiene una forma fija. Entonces, puedes hacer un documental montando una cámara en la ventana y registrando lo que pasa. Y si a lo que logras registrar le das una articulación y abres una línea que cree mundo, bueno, se te arma el documental. Y las mujeres han descubierto ahí un lugar excepcional: está lleno de documentalistas mujeres de alto nivel de calidad. Ahí se mete el otro componente: que a las mujeres editoras les queda super bien el documental, porque el documental se produce mucho, se hace en la edición”.

Hablando desde la información que maneja Nosotras Audiovisuales, Verónica Abarca respalda estas percepciones: “En la Comisión de Investigación hemos notado que existen muchas más mujeres directoras de documental que de ficción, porque el documental tiene tiempos mucho más flexibles y permite compatibilizar la vida de las que son madres”. Les pasó en su última encuesta: “Pusimos un ítem que decía ‘Nombra tres películas de ficción dirigidas por mujeres chilenas’, y de repente la gente ponía documentales, esto es porque no conocen muchas mujeres en ficción... Está la Marialy Rivas que dirigió *Joven y Alocada*, Dominga Sotomayor, Claudia Huaiquimilla, que es directora de ficción y mamá también, que ha comentado que le es muy difícil compatibilizar la dirección de ficción con su vida de madre”

Adicionalmente, las mismas características mencionadas por sus protagonistas permiten que el formato sea un espacio más libre para trabajar temáticas de interés para la mujer: relatos femeninos y más actualmente, mostrar desde historias reales y cotidianas, o desde el testimonial, las discusiones feministas. El documental, así las cosas, también podría

ser un espacio de empoderamiento, similar a lo explicado respecto al montaje. Pamela Pequeño destaca al respecto la importancia de “cómo me relaciono con mi personaje en el documental y con mi equipo en el rodaje. Eso también está marcado por una metodología, que tiene que ver con el género, el feminismo, la sororidad. Cuál es el liderazgo que llevo y cómo lo llevo: ese es un tema que se habla muy poco”.

Antes, complementa Pequeño, “se trabajaba 14 horas y no les importaba. Como líder de un equipo tienes el deber de sacar una película, pero también trabajas con un equipo que debes valorar y cuidar, y también de eso depende la calidad de tu obra, no de lo mandón o mandona que seas, y tener autoridad no pasa por gritar ni abusar, ni demostrar que eres fuerte e imbatible. El proceso y la obra están íntimamente ligados. La idea es escuchar al resto”, remata.

Es común, por último, que en el documental los trabajos se distribuyan entre pocas personas que los realizan simultáneamente, lo que explica que en el documental exista más presencia de mujeres en los distintos roles principales, “Al ser cercanos y personales, y al trabajar con la no ficción, o con fragmentos de la realidad, un equipo de 100 personas es imposible, porque se rompe eso. Generalmente trabajas con equipos humanos muy acotados, donde muchas veces el director no es solo el director, sino que es el gestor de la idea, quien la ha investigado, es el guionista, muchas veces hay directores que hacen cámara, fotografía, montaje, hay algunos que hacen prácticamente todo” además, “Generalmente uno vive experiencias muy cercanas e íntimas haciendo documental con un equipo, convive, y está relación con lo real es súper marcadora”.

“Hay muchas documentalistas en Chile”, constata por su parte Claudia Barril. “Hay una tradición importante y es muy potente cómo, a través del documental, ha emergido una voz femenina. Muchas mujeres están contando historias, desarrollando proyectos, escribiéndolos, dirigiéndolos, gestionándolos y trabajando en las distintas dimensiones de la realización”. Sobre las características del documental y sus diferencias con la ficción, confirma lo de los equipos reducidos, con jornadas de rodaje en que no son necesarias más de cinco personas e incluso menciona experiencias en que ha trabajado en equipos de tres o dos, dependiendo de la situación. “Son escalas distintas entre el documental y la ficción”, confirma. “Son realidades totalmente distintas, son circunstancias y estructuras de trabajo distintas. En el caso del documental, en ese contexto de equipos de trabajos tan pequeños, no hay espacio para que se dé cualquier tipo de discriminación, además uno elige personalmente al equipo, es una relación mucho más íntima la que se establece”.



Barril ha desarrollado varios de sus proyectos junto a su pareja, Sebastián Moreno, y consultada por la división de roles cree que depende del proyecto. “Hay algunos en los que claramente Sebastián es el director porque fue una idea que él quería dirigir. Si es un proyecto personal como por ejemplo el de *La ciudad de los fotógrafos* que surgió de un interés suyo por contar su historia y la de su padre en torno al movimiento de fotógrafos durante los años 80', claramente él era el director, por lo que yo asumí el rol de productora y coguionista. *En defensa propia* era una obsesión mía desde la sociología: quería indagar sobre la seguridad ciudadana, sobre el miedo al delito. Entonces Sebastián me acompañó a grabar, hizo la cámara. Creo que la división de roles se va dando de acuerdo a los intereses de cada uno.” Y agrega: “Si es muy íntima la situación incluso he hecho el sonido.”

Similar al de Barril es el caso de Betinna Perut, quien ha construido una notable carrera en el documental junto a su esposo, Iván Osnovikoff, manteniendo estrenos de forma regular en los 20 años revisados, con producciones como *La muerte de Pinochet* (2011) y *Los reyes* (2018). Desde que comenzó con proyectos propios, tras conocer a Osnovikoff mientras trabajaban con Silvio Caiozzi, ha creado siempre en dupla con su esposo. Desde esa situación su análisis es particular: “Quizá hay más documentalistas mujeres en este minuto, o puede ser que hayan ingresado más, no lo tengo claro. Yo trabajo con Iván y nos complementamos, pero no es porque yo sea como la visión femenina y él la masculina del equipo. Tenemos una visión de mundo en común y yo soy más permeable a ciertas cosas, o tengo más sensibilidades en ciertos campos y se hace un complemento, pero esta idea de que él sea lo masculino y yo lo femenino, me carga. Nunca he pensado así. Muchas veces me han invitado a festivales de cine de mujeres y siempre he dicho que no, porque siento que tiene que ver más con una experiencia de vida, lo que tú aportas en tu trabajo y lo que puedes realizar. Tiene que ver con quien tú eres, no con tu sexo”.

En cuanto a la división de roles, junto a su esposo se encargan de realizar la mayoría del trabajo: “Nosotros dirigimos juntos, aunque yo estoy más detrás de la cámara, y trabajo codo a codo con el camarógrafo. Iván hace el sonido, yo hago producción o a veces la hacemos juntos, y el montaje siempre lo hemos hecho juntos”. Solo recurren a un camarógrafo que, con los años, se ha hecho estable en su equipo.

Otro factor que incide en la presencia femenina son los tiempos de rodaje y desarrollo de los proyectos. Sumado a la forma en que se componen los equipos, esto permitiría conjugar de forma más libre el trabajo en cine con los distintos aspectos y tareas que la sociedad ha adjudicado a las mujeres.

En general se entiende que los tiempos involucrados en el documental son relativos y dependen de las características de cada proyecto, así como la energía que el realizador le dedica. Al respecto Claudia Barril establece un relación con la maternidad, uno de los temas mencionados como importantes en la discusión: “En lo personal he tenido mucha suerte porque he estado muy acompañada en la maternidad y cuando he necesitado dedicarme a la realización de una película, he tenido el tiempo necesario... Los procesos documentales en sí son largos, quizá haya una diferencia con la ficción porque ahí uno escribe el guión y son procesos de trabajos más cortos. En los documentales uno puede estar montando el proyecto meses, incluso un año. También en las grabaciones, no se hacen en un mes levantándose todos los días a las seis de la mañana y acostándose a las doce de la noche como en ficción, sino que son procesos más pausados, a lo largo del tiempo.” Al preguntarle específicamente sobre esta relación entre el ámbito personal y su trabajo en el documental reflexiona: “No lo había pensado anteriormente pero sí, efectivamente los tiempos del documental no impiden que una pueda estar presente en el rol de madre.”

Pamela Pequeño concuerda en que los tiempos son relativos, con un promedio de cinco años por cada realización en su caso, pero dependiendo de factores como el financiamiento y el tipo de proyecto. Por ejemplo el seguimiento a una vida o el crecimiento de una persona puede implicar 10 años de trabajo o más. Además menciona las etapas del documental y sus características: “La producción de un documental es mucho menos estructurada que una ficción, hay documentales donde la investigación es muy larga, y el proceso de recaudar fondos también. Donde el rodaje no es tan extenso, pero hay que ir muchas veces al mismo lugar, entonces el periodo de rodaje se extiende, y eso evidentemente lo encarece. Pero depende de tu punto de vista y proximidad a la historia. Yo he tenido distintas experiencias con mis documentales. El que estoy haciendo ahora empezó el 2014 y estamos en 2021. La investigación, el conseguir fondos (es una película que ocurre a 2000 km de Santiago, lo que también te limita) encarece toda la producción. Pero no tengo a nadie apurándome. Por sus características, este es un documental que toma tiempo.”

## **Cine argumental**

En el caso de los largometrajes argumentales, en un 8,4% de los 546 estrenados en el periodo aparecen mujeres en solitario a cargo de la dirección. Sumando las 20 películas en

que aparecen mujeres compartiendo el cargo con hombres el número sube a 11,7%, lo que sigue siendo una cifra bastante baja.

Respecto del progreso de la inclusión femenina estos 20 años, y al contrario de lo ocurrido en el documental, la evidencia dice que en ningún año se han superado las 10 realizaciones con presencia femenina en este cargo, en solitario ni compartiéndolo.

Para esto aparecen varias explicaciones. Para Alicia Scherson, “los hombres convencen más rápido, pero el cine, por ser un proyecto de gran envergadura y de mucho riesgo como negocio, de mucha dedicación horaria, no hace fácil convencer a la gente de que lo haga. En general los cineastas, hombres y mujeres, tienen que ser súper aventureros, energéticos, y buenos contadores de cuentos, porque si no, no convences a nadie de hacerlo. Para nadie hacer una película es algo automático: si no tienes una energía, una propuesta excepcional o algo que demostrar, es imposible, por más hombre que seas. Donde viene la injusticia es que la gente, por una cuestión cultural, confía más en un hombre que dice, ‘vamos a hacer este proyecto súper loco, no te voy a pagar nada y vas a trabajar todo el día y además préstame plata’, que en una mujer que te diga lo mismo.”

Respecto a los tiempos involucrados, María José “Pepa” San Martín explica: “Desde que la idea hasta que está lista para distribuir se demora cinco años. La ficción es así, los documentales tienen otros tiempos. Yo hago mis películas en mis tiempos libres. Es una apuesta a ciegas de cinco años en las que parte la dirección y la producción, los demás cargos entran después.”

La cineasta trae también de vuelta el tema de la maternidad “Si uno hace una estadística de cuántas mujeres trabajaban de hace 20 años en el cine como equipo técnico con respecto a las que hay ahora, hay más, pero me gustaría saber cuántas de esas mujeres que trabajan ahora tienen hijos, porque yo trabajé mucho en el set, pero porque soy lesbiana y no tengo hijos, entonces cumplía un rol más masculino en el sentido de planilla, pero son muy pocas las amigas mías con hijos que han podido seguir trabajando; tiene que ver con los horarios, porque se trabaja seis días a la semana, 11 horas al día, y esas 11 horas en realidad son 14. Con Rara viajé casi dos años: iba, volvía, estaba dos días en Chile, luego tenía que viajar a otro lado ¡Estaba hecha pebre! Imagínate con un hijo. En algunos festivales siempre le preguntan a las mujeres, ¿Dónde dejaste a tus hijos? ¿Con quién dejaste a tus hijos?” cuenta. “Esas preguntas no se las hacen a los hombres, se las hacen a las mujeres”.

“Yo no quiero masculinizar mi pensamiento, yo quiero reforzar lo femenino de mi pensamiento”, expresa la directora de *Rara*. “Dicen que las mujeres nacen con empatía y los

hombres la aprenden. Hay diferencias en los géneros, me parece hermoso reconocer las diferencias, no somos iguales, cada uno va enfrentando ciertas cosas que te hacen aprender. Creo que si yo hubiese sido en mis inicios en el cine como soy ahora, no hubiese logrado hacer todo lo que hice porque tuve que tener carácter y me llamaban por eso”.

## **La industria y el financiamiento**

La tesis “CHILEANFILMS: Catálogo digital del cine chileno” (Javiera Farías, 2019) concuerda en la falta de plataformas que permitan la difusión de realizaciones cinematográficas y actividades relacionadas, además de contener datos sistematizados. Se plantea la creación de un portal de características similares a Cine Chile, pero más completo y enfocado en la difusión, reconociendo la importancia de los medios digitales en la época actual.

La importancia de este trabajo radica en las definiciones detalladas que entrega sobre las etapas del proceso de creación fílmica en país, desde que se idea un proyecto hasta la forma en que este llega a ser exhibido en distintos espacios y plataformas.

A base de bibliografía complementaria, la investigación define la industria cinematográfica como una estructura capitalista que produce y distribuye una cierta mercancía –las películas– en sus fases de desarrollo, producción y distribución. Sin embargo se sugiere que la industria cinematográfica en Chile no está desarrollada aún, principalmente porque la mayoría de las películas locales no logran financiarse con su desempeño en taquilla y esto complica la tarea de producir, así como los procesos posteriores, obligando a conseguir fondos estatales y/o a aliarse con productoras extranjeras.

En la fase de desarrollo Farías observa una tasa de profesionalización muy baja: “No existen guionistas profesionales, ni existe la carrera o especialidad en ninguna universidad. La Universidad de Chile imparte un diplomado en guión de cine, y la Universidad Finis Terrae imparte un magíster en escritura de guión, pero la mayoría de los profesionales de la industria que se desenvuelven como guionistas no fueron formados en estos programas. La mayoría de ellos son directores que escriben sus propias películas, o dramaturgos que se han adaptado al formato cinematográfico. Además, esta fase es únicamente financiada por fondos concursables del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual y Corfo, y muy rara vez por privados nacionales o extranjeros.”

Distinto ve el caso de la producción, la fase más profesionalizada en Chile y cuyos presupuestos crecen constantemente. También hace hincapié en la existencia de un sindicato que protege los derechos y las obligaciones de los técnicos y trabajadores en las producciones cinematográficas (Sinteci) y profesionales especializados en manejo de armas para filmaciones, cuidado y entrenamiento de animales, etc.

Finalmente y nuevamente en base a otros estudios, la investigación menciona que “la distribución en Chile está fundamentalmente dirigida a la exhibición de material extranjero. Entre el 2014 y el 2017 solo un 17,5% de las películas que han estado en salas comerciales han sido producciones nacionales, y ellas solo se han llevado un 3,4% del total de las asistencias a sala. Esto se puede explicar por la relativamente baja cantidad de población (por ende, un mercado reducido), junto a los desmesurados presupuestos que Hollywood tiene para invertir en publicidad y marketing, que terminan desviando la atención del cine nacional, y una línea de producción más enfocada al arte que a lo comercial en el cine chileno.”

Como se menciona, el financiamiento es uno de los principales obstáculos a los que se enfrentan los cineastas del país para realizar sus proyectos en Chile. Esto indudablemente repercute también en quienes se desempeñan como fuerza de trabajo realizando las distintas tareas necesarias para llevar a cabo una película.

Según el informe ministerial de 2019, “Análisis del cine en Chile y sus audiencias”, las películas chilenas se dividen en tres formas de financiamiento;

- Producción 100% nacional (sin financiamiento público): películas producidas por uno o más productores de origen chileno sin ninguna participación financiera de productores extranjeros.
- Coproducción internacional (sin financiamiento público): Películas que involucran la participación financiera de uno o más productores extranjeros, independiente del porcentaje de producción que le corresponde a cada país.
- Financiamiento público: Cualquiera de los casos anteriores que haya recibido algún tipo de financiamiento estatal en alguna de sus fases.

El mismo informe, en su versión 2019, expone que el 48,5% de las películas chilenas estrenadas dicho año corresponde a producción 100% nacional, 29,5% a películas con Financiamiento Público y 21,9% a películas de Coproducción Internacional (sin financiamiento público).

En cuanto al financiamiento público, existen dos modalidades: el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart), que financia “la producción y distribución de obras cinematográficas, creación de guiones, equipamiento, formación profesional, investigación y difusión de las nuevas tendencias creativas y de innovación tecnológica”; y los fondos Corfo, destinados generalmente a cubrir parte de los gastos de distribución, exhibición y comercialización en mercados nacionales e internacionales.

En *Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional* se informa que, de las 335 películas financiadas por alguno de estos fondos entre 2000 y 2015, 231 corresponden a Corfo, que solo ofrece información de datos y montos desde 2006, y 181 a Fondart, que desde 2005 diferencia el fondo audiovisual de los otros ofrecidos en cultura y sistematiza los montos, también desde 2006. En dicho periodo Corfo entregó \$ 2.551 millones de los cuáles solo el 16%, \$ 406 millones, se entregó a proyectos dirigidos por mujeres y un 76% a realizaciones con hombres a cargo. Desde Fondart se entregaron \$ 14.127 millones con un 16%, \$ 2.302 millones, correspondientes a proyectos a cargo de mujeres y un 53% a cargo de hombres. Los porcentajes restantes corresponden a proyectos que no identifican a una persona natural a cargo y por lo tanto no se puede realizar una identificación según género. Esto puede explicarse porque varias postulaciones se realizan a nombre de empresas u organizaciones. En el caso de Bettina Perut, la mayoría se han realizado a nombre de Perut&Osnovikoff, la productora formada junto a su esposo.

