



Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen

Escuela de Periodismo

LUZ, CÁMARA, TRANSICIÓN
El rollo del cine chileno de 1993 al 2003

Memoria para optar al título profesional de
Periodista

GLORIA ANTONELLA ESTÉVEZ BAEZA

Profesor Guía: Sr. David Vera Meiggs

SANTIAGO

2005

INDICE:

Índice	2
A manera de introducción	3
Pequeña historia del cine chileno.....	6
¿De que habla el cine chileno contemporáneo?	13
El mercado y sus transiciones.....	33
Cuando el Estado aporta.....	43
El engranaje humano	57
¿Qué tan lejos estamos de tener una industria audiovisual?.....	63
Entrevista: Raúl Ruiz	69
Entrevista: Miguel Littín	79
Entrevista: Silvio Caiozzi	87
Entrevista: Orlando Lübbert	95
Entrevista: Gonzalo Justiniano	104
Entrevista: Ricardo Larraín	107
Entrevista: Cristián Galaz	115
Entrevista: Alejandro Rojas	124
Entrevista: Marcelo Ferrari	131
Entrevista: Andrés Wood	138
Entrevista: Boris Quercia.....	143
Entrevista: Nicolas Acuña.....	150
Entrevista: Jorge Olgún.....	156
Entrevista: Fernando Lavanderos.....	163
Entrevista: Matías Bize.....	168
Conclusiones Posibles	172
Anexo: Ley sobre Fomento Audiovisual	175
Bibliografía	179

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

En los años que median entre 1993 y el 2003, el cine nacional ha experimentado transformaciones fundamentales, tanto en su forma como en su contenido. Una serie de hechos han dado lugar a un enérgico renacer del cine chileno, luego de los oscuros y poco productivos años de la dictadura. El aporte gubernamental a través del Fondart y de Corfo, diversos premios internacionales, el apoyo del público, la creación de nuevas salas de exhibición, la introducción de nuevas temáticas y el uso de tecnologías de punta son todos elementos que definen lo que podríamos llamar "el cine chileno del siglo XXI". De allí que sea especialmente importante registrar aquel período particular en el desarrollo de este arte/industria, cuya importancia para el desarrollo cultural, social e incluso económico del país es ya una realidad evidente en el Chile de principios del siglo XXI. El presente trabajo pretende ser un registro de las inquietudes, los problemas y los logros que el cine chileno ha experimentado en estos diez años. Esta investigación busca también cumplir un rol documental, puesto que es poco lo que se ha escrito hasta hoy sobre el cine chileno contemporáneo. Debido al fundamental momento que se está viviendo, es necesario crear herramientas que permitan, en el futuro, tener memoria de estos trascendentales eventos. Dar cuenta de estas transformaciones, a la vez que registrar las experiencias personales de un grupo de cineastas que pertenecen al actual "movimiento" del cine chileno, será de mucho valor para quienes en el futuro quieran formarse una idea tanto del desarrollo del cine en este período como de ciertas características de la sociedad chilena de principios del siglo XXI.

La hipótesis inicial de esta investigación propone que el cine chileno entre 1993 y el 2003 ha demostrado tener una vocación bastante más masiva que el cine que se produjo inmediatamente después de la llegada de la democracia. A primera vista, uno podría pensar que existe un visible traslado desde un cine con cierta militancia política o social hacia uno con características más comerciales, lo que parece ser la tónica de las más recientes producciones.

Conscientemente, esta investigación ha tomado como objeto de estudio los largometrajes de ficción, dejando fuera los cortometrajes y los documentales, aunque ambos géneros también han experimentado un nuevo impulso en estos diez años. Esta decisión se fundamenta en la vocación masiva de las cintas de ficción. Aunque el largometraje de ficción comparte con el documental y los cortometrajes la capacidad de representar ciertas realidades de la sociedad en la que se originan, lo que nos resulta particularmente atractivo del largometraje es su capacidad de acercarse al "día a día" de una sociedad, ficcionarla y crear un espacio de representación que es ambiguo, en cuanto es ficción y, al mismo tiempo, absolutamente reconocible, ya que se alimenta de las características sociales, políticas y culturales del mundo en el cual están insertos quienes lo realizan.

Para contextualizar el fenómeno a estudiar se ha incluido un resumen de la historia del cine en Chile, desde sus inicios a principios del siglo XX hasta la década que investigamos. La idea de este texto es dar pistas respecto a cómo se ha desarrollado históricamente la relación del cine con el Estado chileno, también y a los antecedentes político-sociales que derivaron en el escenario audiovisual con que nos encontramos a principios de los años 90.

Este trabajo está dividido en dos grandes secciones y un cierre a modo de conclusión. La primera sección intenta fundamentar por qué se considera que la década recién pasada ha sido trascendental en el desarrollo del cine nacional —buscando establecer las características principales de esta etapa y sus diferencias con la anterior—, haciendo un análisis de los elementos que han creado el nuevo escenario para el cine de ficción nacional. Como el cine posee la compleja dualidad de ser arte e industria, la primera parte de este trabajo se dedica a desentrañar las características del desarrollo de la cinematografía nacional en ambas áreas. Comienza con un análisis temático de las cintas desarrolladas durante estos diez años: cuántas fueron y de qué hablaban son las interrogantes a responder en esa sección. No nos aventuraremos acá en los posibles significados sociológicos, psicológicos o míticos de las cintas del período, ya que creemos que constituye un territorio altamente escabroso el de intentar descifrar símbolos y dar lecturas interpretativas posibles de la obra de un autor. Más bien, nuestro análisis irá por lo evidente, y desarrollará una descripción de los géneros, temas y argumentos del cine que se realizó en Chile entre 1993 y el 2003. De allí que las principales fuentes de información sean las películas mismas, y luego los comentarios de expertos como Jorge Ruffinelli, Jacqueline Mouesca, Carlos Flores y José Román, además de los dichos de los propios cineastas acerca de sus películas y de la diversidad temática del cine chileno de los 90.

Esta sección continúa con la exposición de las transformaciones que ha experimentado el escenario del mundo audiovisual chileno, abarcando desde un análisis del mercado cinematográfico nacional —que incluye datos respecto a la asistencia del público, los cambios en la infraestructura de distribución y exhibición, el fenómeno de las cadenas de exhibición, la relación entre el cine nacional y la televisión— hasta una descripción de los costos de hacer cine en Chile, incluyendo las posibilidades privadas y estatales de financiamiento. No olvidemos que uno de los elementos más determinantes para el dinamismo que la cinematografía nacional ha experimentado en esta década ha sido la aparición del Fondart y de otros programas creados por el Estado para fomentar el desarrollo del cine. Es por esto que parte de nuestro estudio se dedica a analizar cada uno de estos fondos y cómo han influido en la producción audiovisual. Para esto se incluirá documentación de la desaparecida Área de Cine del Ministerio de Educación, del Consejo de Cultura y de otros organismos relacionados con la materia, además de entrevistas con el ministro de Cultura, José Weinstein, la encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura, Carola Leiva, e Ignacio Aliaga, jefe del Departamento de Creación y Difusión

Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación. También en esta sección se hará un análisis de las normativas legales que han regido al cine chileno durante su historia, con el objeto de mostrar cómo ha evolucionado la actitud gubernamental al respecto.

Enseguida nos referiremos al origen y la influencia de la organización del medio profesional relacionado con el cine —mediante la Plataforma Audiovisual y otras alianzas—, organización que ha cumplido un rol protagónico al alentar al Estado y a la sociedad misma a involucrarse en el desarrollo del cine nacional. Además, describiremos el estado de profesionalización del área en nuestro país, y la conexión de esto con la aparición de las entidades académicas que imparten carreras relacionadas con el cine.

Al finalizar este segmento trataremos de dilucidar cuán cerca o lejos estamos de llegar a desarrollar una sólida industria cinematográfica nacional. Haremos un acercamiento a las posibilidades del cine chileno en el exterior y daremos una mirada al estado y la influencia de la prensa especializada en cine en el país.

La segunda parte consiste en una serie de entrevistas realizadas a cineastas relevantes de nuestro país, desde Raúl Ruiz a Fernando Lavanderos. Cada uno de los quince cineastas aquí entrevistados ha aportado con sus obras al desarrollo del área, y —al proceder de distintas generaciones, tanto formales como por edad— contribuirán a esta investigación con sus diversas visiones respecto al fenómeno del cine nacional de la última década. Esas conversaciones buscan registrar el punto de vista de estos directores respecto al desarrollo del cine nacional, a los cambios que ha experimentado y, particularmente, a las decisiones y conflictos que implica ejercer este oficio. Cada entrevista incluye una presentación biográfica del autor y su obra, para luego dar paso a la transcripción *in extenso* de la entrevista, la que se realizó cara a cara y con un cuestionario personal para cada entrevistado. Se incluye la filmografía del autor y una lista de los premios que se le han otorgado por sus películas, ya sea por méritos de la dirección misma, o bien por otros aspectos del filme relacionados directamente con la labor del director. Aunque se intentó reunir toda la información posible, la escasez de los datos disponibles hace que, posiblemente, estas listas no sea exhaustivas.

El libro termina con una conclusión acerca del estado actual del cine chileno y sus proyecciones probables, a partir tanto de las entrevistas como de la investigación misma.

Uno de los más importantes hitos en la historia del cine nacional contemporáneo es la promulgación de la Ley de Fomento al Audiovisual, acto desarrollado en noviembre del 2004, mientras se escribía este texto. A pesar de que este hecho queda fuera de los límites temporales de nuestra investigación, dedicamos un anexo a explicar en qué consiste esta normativa y cuáles son sus potencialidades en el desarrollo de la cinematografía chilena en el futuro, que es —idealmente— hacia donde se dirige toda investigación que escudriña en el pasado.

PEQUEÑA HISTORIA DEL CINE CHILENO

Kommentar [MyP1]:

Como muchas otras informaciones relacionadas con la historia del cine nacional, sobre el año de su inicio no existe aún un acuerdo absoluto. Aunque la mayoría de los estudiosos señalarán que 1902 fue el año en que por primera vez artistas chilenos retrataron nuestra realidad en el cinematógrafo —citando la exhibición del Ejercicio general de bombas en el teatro Odeón de Valparaíso, el 26 de mayo de 1902—, hay quienes dicen que los primeros pasos del cine chileno se dieron el 27 de julio de 1900 en el Salón Olimpo de Santiago, donde se exhibió la vista de Carreras de caballos en Viña del Mar, o incluso más atrás, en 1897, año en que se presentaron en Iquique, y luego en Santiago, producciones cinematográficas del fotógrafo Luis Oddó Osorio.¹

Cualquiera sea la “fecha de inicio” del cine nacional, éste ya ha sobrepasado el centenar de años, aunque para muchos recién a principios del siglo XXI esté comenzando a dar muestras de verdadera madurez.

Manuel Rodríguez, un corto de diez minutos obra de Adolfo Urzúa Rosas, es considerado la primera película argumental hecha en nuestro país, y data de 1910. Seis años más tarde el italiano Salvatore Giambastiani filma el primer largometraje de nuestra historia: La baraja de la muerte².

En la década de los 20 se alcanza una numerosa producción de largometrajes en la que destaca El húsar de la muerte, obra de Pedro Sienna y única cinta del período que aún se conserva íntegra. A pesar de lo difícil que es encontrar hoy testimonios de la época del cine mudo en Chile, se sabe con seguridad que, precisamente, el período del cine mudo ha sido uno de los más fructíferos en nuestra cinematografía, pues entre 1910 y 1931 se rodaron más de 78 filmes, a cargo de realizadores como Alberto Santana, Nicanor de la Sotta, Juan Pérez Berrocal y Jorge “Coke” Délano, quien abre la etapa del cine sonoro con la cinta Norte y Sur, de 1934.

En 1941 el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, a través de la recién creada Corporación de Fomento de la Producción (Corfo), funda los estudios Chile Films, que fomentaron la producción de películas nacionales siguiendo los patrones hollywoodenses. Según especialistas como Jacqueline Mouesca y Carlos Ossa, esta época estuvo marcada más por la cantidad que por la calidad de las películas. En opinión de Mouesca, los directores de estos años —José Bohr, Eugenio de Liguor y otros— pusieron más énfasis en desarrollar un cine de corte comercial: comedias, musicales, adaptaciones literarias que no logran el nivel del cine que se estaba haciendo en otras partes de Latinoamérica, ni desarrollan una

¹ JARA, Eliana. “¿Cien años de cine chileno?” Pág. 26 En revista Patrimonio Cultural, otoño-invierno 2002.

² MOUESCA, Jacqueline. Érase una vez el cine. Pág. 74, Editorial LOM. Chile. Primera edición, 2001.

mirada cinematográfica propia.³ El fracaso creativo se suma a malas administraciones que llevan a que, en 1949, Chile Films termine arrendando sus dependencias a particulares.

La década del 50 está marcada por el comienzo de la labor formativa. En 1955, Rafael Sánchez —formado en Estados Unidos— crea el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago, que forma a toda una generación de cineastas. Entre ellos a Sergio Bravo, quien en 1959 inaugura el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Ambos eventos significan un nuevo aliento para el cine nacional y permiten el desarrollo de una reflexión más seria sobre los problemas del cine. Según el académico David Vera Meiggs, “por primera vez es posible encontrar una voluntad creativa, un deseo de comunicación, hasta este punto ausente”.⁴

El documental se instala como el lenguaje cinematográfico que reinará durante la siguiente década. Aparecen figuras como Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Álvaro Covacevich, Helvio Soto y Patricio Kaulen, entre otros. Y con ellos una nueva mirada respecto a la realidad nacional y sus posibilidades cinematográficas, todo esto en el contexto de un potente proceso de cambios sociales y políticos, tanto a nivel internacional como nacional, fenómeno que influye en casi todas las áreas del arte.

Mención aparte merece el trabajo del matrimonio conformado por Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, quienes en 1958 filmaron el documental Andacollo, que “es una fiel muestra de la comunicación entre el material y quien lo moldea, alcanzando momentos de una verdad emocionante, no repetida quizás en el cine chileno”.⁵ El aporte de los Di Lauro, sumado al trabajo de Sergio Bravo, constituye una influencia determinante en el cine nacional, que desde ese momento comienza a tomar conciencia de su rol como comunicador de las realidades sociales y culturales del país.

El desarrollo del documental anuncia y facilita la decantación de la expresión cinematográfica en Chile durante los años 60. Luis Cecereu señala al respecto lo siguiente: “Desde la pobreza de sus propios medios el documental se enlaza a una realidad que posibilita la dignidad de la autorreflexión, entendida como vertiente de una poética marginal y, por lo tanto, libre de ataduras”.⁶

Este cine, que se interesa por mostrar la realidad de la nación y conmover al público respecto a las desigualdades sociales, recibe un fuerte impulso del gobierno de Eduardo Frei Montalva en 1967, cuando dos artículos presentes en la Ley de Presupuesto favorecen con franquicias tributarias la realización de películas nacionales, y aseguran el 20 por ciento de las ganancias en taquilla para inversión en cine nacional. Posteriormente se liberarán los derechos de internación para equipos y película virgen de 35 mm. También

³ MOUESCA, Jacqueline. Op. cit. Pág. 75.

⁴ VERA MEIGGS, David. “Cine chileno: sesenta y ocho años de filmaciones”, pág. 63, en revista Aisthesis N° 13, 1980-81. Facultad de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Nueva Universidad.

⁵ VERA MEIGGS, David, op. cit., pág. 64.

⁶ CECEREU, Luis “El cine chileno en los laberintos del subdesarrollo”. Pág. 25, en revista Aisthesis N° 23, 1990. Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

en 1967 se crea el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica y se reabren las puertas de Chile Films para el desarrollo del cine nacional apoyado por el Estado. Además, se realiza el Primer Festival de Cine Latinoamericano en Viña del Mar, donde se reúnen algunas de las más importantes figuras del continente: Gláuber Rocha, Humberto Solás, Julio García Espinoza y Octavio Gettino, entre otros. En 1969 se celebra el segundo de estos festivales, escenario en que se enuncian los principios del movimiento que se conocería como "Nuevo Cine Chileno". La ruptura con las formas culturales identificadas como "lo extranjero dominante", el trabajo con recursos mínimos, el desinterés por el éxito comercial y el rechazo al concepto de *star system*, fueron algunos de los rasgos más determinantes de este movimiento.

Según Jacqueline Mouesca, en esta época "el artista procura descubrir cómo ser fiel en su obra a una realidad profunda del país, y en su búsqueda le surge por primera vez al cineasta la conciencia de una identidad latinoamericana y, a través de ella, la preocupación por el drama social y por el cambio revolucionario".⁷ En este contexto se desarrollan algunas de las más notables muestras del cine chileno argumental: El chacal de Nahueltoro (Miguel Littín), Tres tristes tigres (Raúl Ruiz) y Valparaíso, mi amor (Aldo Francia). Vera Meiggs señala que estas obras cambiarían la orientación dominante del cine nacional, y agrega que "la excepcional capacidad para desentrañar la claves que rigen las relaciones de un determinado mundo social, era lo que se necesitaba para establecer la función del cine como expresión de una cultura hasta ahora manipulada en aras de una lamentable mitología oficial".⁸

Paralelamente aparecen indicios de una renovación de la crítica, pues convergen el pensamiento de los realizadores y el de los críticos, acentuándose el diálogo en torno al "objeto cinematográfico". Dentro de este grupo de especialistas destacan José Román, Héctor Soto, Sergio Salinas y Hvalimir Balic.⁹

En 1968 la Universidad de Chile crea, en su sede de Valparaíso, la Carrera de Cine, que en 1970 inicia la producción de documentales en convenio con la Central Única de Trabajadores (CUT). Por otra parte, en 1970 se abre la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago.

La llegada del socialista Salvador Allende a la presidencia del país, en 1971, significa la acentuación del compromiso político del nuevo cine chileno, lo que llevó a los documentalistas, en especial a Patricio Guzmán, a recurrir al máximo a su oficio —expresando así su militancia— para dejar registro de los históricos momentos que se sucedían en el país. Ese mismo año, Miguel Littín —entonces director del reflatado Chile Films— redactó el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, al que adhiere la

⁷ MOUESCA, Jacqueline Cine chileno veinte años: 1970-1990. Pág. 25. Editado por el Ministerio de Educación. Chile, 1992.

⁸ VERA MEIGGS, David. "Cine chileno: sesenta y ocho años de filmaciones". Pág. 65, en revista Aisthesis N° 13, 1980-81. Facultad de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Nueva Universidad.

⁹ CECEREU, Luis "El cine chileno en los laberintos del subdesarrollo". Pág. 26, en revista Aisthesis N° 23, 1990. Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

mayoría de los cineastas de la época. Entre las actividades desarrolladas por la nueva versión de Chile Films, se prepara un ambicioso plan que pretende entregar cámaras a todas las organizaciones de trabajadores del país. Se detiene la distribución comercial de las empresas norteamericanas. Chile Films trae películas de los países socialistas y de varios festivales internacionales.

Bajo el gobierno de Allende muchos realizadores se dedicaron a la experimentación y el aprendizaje, lo que traería sus beneficios más tarde, durante el exilio¹⁰, pues ese afán de filmar incesantemente no logra ver sus frutos en aquel momento, ya que no logra canalizarse de inmediato en una distribución adecuada, ni muestra una superación formal.

Esta efervescencia del cine nacional es interrumpida bruscamente por el golpe de Estado de 1973. Comienza una fuerte persecución contra los artistas audiovisuales, lo que dejó como consecuencia a varios cineastas desaparecidos, otros exonerados y —la mayoría— exiliados. En 1974 se derogan los referidos artículos de la Ley de Presupuesto y se promulga una nueva ley de censura, que incorpora a las causales de rechazo la relacionada con contenidos políticos marxistas e integra a miembros de las Fuerzas Armadas al Consejo de Calificación Cinematográfica. El gobierno militar decreta también el cierre de la carrera de cine de 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 comienza el desmantelamiento de Chile Films, gran parte de cuyo abundante material fílmico es destruido o extraviado, desapareciendo una parte sustancial de la historia del cine chileno. A esto se suma el cierre de todo contacto con el cine de Europa del Este, y la pérdida de intercambio con el cine latinoamericano.

Durante la dictadura el cine nacional se desarrolló por dos vertientes paralelas: los cineastas chilenos en el exilio y la escasa producción cinematográfica desarrollada al interior del país. Con el apoyo y la solidaridad de los gobiernos de los países que los recibieron, muchos cineastas exiliados continuaron trabajando en filmes —sobre todo documentales— cuyas temáticas, especialmente en los primeros años, hacían referencia a la denuncia y resistencia contra el sistema político impuesto en Chile por los militares. Mouesca señala que “como nunca, el chileno expatriado tiene la posibilidad de reflexionar sobre lo suyo, tomando una distancia que de otro modo no le habría sido posible”.¹¹

Entre 1973 y 1983 se realizaron 178 filmes —contando todos los géneros y formatos—, cantidad muy superior a la de cualquier década anterior del cine chileno. Entre los cineastas que continuaron desarrollando su carrera en el exilio destacan Miguel Littín, Orlando Lübbert, Sergio Castilla y Sebastián Alarcón. Mención aparte merece el trabajo realizado por Raúl Ruiz y Alejandro Jodorowski, quienes se transforman en personajes de

¹⁰ MOUESCA, Jacqueline. Cine chileno, veinte años: 1970-1990. Pág. 25. Editado por el Ministerio de Educación. Chile, 1992.

¹¹ MOUESCA, Jacqueline Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Pág. 140. Ediciones Litoral. Madrid, España. 1997.

reconocido talento en Europa y terminan radicándose allí, incluso después del retorno de la democracia.

Según Jacqueline Mouesca, los temas del exilio y la denuncia conllevan una preocupación más o menos obsesiva por la emigración, los desgarros afectivos propios del destierro y la urgencia de revivir ciertas situaciones, no sólo por un impulso convencional de la recuperación de la memoria histórica, sino porque hay una necesidad compulsiva de comprender qué somos y por qué hemos llegado a tal o cual estado.¹²

Mientras tanto, al interior del país se realizan con grandes dificultades algunas cintas independientes —Zapato chino (1975) de Cristián Sánchez y Julio comienza en julio (1979) de Silvio Caiozzi son, tal vez, las más destacadas—, junto a una producción documental y experimental que, gracias a nuevas tecnologías como el video, logra desarrollar una red alternativa de creación y difusión que sirve de testimonio de la situación social, cultural y política de Chile durante los años 80.¹³

Hacia finales de los 70 se produce lo que ciertos estudiosos han denominado la “recomposición” de la cinematografía local, al reactivarse el trabajo audiovisual, influido por tres fenómenos básicos: la producción tradicional —cine argumental y documental— es reemplazada por el *spot* publicitario, se introduce masivamente el video como soporte de la imagen audiovisual y cobra un inédito desarrollo la actividad privada.¹⁴

Los “estados de excepción” decretados por largos años en Chile causan drásticos cambios en las actividades recreativas de la población. De allí que la televisión se convierta en el mayor vehículo de entretención y que las actividades publicitarias prosperen enormemente durante los 80. La expresión cinematográfica se cobija al amparo de publicistas cuyas productoras amplían considerablemente la capacidad instalada de equipos en el país. Así, ya en 1984 llegan a funcionar en Santiago 57 agencias de publicidad bien equipadas para el trabajo audiovisual.

El auge de la publicidad en Chile abre una opción de trabajo tanto para aquellos cineastas que no abandonaron el país como para aquellos que comienzan a volver. Se plantean su oficio ahora desde este nuevo ángulo, lo que permite no sólo su subsistencia, sino también nuevas áreas de formación profesional.

A partir de 1985, comienzan a verse algunas muestras de renacimiento de lo audiovisual con los trabajos de Gonzalo Justiniano, Juan Carlos Bustamante, Alejo Álvarez, José

¹² MOUESCA, Jacqueline Cine chileno, veinte años: 1970-1990. Pág. 36. Editado por el Ministerio de Educación. Chile, 1992.

¹³ ALIAGA, Ignacio “Industria audiovisual en Chile”, pág. 3. Presentación en el encuentro “Los que no somos Hollywood”, Argentina. 2000.

¹⁴ MOUESCA Jacqueline Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Pág. 163. Ediciones Litoral. Madrid, España. 1997.

Maldonado, Luis E. Vera, Leonardo Kocking, Ignacio Agüero y Pablo Perelman, entre otros. Esto se suma, a finales de los 80, al retorno de algunos de los cineastas que estaban en el exilio y que regresan al país al finalizar el gobierno de Pinochet.

El cine postdictadura

El advenimiento del demócratacristiano Patricio Aylwin a la Presidencia de la República en 1990 —es el primer mandatario elegido por votación popular después de veinte años— significa el comienzo de la “transición” y, con ello, de una época de esperanzas para todos aquellos artistas que vieron coartadas sus actividades desde 1973. Los cineastas chilenos vieron este proceso con particular entusiasmo. Según Ascanio Cavallo, “las declaraciones formuladas por esos días sugieren que la comunidad del cine esperaba un relanzamiento de la intensa actividad productiva de fines del gobierno de la Unidad Popular, bajo el auspicio del Estado”.¹⁵

Uno de los hechos más trascendentes para el mundo cinematográfico nacional es, en 1990, la celebración del Tercer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, conocido ese año como el “Festival del Reencuentro”. El público local tiene allí la oportunidad de ver algunas de las obras que cineastas chilenos —Ruiz, Sarmiento, Castilla, Alarcón y otros— habían realizado en el exilio. Al mismo tiempo, se exhibe un grupo importante de filmes hechos durante los últimos años de la dictadura militar en Chile, y cuyas características esenciales tenían que ver con una temática menos combativa y mucho más personal y reflexiva de parte de sus creadores.¹⁶

Esta nueva etapa iba a requerir una redefinición de las fuentes de financiamiento, ya que los apoyos externos que diversos países y organizaciones enviaban a Chile para la supervivencia de ciertos medios de comunicación —incluido el cine— durante la dictadura, cesarían en el nuevo escenario político.¹⁷

Es así como el gobierno de Aylwin decide, primero, proponer un sistema de “créditos blandos”, auspiciado por Corfo y administrado por el Banco del Estado, lo que permitió la realización de una serie de proyectos y el estreno de seis largometrajes en 1990, tres en 1991 y dos en 1992. La disminución de estrenos se relaciona con insuficientes canales de distribución, pobres políticas de marketing y, en general, el fracaso de este proyecto.

En 1992 el Ministerio de Educación —encabezado entonces por Ricardo Lagos— crea el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fondart). Se trata de un instrumento para la promoción y el desarrollo de las artes y la cultura en el país, mediante el financiamiento de proyectos de creación artística y de difusión cultural. Este fondo jugará un rol

¹⁵ CAVALLO, Ascanio. *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición*. Pág. 15. Editorial Grijalbo. Santiago de Chile, 1999.

¹⁶ MUÑOZ, Ernesto, y BUROTTO, Darío. *Filmografía del cine chileno: 1910-1997*. Pág. 163. Museo de Arte Contemporáneo, 1998. Santiago de Chile.

¹⁷ CAVALLO, Ascanio. *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición*. Pág. 16. Editorial Grijalbo. Santiago de Chile, 1999.

fundamental en el renacimiento de la cinematografía nacional en los años que siguen a su creación.

En los primeros años de la transición surge una serie de filmes que le darían al cine chileno cierto renombre internacional y le permitirían un paulatino reencuentro con el público. Películas como La luna en el espejo (Silvio Caiozzi, 1990), La Frontera (Ricardo Larráin, 1991) y Johnny Cien Pesos (Gustavo Graef-Marino, 1993) significaron indicios esperanzadores del inicio de una nueva etapa del cine nacional, lo que se confirmó con los numerosos premios que las cintas de Caiozzi y Larráin obtuvieron en importantes festivales internacionales. Eran señales que indicaban que un despertar del cine chileno era no sólo posible, sino también inminente.

¿DE QUÉ HABLA EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO?

Durante los primeros años de la década de los 90 se estrenaron, en promedio, dos cintas chilenas. Los años 1996 y 1997 nos trajeron una película nacional cada uno. Al incorporarse la tecnología digital, la producción fue en ascenso y para 1998 se estrenaron cinco películas nacionales, e igual cifra hubo en 1999, mientras que hubo once estrenos en el 2000 y siete en el 2001, el 2002 y el 2003. Y en el 2004 lograron estrenarse una docena de películas.

Este rápido crecimiento cuantitativo de la cinematografía nacional se debe a una serie de elementos que se conjugaron para hacer de finales de los años 90 una de las épocas más productivas de la historia del cine chileno. En cada uno de estos elementos nos detendremos más adelante, pero primero debemos responder una pregunta sobre los temas y contenidos: ¿de qué tratan estas películas? Si nuestra hipótesis de investigación es que las cintas que se realizaron inmediatamente después del fin de la dictadura se dedicaron sólo a hablar de ella y sus consecuencias, y que a medida que la década avanzaba las películas chilenas se hicieron cada vez más masivas (comerciales), alejándose de los temas político-sociales, es necesario, para comprobar o no esta tesis, hacer un catastro de los temas que tratan cada una de estas cintas.

En 1993 sólo se estrenó Johnny Cien Pesos, dirigida por Gustavo Graef-Marino. Se trata de un policial que, protagonizado por el actor mexicano (con doblaje chileno) Armando Araiza, narra la historia de un escolar involucrado en un robo que, con toma de rehenes incluida, se transforma en un fenómeno mediático en el contexto político de la frágil recién recuperada democracia.

Con los engranajes del Fondart ya funcionando, en 1994 se estrenaron seis cintas: la *road movie* de Leonardo Köcking Entrega total; El cumplimiento del deseo de Cristián Sánchez, Hasta en las mejores familias, de Gustavo Letelier; y el policial Valparaíso, de Mariano Andrade. Dos cintas de ese año podrían considerarse directamente relacionadas con los temas políticos y las heridas sociales producidas por la dictadura: la neurótica y terrible descripción de un campo de prisioneros en el desierto chileno en Amnesia, de Gonzalo Justiniano, y Los náufragos, de Miguel Littín, que narra las desventuras de chilenos que retornan del exilio para encontrarse desadaptados en su propio país.

En 1995, Christine Lucas debuta con el thriller pasional En tu casa a las ocho, y Arnaldo Valsecchi hace lo suyo con la cinta de suspenso sobrenatural La rubia de Kennedy. Para 1996, Tatiana Gaviola presenta Mi último hombre, protagonizada por Claudia Di Girolamo y Francisco Reyes.

En 1997 sólo se estrenó Historias de fútbol, el debut de Andrés Wood, uno de los directores más prolíficos e importantes del cine chileno de los 90.

En 1998 el ritmo de estrenos tomó nuevos bríos con El hombre que imaginaba de Claudio Sapiaín, Last call de Christine Lucas, el debut de Nicolás Acuña con Cielo ciego, y la esperada segunda película de Ricardo Larraín: El entusiasmo. La sorpresa de la temporada fue Gringuito, de Sergio Castilla, que se constituyó en la cinta chilena más taquillera del año, con 67.924 personas de público.