Para Bárbara Negrón, “los fondos son un buen instrumento. Para la creación por ejemplo, sí es una herramienta que dinamiza el sector y ayuda a que obras se puedan producir, pero por ejemplo no es lo mismo para organizaciones; cuando uno necesita financiamiento para organizaciones, los fondos concursables por proyecto se vuelven menos eficaces. Creo que la clave está en la diversidad: no soy de la idea de eliminar los fondos, pero sí de crear una gama más amplia de formas de apoyar el trabajo artístico”.

Respecto al acceso a este tipo de financiamiento, Perut recuerda que su primera experiencia en el documental fue colaborando con Silvio Caiozzi para *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* (2000), donde tuvieron cierta libertad para explorar fórmulas narrativas que hicieron destacar el resultado final como un híbrido entre el documental y la ficción. Este trabajo lo realizaron valorando la experiencia y sin remuneración, logrando establecer el fiato como pareja desde el que nació su dupla creativa y el sello narrativo que distingue sus películas hasta hoy.

Luego, cuando quisieron comenzar con proyectos, como *Un hombre aparte* (2001), pusieron dinero propio, pues no lograron acceder a los fondos concursables. Fue recién con su tercer documental que comenzaron a adjudicarse los financiamientos y con ello pensar en el cine como una opción económicamente viable. Perut también confirma el problema que han tenido la mayoría de los realizadores: la imposibilidad de sustentarse económicamente mientras trabajan en sus proyectos, lo que se acrecenta ante la inexperiencia respecto al funcionamiento de la postulación a fondos de desarrollo

La recolección de fondos cobra mayor importancia en el mundo de la realización documental, donde los proyectos tocan temáticas específicas y en varias ocasiones basadas en intereses personales de los creadores, por lo que no es fácil conseguir financiamiento externo.

. ¿Y el factor género? Solo desde 2020 se comenzó a tomar en cuenta en los análisis, al tiempo la “cuota de género” se ha instalado de forma paulatina, aunque genera visiones encontradas.

El Ministerio de Cultura, decidió, para 2021, implementar cambios en las bases de los fondos concursables para “tener más iniciativas a cargo de mujeres dentro de las ganadoras”. El resultado de esto fue que en el total de proyectos ganadores de la convocatoria 2021 de los Fondos de Cultura, las mujeres tuvieron más iniciativas seleccionadas y recursos como responsables de proyectos, con el 50,7% y el 51,1%, respectivamente.

En relación a los equipos de trabajo, las mujeres representan el 54,1% de los integrantes de los proyectos ganadores. Al respecto, la ministra Consuelo Valdés declaró: “Estamos en un momento de la historia donde desde la institucionalidad debemos ser capaces de garantizar el trabajo gradual para conseguir la tan anhelada reducción de las brechas de género. Las mujeres estamos siendo protagonistas y nuestra labor está siendo visibilizada como nunca antes, por lo que no podemos quedar ajenos a esta realidad y debemos seguir avanzando en la línea de equiparar la cancha en el sector cultural y en todos los que componen la vida en sociedad”.

Con miras al proceso 2022, se establecieron cuotas de selección en distintos fondos y modalidades, buscando repetir y profundizar los resultados de la versión anterior. Sobre el Fondo Audiovisual, este “contempla cuotas para proyectos escritos y dirigidos por mujeres en líneas de largometrajes, cortometrajes web series y videojuegos”. ¿Qué se quiere decir con cuotas? Lo siguiente: : “En la medida que existan proyectos elegibles, esta modalidad beneficiará al menos un proyecto elegible de mayor puntaje dirigido por una mujer”. Una resolución inédita.

“Yo creo en la cuota, pero es difícil”, confiesa San Martín. “Si te elijo solo por ser mujer, pero tu proyecto aún no está maduro, te puedo estar cagando la vida. Si yo en la universidad veo algo así, te daré más herramientas para que surjas, voy a apostar por ti, pero en los fondos es difícil... Hasta que no sea legal, tenemos que apelar a la conciencia. Es difícil ser tan tajante”.

Para Pamela Pequeño, en tanto, “si las cuotas “se respetan, es positivo. No debería existir, pero es una manera de recordar, de hacer énfasis y de abrir espacio, porque el patriarcado aún es una realidad en nuestra sociedad y en el mundo. Espero que sea efectivo”. Las cuotas, cree en tanto Gloria Závala, “no son una solución, son una forma de asegurar ciertos grados de participación que no se daría en caso de que no existieran. Está ligado con grupos minoritarios, por eso están las cuotas en otros ámbitos que tienen que ver con cuotas indígenas. No es la solución, pero si es una opción que de alguna manera busca equilibrar”.

## **Distribución y consumo**

Ligadas directamente al financiamiento están las dificultades a la hora de distribuir y exhibir las películas, lo que se evidencia al estudiar las audiencias del cine chileno. Si bien a inicios de milenio se veía un aumento en el interés por las películas nacionales, tras el récord establecido por *El chacotero sentimental* y las cintas que lo superaron sucesivamente en estas dos décadas, este consumo ha sido históricamente bajo en comparación con producciones extranjeras, principalmente de Hollywood, que dedican gran cantidad de recursos para la difusión a nivel mundial..

El interés por que las películas sean vistas y lleguen a la mayor cantidad de público posible se enfrenta al tiempo limitado en que estas permanecen en exhibición, sobre todo cuándo el proyecto no está respaldado por una empresa o productora que se encargue de la distribución. Aquí cobran importancia las alianzas internacionales, los circuitos independientes y los festivales o espacios alternativos que permiten la exhibición en actividades específicas y en distintos territorios del país, sobre todo en el caso de producciones realizadas por mujeres, documentales, así como de óperas primas de equipos y creadores novatos que no cuentan con la experiencia ni los contactos para insertar sus obras en el circuito.



La investigación “Participación de la mujer en la Industria Cinematográfica Nacional” expone datos sobre este tema respecto a las mujeres. En el periodo investigado (2000-2015) las películas realizadas por mujeres se mantuvieron en promedio 4.8 semanas en salas, atrayendo un promedio de 11.502 espectadores por película, mientras que las dirigidas por hombres se mantuvieron en promedio 6.5 semanas con 43.475 espectadores promedio por película. Asimismo, los proyectos a cargo de mujeres se distribuyeron con alrededor de 4.7 copias por película versus las 18,2 copias en el caso de películas dirigidas por hombres.

En la versión 2019 del “Análisis del Cine en Chile y sus audiencias” se informa que ese año se exhibieron 241 películas chilenas y contaron con 359.627 espectadores, lo que equivale a un 1,2% del total anual. El 91,75% de estos espectadores asistió a películas chilenas dirigidas por un hombre, mientras que el 8,22% asistió a películas dirigidas por mujeres. La versión 2020 del mismo estudio sostiene que las condiciones sanitarias debido al Covid-19 hacen imposible realizar un análisis con las características de los anteriores.

“El cine es tan caro y tan complejo, que se necesita la ayuda del Estado y las cuotas de pantalla”, plantea San Martín. “si no, van a llegar los monstruos y nos van a pisar. A mí en *Rara* me fue la raja, y tuvimos 16.000 personas, que no es nada”.

Andrea Carvajal ha estado involucrada, según su propia estimación, en más de 200 estrenos y alrededor de 100 ediciones de festivales. “En un año puedo cubrir o ser parte de ocho versiones de festivales distintos. Tengo la suerte de poder participar de distintos grupos de trabajo, más allá de Femcine, donde soy socia fundadora y parte del equipo de trabajo”. Respecto a la forma en que se da este trabajo, Carvajal ayuda a entender mejor la importancia de esta etapa para que la obra llegue al público, donde define las estrategias de marketing como fundamentales: “En Femcine y en Plaza Espectáculos [su productora] me relaciono con la dirección... (La parte del marketing) se enfoca desde el merchandising, como qué piezas vas a ocupar, la imagen, por donde va a ir el spot, decidir con qué medios asociados trabajamos y ahí vinculamos con comunicaciones. No sacamos nada con hacer la programación o curatoría de competencias si el otro no lo ve, no se entera”.

Alejado de la mera discusión sobre la presencia en las salas y el circular de la película, Carvajal aborda su trabajo como algo transversal respecto a la relación con las audiencias, buscando posicionar la obra. Sus declaraciones sobre la planificación hacen reflexionar sobre la imposibilidad que tienen otras películas de recibir este plan de trabajo y amplificación, quedando muchas veces en mano de las realizadoras y realizadores.

“Yo inserto la obra y su contenido en los medios de comunicación, incido de esa forma”, cuenta Carvajal. “Si estás estrenando el jueves, mi trabajo es que el resto, una buena parte y ojalá mucho del público transversal se informe, se entere y pueda decidir si asiste o no asiste. Si puedo a su vez destacar la potencialidad, características más fuertes y atractivas de la película para hacer que se decida por verla, tanto mejor”.

Respecto a la distribución del documental, Pamela Pequeño confirma las dificultades de este trabajo y la falta de este apoyo completo para todos los realizadores: “Eso es tremendo, sobre todo para personas que somos independientes, porque se supone que terminas tu película y ahí empieza el otro gran trabajo, que muchas veces los directores o directoras independientes lo hacemos nosotros, porque los productores financian la película y ya no hay más plata. Entonces, ¿quién hace eso? Se ha profesionalizado un poco más en Chile, pero tienes que encontrar alguien que te distribuya, que se interese por tu película.”.

“Nuestra película *La ciudad de los fotógrafos* fue una película muy festivalera pero hay otras películas que no lo son, porque eso depende de la recepción que se tenga a nivel internacional de las temáticas que desarrollas”, explica por su parte Claudia Barril. “Como productora hemos trabajado temas que son importantes localmente, que si bien han pasado por festivales, no ha sido un circuito tan enorme porque son películas pensadas para un público más local. En la mayoría de los casos hemos tenido distribución en salas de cine, estreno comercial y lo interesante de la distribución es que nosotros hemos trabajado hartito el circuito educativo”.

Bettina Perut comenta que hasta su última película (*Los reyes*), donde tuvieron una distribuidora encargada, este trabajo siempre estuvo a cargo de ella junto a su esposo. Y confirma que, terminada una película, los festivales internacionales son el primer paso: “La idea es llevarla al mejor festival que se pueda fuera. Al final, cuando ya agarraste los mejores festivales, puedes apuntar a festivales locales... Primero a los festivales Clase A, porque muchos te piden la exclusividad de que no hayas mostrado la película en ninguna otra parte antes. Después viene la distribución por canales abiertos, y fundamentalmente por internet en estos días”..

Sobre los festivales en Chile, Marcelo Morales observa que su consolidación comienza en la década de los 90, con la aparición de Fidocs y del Festival Internacional de Cine de Valdivia tomando relevancia: “Pero a principios de los 2000 aparecen más, con la idea de que varias regiones tengan sus festivales. Como se ha atomizado tanto la cartelera, los

festivales son la instancia para ver otras películas”. Los festivales son instancias que hacen posible que una película sea vista en una sala”.

En *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno a la mujer en el cine chileno*, Alicia Scherson instaló por su lado una crítica a estos espacios: “Hay mucho de ir a festivales como un fin en sí mismo. Se creó este nicho de las películas raras que viven y mueren en festivales y todo bien, pero estamos mostrándonos las películas entre nosotros mismos, y esto debería ser un negocio, igual. Hay *sponsors*, hay fondos, casi se ha logrado armar una especie de economía cerrada y parece que ahí muere el cine, pero no muere, se mantiene en esta economía cerrada.. A mí ese escenario me deprime, pero veo que mucha gente de la nueva generación, como nació o empezó a hacer cine con esas reglas, está en eso. Para nuestra generación, una película nace cuando llega a la sala e interactúa con la audiencia, mientras que, para muchos cineastas jóvenes, el ejercicio es pasear por festivales...”

## ¿UN ESCENARIO PROMETEDOR?

”La tendencia ha sido que cada vez es más fácil producir y distribuir a nivel pequeño, en internet es directo y nos vamos alejando del cine de sala”, prosigue Scherson. “Eso tiene ventajas y desventajas; hay un acceso a que podemos ser todos creadores, se empieza a difuminar el límite entre creador y espectador, pero a la vez hay algo que se pierde que es la experiencia colectiva, el tamaño de la pantalla, la solemnidad de la sala de cine, que puede ser pura nostalgia del siglo XX, de mi idea de cine, de cómo yo me formé en el cine, pero bueno, eso es un sentimiento particular.”

Si la misma Scherson criticaba que al momento de estrenar *Play* en el año 2005 se le preguntara por su atípico rol como directora chilena, mientras ella quería hablar de su película, después de eso varios nombres femeninos han cobrado importancia en el área: mujeres que se han hecho un nombre en el cine chileno de los últimos 20 años, como Maite Alberdi, Marialy Rivas, Claudia Huaquimilla, Dominga Sotomayor y la misma Scherson, por mencionar algunas. Aunque hace algunos años citar con facilidad una decena de mujeres en este espacio era imposible y, a pesar de algunos ejemplos notables que hemos mencionado, aún seguimos viendo como estos nombres reconocidos están ligados principalmente a la dirección.

La realización de este reportaje fue planteada en un contexto de cambio marcado por distintas manifestaciones a nivel nacional que instalaron y dieron fuerza a la necesidad de investigar, ahondar y visibilizar el trabajo hecho por mujeres en distintos espacios de la sociedad. Este también fue el puntapié inicial para otras investigaciones que se realizaron paralelamente respecto al mundo del cine y la presencia de la mujer en particular, lo que nos permitió obtener mucha cooperación al momento de investigar, sobre todo por parte de las entrevistadas que decidieron participar a pesar del contexto de crisis social y pandémico, pues nos encontramos con la sorpresa de adentrarnos a un tema que estaba siendo trabajado desde distintos espacios.

Mientras este reportaje estaba en la fase final de redacción, desde el Gobierno se liberó el estudio “Mujeres en el Campo Audiovisual: Barreras y Brechas de Género en el Sector Artístico Chileno” y aunque solo algunos de elementos pudieron ser integrados a esta investigación, es una muestra de lo importante que se ha vuelto el tema en la sociedad chilena y del interés gubernamental por integrarlo en sus análisis, así como en las políticas públicas..

A esta respecto Bárbara Negrón, en su calidad de Presidenta del OPC cree que este trabajo se va a “traducir en medidas concretas las cosas que se han estado observando desde la perspectiva de género. Intuyo que bastante más rápido de lo que ha sido en los últimos años, porque los temas de género han avanzado lento pero en el último tiempo se ha visto un dinamismo mayor y sí creo que se viene un cambio a nivel de política cultural, espero que pronto.” Esto se suma a la serie de recomendaciones que el propio informe establece como fundamentales para buscar mejorar la situación actual, donde resalta la necesidad de una formación con perspectiva de género en distintos espacios educativos, para impactar en el desarrollo de la sociedad en general.

Hoy existen cifras que en ciertos roles hablan de un avance en la integración femenina: si en 20 años el aumento en el número de realizaciones y estrenos por año ha crecido sostenidamente, también lo ha hecho la presencia femenina en las distintas etapas que implica la existencia de una película, aunque solo recientemente existe conciencia sobre la importancia de este solo hecho y comienzan a aparecer con fuerza los problemas y condicionantes asociados al trabajo femenino en una inestable industria audiovisual.

Al igual que la mayoría de las voces consultadas, Andrea Carvajal confirma esta noción de cambio sostenido en el tiempo, expresado comúnmente en la dirección: “Empecé a trabajar con cortometrajes dirigidos por mujeres, luego con largometrajes. Eso tiene que ver con una cosa un poco obvia, que las mujeres fueron tomando esos roles, y que además de hacer la película lograban insertarla en un circuito de festival, de exhibición independiente o de exhibición comercial. Desde ahí he trabajado con muchísimas películas dirigidas por mujeres. He visto la evolución a nivel cuantitativo, he podido trabajar cada vez con mayor cantidad de películas dirigidas por mujeres, y en producción igual. Pero de la dirección, sin dudas, es de donde viene el empuje.”

Este reportaje intenta ser un aporte al presentar cifras que grafican la situación de los últimos 20 años, donde se entiende que se ha acelerado en cambio social y la mujer ha logrado reclamar un espacio en sus distintos ámbitos, pero también intentando desviar el foco de la figura de la dirección de proyectos audiovisuales, ahondando en la realización de una película, sus dificultades y dando voz a trabajadoras de roles vistos como secundarios, técnicos, poco observados desde la óptica de género o entendidos como masculinos. Que el cuadro general haya conocido ya algunos cambios, no quiere decir que las cosas no puedan ni deban seguir cambiando.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Entrevistas**

#### **Verónica Abarca**

Comunicadora Audiovisual, Productora y Miembro de Agrupación Nosotras Audiovisuales (NOA)

#### **María José “Pepa” San Martín**

Directora, asistente de dirección, guionista y actriz.

#### **Marcelo Morales**

Periodista, investigador, director de CineChile.cl

#### **Pamela Pequeño**

Documentalista y docente universitaria.

#### **Gloria Zavala Villalón**

Doctora en psicología, académica e investigadora especializada en Psicología del Trabajo y las Organizaciones.

#### **Claudia Barril**

Documentalista, asistente de dirección, guionista y productora.

#### **Bettina Perut**

Directora, documentalista, guionista y productora.

#### **Alicia Scherson**

Directora, guionista, productora de cine de ficción.

#### **Bárbara Negrón**

Directora del Observatorio de Políticas Culturales, periodista y docente.

#### **Andrea Carvajal**

Encargada de distribución y productora.

#### **Soledad Salfate**

Montajista y académica.

#### **Silvia Guerrero**

Jefa de la Comisión de Madres Audiovisuales (NOA), camarógrafa y académica.