En 1999 tuvimos el primer “fenómeno” de taquilla del cine nacional contemporáneo con el estreno de El Chacotero Sentimental, de Cristian Galaz. Esta cinta —que llevó a casi un millón de personas a sus funciones— cuenta tres historias de amor y desamor unidas por la figura del Rumpi, conocida figura radial, célebre gracias a su programa en la radio Rock & Pop. Ese año también se estrenan la segunda película de Wood, El desquite, y Tuve un sueño contigo, de Gonzalo Justiniano. Además de Cruz del Sur, de James Beckett, y No tan lejos de Andrómeda, de Juan Araya.

El año 2000 ha sido hasta ahora el más prolífico en lo que a estrenos cinematográficos nacionales se refiere, dentro de nuestro margen temporal de estudio. Se estrenaron En un lugar de la noche de Martín Rodríguez, la comedia Mi famosa desconocida de Edgardo Viereck, el policial Monos con navaja de Stanley. Miguel Littín regresó con la coproducción ítalo-española Tierra del Fuego. También llegó a las salas Silvio Caiozzi con su adaptación de la novela Coronación de José Donoso, y se presentó Ángel negro —considerada la primera cinta de terror chilena—, que fue el debut de Jorge Olguín. Ese año también se estrenaron Campo minado de Alex Bowen, Cicatriz de Sebastián Alarcón, El vecino de Juan C. Bustamante, L.S.D. (lucha social digital) de Boris Quercia, e Historias de sexo, dirigida por un grupo de alumnos de la Escuela de Cine de Chile.

En el 2001 se estrenaron siete largometrajes de ficción: Luis Vera presentó Bastardos en el paraíso; Sergio Castilla, Te amo made in Chile; Cecilia Barriga, Time's Up; y Mariano Andrade, Antonia. Mención aparte, por su calidad, merecen otras tres cintas que llegaron a las salas ese año: La fiebre del loco de Andrés Wood, Un ladrón y su mujer de Rodrigo Sepúlveda y Taxi para tres de Orlando Lübbert.

El 2002 el cine chileno experimentó el hito de su primera producción animada con Ogú y Mampato en Rapa Nui. También se estrenaron la coproducción chileno-uruguayo El viñedo de Esteban Schroeder, El Leyton de Gonzalo Justiniano, El fotógrafo de Sebastián Alarcón, Paraíso B de Nicolás Acuña, Fragmentos urbanos —producida por la Escuela de Cine de Chile—, Sangre eterna de Jorge Olguín y Negocio redondo de Ricardo Carrasco.

En el 2003 el cine chileno presentó dos filmes bastante taquilleros: Sexo con amor de Boris Quercia y Subterra de Marcelo Ferrari. A su vez, se estrenaron Los debutantes de Andrés Waissbluth, XS, la peor talla de Jorge López, y El nominado de Ignacio Arguiró y Gabriel López. La comedia animada para adultos Cesante, de Ricardo Amunátegui, y la sorprendente Sábado, de Matías Bize.

Obligados a darle orden y coherencia a este análisis, dividiremos estas cintas en subgrupos temáticos, entendiendo que los géneros se cruzan y que cada cinta puede incluir características de más de un subgrupo.

Riéndonos de nosotros mismos

Según el periodista Jorge Letelier, "para nadie es un misterio que, en los últimos años, una parte importante de la producción ha estado directamente cercana a la comedia popular y a una visión de postal costumbrista (...), más estrictamente, se trata de una especie de neocriollismo (...), opción en absoluto novedosa, ya que fue el gran tema del cine chileno durante las décadas del 40, el 50 y parte del 60".¹⁸

Y no parece ser coincidencia que las películas más taquilleras de la última década se inscriban, de alguna manera, dentro de esta categorización. El Chacotero Sentimental, Sexo con amor e, incluso, Taxi para tres tienen en común el hecho de retratar cierta realidad de la clase media, incluyendo algunos personajes prototípicos, un humor relacionado con lo sexual y, por supuesto, más de algún desnudo femenino a lo largo del metraje. Desde nuestro punto de vista, estas tres cintas representan muestras interesantes de lo que se puede lograr dentro del marco de las comedias criollistas, ya que nuestro cine ha desarrollado otras películas con estilos similares, pero que no han alcanzado ninguna repercusión, ni en la crítica ni en el público, por lo básico de su guión y lo plano de su producción.

En 1999, Douzet, Rodríguez y Cavallo escribían: "Visto en conjunto, el cine chileno ofrece un panorama sombrío y adusto, como si la sociedad a la que remite viviera bajo el peso de unas preocupaciones cuya gravedad le impide reírse consigo misma. En cambio, muchos cineastas se ríen de esa sociedad; por eso, más que humor, se halla parodia, sarcasmo, ironía: variantes de un humor intelectual que, a la postre, también es sombrío".¹⁹

Pareciera ser que, a finales de los 90 y en adelante, el estado anímico de nuestros cineastas supo concordar con el del público, y lograron contar historias que, siendo muy accesibles y cómicas, no estaban exentas de reflexión respecto a nuestra idiosincrasia. Tanto El Chacotero Sentimental como Sexo con amor logran narrar situaciones cotidianas y representan características nacionales de una manera que al público masivo le resulta fácil identificarse.

En este mismo subgrupo se podría incluir la cinta Negocio redondo de Ricardo Carrasco, e incluso Historias de fútbol de Andrés Wood, películas que, teniendo además una cuidada puesta en escena y un excelente uso de los paisajes propios de nuestra geografía, se dedican a contar historias nacionales con picardía y mostrando cariño por sus personajes.

¹⁸ LETELIER, Jorge: "Avanzar sin transar", en la revista electrónica Mabuse <http://www.mabuse.cl/1448/article-14427.html>

¹⁹ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia: Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Pág. 27 Editorial Grijalbo. Santiago. 1999.

Para Cristián Galaz, director del El Chacotero Sentimental, una de las claves del éxito de su cinta tiene que ver con la mirada empática con que se narra la historia: "Siento que es una película que tiene una mirada súper cariñosa. La gente se sintió querida, entendida por la película. Independientemente de que mostraba cosas miserables, nunca culpó a la gente. El Chacotero Sentimental poseía una mirada cariñosa de lo que es nuestro país, nuestra gente. Creo que por eso la gallada adoptó la película".²⁰

El cineasta Orlando Lübbert ahonda en el tema: "El Chacotero Sentimental me hace pensar en la mirada que había en esa historia, el fenómeno de identidad de un sector popular. Ellos no son protagonistas de los spots publicitarios, en general. Ahora se les está tratando de vender los celulares, pero el mundo de la televisión es de rubios, con una mirada arribista... Pero El Chacotero Sentimental es la mirada normal, acerca de problemas normales de la gente, con un toque de humor bien hecho, con actores simpáticos, carismáticos. Es encontrar la onda sin caer en la superficialidad o lo grotesco".²¹

Dentro de esta categorización, mención aparte nos merece Taxi para tres, que a pesar de tener características de comedia va más allá de ser sólo eso. Hay que reconocer que el trabajo de Lübbert logra traspasar esos límites y alcanza niveles de dramatismo que le dan a su cinta un nivel superior de calidad. Según Jacqueline Mouesca, la temática de Taxi para tres es particularmente interesante, porque "refleja de una manera profunda cómo hemos cambiado los chilenos, cómo somos de oportunistas, cómo nos mueve la inseguridad, etcétera. Ésa es una película que fue bastante clave, que nos dice que el chileno puede ser muy bueno para la chacota, muy bueno para la risa y pasarlo bien, pero que a la hora de los quibos podemos ser implacables. Retrata el individualismo profundo que ahora tienen los chilenos".²²

Según la encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura, Carola Leiva, "si empiezas a hacer el análisis de cuáles son las películas que han tenido más éxito —un millón de espectadores—, tienen la misma línea, se trata de temas profundos pero con un toque humorístico. Historias de fútbol, Taxi para tres... Yo creo que tiene que ver con saber lo que la gente necesita escuchar, historias que le lleguen a la gente".²³

Al parecer, las películas que logran llevar público a las salas y permanecen en la memoria de las personas son aquéllas que sintonizan con el momento anímico de la sociedad. Siguiendo esa lógica, se podría decir que a principios de los 90 la sociedad chilena estaba interesada en los dramas de corte social, historias a las que se les pudiera dar una lectura que concordara con la de un país que salía de una larga y dolorosa dictadura. De allí que, por ejemplo, las películas más exitosas y recordadas de esos años sean La Frontera y La

²⁰ GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

²¹ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

²² MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de octubre del 2004.

²³ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

luna en el espejo, que, siendo cintas con un carácter más bien autoral —y no directamente político—, supieron representar el sentir de su época. Porque al observar esos años se concluye que se realizaron también películas de corte cómico y popular, como Viva el novio o Los agentes de la KGB también se enamoran, pero —independientemente de las falencias de estas cintas— pareciera que el público no les dio una oportunidad, porque simplemente la comedia estaba en una frecuencia distinta de lo que las personas querían ver. Dice el crítico y guionista José Román: “En un comienzo, después de la dictadura, la situación de desamparo en que se encontraba el chileno medio después de esta catástrofe, y los testimonios sobre la represión política y todo el clima que se había generado durante la dictadura, estaban en el aire. Había una necesidad de recuperarse de ese período en que había habido censura, la posibilidad de expresarse realmente”.²⁴

Cada película es un riesgo y, aunque se ha intentado (hasta la saciedad) descubrirlas, parece que no hay fórmulas para asegurar que un filme sea exitoso. Claramente, los recursos invertidos en marketing, prensa y publicidad ponen a una cinta en un lugar más eficaz para darse a conocer al público, pero eso no asegura que la película en cuestión vaya necesariamente a convertirse en un éxito. Ejemplos sobran.

El gusto por lo marginal

Siguiendo con los antecedentes dejados por predecesoras como El Chacal de Nahueltoro (Miguel Littín, 1969) o Caluga o menta (Gonzalo Justiniano, 1990), los cineastas chilenos han desarrollado también un gusto por mostrar historias relacionadas con la marginalidad y la vida criminal.

Según Cavallo, la diferencia entre el cine social de la segunda mitad de los 60 y el de los 90 es que el primero muestra no sólo una intensa preocupación por la pobreza y la vulnerabilidad, sino “sobre todo, la idea de que la redención social es posible y además indispensable para la convivencia. En los 90, pese a la fuerza de esta tradición, este enfoque se vio desdibujado y a menudo ensombrecido por diversas formas de pesimismo social o por una visión sombría de la movilidad e, incluso, la comunicación entre las clases sociales”.²⁵

En Johnny Cien Pesos —la única película estrenada en 1993—, Gustavo Graef-Marino se basa en una historia real para narrar el asalto a una casa de cambio de dólares clandestina en Santiago, en la que la banda de delincuentes —que incluye a un adolescente como protagonista— queda cercada por la policía y por la prensa, generándose una delicada situación para el recién instaurado gobierno democrático. Para el académico Jorge Ruffinelli, esta cinta evidencia uno de los elementos que cruzan casi todo el cine nacional: “El cainismo en ‘la traición’, a veces vinculado con el egoísmo. Motivo mítico que sigue funcionando. Eso está en Johnny Cien Pesos, es un grupo de

²⁴ ROMÁN, José. Escritor, crítico y guionista. Entrevista realizada el 28 de octubre del 2004.

²⁵ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia: Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Pág. 99. Editorial Grijalbo. Santiago, 1999.

ladrones que empiezan a desfibrarse, el propio Johnny que ya es secundario para sus compañeros (...).²⁶

Con menor aceptación de la crítica y menos reacción en el público, se estrena en 1994 un par de películas que también se relacionan con el mundo de la criminalidad: la *road movie* de Leonardo Köcking Entrega total, en que se cuentan las desventuras de la ex cantante Ninón (María Ramos), quien decide escapar de su frustrada vida sentimental y se dirige al norte del país, encontrando en el camino a Alberto, un prófugo de la policía; y Valparaíso, de Mariano Andrade, que se sumerge en el contexto de los traficantes de menores, a través del personaje de Marcela (Ángela Contreras), una joven madre soltera que busca a su hijo secuestrado.

Las dos películas de Nicolás Acuña han viajado por el camino de la marginalidad contando historias de personajes que viven fuera de lo considerado "normal" por la sociedad. En 1998, Acuña estrena Cielo ciego, narrada desde el punto de vista de un frustrado ladrón, y en su segunda cinta, Paraíso B (2002), el cineasta se interna en el mundo de las apuestas ilegales y las perversiones sociales, morales y sexuales que el poderío fuera de la ley otorga a sus personajes. Refiriéndose al cine de Acuña, Cavallo señala: "El tono esperpéntico que ha buscado Acuña oscurece su contacto con la realidad específica. Pero este mundo de condenados sugiere que el infierno puede estar en todas partes: en un rincón rural, en una céntrica prisión urbana o en el subsuelo de la propia casa".²⁷

En el 2000 tres cintas vuelven al tema de la criminalidad, acercándose a él desde ópticas muy distintas. Monos con navaja, de Stanley, arma un thriller policial —con toques de humor negro— basado en la rivalidad de dos bandas de narcotraficantes y sus relaciones con un alcalde corrupto y sus secuaces. Mientras tanto, en El vecino, Juan Carlos Bustamante baja el nivel de espectacularidad y narra su historia desde un punto de vista más íntimo, a través de la relación de un joven videísta y su vecino, un delincuente en busca de redención. Ese mismo año Boris Quercia estrena su primera película, LSD. Lucha Social Digital, una comedia —filmada en digital— que también ronda el tema de la delincuencia y que tiene como protagonistas a unos jóvenes hackers que, utilizando la internet, planean estafar a un narcotraficante.

Andrés Wood estrena en el 2001 su cinta La fiebre del loco, que también indaga en la criminalidad y sus consecuencias: un par de estafadores intenta embaucar a todo un pueblo en medio de la semana en que se levanta la veda del loco, molusco de importancia fundamental en la economía de esta pequeña comunidad. Al mismo tiempo, un grupo de prostitutas llegan a la isla, atraídas por las ganancias que pueden obtener en esos días. Las relaciones interpersonales de esta comunidad versus los criminales, y la "revolución" que sufren durante esa época, guían la narración de esta cinta. Ese mismo año se estrena

²⁶ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

²⁷ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia: Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Pág. 77. Editorial Grijalbo. Santiago, 1999.

Taxi para tres, de Orlando Lübbert, que aunque —como señalamos más arriba— tiene en su desarrollo rasgos de comedia, es en el fondo un drama basado en la relación de un hombre medio con la criminalidad cotidiana —representada por dos ladrones comunes—, y muestra cómo esa relación transforma su vida, su moral y sus metas.

Los debutantes, de Andrés Waissbluth, sería la última cinta de la época de nuestro estudio en ser considerada dentro de esta categoría: dos hermanos provincianos llegan a la capital y terminan trabajando en un burdel e involucrándose en negocios fuera de la ley.

Fuera ya de nuestro período de estudio, sabemos que este interés temático se repite en el año que sigue, el 2004, en que se estrenaron cintas como Mala leche, Azul y blanco y Gente decente, que también se involucran en el tema de la violencia y la criminalidad.

Según Cavallo, “el cine chileno de los 90 prodiga lugares pavorosos en medio de la normalidad aparente. Se trata de espacios donde se realizan las peores perversiones y se padecen los mayores sufrimientos, todos los cuales, por ignorancia o indiferencia, pasan inadvertidos para la gente de las cercanías. Son como pequeñas puertas de acceso a los infiernos de la condición humana. Pero su significado especial procede de que están instalados dentro de una normalidad aceptada y corriente”.²⁸

Un aspecto llamativo respecto al gusto de los cineastas nacionales por lo marginal es que éste es un mundo que les es ajeno, ya que la gran mayoría de las personas que hacen cine en Chile proviene de una clase media acomodada o de la clase alta. Lo que no es raro, ya que se requieren muchos recursos y contactos para involucrarse en el mundo cinematográfico. Orlando Lübbert nos entrega más pistas al respecto: “Cuando regresé a Chile pude constatar algo —que después se me fue confirmando en las escuelas de cine—, y es que, en general, la gente que escribía películas vivía de la Plaza Italia para arriba. Gente a la que en su vida nunca le había pasado nada. La típica clase media protegida (...). A mí me preguntaban por qué todas las películas chilenas tienen que ver con el mundo popular. Y lo que pasa es que es un mundo marginalizado desde el punto de vista del imaginario colectivo. Vives en una sociedad que te machaca respecto a cómo debes ser. Tú tienes que ser rubio, tienes que vivir en un barrio bonito, tienes que aspirar a más. Instintivamente, como cineasta, tiendes a mostrar el otro mundo, a decirle al país que hay otro mundo, que vive marginalmente (...). Hay mucho de la mirada voyerista hacia el mundo delictual. O la mirada voyerista hacia el mundo del mafioso nocturno, de los malos. Hay mucho de romanticismo de nuestra clase media. Es inevitable que se traslade ahí. No tengo nada contra eso, yo hice una película sobre el mundo delictual, aunque de lo que hablo yo es de personajes”.²⁹

El académico Jorge Ruffinelli también tiene sus teorías sobre el fenómeno de la búsqueda de lo marginal en los cineastas nacionales de clase acomodada: “Bueno, primero, hacer

²⁸ Ibid. Pág. 72.

²⁹ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

cine es caro, un marginal no puede hacer cine. La explicación psicológica es que tú siempre trabajas sobre la diferencia, no sobre lo que estrictamente conoces, aunque también puede ser tu propio mundo. Pero hay otra explicación: el cineasta es por naturaleza marginal. Yo creo que el cineasta, como profesional —y a pesar de que tiene que provenir de una clase social de cierta comodidad—, es marginal en cuanto a los valores del arte, porque el cine es realmente entretenimiento, nada más”.³⁰

Apasionados y desolados

Las pasiones y los dramas han sido un tema clásico del cine mundial, y también han tenido sus representantes nacionales. La mayoría de las cintas de la categoría anterior cruzan, en su narración, la delincuencia con historias de pasión romántica. La diferencia de aquellos filmes con las películas de este siguiente grupo es el contexto. Cintas como En tu casa a las ocho o Tuve un sueño contigo no se enmarcan dentro del ambiente criminal, sino que suceden en el mundo cotidiano de la burguesía nacional, y aunque algunas de estas historias —en algún momento— pudiesen derivar en algún crimen, eso ocurre sólo como consecuencia del drama.

Un elemento también llamativo de este grupo de cintas es que las únicas dos mujeres que han hecho largometrajes en la década que estudiamos se han dedicado a filmar películas que tocan el tema de las pasiones amorosas y sus consecuencias.

En 1995 se estrena En tu casa a las ocho, de Christine Lucas, en la que dos hermanas se enfrentan hasta la muerte por la atención del esposo de una de ellas. Y, en 1996, Tatiana Gaviola presenta el único estreno nacional del año: Mi último hombre, una historia de pasiones ocultas —en el contexto de los grupos armados antidictadura— que lleva a sus protagonistas a enfrentarse a situaciones límite.

La segunda cinta de Ricardo Larraín, El entusiasmo, también puede incluirse en esta categoría. Estrenada en 1998, fue realizada en coproducción con España, lo que significó la participación de las actrices Maribel Verdú y Carmen Maura. A pesar de no cumplir con las expectativas de taquilla esperadas, es una obra interesante a la hora de analizar el cine de los 90. Se aprecia en ella un cierto sentimiento muy propio de la joven democracia que se vive en Chile en esos momentos, y aunque no se trata de una cinta de corte político, sus personajes se ven motivados por este “entusiasmo” —el de la recién reinstaurada democracia y las posibilidades del modelo económico neoliberal— y son guiados por sus pasiones hacia lugares inesperados.

Tuve un sueño contigo (1999), de Gonzalo Justiniano, explora la obsesión erótica y la infidelidad. En el 2000 se estrena En un lugar de la noche, basado en un guión de Alberto Fuguet, una historia que involucra a dos hermanos con poco en común y bastante que superar en su relación.

³⁰ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

Aunque la cinematografía de Silvio Caiozzi podría considerarse como un grupo en sí mismo —es uno de los pocos cineastas chilenos del que se puede decir que ha desarrollado una carrera autoral a través de sus películas—, la única cinta que realizó en la época que estudiamos es Coronación, basada —como la anterior La luna en el espejo y la posterior Cachimba— en un texto del novelista José Donoso. Ésta es también una historia de pasión y desolación. El personaje protagónico, interpretado por Julio Jung, sufre un derrumbe emocional y moral, al tiempo que ve cómo la fortuna, la mansión y el nombre de su familia se van desvaneciendo.

En el 2001, Te amo, made in Chile, de Sergio Castilla, presenta la realidad de cuatro adolescentes sufridos y solitarios que sólo encuentran solidaridad y comprensión en sus amigos, mientras que Antonia, de Mariano Andrade, narra la historia de una mujer dividida entre dos amores, un posible aborto y su reencuentro consigo misma. Salida de la serie “Cuentos Chilenos”, coproducida por Televisión Nacional, se estrena sin mucha publicidad Un ladrón y su mujer, de Rodrigo Sepúlveda. Basada en cuentos de Manuel Rojas y protagonizada de manera notable por Amparo Noguera, esta película narra una intensa y dolorosa historia de amor. La bien lograda fotografía y el excelente trabajo musical de Cristián Freund transforman esta sencilla cinta en una de las más interesantes del año 2001.

Citando al crítico Antonio Martínez, el texto Huérfanos y perdidos señala que “los telespectadores ven el cine chileno porque esperan que sus estrellas de teleseries incurran en desbordes que en la pantalla chica les están vedados; de preferencia los desnudos... aunque no hay base empírica para esta afirmación, la evolución de las películas chilenas tiende a respaldarla: la promesa de pasiones descontroladas es cada vez más notoria en la publicidad de cintas nacionales”.³¹ Esta aseveración es particularmente certera en cuanto a las cintas de este grupo, que muestran bastantes centímetros cuadrados de la piel de sus protagonistas, y poseen más de alguna escena de cama, algo inusual para el cine chileno anterior a esta década.

Vestidos de época

Quizás por los costos que exige filmar cintas “de época”, no son muchas las representantes de este género en nuestro cine contemporáneo. Pero hay más de un par. Dos de ellas salieron también de la serie “Cuentos Chilenos” y se transformaron en largometrajes: El desquite de Andrés Wood y Subterra de Marcelo Ferrari. La primera está basada en textos de Roberto Parra y fue primeramente una exitosa obra de teatro, mientras que el guión de Subterra está inspirado en varios cuentos del libro del mismo nombre escrito por Baldomero Lillo, y que ha sido desde hace años parte de las lecturas obligatorias escolares. Esta cinta fue estrenada en el 2003 con una efectiva campaña de marketing, transformándose en una de las más vistas de ese año. Tierra del Fuego

³¹ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia: Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Pág. 21. Editorial Grijalbo. Santiago, 1999.

—basada en un texto de Francisco Coloane—, de Miguel Littín, fue una coproducción chileno-italo-española estrenada en el 2000, y narra las peripecias de Julius Popper, un aventurero rumano que llega hasta la Patagonia en busca de oro.

Recuerdos del exilio y la dictadura

Según Ascanio Cavallo, en el cine chileno de los 90 escasean las referencias a la historia inmediata y, en especial, a la transición: "En Los naufragos se halla una alusión al informe entregado por el presidente Aylwin a la Comisión de Verdad y Reconciliación en 1990; Johnny Cien Pesos arranca de un suceso policial ocurrido en octubre de 1990; ciertos pasajes de Mi último hombre se parecen al asedio final, durante el gobierno de Aylwin, del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. En cambio, el período traumático del régimen militar suscita menciones frecuentes... del énfasis en cada uno de esos tiempos depende, en buena medida, la valoración que hace cada película de tales momentos históricos"³². Y agrega: "Si el cine de los 90 replica el fenómeno de la transición, es decir el paso desde una sociedad sometida por controles policíacos a una que se abre a las libertades públicas, ha de hacerlo con la gradualidad semejante a la que este proceso implica, debido a la compleja trama de factores subjetivos y objetivos: la persistencia de ciertos tabúes, la evolución del juicio histórico, la censura internalizada y, sobre todo, la sensación de fragilidad en el tránsito de un ambiente a otro".³³

He aquí el grupo de cintas que, directa o indirectamente, hablan de las heridas producidas por los diecisiete años bajo el gobierno militar. En su cinta Amnesia, de 1994, Gonzalo Justiniano rememora de manera trágica y surreal los dolores de un grupo de presos políticos durante la dictadura en un campo de concentración ubicado en el desierto. Ese mismo año, Miguel Littín estrena Los naufragos, la historia de un hombre que retorna del exilio para reencontrarse con su hermano, y en ese regreso se da cuenta de que la realidad que dejó hace años nunca será la misma.

Con una anécdota similar, pero desde una óptica absolutamente distinta, se estrena en 1998 Gringuito, de Sergio Castilla. Hijo de padres exiliados, el pequeño protagonista de la cinta llega desde Nueva York junto a su familia, sintiéndose desarraigado y ajeno a este país que le es propio y extraño al mismo tiempo.

En su cinta Bastardos en el paraíso (2001), Luis Vera se acerca también al tema de los hijos de exiliados, pero desde el exterior. Ambientada en Estocolmo, Suecia, presenta la historia de un joven hijo de chilenos que se involucra en una pandilla como respuesta a una sociedad que lo discrimina por su origen latinoamericano.

Según Jacqueline Mouesca, durante los 90 tanto la sociedad chilena como el cine nacional se encuentran en un momento de transición, "porque la política y las verdades siempre existen. No se puede hablar como en los años 60, donde todo era tan épico y tan blanco y

³² Ibid. Pág. 24.

³³ Ibid. Pág. 29.

negro". Y agrega que "las películas que son interesantes son aquellas que retratan más profundamente a los personajes, aunque ahora es a otro nivel. Hay más cine de autor, ya que de por sí es más individualista y tiene su propio lenguaje; por lo mismo, la forma en que se tratan los temas en la actualidad es más dispersa. Antes la mirada del cine chileno caía sobre el conjunto de la sociedad y el gremio de los cineastas era una suerte de comunidad".³⁴

Al finalizar la dictadura, las cintas chilenas que fueron bien recibidas por público y crítica hacían una cierta lectura del Chile de ese momento, lo que logró la aprobación también de las élites que participaban en los festivales de cine europeos, quizá por cierta solidaridad con la historia reciente del pueblo chileno. El académico Jorge Ruffinelli reflexiona al respecto: "¿El cine chileno político vale porque las películas son buenas o porque se pueden usar desde Europa como una crítica al sistema, ya sea durante la dictadura o posteriormente? Porque se sigue haciendo crítica. En La Frontera el personaje central no es un individuo politizado, para nada, sino que tiene una actitud ética: secuestraron a un colega y él denuncia el hecho, pero él mismo le reprocha a su ex mujer el compromiso político. Y sin embargo la película es muy política, porque no necesariamente se trata de pertenecer a un partido o a una causa. No necesariamente hay que nombrar a Pinochet para que la película sea política, o para que pueda existir una lectura no calculada. La traición —que es un tema que cruza casi toda la cinematografía chilena contemporánea— viene desde 1973. Entonces, ese tema, si tú lo vuelves a encontrar, lo haces político en el contexto de una época".³⁵

Para el cineasta Orlando Lübbert el tema político está aún pendiente: "Hay que enfrentar el gran tema político, que nos marca a todos. Hay que trabajar la dramaturgia, es decir, cómo abordamos dramáticamente esta materia. Que no sean ladrillazos para el espectador. Cómo retomamos la vigencia del viejo drama. Recuperar la narración dramática. Y en Chile se está a punto de dar un salto cualitativo, se están haciendo cosas muy buenas, producto de un trabajo, producto de que existió la clarividencia de que hay que invertir en esto. En Chile debemos empezar a crear buenas historias".

Jugando con el género

El joven cineasta Jorge Olguín pasará a la historia como el primer director de películas de terror chilenas. En el 2000 debuta con Ángel negro, donde mezcla fantasmas con psicópatas, y en el 2002 estrena Sangre eterna, una cinta de vampiros que contó con una elaborada maquinaria de marketing e interesantes efectos especiales.

Como un intento de acercarse al género de aventuras podría leerse la cinta de Alex Bowen Campo minado, estrenada en el 2000, que tiene como protagonistas a un joven geólogo que va en busca de un yacimiento de cobre, para descubrir que éste se encuentra en

³⁴ MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de octubre del 2004.

³⁵ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

medio de un campo minado, y que los personajes que habitan este paisaje son tan peligrosos como el suelo que pretende pisar.

En el 2002 se estrena con bombos y platillos el primer largometraje de animación hecho en Chile. Tomando a los clásicos personajes del dibujante Themo Lobos, se estrena Ogú y Mampato en Rapanui, que logra llevar más de medio millón de espectadores a los cines.

Coexistencia generacional

Durante la década de los 90 se produce un fenómeno pocas veces visto en la filmografía nacional: la coexistencia de cinco generaciones de directores. Esto produce una evidente diversidad en los temas y puntos de vista que se revelarán en pantalla durante esta década. Así tenemos:

1. Los formados durante la década de los 60, como Miguel Littín y Raúl Ruiz.
2. Los que se formaron durante los 70 y comenzaron sus primeros pasos en lo audiovisual a través de la publicidad, como Silvio Caiozzi.
3. Los que emergen durante los 80, como Gonzalo Justiniano y Juan Carlos Bustamente, en Chile. Y, en el exilio, Sergio Castilla, Luis Vera, Mariano Andrade, Orlando Lübbert y Sebastián Alarcón.
4. Los que se dan a conocer durante los 90, y que vienen del trabajo en publicidad y video, como Cristián Galaz, Rodrigo Sepúlveda, Andrés Wood, Nicolás Acuña y Marcelo Ferrari.
5. Los recién egresados de las escuelas de cine, como Jorge Olguín y Matías Bize.