### **Nadinne Voullieme**

Postproductora de Sonido y académica.

### **Carlos Flores**

Documentalista, docente y fundador Escuela de Cine de Chile

## **Textos y publicaciones**

Cáceres, Y. (2019). *Los años chilenos de Raúl Ruiz (Spanish Edition)*. Editorial Catalonia.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Rojas, C., Dávalos, F., & Hurtado, A. (2018, agosto). *Participación de la mujer en la industria cinematográfica nacional*.

<<https://cineymujeres.herokuapp.com/PMICChilena.pdf>>

Cortínez, V. (2004). No pasarse de la raya: Una estética cinematográfica de la transición en El chacotero Sentimental. En *Memoria, duelo y narración : Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad* (pp. 81–90).

<<https://www.spanport.ucla.edu/wp-content/uploads/2014/10/elchacotero-cortinez.pdf>>

Donoso, C. (2017). *El otro montaje: reflexiones en torno al montaje documental*. La Pollera Ediciones.

Estévez, A. (2005). *Luz, cámara, transición: el rollo del Cine Chileno de 1993 al 2003*. Ediciones Radio Universidad de Chile.

Estévez, A. (2017). *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno al cine chileno (2006–2016)*. La Pollera Ediciones.

Estévez, A. (2021). *¿Por qué filmamos lo que filmamos? Diálogos en torno a la mujer en el cine chileno*. La Pollera Ediciones.

Hudson, E., Mezzera, J., & Moreno, A. (2018). *El relato acerca de lo femenino y lo masculino en el cine chileno (2000–2016)*.

<<http://www.scielo.org.pe/pdf/rcudep/v18n1/a06v18n1.pdf>>

Hudson, E., Mezzera, J., Moreno, A., & Coffré, R. (2018). *Lo femenino y lo masculino en el cine chileno*.

<<http://limonapps.udd.cl/wp-content/uploads/2018/09/Lo-femenino-en-el-cine-chileno.pdf>>

Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. (2020). *ANÁLISIS DEL CINE EN CHILE Y SUS AUDIENCIAS AÑO 2019*.

<<https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/09/analisis-del-cine-en-chile-y-sus-audiencias-2019.pdf>>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020). *ANÁLISIS DEL CINE EN CHILE Y SUS AUDIENCIAS AÑO 2020*.

<<https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/04/reporte-2020.pdf>>

Observatorio de políticas culturales (OPC). (2021). *Estudio “Mujeres en el Campo Audiovisual: Barreras y Brechas de Género en el Sector Artístico Chileno”*.

<<https://chileaudiovisual.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/05/Mujeres-en-el-Audiovisual.pdf>>

## Web y prensa

Becerra, A. (2019, 21 agosto). Encuesta revela que el 92% de la industria audiovisual ha vivido situaciones de acoso. *Diario Uchile*.

<<https://radio.uchile.cl/2019/08/21/encuesta-revela-que-el-92-de-la-industria-audiovisual-ha-vivido-situaciones-de-acoso/>>

Cine Chile. (2020, 22 septiembre). *Cronología del cine chileno*.

<<https://cinechile.cl/cronologia-del-cine-chileno/#tabscronologia%7C10>>

Cine Chile. (2021). *Cine Chile*. <<https://cinechile.cl/>>

EFE. (2017, 29 septiembre). Las mujeres cineastas en Iberoamérica solo representan el 18 %. *El Mostrador*.

<<https://www.elmostrador.cl/cultura/2017/09/29/las-mujeres-cineastas-en-iberoamerica-solo-representan-el-18/>>

Sindicato Nacional Interempresa de Profesionales y Técnicos del Cine y Audiovisual -SINTECI. (s. f.). Preguntas Frecuentes – SINTECI. SINTECI.

<https://sinteci.cl/preguntas-frecuentes/>

Figuroa, N. (2016, 11 diciembre). Estas son las diez películas chilenas más vistas en la historia del cine. *T13*.

<<https://www.t13.cl/noticia/tendencias/estas-son-las-diez-peliculas-chilenas-mas-vistas-en-la-historia-del-cine>>

*Final Girls Chile*. (2021). <<https://finalgirlschile.com>>

*Fondos Cultura apuesta por la reducción de las brechas de género | Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*. (2021).

<<https://www.cultura.gob.cl/genero/fondos-cultura-apuesta-por-la-reduccion-de-las-brechas-de-genero/>>

Luna, P. (2018, 17 mayo). El mayo del 2018 chileno: la revolución feminista se toma la educación y la calle en Chile. *France 24*.

<<https://www.france24.com/es/20180517-chile-revolucion-feminista-educacion-protestas>>

Mandiola, C., & Martínez, M. (2019, marzo). ¿Dónde están las mujeres en el cine chileno? *Revista Wikén, El Mercurio*, 4–7.



*Memoria Chilena: Portal.* (2021). Memoria chilena. <<http://www.Memoriachilena.gob.cl/>>

El movimiento feminista del 2018. (2020). Archivo Nacional.  
<[https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-93703.html?\\_noredirect=1](https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-93703.html?_noredirect=1)>

Núcleo de Investigación en Género y Sociedad Julieta Kirkwood de la Universidad de Chile & Archivo Mujeres y Géneros del Nacional de Chile. (2020). *Línea de Tiempo: Movimiento Feminista Chile*. Archivo Nacional.  
<[https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-75907.html?\\_noredirect=1](https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-75907.html?_noredirect=1)>

Observatorio de políticas culturales- OPC. (s. f.)  
<<https://www.observatoriopoliticasculturales.cl/>>

Ortega, H. (2016, 1 febrero). Pero, ¿en qué demonios consiste el trabajo de un productor de cine? | Actualidad, Moda. *EL PAÍS*.  
<<https://smoda.elpais.com/moda/pero-en-que-demonios-consiste-el-trabajo-de-un-productor-de-cine/>>

Prieto, M. F. (2021, 27 abril). Estudio reveló la estrepitosa caída en espectadores y recaudación que tuvo el cine en Chile durante 2020. Emol.com.  
<<https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2021/04/27/1019175/Espectadores-recaudacion-cine-Chile-2020.html>. *emol.com*.>

*Producción Audiovisual de Largometrajes - Fondo Audiovisual 2022.* (2021). Fondos de cultura.  
<<https://www.fondosdecultura.cl/fondos/fondo-audiovisual/lineas-de-concurso/produccion-audiovisual-de-largometrajes-fondo-audiovisual-2022/>>

Pulgar, C. (2011, 20 septiembre). La revolución en el Chile del 2011 y el movimiento social por la educación. *DiarioUchile*.  
<<https://radio.uchile.cl/2011/09/20/la-revolucion-en-el-chile-del-2011-y-el-movimiento-social-por-la-educacion/>>

Silva, V. O. (2016, 23 marzo). Poco más del 5% de mujeres acceden a cargos de poder en la industria del cine chileno. *El Mostrador*.  
<<https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/03/23/poco-mas-del-5-de-mujeres-acceden-a-cargos-de-poder-en-la-industria-del-cine-chileno/>>

Social, P. T. D. M. Y. (2003, 24 septiembre). Ley 19889 (24-sep-2003) M. del Trabajo y Previsión Social | Ley Chile. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.  
[www.bcn.cl/leychile](http://www.bcn.cl/leychile). <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=214980>

## **Anexos**

60

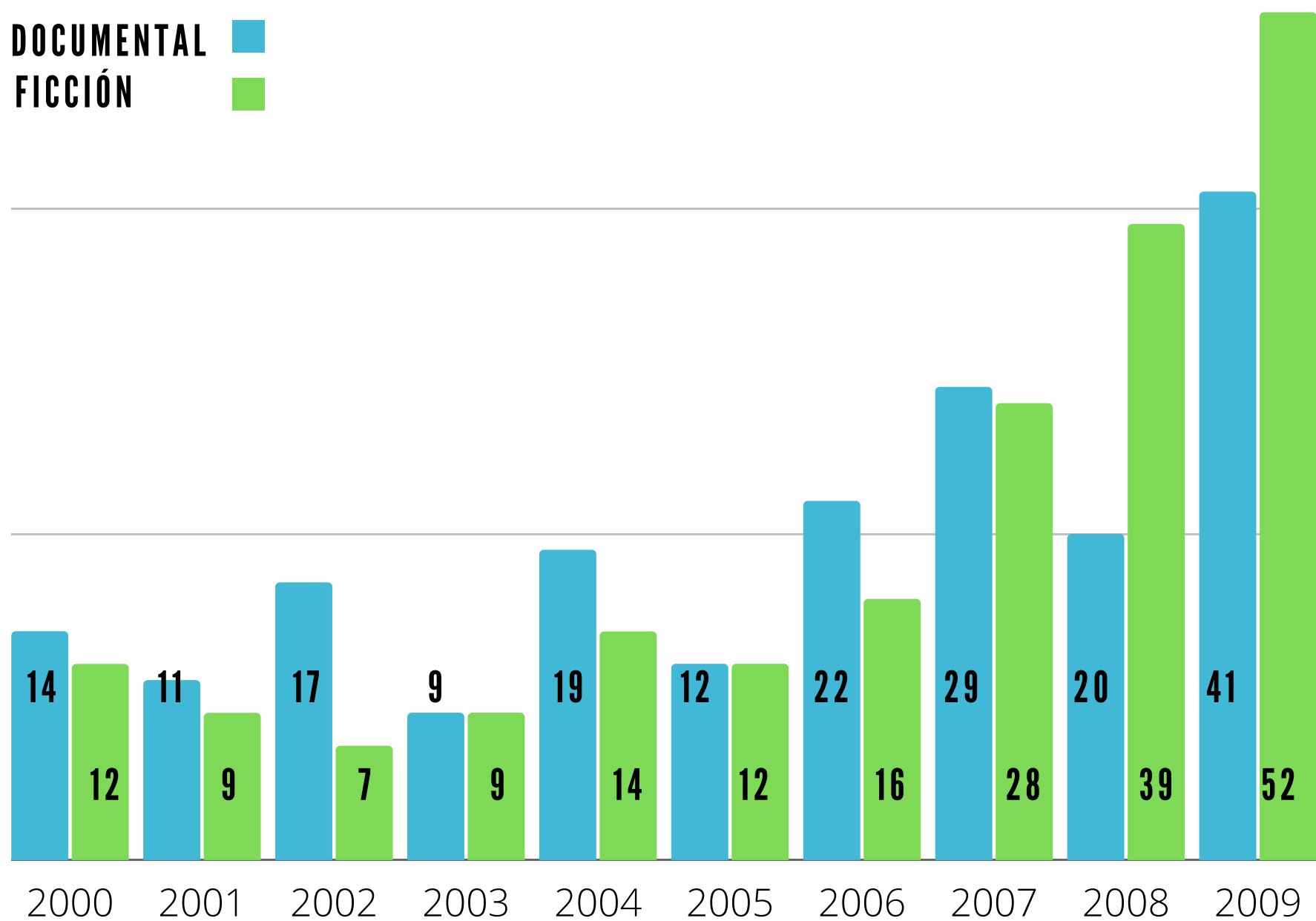
## Número de largometrajes estrenados por año