Ascanio Cavallo explica: "Dos circunstancias contribuirían a una alta dispersión en el caso de Chile. La primera es la diversidad de autores: los 38 largometrajes estrenados en los 90 fueron dirigidos por 28 cineastas diferentes, cifra que por sí misma sugiere que la continuidad temática sería difícil si no se dieran circunstancias excepcionales. El segundo hecho relevante es la convivencia entre cineastas que permanecieron en Chile durante el régimen militar, cineastas que regresaron desde el exilio antes de concluir dicho gobierno, y cineastas que sólo retornaron al término de esa gestión. Fuera de las diferencias de formación, trayectoria y currículo que se derivan de este fenómeno, sería normal que existiera una diversa apreciación de la realidad del país, como efecto de los distintos contextos en que ésta podía ser apreciada".³⁶

Según Ignacio Aliaga, las diferencias entre estas diversas generaciones de cineastas son más temáticas que estilísticas: "Son distintas generaciones, con perspectivas culturales también diversas que permiten encontrarse con tendencias temáticas y no siempre narrativas. Yo creo que ahí ser más joven no ha sido sinónimo de mayor audacia narrativa, no ha sido tan impactante; encuentras clásicos dentro de los más jóvenes, como también entre los más viejos innovaciones. Las diferencias son más bien temáticas, respecto a sus visiones, una formación de imágenes distintas. Por ejemplo, Olguín se

³⁶ CAVALLO, Ascanio; DOUZET, Pablo; RODRÍGUEZ, Cecilia: Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Pág. 26. Editorial Grijalbo. Santiago, 1999.

plantea un cine de género que apela a un subsector al que le gustan las películas gore, de terror. Y otros, como Andrés Wood, tienen una visión un poco antropológica de la sociedad misma, de las relaciones entre mundos distintos: es lo que se ve de Historias de fútbol para adelante, son dos mundos que convergen. Así, el cine chileno se llena de opciones temáticas muy distintas, cada vez apuntando a distintos subsectores, lo que no eran posible a principios de los 90".³⁷

Para Carlos Flores, director de la Escuela de Cine de Chile, el contexto en que se hace cine hoy ha desarrollado marcadas diferencias entre las generaciones de cineastas: "Los jóvenes de ahora tienen maestros. La generación de Littín prácticamente no tuvo maestros, y lo mismo pasó con la generación mía: nosotros nos desarrollamos a la guardia de Dios y creo que lo mismo le pasó a Caiozzi". Para Flores, las dificultades con que se formaron los cineastas mayores los han hecho más resistentes a los cambios: "Puede haber sido que la gran dificultad los lleva a que cuando instalan un modelo no lo quieren cambiar. Y yo creo que eso también es algo que ocurre en todas las generaciones y en todos los países. Esta generación de Bize, que son los de 22 ó 23 años, no tiene sentimientos de culpa. No sienten que son 'responsables de la humanidad' —aun cuando son responsables, de alguna manera—, a diferencia de nuestra generación, que sentíamos que teníamos que hablar por los que no tenían voz".

El hecho de que se hagan más películas por año también es, según Flores, un argumento poderoso para la diversidad temática: "Ahora el costo de las películas baja mucho, y si haces una no te significa quebrar, ni pelear con tu señora, ni hipotecar la casa. Todo eso hace que el cine se haya transformado en una herramienta más liviana, más flexible".³⁸

Según Cristián Galaz, el nuevo escenario cinematográfico y los apoyos estatales "han hecho aparecer nuevos cineastas, lo que significa una mayor diversidad, generaciones que antes no se formaban porque no existían escuelas. Entonces empieza a haber una profesionalización y eso hace que surjan nuevos directores, escritores, y con ello aparece una diversidad de temas. Mientras más películas haya, hay más miradas".³⁹

Jorge Olguín, uno de los claros ejemplos de la diversidad temática en el cine chileno, reconoce que su generación cuenta con libertades que la generación anterior no tuvo. Señala también que la salida de la dictadura definió el oficio de esos cineastas: "Era la necesidad del momento, estaba la herida ahí y había que trabajar urgentemente en ella. Ellos fueron los primeros cineastas que tuvieron que cargar con ello. Lo que encuentro súper duro, ser responsables de algo tan fuerte y tener que representarlo, bien o mal, con buenas o malas películas. Era la necesidad de que todo el mundo se entere de lo que está pasando y de lo que pasó, los daños que produjo eso. Obviamente, nosotros tenemos esa

³⁷ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

³⁸ FLORES, Carlos. Documentalista y director de la Escuela de Cine de Chile. Entrevista realizada el 25 de noviembre del 2005.

³⁹ GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

ventaja, y más encima con el apoyo de ellos, porque al haberse hecho ese cine quedó una estructura, independientemente de que hayan tenido buena o mala recepción. Una estructura en todo sentido, desde las cosas técnicas —quedaron las luces— hasta abrir un camino para el pequeño espacio cine chileno a nivel mundial, y establecer que existe un cine chileno. Además se reencontró el cine chileno con su público. No fue un encuentro comercial inmediato, ha sido gradual, pero ellos fueron los que dieron los primeros pasos. O los volvieron a dar, después de mucho tiempo. Nosotros tenemos la suerte de tener la libertad en este momento”.⁴⁰

Para Orlando Lübbert, “esa mezcla de realizadores, más la seguridad de que existe el gran público chileno, empieza a producir un fenómeno. Y haber levantado esa imagen de un cine sincronizado. Ya no pasa eso de que ves la imagen y oyes el dialogo después. Hay un buen nivel profesional y técnico. Hasta dolby surround. Y hay buenas actuaciones que han brillado en la pantalla. Pero detrás de eso hay un gran vacío de guión. Y yo agregaría un problema de casting muy fallido, porque empiezan a hacerlo sobre el camino, muy rápido, echándole para adelante, y las consecuencias se ven en el producto final. Todo esto lo veo como parte necesaria de este desarrollo. Y mientras persista esta tendencia de que se hacen muchas películas, tendremos más material del cual hablar. Y, por lo tanto, tendremos alguna teoría”.⁴¹

¿Cómo hemos cambiado?

Ignacio Aliaga señala que es muy complicado hacer una comparación entre el cine de principios de los 90 y el que vino inmediatamente después, porque el escenario audiovisual cambió radicalmente. Argumentando que a principios de los 90 las capacidades de la producción eran muy inferiores a las actuales, y que no era raro que quien hacía una película tuviera que empeñar su casa, explica: “La situación era muy distinta, muy difícil, la irrupción en un nuevo período histórico del país. Por lo tanto, no era raro que hubiese cineastas que tuvieran ganas desde hacía tiempo de hacer un poco de historia. Y la cantidad de películas no eran tantas como para hacer un balance, pero si uno ve, en realidad no eran muchas las películas políticas de temas contingentes”.⁴²

El cineasta Ricardo Larraín describe cómo era hacer cine a principios de los 90: “En ese tiempo las películas no podían abstraerse de varias circunstancias. Una era que cada película cargaba con el peso de ser ‘la veintiúnica’ en no sé cuánto tiempo, y entonces había que hacerse cargo de muchas cosas: ser ‘la película chilena’ del año, o en dos años... Como eran hechas por gente sensible, digamos de calidad como ciudadanos, era imposible también dejar de expresar lo que estaba pasando. Y como el dinero para las películas no venía de ninguna parte, era personal, y sólo eventualmente de ayudas

⁴⁰ OLGUÍN, Jorge. Cineasta. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2003.

⁴¹ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

⁴² ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

gubernamentales, era natural que se filmaran películas con esos temas, porque el móvil era social. Sociológico, político y reflexivo, tipo 'ensayo'. El mercado, en cierta medida, producía este tipo de cine, debido a este mecanismo.

"Pasado todo este período, el mercado pidió otra cosa. Primero, los que filmaba en ese tiempo sabían que se trataba de una especie de ensayo sobre sí mismos, en el sentido más latoso o más serio del término. El cine chileno estaba teñido de eso, y la gente decía 'son fomes', 'otra vez actitudes políticas', 'no la entiendo'... Porque el público a la que estaban dirigidas era un público que no las encontraba fomes, que las entendía, que sí quería ensayos sobre política. El mercado se configuraba así, esas películas estaban hechas efectivamente para esa gente, porque el resto estaba lejos y no sé qué. Pero si te decían 'haz una película que sea más comercial', pues bien, todas las películas que fueron hechas bajo esa condición resultaron un fracaso bulladísimo. Hay montones de esas películas a la que les fue peor y curiosamente les fue mejor a las más 'cabezonas'.

"Hoy día la tortilla está al revés. El mercado existe, la demanda me parece que cambió, y ya no existe este público ávido de usar el cine para la reflexión, sino que es gente que quiere que nuestro cine sea como el cine en general. Que haya de todo. O sea, películas de amor, de suspenso, y también las 'cabezonas', más reflexivas. Y esto está tan en el aire que todo el mundo reacciona. No ha sido una decisión o una reflexión de nadie en particular".⁴³

Silvio Caiozzi explica: "Durante la dictadura se hizo poco cine, porque no existía ningún tipo de apoyo. Incluso, la dictadura intentó desperfilar no sólo el cine, sino todo lo que fuese expresión artística chilena. La producción cinematográfica que hubo fue muy esporádica. Hubo algunos logros importantes, aunque esporádicos, que hicieron que la gente aplaudiera ciertas películas, por supuesto, pero como pasaba mucho tiempo entre una y otra película, la gente se olvidaba. Y volvía a producirse esta expresión de prejuicios contra el cine chileno (...). El cine chileno fue mayoritariamente 'social' en sus temas en una época en que todo el cine latinoamericano era muy social. Fue la época previa a la dictadura. Fueron años en que el tema político y social era prioritario en el mundo entero. Los cineastas estaban involucrados en esa temática. Todo el mundo quería resolver los problemas políticos y sociales, y los cineastas también. Durante la dictadura las películas que se hicieron fueron muy heterogéneas. De partida, eran muy difíciles de hacer, no había medios... Con temas sociales o políticos están Imagen latente, un poquito La Frontera. Y el resto fueron comedias, muchas de ellas fracasadas. Hubo otras de aventura... pero, como sea, curiosamente se estableció una verdadera campaña en los medios de comunicación, diciendo, en el fondo, que no había que ir a ver cine chileno porque de lo único que hablaba era de política. El efecto de esa campaña quedó hasta hoy, con la idea de que la gracia que tiene el nuevo cine chileno es que no es político. Lo cual también es falso, porque se están haciendo varias películas que podrían ser

⁴³ LARRAIN, Ricardo. Cineasta. Entrevista realizada el 18 de marzo del 2004.

consideradas políticas (...). Lo importante del cine chileno actual es que hay un gran volumen de producción (...). Todo eso permite que haya una producción variada, y además se logra que el público, al ver el éxito y la relativa estabilidad de producción, y al provocarse la identificación, abandone ese prejuicio contra lo chileno. Aparecen, por supuesto, películas que a la gente le gustan más, y otras menos. Cada tantos meses aparece una película que le gusta mucho al público, y entonces se mantiene el concepto de que el cine chileno puede compararse de igual a igual con el de cualquier otro país. Y cuando una película gusta aquí, suele gustar aún más, porque se provoca la identificación local”.⁴⁴

De las doce cintas estrenadas entre 1990 y 1992, sólo hay una que apela directamente al tema de la dictadura: Imagen latente de Pablo Perelman, que fue filmada con anterioridad, en 1988. Existen un par de comedias —Viva el novio, Los agentes de la KGB también se enamoran—, algunas cintas más experimentales —como Archipiélago y Hay algo allá afuera—, y otras más cercanas a la denuncia social, como Caluga o menta o La niña en la palomera. Curiosamente, las cintas que han sido consideradas más emblemáticas del cine post-dictadura —La luna en el espejo, de Silvio Caiozzi, y La Frontera, de Ricardo Larraín— no hablan directamente de los dolores causados por el gobierno militar, pues, si bien son políticas —como toda obra con una pretensión artística—, poseen más bien visiones autorales acerca de la condición humana en general. Por ejemplo, aunque La Frontera está ambientada durante la dictadura, su tema central no hace referencia directa a la situación política, sino que más bien la usa como excusa para poner a su personaje en el contexto que da sentido a la trama. En el caso de La luna en el espejo, de Caiozzi, Aliaga comenta: “Caiozzi la venía filmando desde hacía varios años, y con una mirada muy intimista. No había allí una lectura explícita de la dictadura, aunque uno podría sugerir alguna interpretación, el padre autoritario, etcétera. Los temas de Donoso son estos mundos que comparten el dominante y el dominado”.

Ricardo Larraín se refiere así a su primera cinta, La Frontera: “Claramente, era una película sobre la identidad y sobre el dolor. No sólo el dolor específico de esa historia sino el dolor humano en general, sobre el dolor que te puede causar una situación política, las pérdidas familiares, el desconcierto, la soledad, en fin. Y era sobre la identidad, porque me interesaba mucho la mezcla que podía haber entre una gallina y un computador, entre un hacha y una pala. Realmente La Frontera tiene por debajo, en su trama, hartos de esta motivación. Ahí había una sensación que, aparte del fin de la dictadura, representaba un estado de ánimo del fin de una cierta melancolía, de un cierto encierro. Era el fin de una cierta noche, del apagón cultural... Mira las palabras que se usaban. La Frontera es, sin ser directa, un reflejo del fin de todo eso, pero también del principio de otra cosa más o menos graciosa, simpática. Es una película triste, pero tiene un tono por momentos

⁴⁴ CAIOZZI, Silvio. Cineasta y actual presidente de la Plataforma Audiovisual. Entrevista realizada el 11 de diciembre del 2003.

simpaticón. Es una película luminosa, finalmente. Eso lo digo ahora, años después; antes no tenía lucidez sobre el todo".⁴⁵

Afirma Miguel Littín: "Todo cine es político en tanto refleja una realidad. En el caso del gran cine es ontológico y el espectador puede hacer una reflexión sobre imágenes más fuertes".⁴⁶ Andrés Wood tiene un pensamiento similar: "Todas las películas pueden ser profundas, si tienen una mirada particular de cualquier cosa. Yo no me puedo hacer cargo de un bien temático como 'lo chileno'. Plantearse como realizador de esa manera es ir a hacer cualquier cosa menos una película (...). Siempre he estado en contra de esos prejuicios, tremendamente majaderos, de los periodistas que dicen "oye, qué bueno que hiciste Historias de fútbol, distinta a las películas políticas". Yo respondía: hemos hecho cincuenta películas, de las cuales ni el 10 por ciento tratan temas políticos. ¿De qué estamos hablando? Pero es totalmente un prejuicio de la prensa".⁴⁷

Littín señala que a principios de los 90 hay una gran cantidad de filmes que no dejan ningún tipo de huella: "Entonces volvemos a que se producen tendencias, y una tendencia se impone sobre la otra en la opinión pública, y ésta es la que queda. Ese grupo de cineastas post-Pinochet se agrupan y plantean, tanto en la opinión pública como en la prensa, ciertos puntos de vista. Y éstas son las que quedan marcando ese período histórico, que fue muy negado por los críticos, ninguneado, denigrado desde todo punto de vista (...). El cine fue muy combatido por algunos dictadores de papel de algunos medios, que todavía siguen escribiendo. Todos los días en los diarios se decía que el cine chileno era político. Pasaron algunos años y volvió a aparecer la crítica social, películas que aparentemente sólo van a entretener al público, pero que tienen una carga social. Quiero decir con esto que el cine chileno no ha perdido una mirada crítica de su realidad".⁴⁸

Como han señalado varios de los cineastas entrevistados, una explicación posible al hecho de que se recuerde el cine de la inmediata post-dictadura como eminentemente político tiene que ver con el trato que la prensa del momento le dio al cine nacional. Según Ignacio Aliaga, "había una intención de la prensa de decir que todas las películas eran políticas, y por tanto desechables". Arriesgándonos en una explicación al respecto, se podría teorizar que la prensa de la época representaba la inquietud de la derecha del país —dueña, hasta la actualidad, de casi todos los medios de comunicación—, una inquietud que podría relacionarse con el temor de que el cine chileno retomara el ímpetu que tenía antes del golpe de 1973, cuando la cinematografía nacional estuvo marcada por la denuncia política y la exaltación de los valores del socialismo. Al respecto, José Román comenta: "A principios de los 90, era evidente que los críticos tenían una visión que era especialmente sesgada contra el cine chileno. Lo atacaban, no lo apoyaban en nada. La

⁴⁵ LARRAÍN, Ricardo. Cineasta. Entrevista realizada el 18 de marzo del 2004.