DOCUMENTAL   
FICCIÓN 

40

20

0



2000

2001

2002

2003

2004

2005

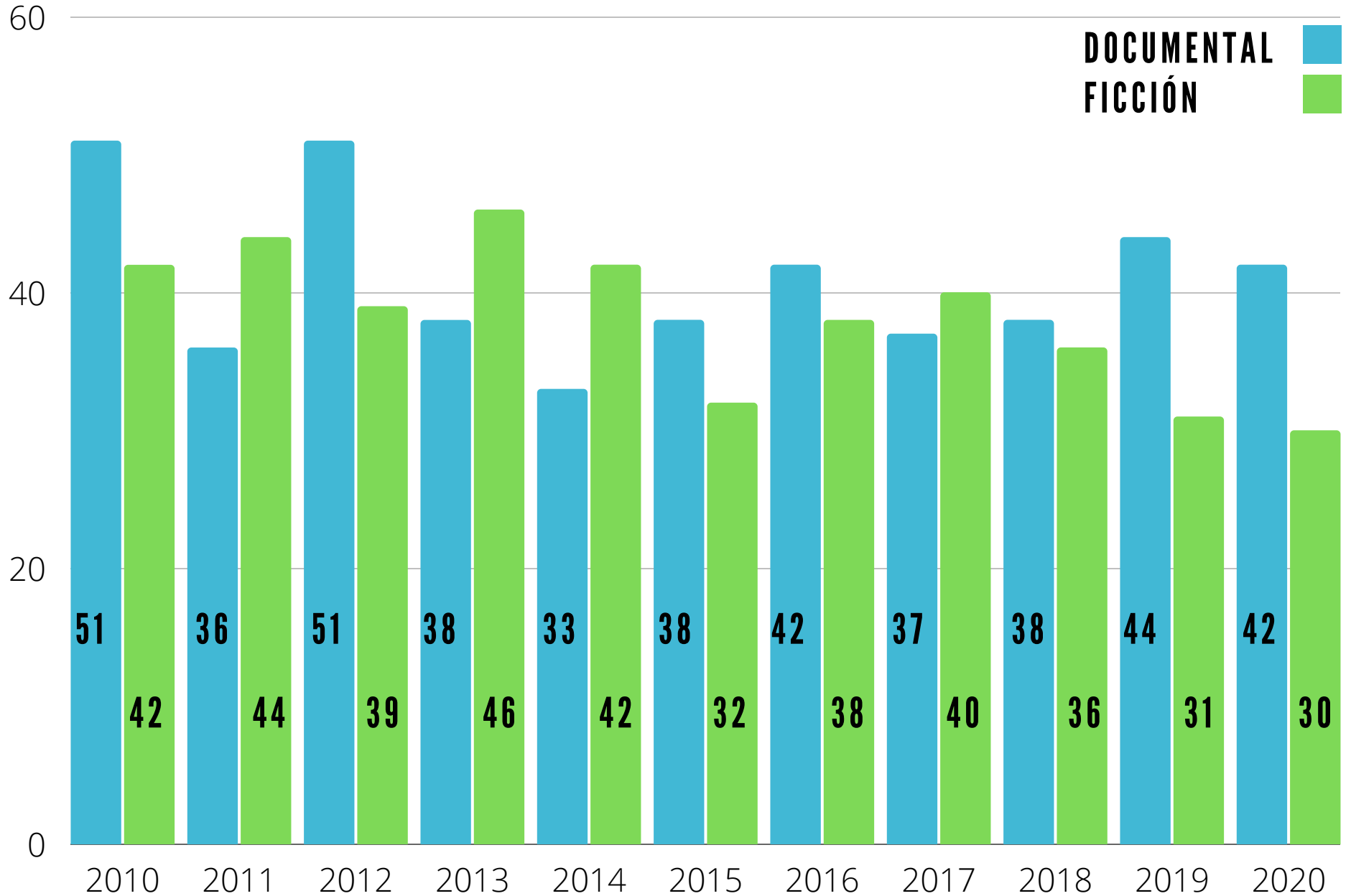
2006

2007




2008

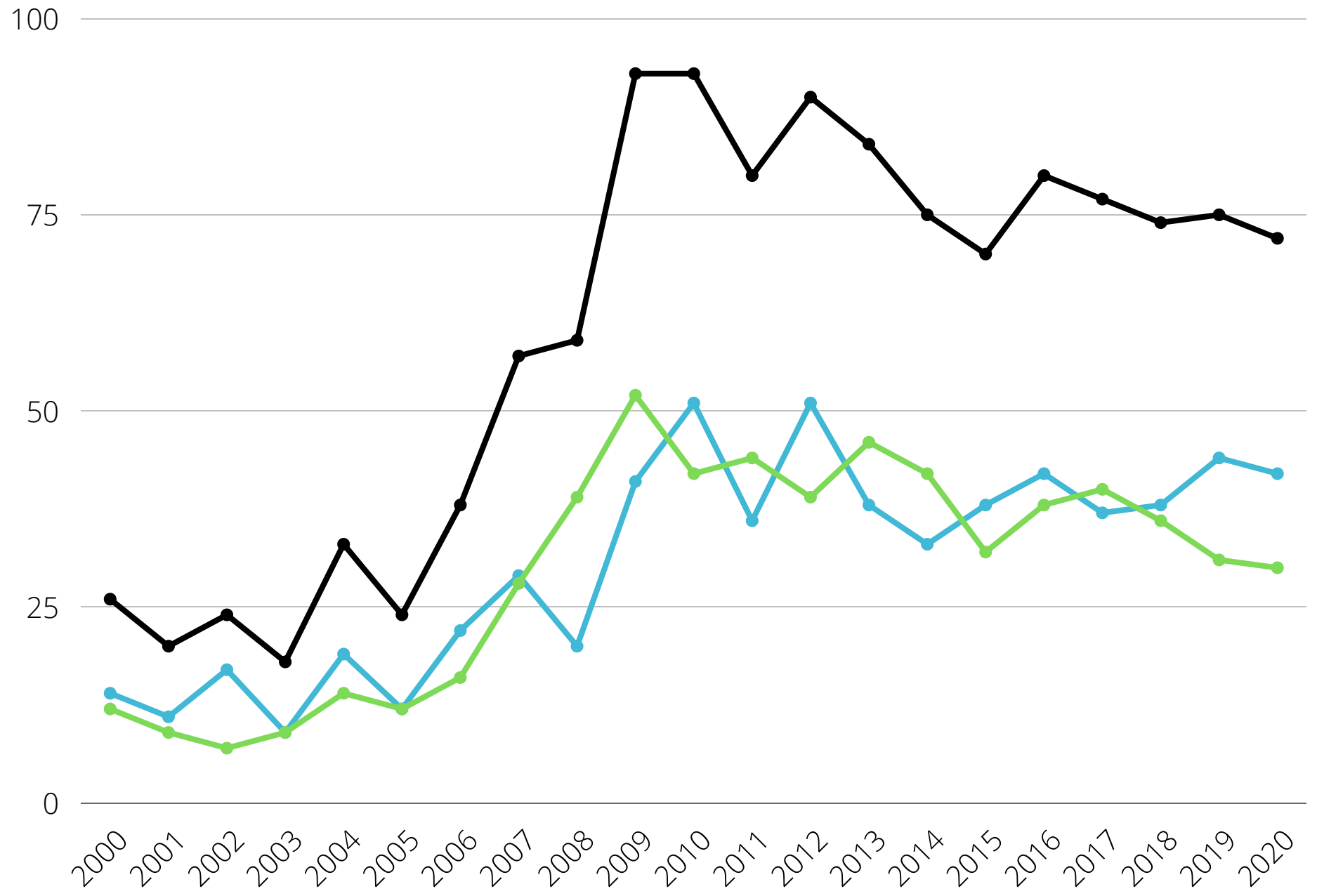
2009

# Número de largometrajes estrenados por año

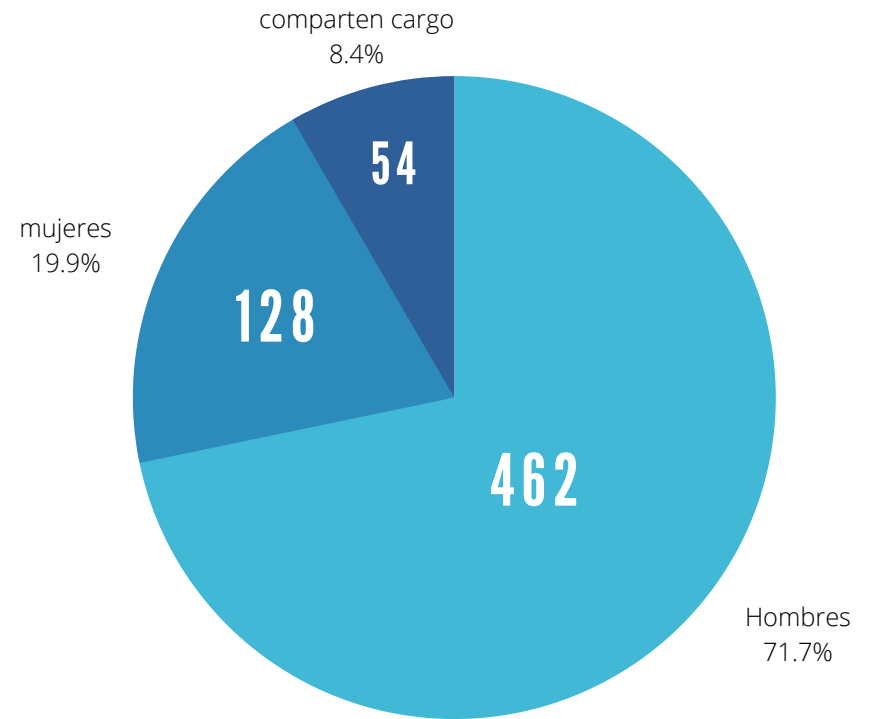
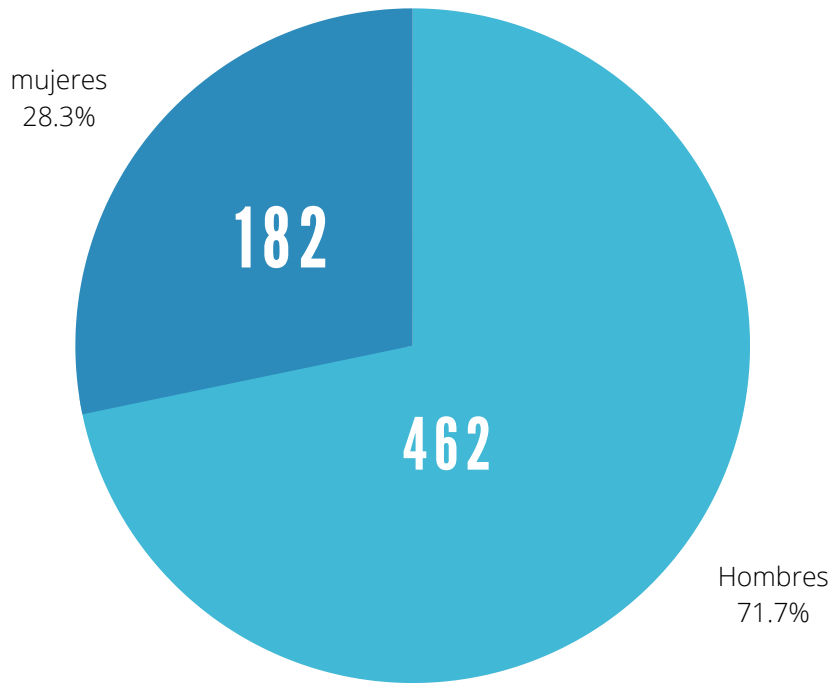


# Evolución en cantidad de largometrajes estrenado por año 2000-2020

**Total**   
**Documental**   
**Ficción** 

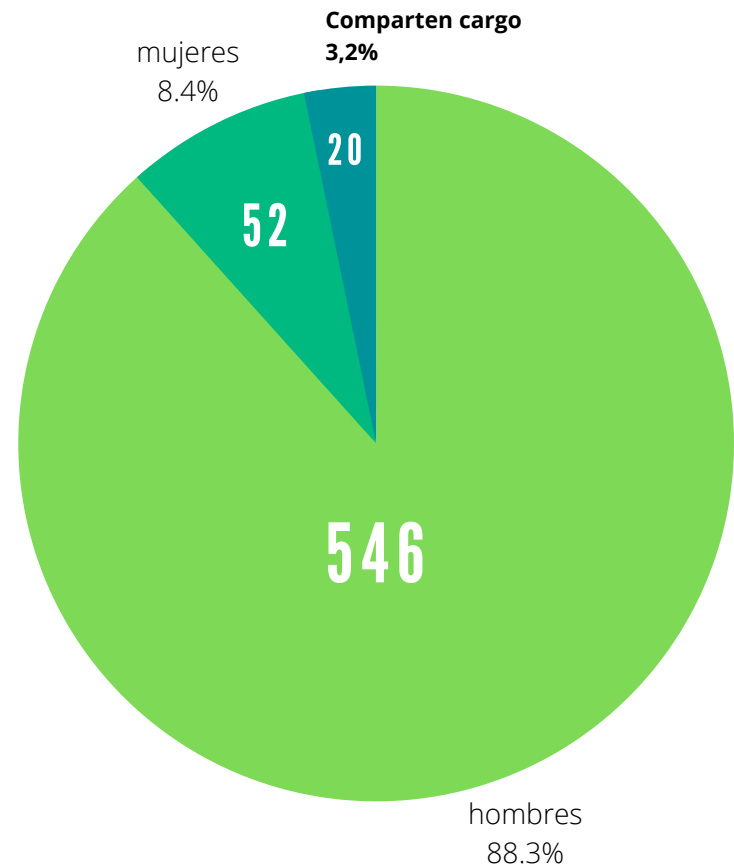
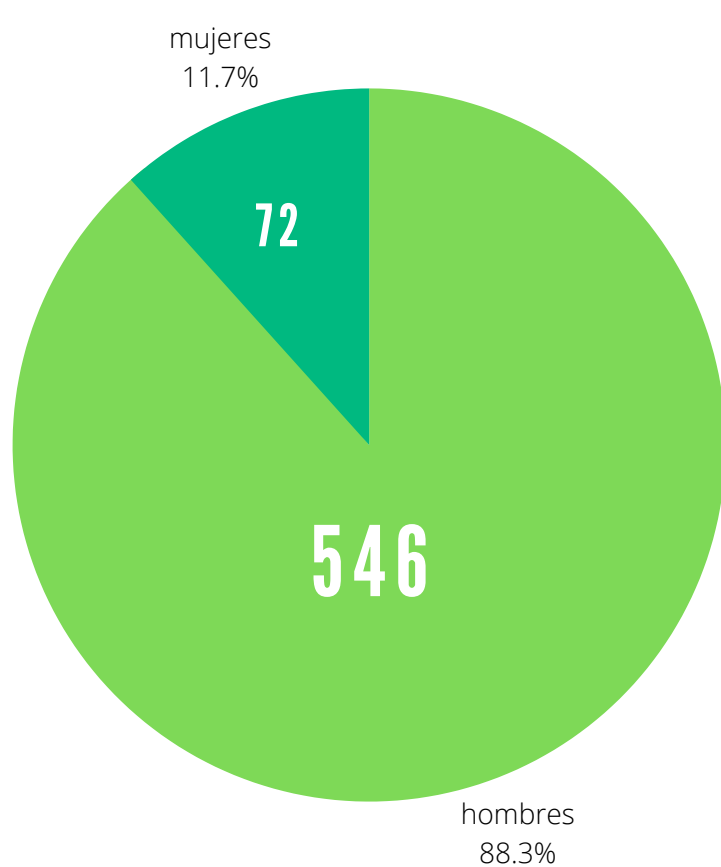


# DIRECCIÓN DE DOCUMENTALES 2000-2020



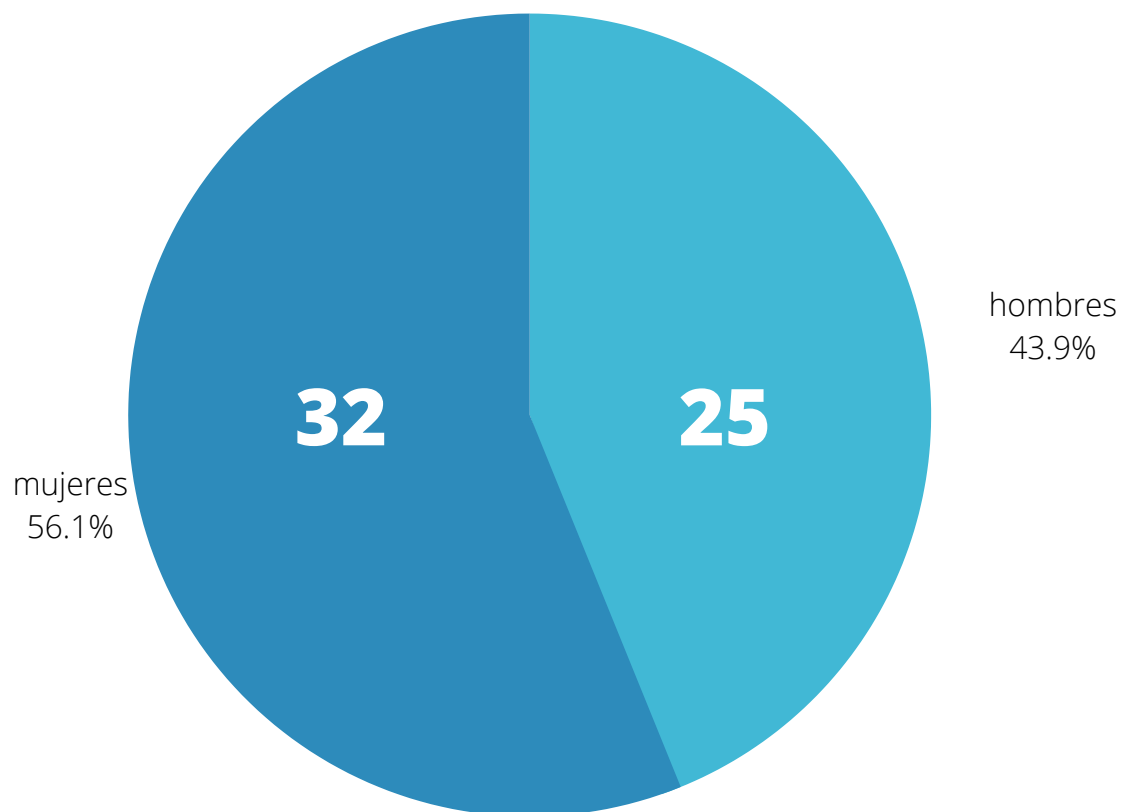
TOTAL 644 LARGOMETRAJES DOCUMENTALES SEGÚN DATOS DE [WWW.CINECHILE.CL](http://WWW.CINECHILE.CL)

# DIRECCIÓN DE LARGOMETRAJES DE FICCIÓN 2000-2020



TOTAL 618 LARGOMETRAJES DE FICCIÓN SEGÚN DATOS DE [WWW.CINECHILE.CL](http://WWW.CINECHILE.CL)

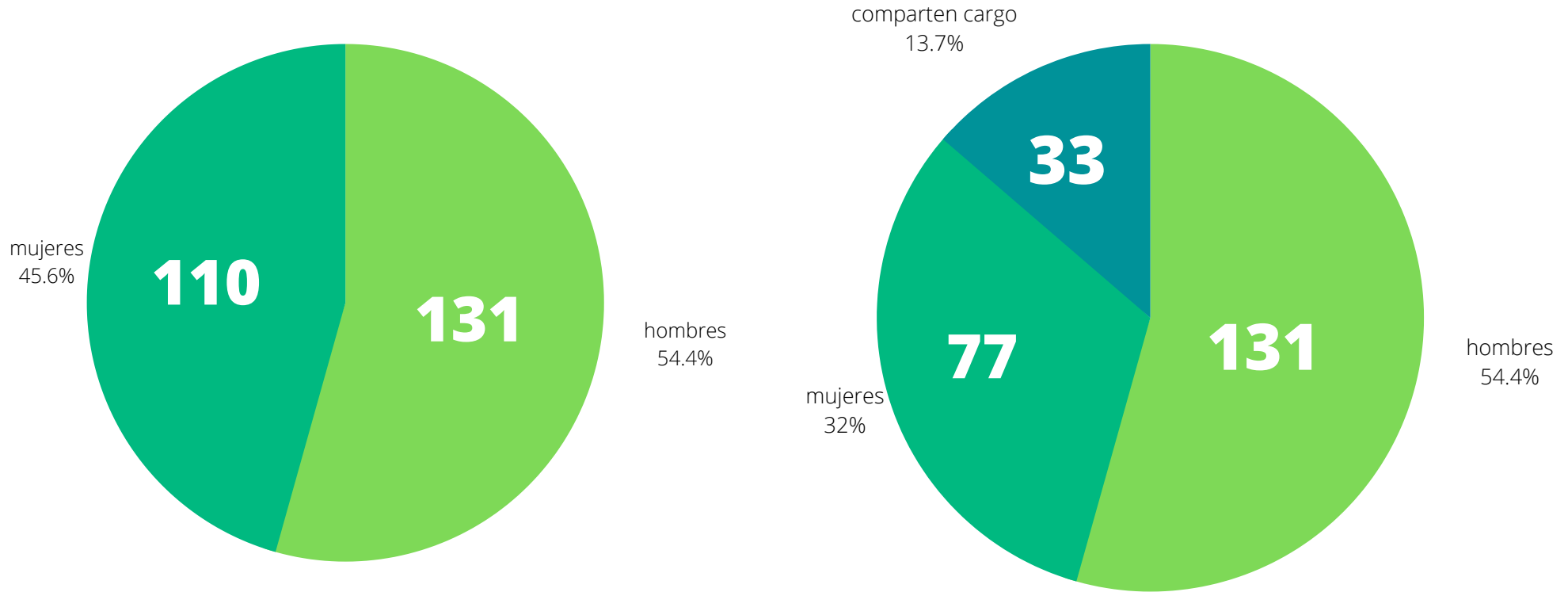
# Asistencia de dirección de largometraje documental 2000-2020