⁴⁶ LITTÍN, Miguel. Cineasta. Entrevista realizada el 19 de marzo del 2004.

⁴⁷ WOOD, Andrés. Cineasta. Entrevista realizada el 1 de septiembre del 2004.

⁴⁸ LITTÍN, Miguel. Cineasta. Entrevista realizada el 19 de marzo del 2004.

prensa de derecha, en general, nunca ha favorecido al cine chileno, especialmente cuando está lo político presente”.⁴⁹

Para el académico Jorge Ruffinelli, toda película que salga de Latinoamérica va a tener contenidos políticos: “Porque hay una ideología contra la que uno no puede luchar. Está imbuida, está metida en nosotros, y en el caso de Chile, Argentina, Uruguay y Brasil tiene que ver con las dictaduras que sufrimos. Así que no es sólo temática, es también una actitud frente a la vida. Somos herederos de las dictaduras, de los autoritarismos”.⁵⁰

El cineasta Orlando Lübbert señala que el acto político más importante que puede realizar el cineasta es cambiar el eje de la mirada: “El paradigma de la mirada (...), una mirada arribista (...). Para poder consumir, la publicidad te tiene que mantener permanentemente descontento con lo que tienes, insatisfecho. La insatisfacción es la madre del consumo (...). El acto político más importante es cambiar el eje de la mirada. Es decir ‘señores, mirémonos a los ojos’. Mostrarle a la gente el lugar donde vives. Naturalizar la mirada, sin este componente de la insatisfacción. Y tener en la película una mina que sea normal. Es decir, convertir lo ordinario en extraordinario (...). La labor política del cine es cambiar el paradigma de la mirada, mostrarnos cómo somos”.⁵¹

Buscando al público

Es un hecho básico que el cine requiere público para funcionar. Es muy inusual que un cineasta haga una cinta para que no sea vista, aunque sea por un grupo de personas pequeño y específico. El sistema económico en que se sumergió Chile a partir de los años 80, y que ha dado sus frutos en los 90, también ha tenido su influencia en el espacio audiovisual.

Según Miguel Littín, en los años 60 “nadie se planteó hacer cine para llevar espectadores que pagaran entradas. Se planteaba hacer cine para entregarle a la gente elementos para que conformara su conciencia revolucionaria (...), porque era parte de este movimiento nacional. Pero no estaba basado en las sesenta salas de cine, sino que el cine se exhibía en todas partes. Si ves un registro de lo que veían los espectadores en las salas, eso no corresponde a las películas que vieron los espectadores en todo Chile, en ese tiempo (...), pero no podemos separar al cine de la sociedad en la cual se vive. El cine que se hace hoy responde, en general, a la necesidad de un mercado que es además muy incipiente”.⁵²

La posibilidad de una mayor cantidad de producciones por año permite y favorece la multiplicidad de contenidos. Hacia finales de los 90, las productoras audiovisuales comienzan a relacionarse de manera cada vez más eficiente con la distribución y la

⁴⁹ ROMÁN, José. Escritor, crítico y guionista. Entrevista realizada el 28 de octubre del 2004.

⁵⁰ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

⁵¹ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

⁵² LITTÍN, Miguel. Cineasta. Entrevista realizada el 19 de marzo del 2004.

publicidad de las películas, desarrollando costosas —y a veces bastante eficientes— campañas de marketing para atraer la atención del público hacia sus productos.

Dice José Román: “Se pensaba que un retorno a las instituciones democráticas significaba una afirmación positiva hacia el futuro. Ése era el criterio que circulaba. Eso también llega a los cineastas, y empiezan a utilizar el eslogan de que hay que dar vuelta la página, hablar de otras cosas, y el cine empieza a cambiar temáticamente. Yo creo que de esa tendencia empiezan a aparecer películas más livianas, como Sexo con amor, en fin, varias películas que pretenden posesionarse del espacio productivo en la búsqueda de la aceptación masiva”.⁵³

Cristián Galaz señala que el éxito que han tenido algunas películas chilenas ha generado una ambición desmedida, en una lógica de “hagamos películas comerciales y nos va a ir la raja... Eso fue negativo, y la gente que trató de hacerlo se fue a la ruina porque no vio el fenómeno completo. Vio sólo una parcialidad. En el cine es muy difícil que haya una fórmula comercial. Yo no la conozco y no me interesa conocerla, tampoco. El cine no es un fenómeno sólo comercial, es muchas cosas antes que eso”.⁵⁴

Larraín señala que en un cambio de escenario las metas son otras: “Pienso que hoy el desafío es entrar en los géneros para públicos concretos: para niños, para jóvenes, para la familia. O sea, entrar en el negocio (...). En otra época había organizaciones europeas que ayudaban en el financiamiento a países del Tercer Mundo. El dinero venía básicamente de las ONGs. Hoy estamos buscando la plata en el público, en la industria”.⁵⁵

La especialista Jacqueline Mouesca señala que el cine siempre ha sido comercial, que nació como una industria, como un negocio, y agrega: “Ahora todo es más flexible, la pared que divide el cine de autor del comercial ya no es tan grande. También hay una necesidad muy grande de tener público, porque de esa forma puedes ganar plata y hacer otra película. Y es en ese punto donde sucede esa cosa tan terrible para el cineasta en la que tiene que dejar sus puntos de vista personales. Y aunque se sigue intentando hacer cine de autor, viene el problema de cómo financiar una película, vender una película que tenga un prestigio grande y, al mismo tiempo, hacerla como cine de autor”.⁵⁶

Para José Román, la búsqueda de público ha sido una constante en la historia del cine chileno, pero señala que en estos momentos su impresión es que este afán de llegar a las masas está dejando de lado el interés por realizar un cine propositivo y de vanguardia: “Ya no está primero la intención creativa, ‘mi’ concepción del mundo, ‘mi’ mirada sobre la realidad, sino que se está pensando en el fenómeno de la producción, en cómo vendo un producto”.⁵⁷

⁵³ ROMÁN, José. Escritor, crítico y guionista. Entrevista realizada el 28 de octubre del 2004.

⁵⁴ GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

⁵⁵ LARRAÍN, Ricardo. Cineasta. Entrevista realizada el 18 de marzo del 2004.

⁵⁶ MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de octubre del 2004.

⁵⁷ ROMÁN, José. Escritor, crítico y guionista. Entrevista realizada el 28 de octubre del 2004.

Raúl Ruiz comenta que a fines de los años 80 y principios de los 90 observó la aparición de lo que se puede llamar la generación de los cínicos exitistas: "Cínico, porque es un cine que busca prioritariamente el éxito y el máximo de público, contra lo cual yo no puedo estar, tampoco. Exitista, porque busca abiertamente triunfar en un lugar preciso del mundo, que es Estados Unidos y no, por ejemplo, Taiwán o Kuala Lumpur (...). El cine es el mejor negocio que se conoce. No hay ningún negocio que, para una inversión dada, en menos de una semana se pueda multiplicar por diez. Los norteamericanos, que son gente de poder, multiplican las instancias y los mecanismos políticos, culturales y de propaganda, para imponer el tipo de cine que da plata. Porque no todos los tipos de cines dan plata. No toda la música da plata. Es una dificultad suplementaria para el cine".⁵⁸

Jorge Ruffinelli señala que, desde su punto de vista, esta visión exitista no les hace bien ni a la sociedad ni al cine: "Chile se ha propuesto que Estados Unidos le dé sus palmaditas en el hombro por ser un ejemplo de neoliberalismo, pero esconde otras cosas, como la inequidad social. Creo que, luego de Brasil, Chile es el país con mayor desigualdad en Sudamérica. Eso implica el egoísmo, el probarse a través de su valor en el mercado. La película, y eso es como en Estados Unidos, vale por la cantidad de entradas que vendió. Vamos hacia eso, es el mismo sistema económico. Y eso va a permear la valoración estética".⁵⁹

Así, podemos concluir que, aunque la diversidad temática ha estado presente a través de toda la década de los 90, es el entorno social en que se presenta la película lo que determina sus posibilidades de éxito y de permanencia en la memoria del público. El escenario económico y logístico en que se manejan las películas al iniciarse el siglo XXI es muy distinto del que existía diez años antes. En el siguiente segmento analizaremos por qué.

⁵⁸ RUIZ, Raúl. Cineasta. Entrevista realizada el 26 de agosto del 2002, por Carlos Flores y la autora en el marco de un programa especial de Radio Universidad de Chile.

⁵⁹ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

EL MERCADO Y SUS TRANSICIONES

Distribución y exhibición de cine

A principios del siglo XXI, Chile es un país con aproximadamente quince millones de habitantes. Tiene un mercado cinematográfico pequeño, pero que a finales de los años 90 ha dado muestras de un notable crecimiento.

A comienzos de la pasada década la infraestructura de la industria de exhibición estaba en su nivel más bajo. Una crisis arrastrada desde mediados de los años 70 hizo que el número de salas se redujera de 400 a menos de 70, todas ellas con una tecnología obsoleta, lo que además impedía la presentación adecuada de películas habladas en español. Esta situación, sumada al crecimiento de las cadenas de video y a la masificación de la televisión por cable, alejó al público de las salas y arrojó sobre las películas nacionales —y el resto de las cintas habladas en español— el estigma de ser un espectáculo de mala calidad sonora, prejuicio que recién con las nuevas tecnologías de exhibición ha ido desapareciendo.

En este contexto, tiene también gran importancia la situación política y social que se vivió en Chile desde 1973, la que relegó la mayoría de las actividades culturales o de esparcimiento al interior de los hogares. De hecho, los momentos en que, durante ese período, se verificó una mayor asistencia al cine coinciden con épocas de alta agitación social —particularmente, entre 1987 y 1989—, lo que se manifiesta en un mayor número de actividades políticas al aire libre (concentraciones políticas, campañas presidenciales), mientras al mismo tiempo aumenta la participación en actividades culturales, incluido el cine. Se comprueba así que la reacción de la población ante los espectáculos culturales no se mueve de manera independiente de los acontecimientos sociales.⁶⁰

Por eso el retorno del público a las salas de cine durante la década de los 90 ha sido lento, y ha requerido un gran esfuerzo de los distribuidores y los exhibidores, el que se ha manifestado particularmente en la mejora de la infraestructura existente para la exhibición cinematográfica.

La aparición de las multisalas permitió, al mismo tiempo, modernizar la infraestructura y ampliar la oferta de exhibición y la capacidad rotativa de las películas, lo que ha colaborado enormemente al aumento de los espectadores. Remodelar los antiguos cines del centro de Santiago (Rex, Astor, Gran Palace) permitió la reutilización de espacios dedicados al cine, pero ahora con una mejor infraestructura y ofreciendo mayores opciones para el público.

Debido a que a finales de la década de los 90 nuestro país contaba con uno de los mayores crecimientos económicos de Latinoamérica, empresas extranjeras de exhibición

⁶⁰ ÁGUILA, Francisco. “El consumo cultural de cine en jóvenes del gran Santiago”. Pág. 10. Seminario de Grado. Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. Profesor guía, Guillermo Sunkel. Santiago, 2001.

cinematográfica decidieron invertir en Chile, específicamente en Santiago, como un primer paso para próximos movimientos hacia el interior del continente.

Hasta principios de la década de los 90, la empresa Conate-Chile Films mantenía una hegemonía en el rubro de la exhibición fílmica en nuestro país. La llegada de las empresas norteamericanas Showcase, Cinemark, y de la australiana Hoyts, produjo un incremento de 60 a 140 salas en dos años, lo que representó un nuevo escenario para la distribución, y una oferta que ha modificado las costumbres del público chileno. La diversidad de salas en mejores condiciones técnicas y estructurales, con espacios para el estacionamiento de vehículos y otra serie de servicios accesorios, más una amplia cartelera disponible, hacen decididamente más atractiva la oferta. Además, aprovechando la creación de grandes centros comerciales, los nuevos "multicines" se ubican no sólo en el centro de la ciudad, sino también en las comunas más populosas, haciéndose más accesibles al público de esos sectores.

Carola Leiva, encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura, señala que la inserción de las cadenas de exhibición cinematográfica en el país ha sido altamente beneficiosa, pues "obviamente, mejoró la calidad de la exhibición. La gente antes no iba al cine, porque se escuchaba mal; ahora se mejoró el circuito, todas las salas están impecables. Por otro lado, este nuevo escenario pone en desmedro a las pequeñas salas, porque no pueden competir con esas multisalas. Así que el beneficio se verá también en la medida en que podamos fortalecer otro tipo de salas. Por ejemplo, que a través de la ley se desarrollarán fondos de apoyo que ayudarían a las salas de cine arte".⁶¹

En 1994, de las 445 salas de cine que existían en Chile a inicios de la década de los 70, sólo quedaban 143. Para el 2000 —cuando ya se cuenta con las multisalas—, el número llega a 260 salas de exhibición, lo que se traduce en una capacidad de 81.775 butacas⁶². La construcción de nuevos centros comerciales a lo largo del país siguió aumentando el número de salas, hasta llegar a un total de 281 en el 2004.⁶³

La ubicación de las salas de exhibición sigue concentrándose mayoritariamente en la Región Metropolitana, donde hay 158 salas. La siguen las regiones V, con 29 salas; la VIII, con 21; y la VI con diez.

Incremento del número de espectadores

El aumento en el número de salas y la mejora en la calidad técnica y estructural de éstas ha tenido un evidente eco el número de espectadores, que se multiplicó a finales de la década de los 90. En 1995, cuando las primeras multisalas con equipamiento moderno recién se estrenaban, el número de espectadores apenas se empinaba sobre los cinco

⁶¹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

⁶² Instituto Nacional de Estadísticas (INE). Enfoques Estadísticos. Cultura. Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estadísticas. 10 de agosto 2000.

⁶³ Datos entregados por la Cámara de Comercio Cinematográfico en agosto del 2004.

millones anuales. En 1999 la cifra llegó a 11,7 millones de espectadores; por lo tanto, se duplicó en menos de cinco años.

En el 2002 el número de espectadores era de 11,5 millones anuales, manifestándose cierto estancamiento, y dejando como promedio de asistencia al cine un 0,7 anual por habitante, similar al de otros países de la Sudamérica, pero muy por debajo del de los países desarrollados, que alcanzan un promedio de 1,9 asistencias por habitante al año.

El cineasta Cristián Galaz añade: "La distribución cambió desde un sistema que se basaba en salas de cine únicas a las multisalas, y eso generó una oferta de puntos de venta, y de calidad de la distribución, que multiplicó la cantidad de público que iba al cine. Chile, antes, llegó a tener un millón y medio de espectadores al año, y ahora estamos en doce o quince millones. Es una multiplicación enorme. Por tanto, el cine chileno se empieza a ver no sólo porque se hacen más películas, sino también porque hay una idea de distribuirlo mejor y con mayor calidad. Las multisalas traen equipos nuevos que permiten ver y escuchar nuestras películas como nunca antes se habían escuchado y visto. La gente dice 'ah, la calidad del cine chileno aumentó porque ahora se escucha y se ve bien', lo que no es muy real, porque las películas que se veían en las salas antiguas nunca se han escuchado ni se han visto bien, pero como eran películas gringas y uno leía los subtítulos no tenía noción de que no se escuchaba bien. Eran equipos reproductores de cine muy malos".⁶⁴

Según los exhibidores, existe alrededor de un millón de espectadores que repiten once veces por año su visita al cine. El 70 por ciento de este público se concentra en Santiago, lo que coincide con que un 60 por ciento de las salas de cine se encuentren en la Región Metropolitana.⁶⁵

La década del 90 comenzó con un número significativo de venta de entradas: 11.407.527 en 1990. La cifra fue decayendo lentamente, alcanzando su punto más bajo en 1995, con 3.377.561 admisiones, número que rápidamente mejoró en los siguientes años —por los cambios estructurales que ya señalamos—, llegando a 11.442.377 en el 2003.

Otro factor a tomar en cuenta son los precios de las entradas. Seguramente debido a la competencia entre las cadenas de exhibición, el aumento de tarifas ha sido bastante moderado, pasando de un promedio de \$1.913 en 1999 a \$2.225 en el 2004.⁶⁶

Se estima que la recaudación del sector pasó de 26,5 millones de dólares en 1996 a 50 millones en 1999. Hasta 1998, el 90,3 por ciento de la recaudación corresponde al cine norteamericano, porcentaje que se corresponden con el número de estrenos de este cine, y el 9,3 por ciento restante es compartido por la cinematografía europea y de otros mercados, entre ellas cinco películas chilenas. En 1999 los dígitos del mercado de la

⁶⁴ GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

⁶⁵ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile "Apuntes acerca del audiovisual en Chile". Pág. 9. Octubre, 2003.

⁶⁶ Datos entregados por la Cámara de Comercio Cinematográfico en agosto del 2004.

exhibición se alteran, debido a varios sucesos. Entre ellos, que la cinta nacional El Chacotero Sentimental alcanza, entre 1999 y el 2000, una cifra superior a los 1,2 millones de espectadores, lo que permite al cine chileno lograr una participación significativa.⁶⁷

Los estrenos de cine nacional comenzaron a percibir muchos de los beneficios generados por la mejora de la estructura de exhibición y distribución cinematográfica, los que se reflejan en el aumento de la asistencia de público a presenciar producciones nacionales en los últimos años. Entre 1991 y 1997 se produjo un promedio de 2,3 cintas nacionales por año, y en 1998 y 1999 esta cifra aumentó a cinco estrenos cada año. Paralelamente, el incremento de los espectadores ha sido constante: en 1998 se registraron 90.713, lo que representó aproximadamente un 1,31 por ciento del total de espectadores de esa temporada; en 1999 aumentaron a 542.048, lo que es igual a un 5,63 por ciento de ese año. Desde entonces se ha mantenido una media de alrededor del 5 por ciento, creciendo en el 2003 gracias a los estrenos Sexo con amor y Subterra. Esto ha tenido sus consecuencias en la audiencia para el cine extranjero, que en 1997 representaba un 98, 69 por ciento de la elección del público, y que en el 2002 disminuyó a un 95, 84 por ciento.⁶⁸

Orlando Lübbert, director de Taxi para tres, señala que este nuevo escenario ha definido una nueva manera de acercar las películas a la gente: "Las cadenas de exhibición, especialmente los Hoyts, han tenido una política muy razonable con el cine chileno, muy respetuosa. El hecho de que con Taxi para tres saliéramos con diecinueve copias fue muy positivo. Hoy todas las películas salen con diecinueve o veinte copias, porque descubrimos otra dinámica: hay que golpear en la primera semana. El boca a boca es crucial, porque no tenemos plata para publicidad. Por lo tanto, el secreto es tener una buena película, tener hartas copias, golpear en la primera semana. Que esa gran cantidad de gente que va a ver la película en los primeros días te haga publicidad, para mantener un buen nivel en las semanas siguientes".⁶⁹

Cinco o seis años atrás, la situación era muy distinta; el público chileno de hoy se ha "formado" con estas últimas películas. Al existir una producción continua de cine nacional, se crea un hábito de ver cine chileno que está directamente relacionado con el mayor número de realizaciones anuales, la mejor calidad de las historias, y su más eficiente distribución y comercialización.

El joven cineasta Jorge Olguín opina que la multiplicación de las salas asegura una mayor diversidad en la cartelera y un mayor atractivo para el público: "Las multisalas multiplicadas por todos lados ha significado que no sólo hay espacio para películas comerciales, ya que habiendo tantas salas es posible ver películas que quizás antes no

⁶⁷ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, "Apuntes acerca del audiovisual en Chile". Pág. 10. Octubre, 2003.

⁶⁸ GUZMÁN Cárdenas, Carlos: "La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica". Pág. 94. Investigación realizada para la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Caracas, mayo 2004.

⁶⁹ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

habrían llegado nunca. Hay más diversidad y las familias pueden escoger las películas según sus múltiples gustos. Hay un público más adicto al cine, atraído también por la tecnología de audio y la comodidad de los asientos, en comparación con esos cines antiguos, incómodos, fríos, de los que salías y no había nada de entretención. Es un fenómeno de factores económico-sociales, lo que ha dado muchas ventajas: por ejemplo, que el cine chileno esté mucho más en vitrina. Y estas buenas salas permiten ver que el cine chileno, técnicamente, no es tan distinto de otros. La gente sabe que técnicamente no va a ver una mala película: se va a ver bien, se va a escuchar bien, y la gente queda satisfecha”.⁷⁰

Crecimiento con límites

Durante la década de los 90 la industria audiovisual fue uno de los sectores de la economía nacional con mayor dinamismo. En este lapso, mientras la economía nacional creció a un promedio de 6 por ciento real, la industria audiovisual creció a ritmos cercanos al 16 por ciento anual, representando para el año 2000 casi el 1 por ciento del Producto Interno Bruto del país. El rápido desarrollo de la televisión pagada y la inversión publicitaria en TV son responsables del 90 por ciento de este incremento, dejando al video y al cine con un 10 por ciento del total, aunque es la industria cinematográfica la que —en comparación— más rápidamente ha crecido en los últimos años, facturando, por ejemplo, en 1996, 22,4 millones de dólares, y en 1998, 50,3 millones de dólares.⁷¹

¿Cuánto cuesta hacer cine en Chile?

Aunque los costos de una película dependen de factores particulares de cada caso, en promedio los costos de una cinta nacional bordean los 400.000 dólares. El montaje financiero contempla tanto recursos públicos —generalmente, a través de dinero líquido para gastos de honorarios, alimentación, insumos y otros servicios no canjeables, o favorecidos por créditos— como aportes privados. El desarrollo comercial del cine nacional en los últimos años ha significado un creciente uso del modelo de coproducción, en el cual empresas de servicios participan como socios, aportando sus equipos técnicos y haciéndose propietarios de un porcentaje del producto.⁷² La televisión también puede ser una fuente de recursos cuando se logra un acuerdo de preventa de la película, pero éste es un fenómeno demasiado reciente y que se da sólo en contados casos.

Uno de los mayores logros en la década de los 90 fue alcanzar un modesto pero creciente involucramiento por parte de privados en inversiones relacionadas con el cine nacional. Contar con un porcentaje de los costos cubiertos a través de fondos estatales ha permitido a los cineastas tener un piso desde el cual negociar con inversionistas privados. Así, entre

⁷⁰ OLGUÍN, Jorge. Cineasta. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2003.

⁷¹ TREJO, Roberto: La industria audiovisual en Chile. Informe año 2000. Pág. 2. División de Cultura, Ministerio de Educación.

¹³ PALACIOS, Alain: “Impacto de las políticas de fomento audiovisual en el desarrollo de la industria cinematográfica en Chile. Un diagnóstico económico del sector durante el período 1992-2002”. Pág. 131 Seminario para optar el título profesional de Ingeniero Comercial en la Universidad de Chile. Santiago, 2003.

1999 y el 2002, el apoyo estatal ha sido de \$2.800 millones, lo que ha logrado atraer a su vez recursos privados por \$5.500 millones.

También se han creado instrumentos legales como la Ley de Donaciones Culturales —también llamada “Ley Valdés”—, que otorga beneficios tributarios a las empresas que inviertan en actividades artísticas o culturales. Ciertos cambios estructurales que se le hicieron a esta ley la transformaron en un instrumento cada vez menos usado a la hora de invertir en cine, por lo que ha tenido un impacto menor en el área audiovisual, y aún son pocos los privados que se atreven a invertir en esta área. El ministro de Cultura, José Weinstein, explica: “Hay un compromiso de rectificar el perjuicio que se les creó a las donaciones culturales con la Ley General de Donaciones que fue hecha el 2003 y que tuvo que ver con las donaciones a los partidos políticos. Se cometió un error, perjudicando a las donaciones culturales, lo que significó que éstas disminuyeran en un 20 por ciento en relación al 2002. De todos modos fueron superiores a 2001; no se han paralizado, pero ha sido un perjuicio que queremos reparar”.⁷³

Palacios señala que se ha demostrado que los aportes públicos a producciones locales alcanzan, en el mejor de los eventos, hasta un 32 por ciento del costo total de la película. Si el Estado no aportara esta cifra, no podrían conseguirse los demás recursos necesarios para llevar a cabo el proyecto. Generalmente, los agentes privados que participan de esta inversión pertenecen al medio audiovisual, y no son precisamente grandes empresas las que funcionan como productores; sin embargo, algunos productos de consumo participan en el financiamiento de las películas chilenas a través de su publicidad en la pantalla grande.⁷⁴ Carola Leiva explica que las productoras audiovisuales están moviéndose cada vez más en la línea de industrias más comerciales: “Ellas son las que le dan forma, transforman la película en un producto, y cuando eso pasa puedes convencer a tu futuro inversionista de que esto es un negocio”.⁷⁵

Para Ignacio Aliaga, el mecanismo de seducir a los privados a invertir en cine tiene un buen futuro, gracias a la profesionalización que está experimentando el medio y a la continuidad de los estrenos: “La distribución de tareas, o sea, que hoy un director se dedique sólo a dirigir, que haya un ejecutivo que se ocupe del manejo de los recursos, que estén surgiendo las empresas distribuidoras, los agentes de venta hacia el exterior, todo eso va generando una cadena de inversión mucho más larga. Si a eso le sumamos que el espectador chileno ya le perdió el miedo a ver películas nuestras, pero que además las encuentra con mayor frecuencia en cartelera —algunas de ellas con mucho impacto de público—, se va generando un clima de confianza importante, que hace que hoy en día los empresarios, de manera más natural, estén pensando en invertir en cine”.⁷⁶

⁷³ WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.

⁷⁴ PALACIOS, Alain, 2003, Op. Cit. Pág. 135.

⁷⁵ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

⁷⁶ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación. Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

A pesar de lo anterior, Carola Leiva señala que, en este momento del cine nacional, incluso aquellas películas de corte comercial requieren una ayuda inicial del Estado: “No me cabe duda de que cuando tengamos más películas y el cine se logre cimentar como industria, y los empresarios crean que puede ser un buen negocio, va a haber muchas cintas que no van a necesitar apoyo de fondos estatales. Pero todavía no me atrevería a decir que estamos en esa etapa. La mayoría de las películas siguen necesitando la ayuda del Estado para poder conseguir más recursos”. Y agrega: “Lo que hemos logrado con la asignación de recursos de Estado es también un mayor fortalecimiento de la empresa privada, porque, es indudable, no sacamos nada con que el Estado ponga la plata y las empresas sigan siendo pequeñas. Esperamos un crecimiento paralelo. Se trata de los recursos coordinados del Estado más el crecimiento del mundo empresarial; eso es lo que ha permitido que lleguemos a producir catorce largometrajes por año”.⁷⁷

En 1999 los instrumentos públicos aportaron al sector audiovisual, para la producción y distribución de largometrajes, cerca de un millón de dólares, animando al sector audiovisual a aportar 1,1 millones de dólares. Este monto creció levemente en los años siguientes, tanto desde el sector público como, y aun más, desde el medio audiovisual. Así, en tres años, a los tres millones de dólares aportados por el sector público, el área audiovisual sumó otros cuatro millones. Los aportes públicos —procedentes del presupuesto anual de la nación— han tenido un retorno al fisco muy cercano al monto entregado originalmente, a través del IVA, que se aplica a la exhibición de películas chilenas.

Según el ministro Weinstein, el Estado tiene un gran interés en involucrar más a los privados en la inversión en cultura, no sólo a nivel de empresas, sino también a nivel de personas: “Hay un enorme campo inexplorado, que es el campo de las personas naturales. Hasta ahora tenemos donaciones de empresas, pero las personas naturales también pueden hacerlo, y esa modalidad está poco explorada en Chile. La gente dona para la Teletón, pero todavía no ve que puede hacer donaciones en el área de la cultura”. Weinstein señala que, para el Consejo de la Cultura, involucrar cada vez más dineros privados en el desarrollo de proyectos artísticos es una tarea cultural. “Necesitamos ir mostrando que aquí hay una posibilidad de aporte de los privados. No todo es lo mismo, hay algunas artes que constituyen industrias, que son más realizables, que es el caso del cine, en el que se puede pensar que haya un tipo de película que vaya a tener éxito comercial, como lo han tenido. Los privados pueden empezar a invertir ahí. Y hay otros que son responsabilidad del Estado, que no van a tener éxito comercial pero que igual son importantes, no buscando lucro”.⁷⁸

¿Cuántos estrenos al año son deseables?

⁷⁷ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

⁷⁸ WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.

Un punto importante para evaluar el desarrollo del cine chileno es reconocer sus metas y sus limitaciones. Al ser Chile un país pequeño, tiene un mercado diminuto, lo que significa que la industria audiovisual —particularmente en lo referente al cine— posee topes en cuanto al número de productos que es capaz de producir y consumir durante un determinado período de tiempo. Según Ignacio Aliaga, lo realista sería tener entre diez o doce estrenos al año. Esto, debido a la fuerte presión de parte de la cinematografía extranjera, y al hecho de que aún no hay suficiente público para distribuir más películas chilenas: si hay muchos más estrenos, difícilmente algunos de ellos van a tener la posibilidad de permanecer en sala.⁷⁹ Al momento de apoyar la distribución, la Corfo, por ejemplo, es bastante consciente de esta realidad. Sus cálculos concuerdan con los de Aliaga, determinando que el mercado nacional puede sostener entre diez y doce estrenos por año, y agrega que una producción superior perjudicaría sólo al sector nacional, ya que el mercado de consumo nacional ya está cubierto en un 85 por ciento por el producto proveniente de Estados Unidos, por lo que si hay un mayor número de cintas nacionales, éstas entrarían a competir entre sí, disminuyendo sus posibilidades de éxito.⁸⁰

Carola Leiva señala que en el futuro el número de cintas a estrenar estará determinado por la reacción del mercado: “Cuando tengamos los 24 títulos, ahí sabremos cómo reacciona el mercado, porque hoy no sé si con 24 títulos tendremos cabida en las salas. En ese caso, obviamente van a privilegiarse las películas que aseguren espectadores. En ese momento habrá que ver otra manera de enfrentar el flujo de cintas. Y, en este contexto, las películas de cine-arte deberán tener asegurada la exhibición en este medio, de alguna manera”.⁸¹

Todo lo anterior indica que el cine sigue siendo un mal negocio en Chile. El promedio anual de asistencia a salas es de 0,7 veces por habitante, muy inferior al promedio de Europa, que es de 1,9⁸². En este contexto, es difícil que una película genere ingresos. Una producción que cuesta alrededor de 500 millones de pesos y gana 700 pesos por entrada, requiere la asistencia de por lo menos 500 mil espectadores sólo para cubrir costos. Y hasta el 2003 en Chile sólo unas pocas cintas han logrado esa meta: El Chacotero Sentimental, Sexo con amor y Taxi para tres, entre ellas.⁸³

Tomando en cuenta las razones señaladas, es necesario considerar que, para ser rentables, las producciones locales no pueden estar destinadas sólo al mercado interno. Las posibilidades de rentabilidad se acrecientan al multiplicarse el número de potenciales espectadores. Aun así, las producciones nacionales deberían pasar primero por las salas

⁷⁹ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación. Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

⁸⁰ CORFO, Informe: El mercado y la producción de cine en Chile, 2002.