En un total de 57 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

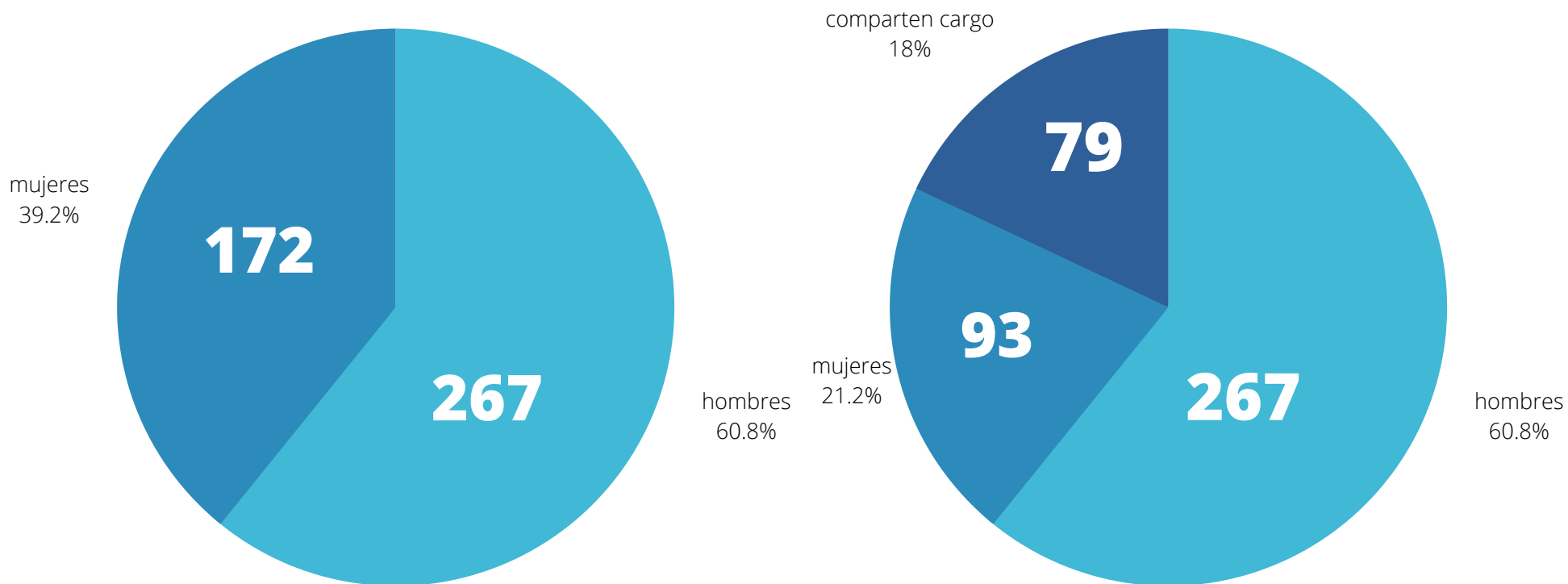


# Asistencia de dirección de largometrajes de ficción 2000-2020



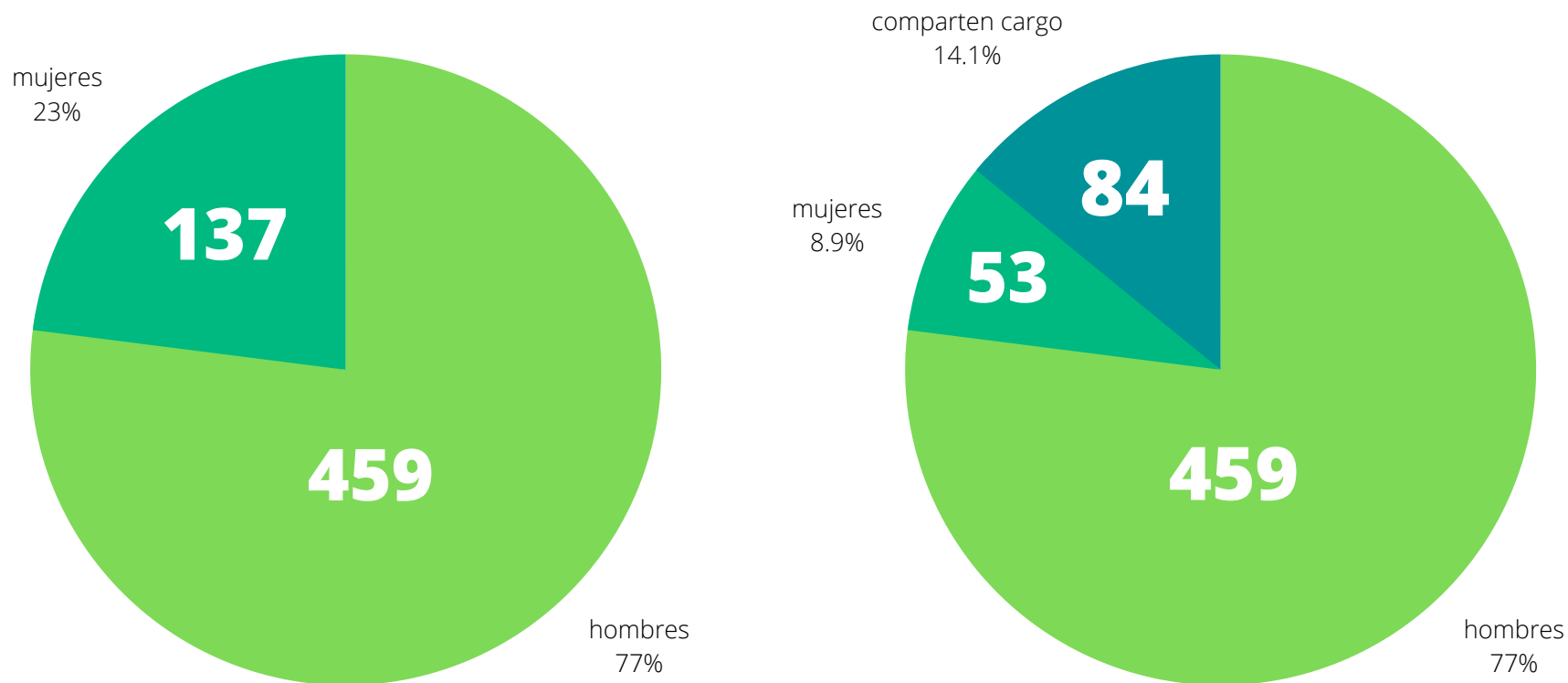
En un total de 241 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Guión de largometraje documental 2000-2020



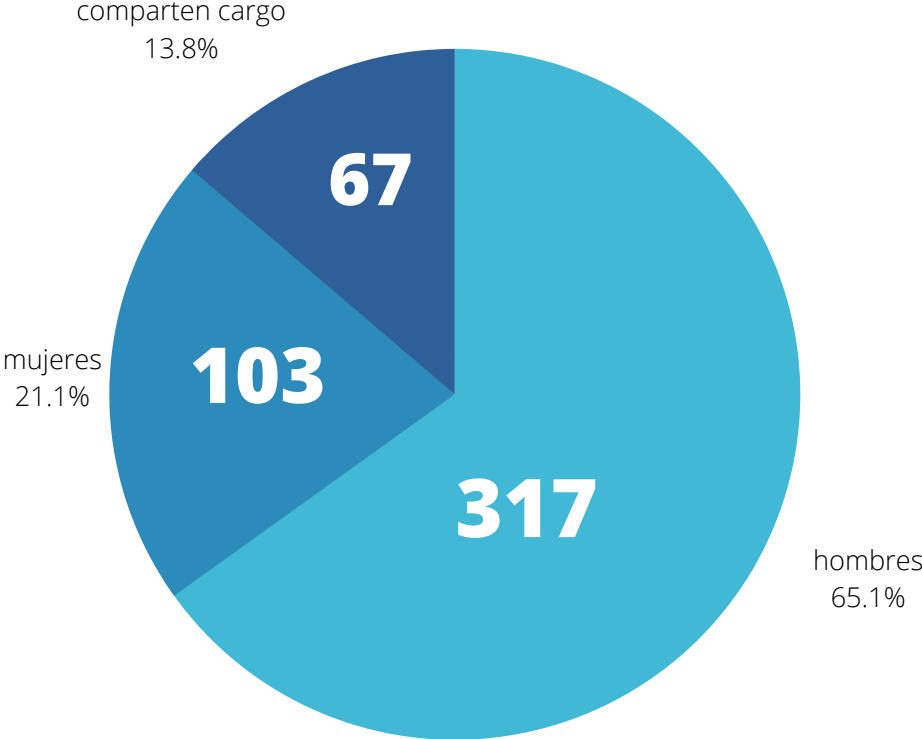
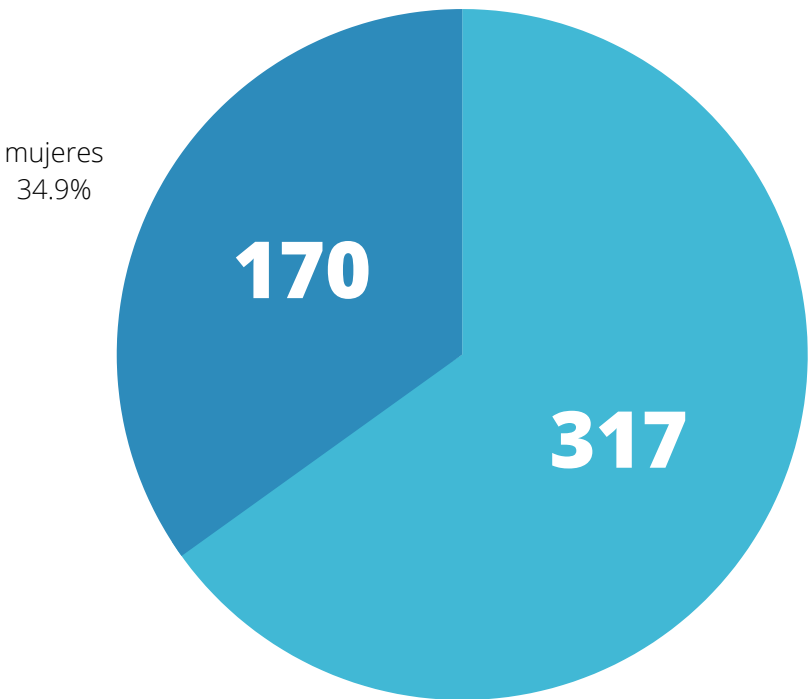
En un total de 439 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Guión de largometrajes de ficción 2000-2020



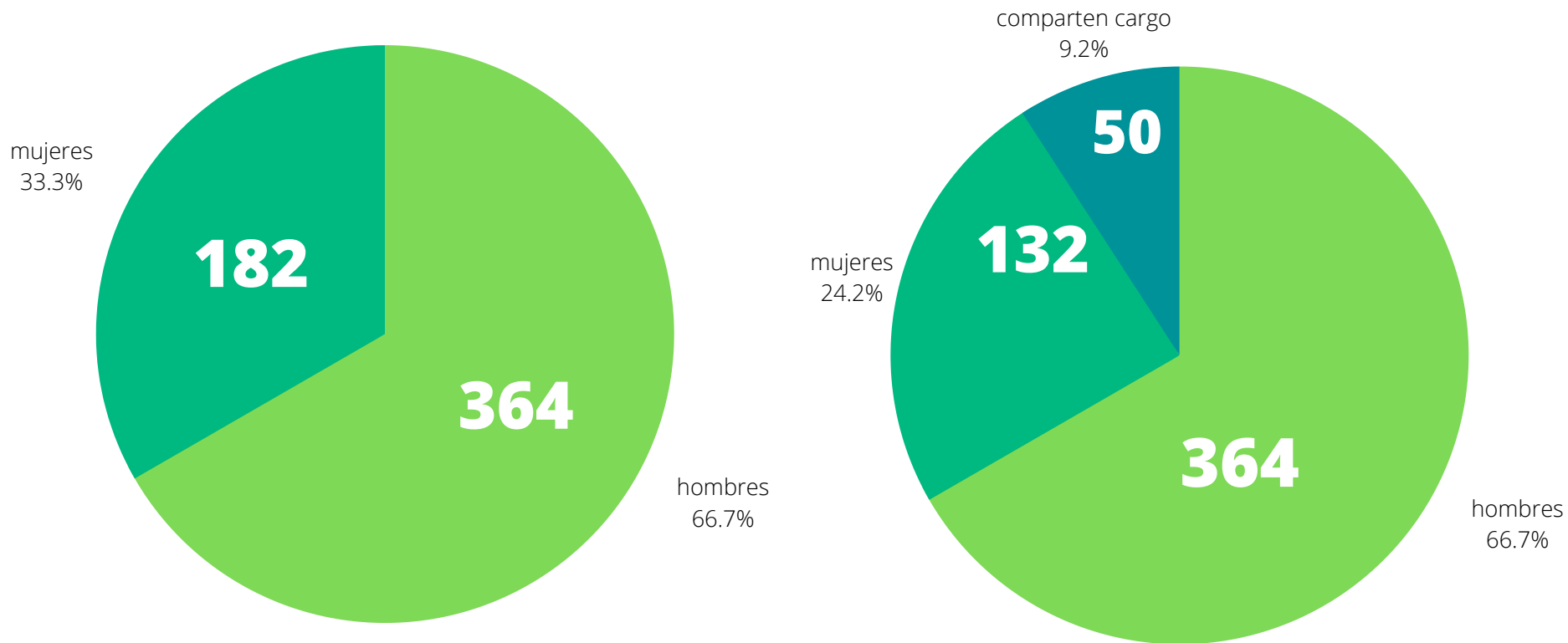
En un total de 596 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Montaje de largometraje documental 2000-2020



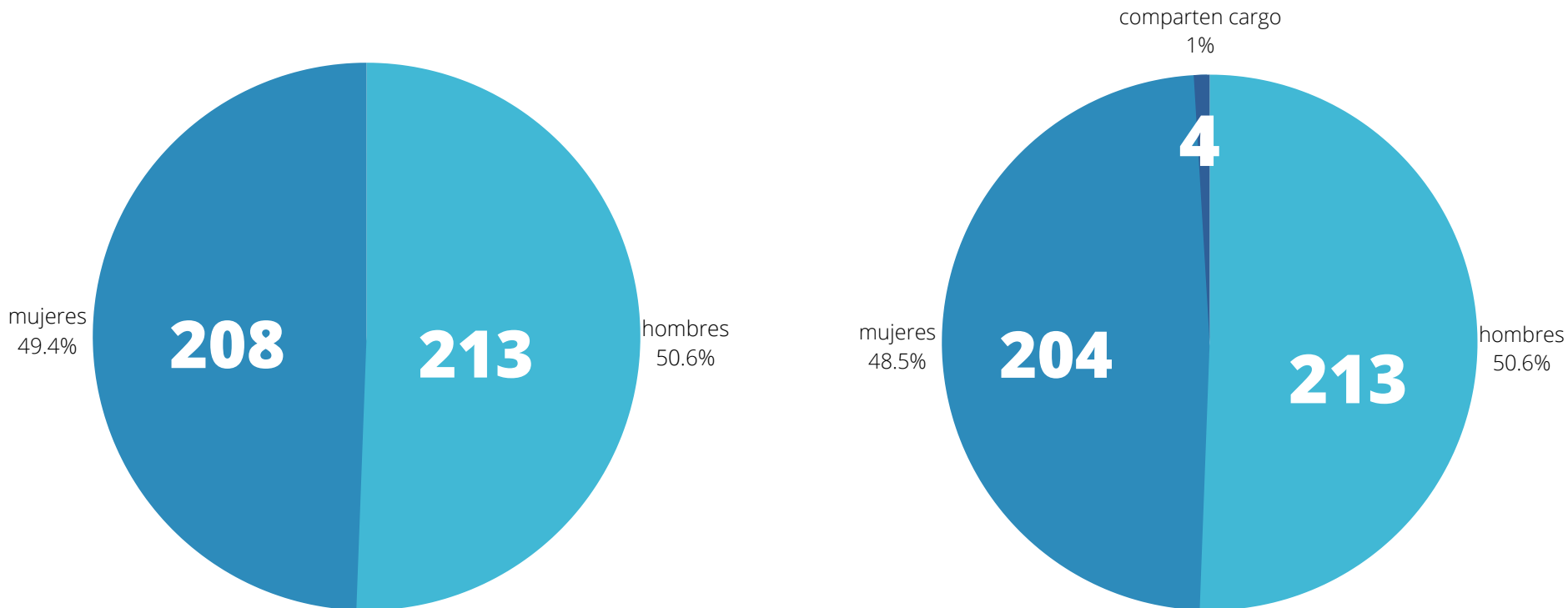
En un total de 487 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Montaje de largometrajes de ficción 2000-2020



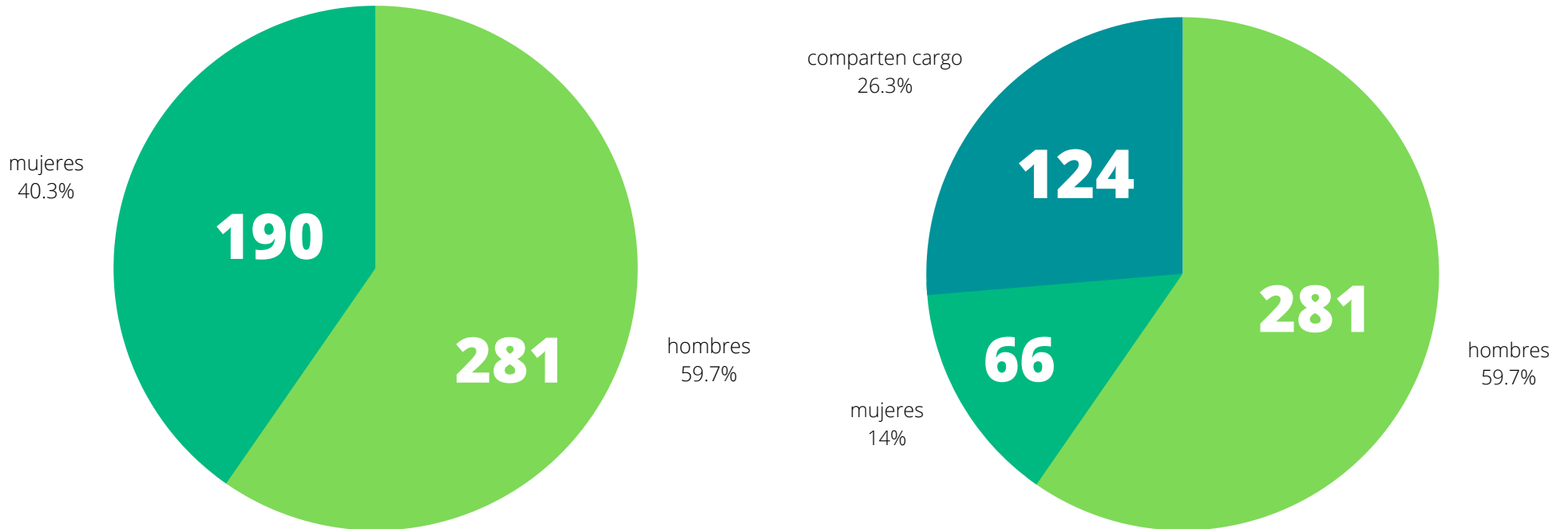
En un total de 546 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Producción de largometraje documental 2000-2020



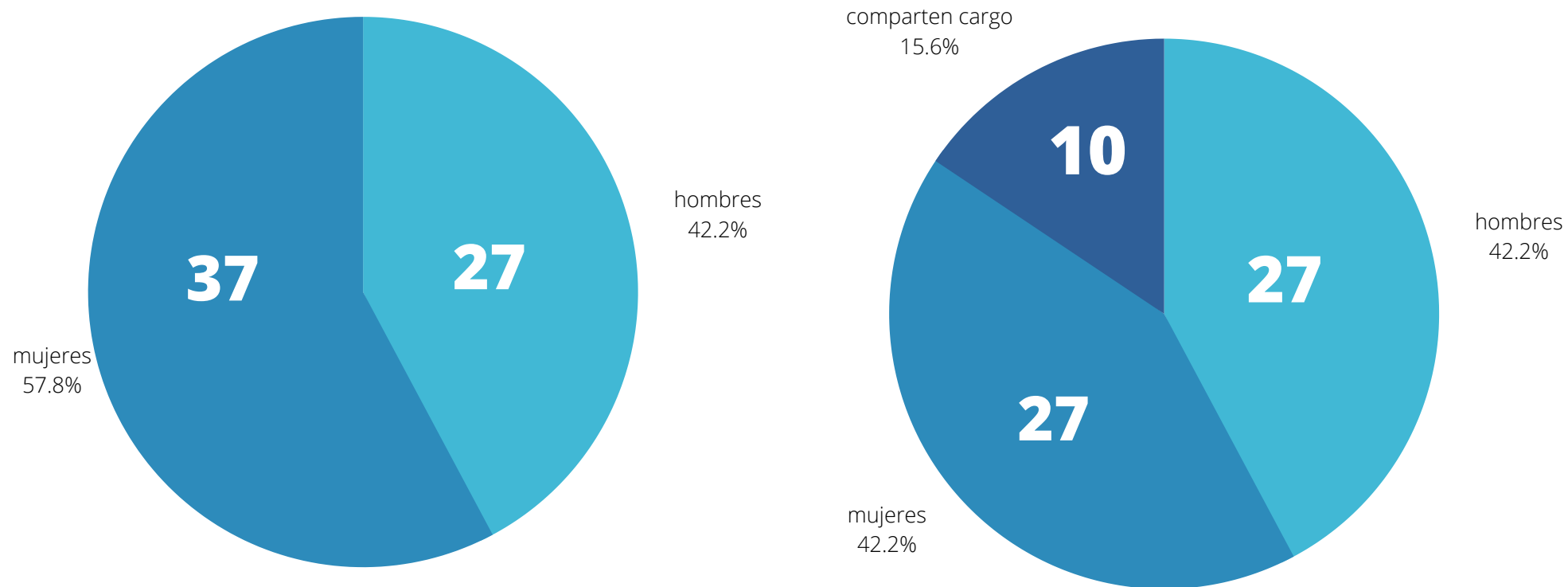
En un total de 421 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Producción de largometrajes de ficción 2000-2020



En un total de 471 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

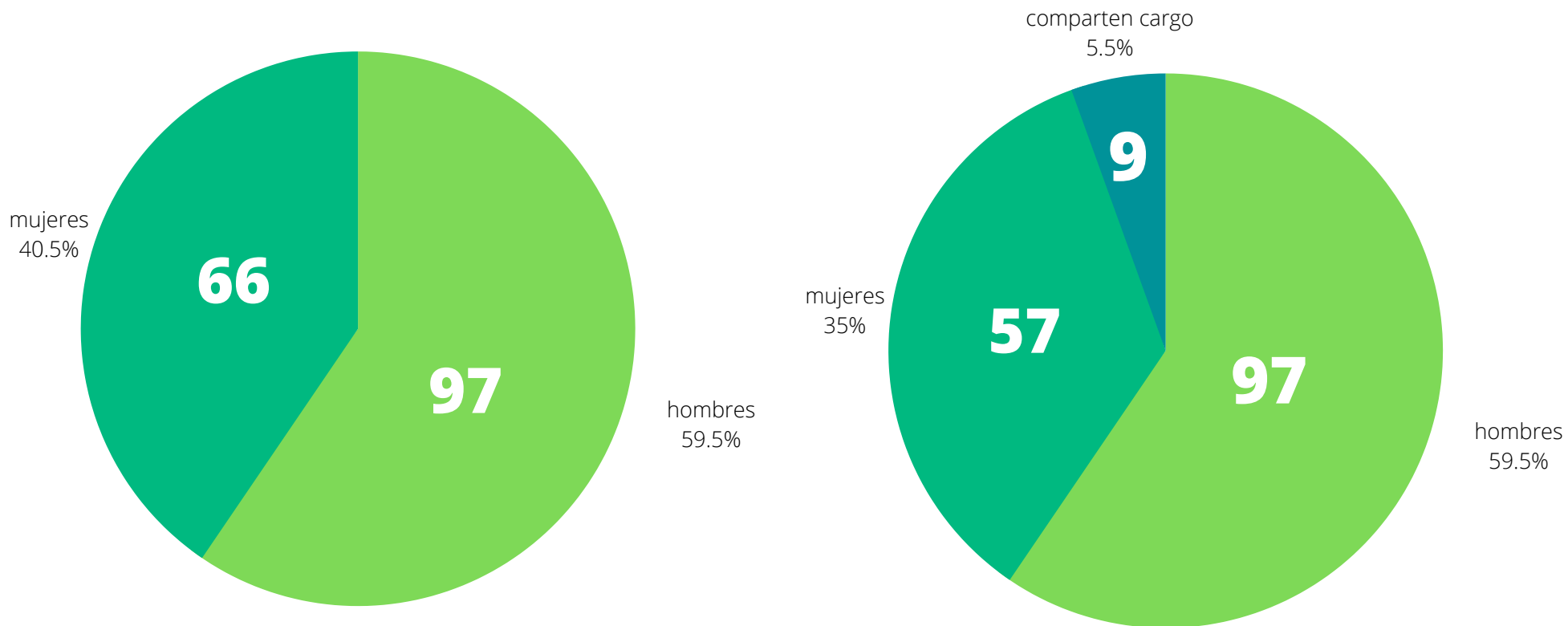
# Producción general de largometraje documental 2000-2020



En un total de 64 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

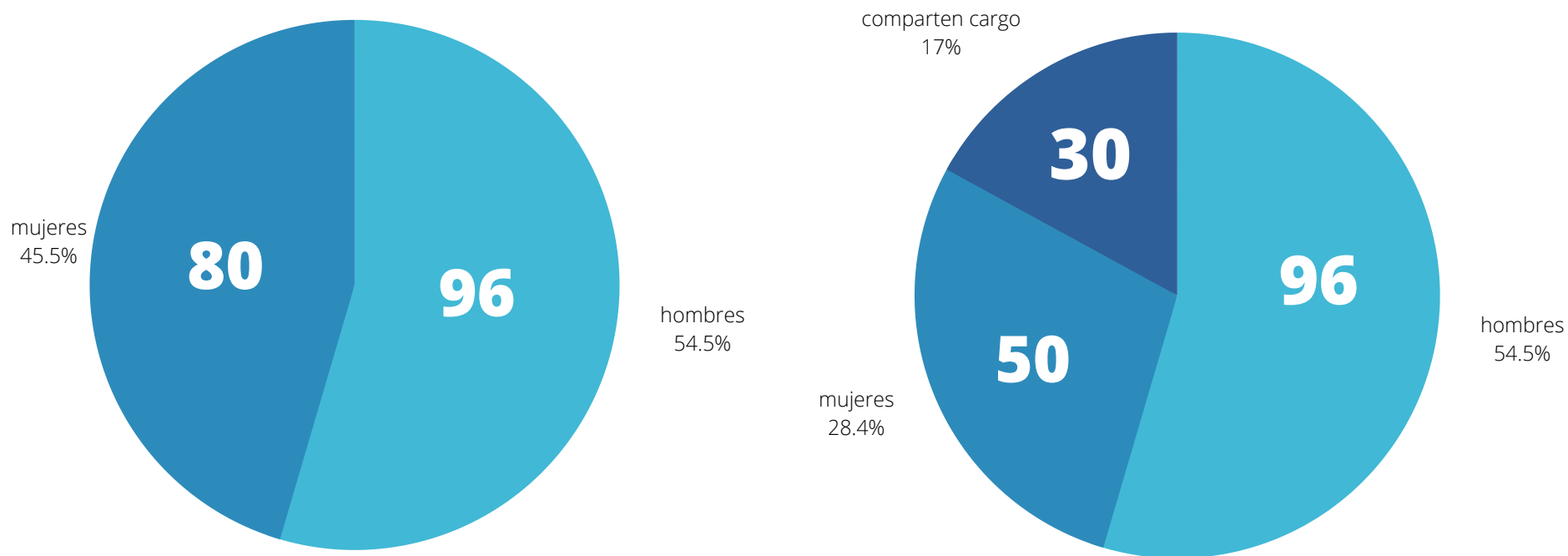


# Producción general de largometrajes de ficción 2000-2020



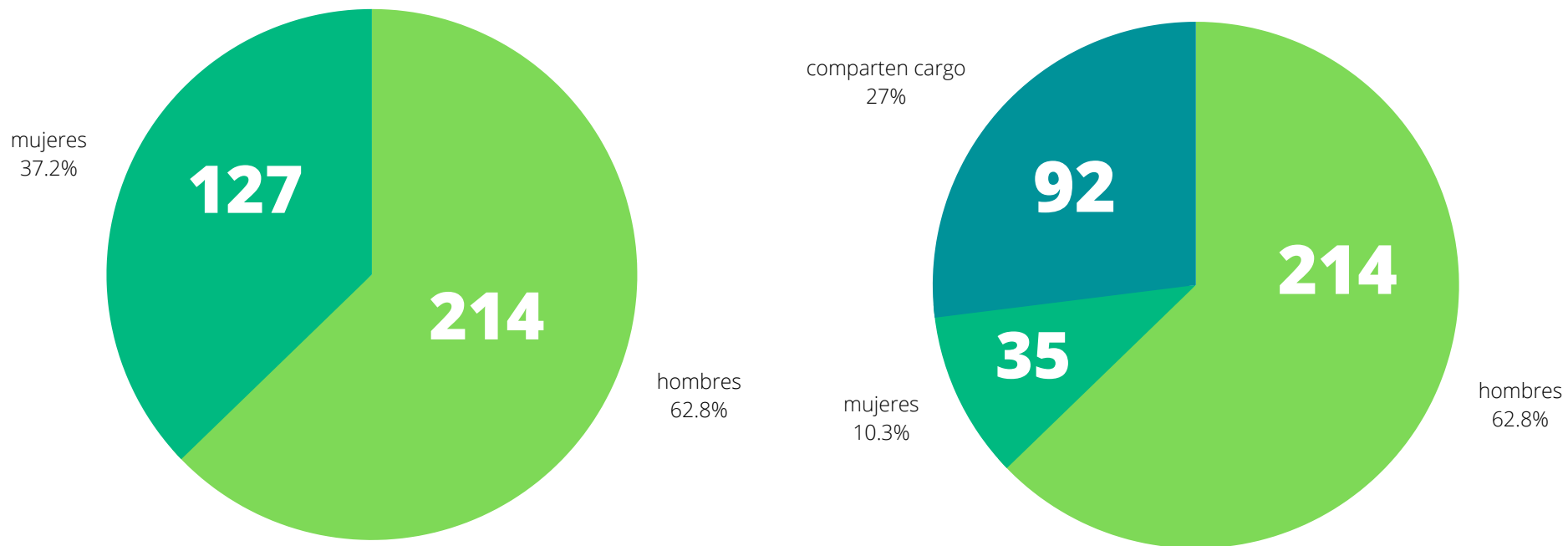
En un total de 163 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Producción ejecutiva de largometraje documental 2000-2020



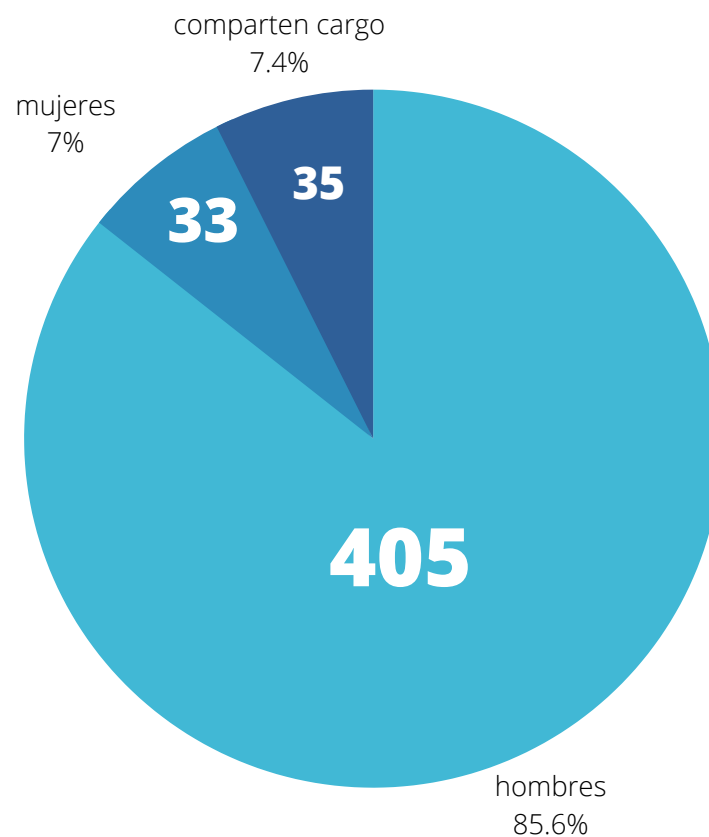
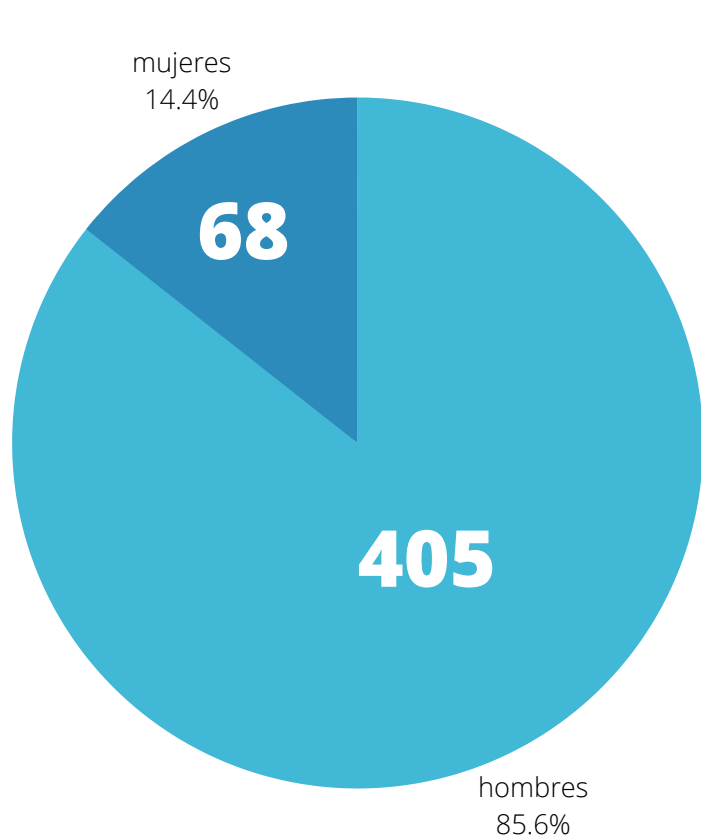
En un total de 176 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Producción ejecutiva de largometrajes de ficción 2000-2020



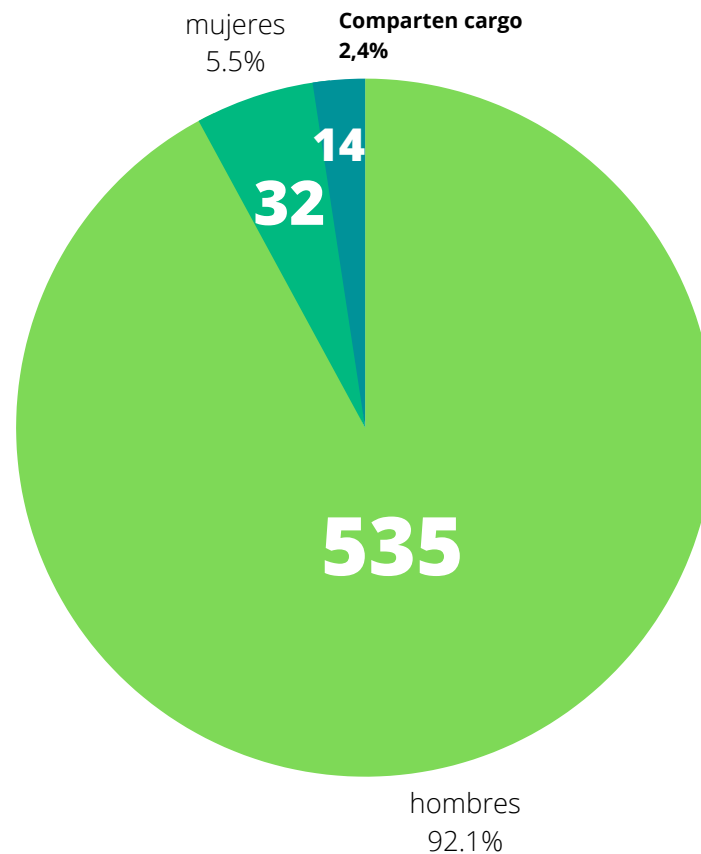
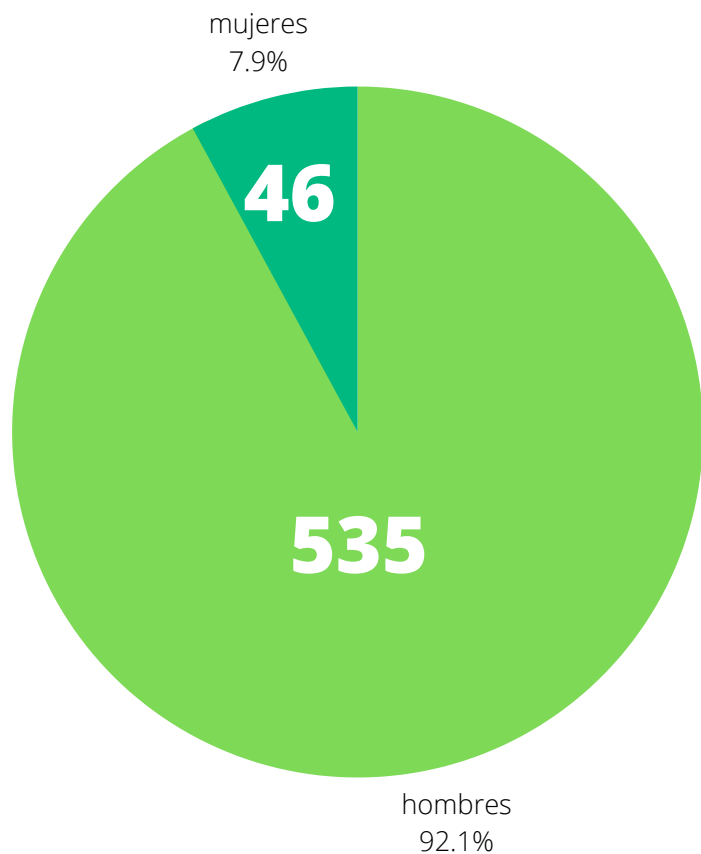
En un total de 341 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Dirección de fotografía de largometraje documental 2000-2020



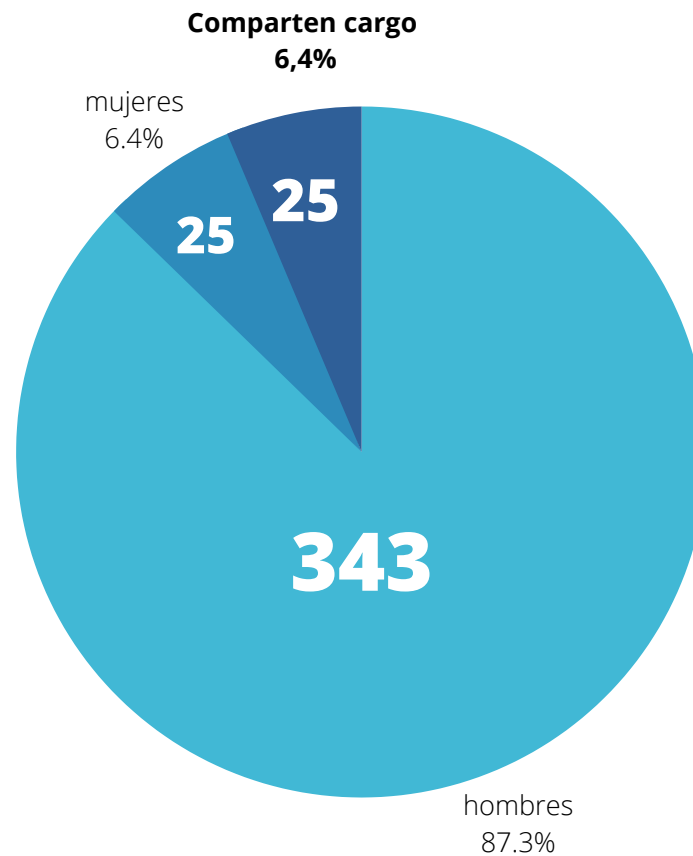
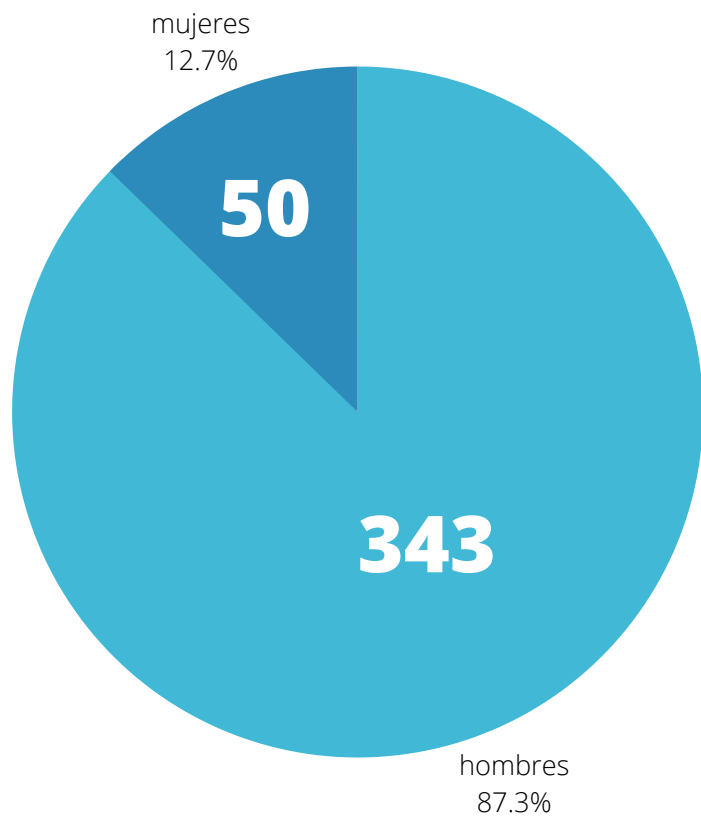
En un total de 473 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Dirección de fotografía de largometrajes de ficción 2000-2020



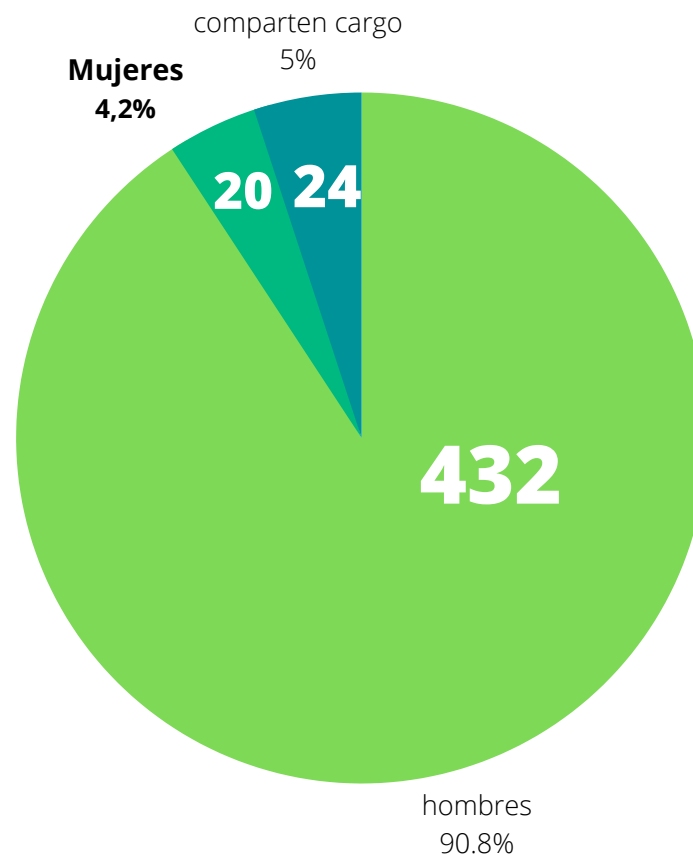
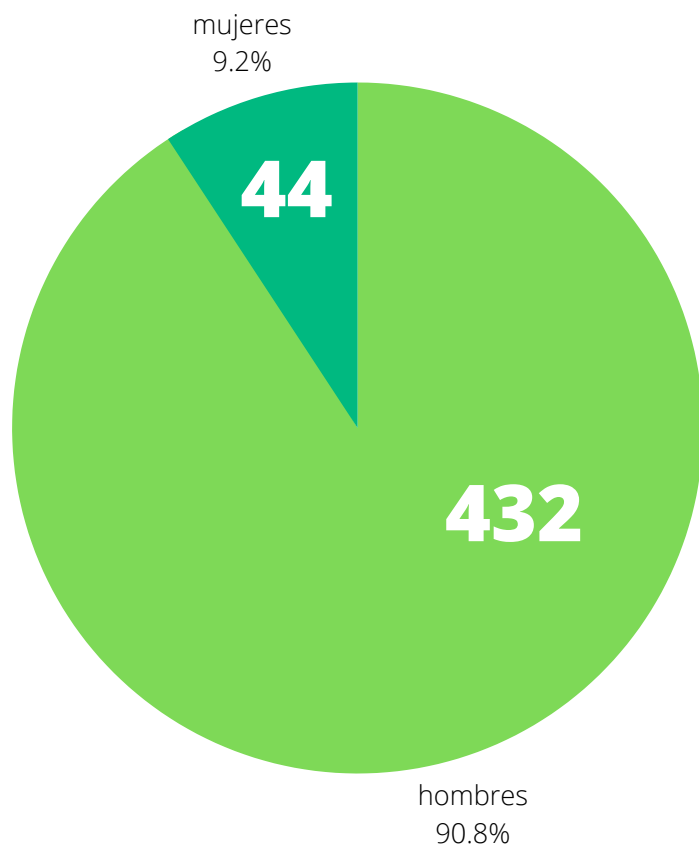
En un total de 581 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Sonido de largometraje documental 2000-2020



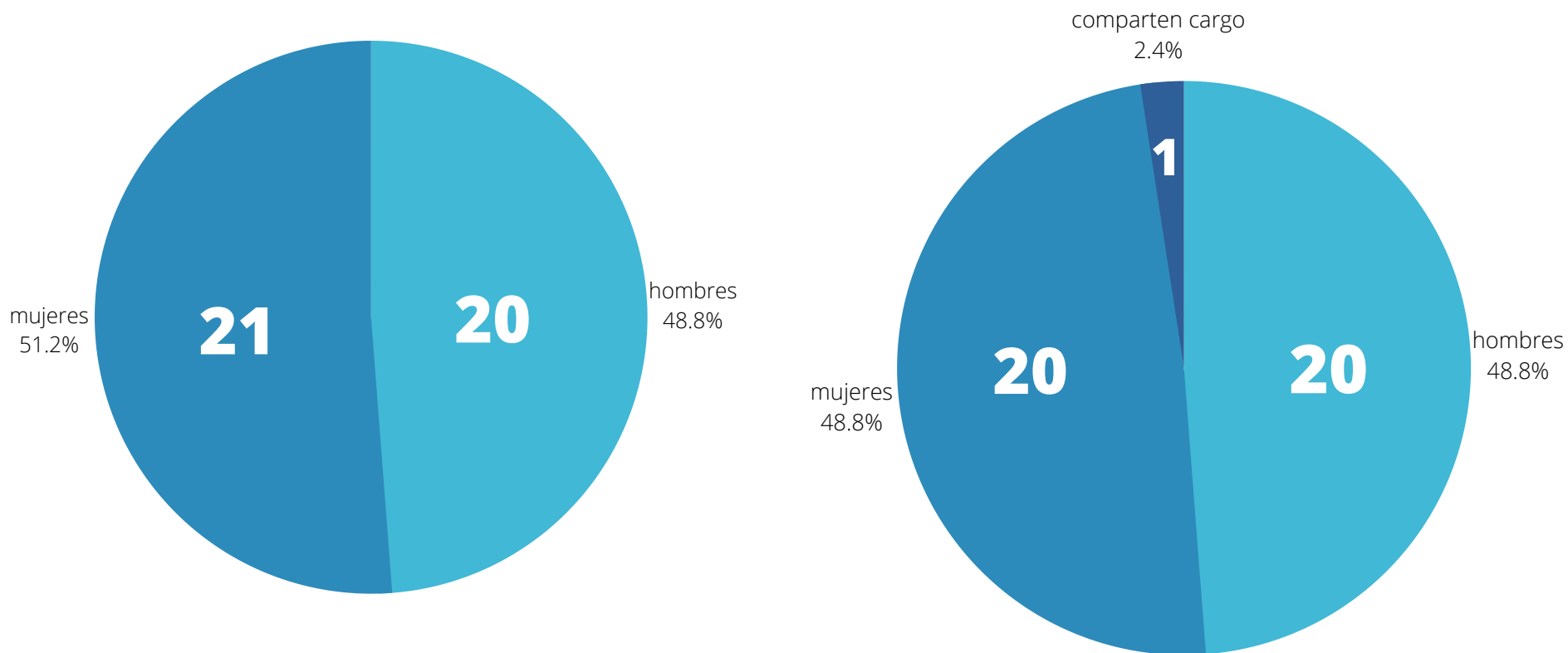
En un total de 393 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Sonido de largometrajes de ficción 2000-2020



En un total de 476 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

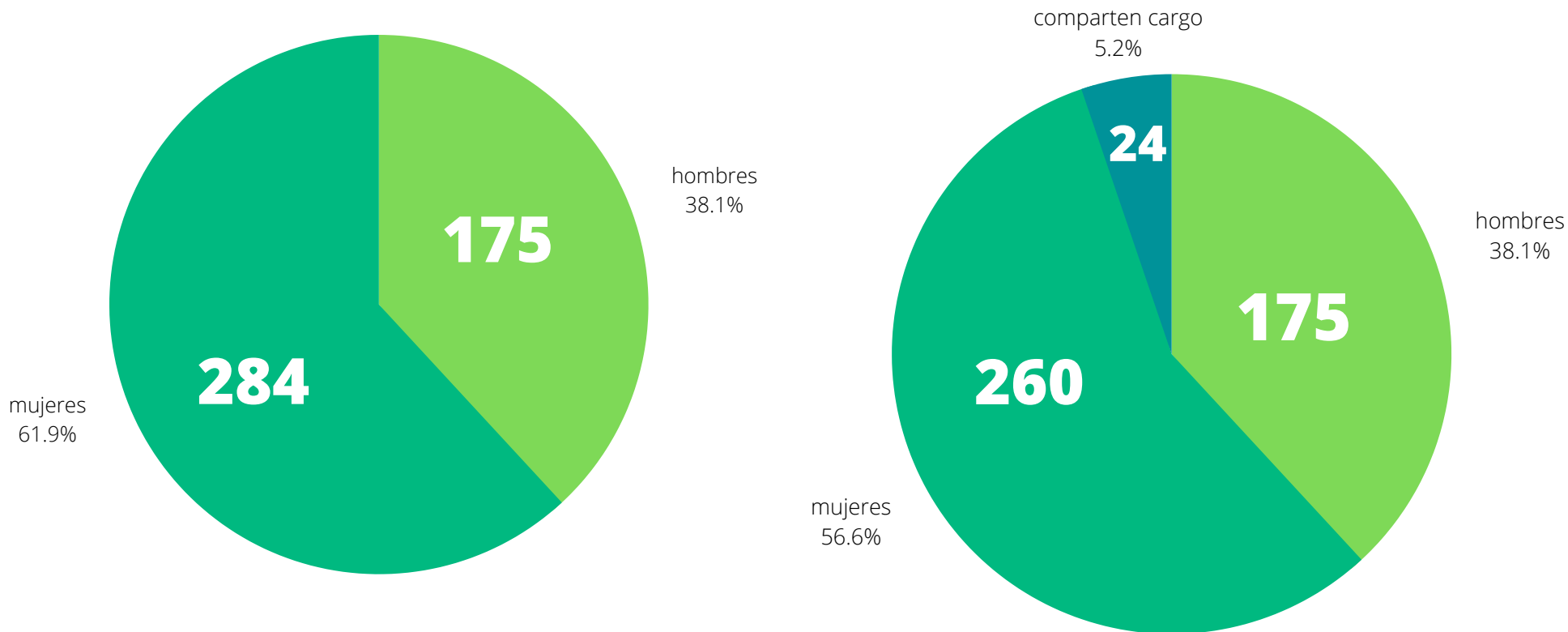
# Dirección de arte de largometraje documental 2000-2020



En un total de 41 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)



# Dirección de arte de largometrajes de ficción 2000-2020



En un total de 459 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

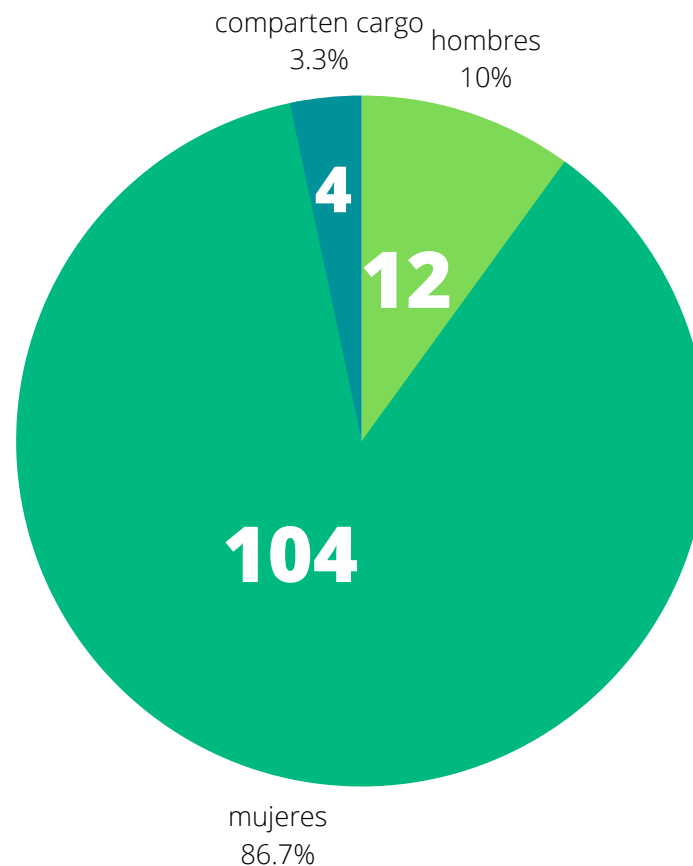
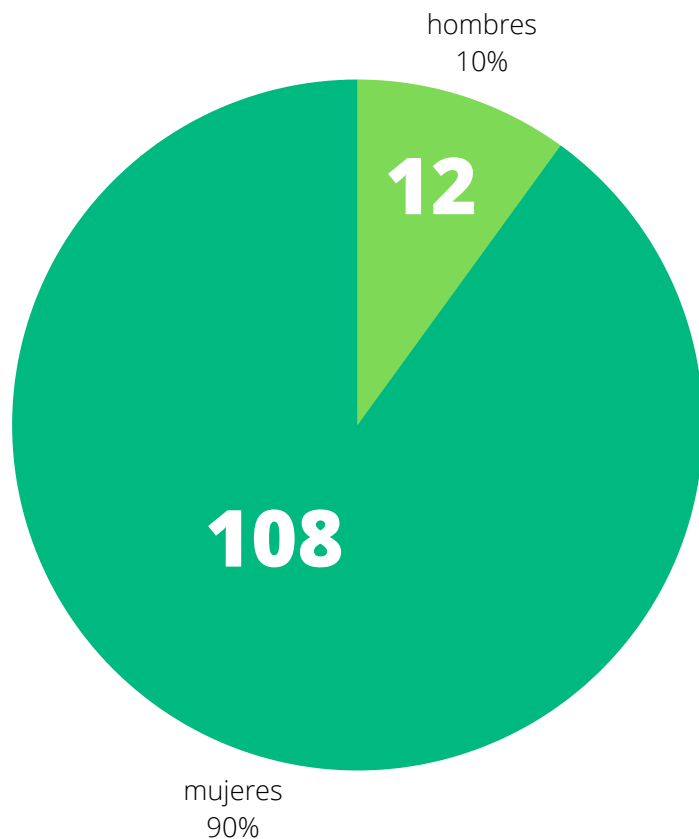
# Maquillaje de largometraje documental 2000-2020



mujeres  
100%

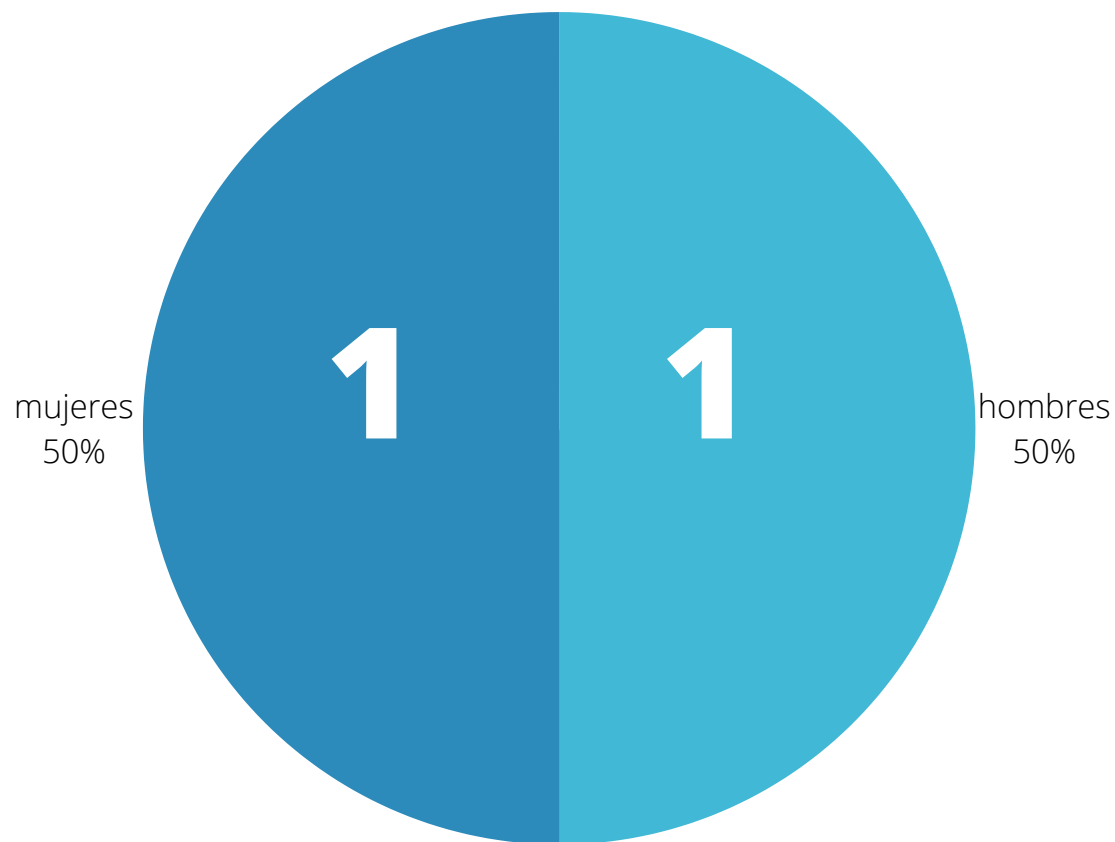
**En un total de 2 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)**

# Maquillaje de largometrajes de ficción 2000-2020



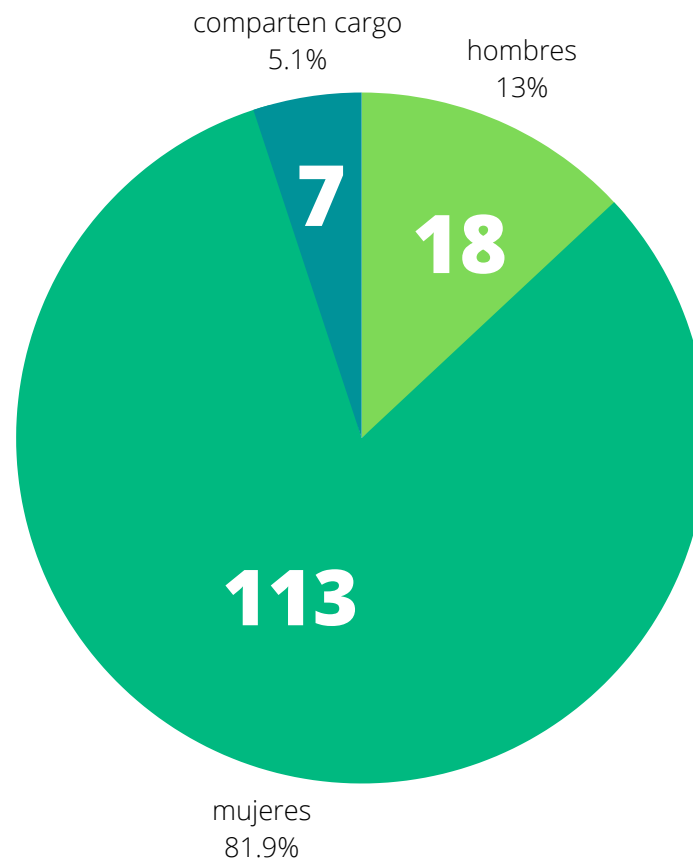
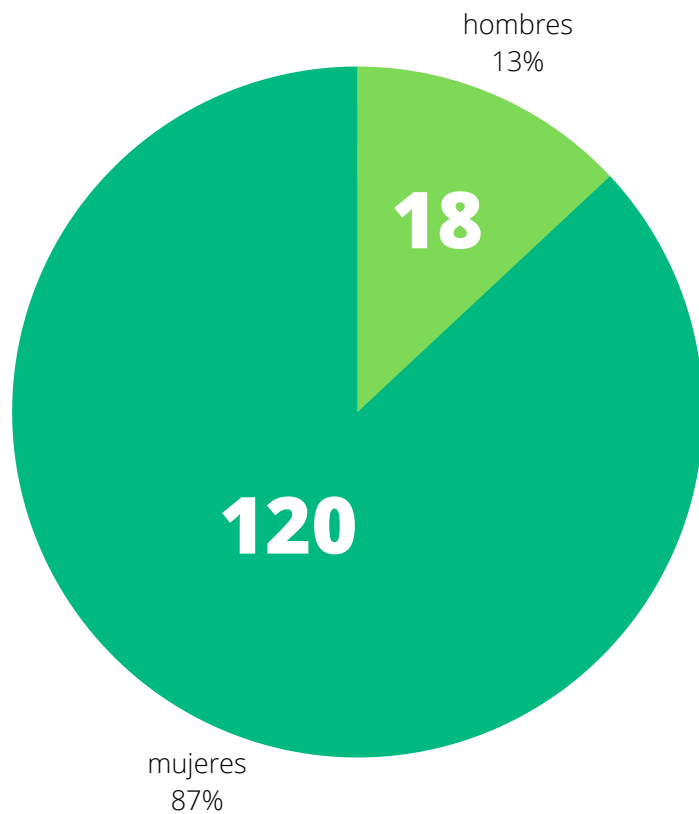
En un total de 120 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Vestuario de largometraje documental 2000-2020



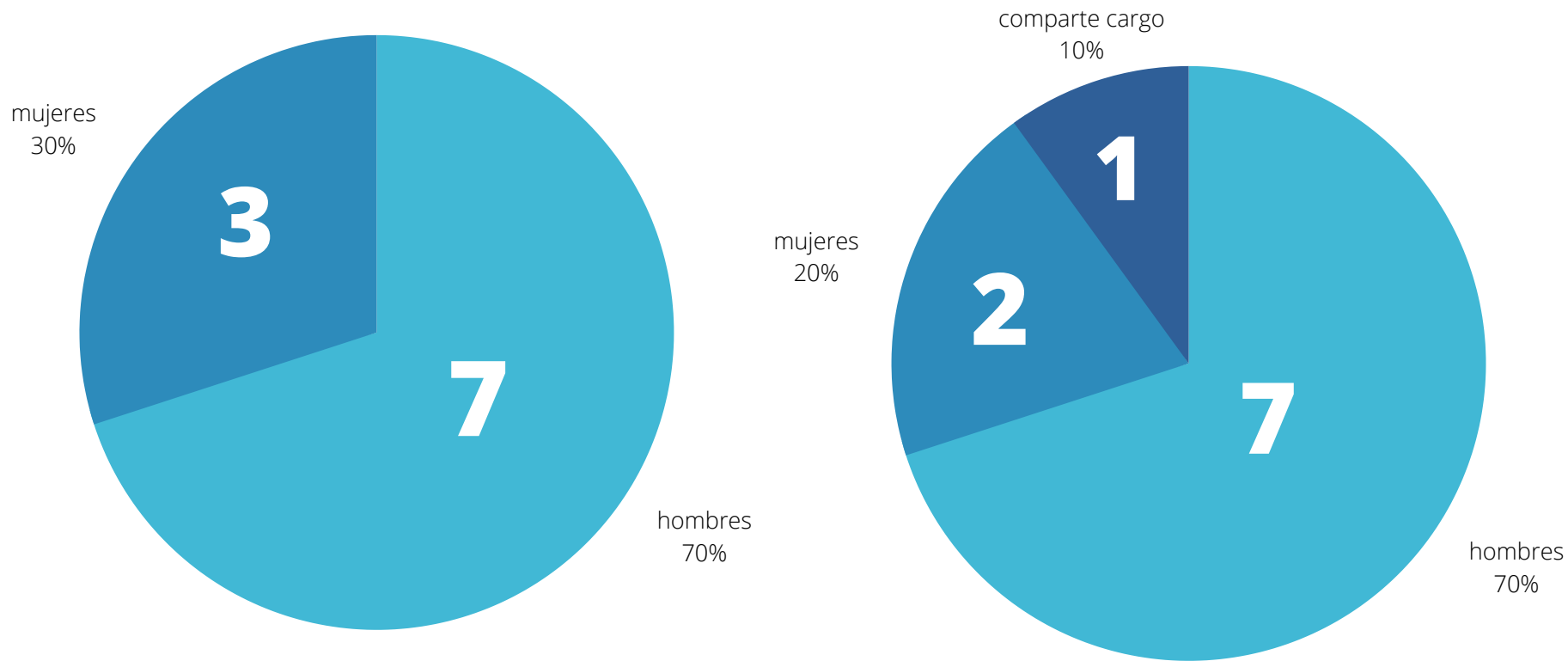
**En un total de 2 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)**

# Vestuario de largometrajes de ficción 2000-2020



En un total de 138 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

# Cámara de largometraje documental 2000-2020

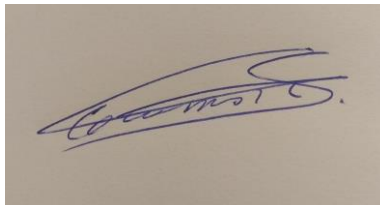


En un total de 10 producciones que acreditan el cargo según datos de [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Gerald y Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

**Firma**

**Nombre: Silvia Lorena Guerrero González**

**Teléfono: +56998355278**

**Correo electrónico: silvialorenagg@gmail.com**

**Fecha: 5 mayo 2021**

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Geraldly Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

**Firma**

**Nombre:** Soledad Salfate

**Teléfono:** +569 94082272

**Correo electrónico:** solesalfate@gmail.com

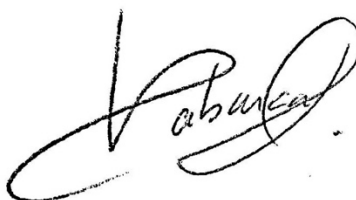
**Fecha:** 22.04.2021



## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Geraldly Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

Firma

**Nombre:** Verónica Alejandra Abarca Lara

**Teléfono:** (+569) 5669 9928

**Correo electrónico:** V.abarca.lara@gmail.com

**Fecha:** 14/12/2020

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Gerald y Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

Firma

**Nombre:** Nadine Voullième Uteau

**Teléfono:** +56 9 98658132

**Correo electrónico:** [nvoullieme@gmail.com](mailto:nvoullieme@gmail.com)

**Fecha:** 15 de abril de 2021

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Gerald y Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.

ELISABETTA PEROT

Firma

**Nombre:**

**Teléfono:**

**Correo electrónico:**

**Fecha:**

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Gerald y Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

Firma

**Nombre:** Marcelo Rodrigo Morales Cortés

**Teléfono:** +56989324463

**Correo electrónico:** marcelo@cinechile.cl

**Fecha:** 22 de febrero de 2020

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Gerald y Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



Firma

**Nombre:** Pamela Pequeño

**Teléfono:** +569 84098789

**Correo electrónico:** pamepequeno@gmail.com

**Fecha:** 11 mayo 2021

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Gerald y Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

Firma

**Nombre: María José San Martín**

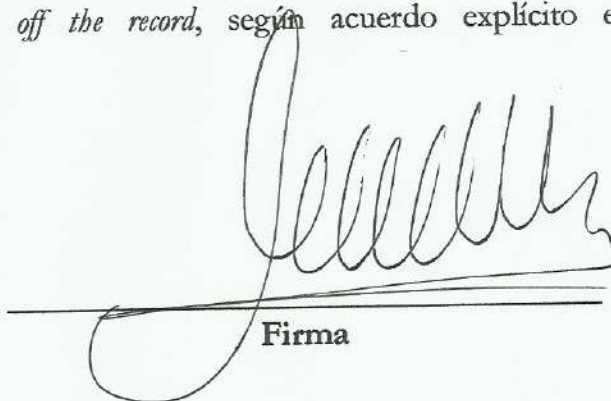
**Correo electrónico: [Pepasanmartin@yahoo.es](mailto:Pepasanmartin@yahoo.es)**

**Fecha: marzo /2020**

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Gerald y Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



Firma

**Nombre:** Carlos Flores Delpino

**Teléfono:** 994990923

**Correo electrónico:** carlosfloresdelpino@gmail.com

**Fecha:** 5 de mayo 2021

## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Geraldly Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



Firma

**Nombre:** Alicia Scherson

**Teléfono:** ---

**Correo electrónico:** ---

**Fecha:** 31/02/2021



## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Geraldly Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

Firma

**Nombre:** Bárbara Negrón

**Teléfono:** 989008352

**Correo electrónico:** [barbaranegronm@gmail.com](mailto:barbaranegronm@gmail.com)

**Fecha:** 31-05-2021



## Consentimiento de uso de entrevista

Autorizo que los contenidos de la entrevista efectuada por Geraldly Macarena Durán Muñoz y Axel Andreas Leclerc Guerra, estudiantes de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, para los fines de su memoria de título, sean publicados en su trabajo final, que será de acceso público a través del repositorio digital de la Universidad.

Se exceptúa de este consentimiento los contenidos vertidos en condiciones de confidencialidad u *off the record*, según acuerdo explícito entre estudiante y entrevistado/a.



---

Firma <sup>o</sup>

**Nombre: Gloria Zavala Villalón**

**Teléfono: 979826173**

**Correo electrónico: [gzavala@uchile.cl](mailto:gzavala@uchile.cl)**

**Fecha: 26 de abril de 2021**