⁸¹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

⁸² CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. Apuntes sobre el Audiovisual en Chile. Pág. 9. Santiago, octubre 2003. Pág. 9.

⁸³ MAYER, Bárbara. “Radiografía al cine chileno” en revista Blank, número 36, julio 2004.

locales, ya que para los distribuidores significa cierto grado de garantía el éxito de una cinta en su propio país.⁸⁴

Cine y televisión

Un factor fundamental en el desarrollo de una industria audiovisual es la participación de la televisión, por su importancia económica y por su vocación masiva. Si bien no existen aún las condiciones normativas e industriales para contar con un sistema que defina la relación entre cine y televisión, se logró —en la segunda mitad de los 90— que la televisión chilena iniciara una línea de producción que integrara a los productores y realizadores independientes, de tal forma que series y telefilmes hechos en Chile empiezan a ocupar espacios cada vez más interesantes en la programación de la televisión abierta.

Los siete canales de televisión abierta nacionales son el más importante exhibidor, productor y poder de compra de productos audiovisuales en Chile. Si consideramos que por su oferta anual de 110.000 horas de programación, de las cuales, por ley, un 40 por ciento debe mostrar producción nacional, y ya que los derechos de exhibición de la producción extranjera envasada —comprada directamente a distribuidores internacionales— prohíben su emisión por señal internacional, el mercado está indicando claramente la existencia de un potencial crecimiento de la demanda de producciones nacionales para la televisión. El hecho de que se facturen trabajos como telefilmes y miniseries es un aporte al cine, en el sentido de que permite crear en la audiencia una creciente confianza respecto a los productos audiovisuales propios. Un hito necesario de destacar es la exitosa experiencia de exhibición de cine chileno en Televisión Nacional, con cifras de audiencia (“rating”) de entre 20 y 26 por ciento en horario estelar, las más altas correspondiente al día de emisión.⁸⁵

En 1997, Televisión Nacional encargó a un grupo de cineastas una serie de diez telefilmes basados en cuentos de autores nacionales. Esta actividad generó un nuevo impulso en la relación entre cine y televisión. Y permitió que tanto los cineastas como sus equipos tuvieran nuevas experiencias de trabajo, lo que significa —en la mayoría de los casos— un importante desarrollo en su formación. Además, esta iniciativa dio origen a largometrajes que luego se estrenaron en salas, como Un ladrón y su mujer de Rodrigo Sepúlveda, El desquite de Andrés Wood y Subterra de Marcelo Ferrari. Este último director desarrolló tres telefilmes para el ciclo de cuentos chilenos, y uno de ellos llegó a convertirse en su primer largometraje. Ferrari señala que esta experiencia significó una excelente escuela para él: “Me parece que Televisión Nacional, con el proyecto de los cuentos chilenos primero, y después con una serie de programas de ficción, hizo un aporte muy importante para reactivar y estimular la existencia de una cinematografía nacional. El proyecto de los cuentos chilenos es bien cinematográfico, porque son películas para la tele, a diferencia de los otros cuentos de ficción (...), lo que permitió que algunos cineastas o aspirantes a cineastas se ejercitaran”.⁸⁶

⁸⁴ PALACIOS, Alain, 2003, Op. Cit. Pág. 97.

⁸⁵ Ibid. Pág. 15.

⁸⁶ FERRARI, Marcelo. Cineasta. Entrevista realizada el 26 de diciembre del 2003.

Para Ignacio Aliaga, esta asociación entre el cine y la televisión ha favorecido a todos los involucrados, ya que —como señalamos anteriormente— lo que ha pasado con la televisión ha favorecido al cine, “pero también los cineastas, en forma independiente, han favorecido a la televisión, permitiéndole a ésta desarrollar líneas de programación que no podría haber hecho por sí sola: los telefilmes y miniseries”. Sin embargo, es enfático al agregar que los ejecutivos de los canales chilenos no han sabido potenciar todos los beneficios que las producciones nacionales les han brindado a través de producciones de buena calidad y buenos resultados de audiencia: “La televisión no ha sabido valorar lo que la producción independiente de cine ha hecho a favor de una mejor televisión, de mayor creatividad, de abrirse a otros públicos”.⁸⁷

La académica Jacqueline Mouesca señala que es necesario que exista una mejor voluntad por parte de la televisión para convertirse en un aliado de la cinematografía nacional: “Una película que es buena pero que no mucha gente va a ver al cine, cuando se exhibe en televisión la gente corre a verla. Yo vi el otro día un documental por la televisión, y lo vieron también ocho millones de personas. Es decir, el interés del espectador existe, sólo necesitamos mayor compromiso de parte de la televisión”.⁸⁸ Carola Leiva concuerda con Mouesca, agregando que “la televisión debería tener una participación mucho más activa. En Europa los canales de TV son una de las fuentes fundamentales para el cine. Son socios de las películas. Aquí no existe eso”.⁸⁹

⁸⁷ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación.

⁸⁸ MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de octubre del 2004.

⁸⁹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

CUANDO EL ESTADO APORTA

La evolución del gasto público en cultura ha pasado de poco más de 128 millones en 1989 a 21 mil millones de pesos para el año 2001, y en los años siguientes las cifras seguirán en aumento.

En una política de crecimiento económico, el Estado ha apoyado muchas actividades comerciales que en algún momento necesitaron algún tipo de empuje; así ha sucedido con el vino, las manufacturas, la leche, y tantos otros productos. Está comprobado que el apoyo estatal resulta fundamental para el desarrollo de cualquier industria incipiente, aunque la norma es que este apoyo no se prolongue eternamente y que, en algún momento, el Estado retire sus esfuerzos y deje al mercado actuar independientemente. Sin embargo, la industria del cine tiene algunas particularidades que la hacen ser diferente a otros tipos de industria. Esto se debe principalmente, y como ya hemos señalado, a que dentro del mercado mundial Estados Unidos posee una aplastante hegemonía. Por lo tanto, sin el apoyo del Estado —y esto ocurre sobre todo en los países latinoamericanos— no existiría un cine nacional, y estaríamos invadidos por las películas norteamericanas de una manera aún más dominante de lo que sucede hoy.⁹⁰

Sospechamos que a principios de los 90 las autoridades estatales comienzan a tomar conciencia de que el desarrollo del cine nacional no sólo satisface la necesidad de expresión de los artistas y técnicos audiovisuales, sino que cumple funciones trascendentales tanto en el aporte al desarrollo de la identidad y de la memoria interna de una nación —labor cada vez más titánica en el espacio globalizado en que vivimos— como en la proyección de una “imagen-país” hacia el exterior. En el contexto de una economía abierta como la que se plantea a principios de los 90, el cine puede ser una herramienta para presentar en el resto del mundo a Chile y sus riquezas culturales. Son estas razones las que impulsan al Estado a involucrarse en el financiamiento del cine nacional a principios de los 90.

El cineasta Silvio Caiozzi —actual presidente de la Plataforma Audiovisual—, nos entrega más detalles de este proceso: “En este mundo globalizado las autoridades políticas comienzan a darse cuenta de que Chile puede trascender a través de sus artistas. Puede relacionarse con el mundo a través de sus creadores. Pero también creo que es la toma de conciencia, por parte de los poderes, de que, sobre todo hoy, las comunicaciones son fundamentales. Un país que no se comunica y no tiene una imagen comunicacional, no existe. Ahora sí que es así. Por otro lado, se dieron cuenta moros y cristianos de que un audiovisual desarrollado hace que la economía del país funcione mejor. Estados Unidos entendió esto desde el momento en que inventaron el cine. Quienes tratan de llegar al poder o quienes están al poder, si no tienen una imagen audiovisual tampoco existen. Conclusión: el audiovisual pasa a ser de primera importancia”.⁹¹

⁹⁰ PALACIOS, Alain. 2003. Op. Cit. Pág. 99.

⁹¹ CAIOZZI, Silvio. Cineasta y actual presidente de la Plataforma Audiovisual. Entrevista realizada el 11 de diciembre del 2003.

En el mismo sentido, el director Cristián Galaz señala: “Los norteamericanos hacen que el cine sea un negocio, porque lo han definido como industria estratégica. Y es estratégica. Es una industria de contenido. Esto es una idea súper central que cuesta mucho hacer entender: no estamos vendiendo paltas, no estamos vendiendo zapatos, sino que estamos vendiendo contenidos. Entonces, se trata de una industria compleja y delicada, más aún ahora que hablamos de la globalización. El cine fue uno de los primeros instrumentos de globalización en el mundo”.⁹²

En cuanto a la inversión del Estado en el desarrollo del cine nacional, los años entre 1993 y el 2003 pueden dividirse en dos etapas: la primera a través del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, y la segunda en un planificado Programa de Fomento al Audiovisual.

Fondart 1992-1998

En 1992 se produce uno de los momentos más trascendentales para el desarrollo del cine nacional —y de las artes chilenas en general— con la creación del Fondo de Desarrollo de las Artes.

Este instrumento se basa en recursos concursables, a fondo perdido, que significan el financiamiento total o parcial para el desarrollo de proyectos en distintas áreas artísticas y de gestión cultural, incluyendo la audiovisual. El Fondart opera hasta el 2003 a través de la división de Cultura del Ministerio de Educación, y luego, con la creación del Consejo Nacional de Cultura, bajo esta nueva institución.

Una de las cuestiones básicas respecto al involucramiento económico del Estado para financiar obras culturales, es cómo se garantiza que los proyectos no sean seleccionados por su visión política sino por su calidad. El Fondart resolvió este punto de manera bastante eficiente, organizando cada año un jurado formado por artistas y especialistas en el área a premiar, de manera que —como señala Ignacio Aliaga— “han sido los pares del sector audiovisual los que han tomado decisiones. Esto garantiza una libertad de expresión, y que finalmente los proyectos premiados sean los que tienen más mérito de llegar a término”.⁹³

Desde la creación de Fondart en 1992 hasta el año 2002, se han financiado 466 proyectos audiovisuales —largometrajes, documentales, cortometrajes y videos—, por un monto de \$3.400 millones. De este modo, el área audiovisual se ha convertido en el sector que más recursos ha recibido en sus primeros diez años de funcionamiento.

⁹² GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

⁹³ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex Jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación. Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

Cabe destacar que más de la mitad de estos recursos se han entregado sólo entre los años 1999-2002, financiando 125 iniciativas audiovisuales por un monto de \$1.877 millones. Además, los largometrajes han captado ellos solos cerca de \$1.000 millones durante el mismo período, con lo cual se han financiado 27 producciones de este tipo.⁹⁴

En materia de cine y video, este Fondo ha permitido generar un incremento significativo de la producción experimental de cortometraje y video, y ha estimulado iniciativas de difusión cultural audiovisual, siendo hasta 1999 el único mecanismo de apoyo a etapas de la producción del largometraje.⁹⁵ En sus primeros años de operación —y dada la carencia de otras vías de apoyo fiscal para proyectos artísticos—, el Fondart se hace cargo de los más diversos proyectos: desde la realización de cortometrajes, videos, apoyo de la producción de largometrajes (guión, postproducción, etc.), infraestructura (reparación de cines, compra de telones), actividad de difusión cultural (publicación de material relacionado con el audiovisual), de preservación del patrimonio y talleres de formación audiovisual, hasta el desarrollo de festivales de cine. La gran cantidad de proyectos relacionados con el área audiovisual, ante los escasos recursos del Fondo, incidía en que el apoyo a los largometrajes fuera más bien deficiente y no se tradujera —de manera inmediata— en un aumento de los estrenos nacionales. Esto es particularmente evidente en aquellos proyectos que recibieron financiamiento en la etapa de guión o preproducción, donde de los veintitrés proyectos aprobados entre 1992 y 1998 sólo cuatro llegaron a estrenarse.

En 1997 ya comienzan a verse algunos cambios interesantes respecto a la manera de asignar los recursos y al monto de éstos. Ese año el presupuesto del área audiovisual creció en un 44 por ciento, mientras que en 1998 el aumento fue del 33 por ciento, lo que permitió que durante los años 1997 y 1998 se destinaran \$327 millones al desarrollo de largometrajes. Esto corresponde a un 16 por ciento del presupuesto total del área audiovisual durante el período 1992-1998. De esta manera se aseguró una mayor cantidad de dinero para un número limitado de largometrajes seleccionados, lo que permitió que aquellos cineastas que recibieron apoyo tuvieran recursos suficientes para terminar su proyecto. Así, de un total de veintitrés largos aprobados durante el período 1992-1998, un 52 por ciento corresponde a los años 1997 y 1998.

Según Alain Palacios, “al analizar el primer período, 1992-1998, se puede decir que los recursos asignados a largometrajes fueron exiguos; sin embargo, el 96 por ciento de los proyectos aprobados en las etapas de producción o postproducción fueron terminados, y la gran mayoría se exhibió en salas de cine. Por otro lado, en la etapa de preparación de guión o preproducción fue diferente, ya que sólo un 17 por ciento de las iniciativas seleccionadas se ha terminado y exhibido en salas”.⁹⁶ Palacios agrega que “Fondart, en este primer período, promovía la creación artística por sobre una política de fomento

⁹⁴ Datos proporcionados por el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. División de Cultura.

⁹⁵ ALIAGA, Ignacio. “Chile: Imagen obstinada”. Pág. 2. Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Venezuela. 1997.

⁹⁶ PALACIOS, Alain. 2003. Op. Cit. Pág. 81.

audiovisual, con lo cual el objetivo principal de este concurso público era la creación y difusión de proyectos audiovisuales”.

El año 2002 el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura cumplió diez años de ejecución. Sin duda, durante este período se han producido cambios importantes en la constitución del concurso, cambios que han permitido realizar una mejor asignación de recursos a través de la creación de líneas específicas de financiamiento. En este sentido, la experiencia de esta década de funcionamiento llevó al Fondo a dividirse, en 1998, en dos concursos, uno de carácter nacional y otro de carácter regional, lo que ha permitido aumentar los recursos totales del concurso. El presupuesto de Fondart ha crecido en más de un 400 por ciento durante este período. Algo similar ha sucedido con el área audiovisual, también con un aumento de alrededor del 400 por ciento.

El bajísimo índice de cintas que —siendo apoyadas en la etapa de preproducción— llegaron a estrenarse obligó a replantear la manera de distribuir los fondos, y a crear una cadena de organismos que acompañen las películas desde su inicio hasta su estreno, asegurando así una mayor probabilidad de éxito de los proyectos y creando un mecanismo que tendiese al desarrollo de cierta industria audiovisual. De esta manera, a partir de 1999 se crea el Programa de Fomento al Cine.

Programa de Fomento al Cine 1999-2003

En 1994, la asociación de productores de cine y televisión pidió al entonces Presidente de la República Eduardo Frei Ruiz-Tagle que se comenzara a elaborar un proyecto para el Fomento de la Industria Audiovisual. Se encargó a Roberto Trejo un estudio donde se evaluara la industria audiovisual en Chile. De este informe se concluyó que la implementación de leyes de fomento al cine no determinaba el desarrollo de la industria audiovisual, principalmente, porque las leyes no dan cuenta de la cadena de comercialización, la cual no depende de los realizadores ni de los productores, sino que está determinada por el mercado. También se descubrió que no puede existir el desarrollo del sector cinematográfico independientemente de la industria audiovisual, que incluye la publicidad, la televisión, la prestación de servicios audiovisuales y, por supuesto, el cine. Además, se llegó a la penosa conclusión de que en el contexto internacional, en cuanto a la industria audiovisual, Chile prácticamente no figuraba, debido al reducido número de películas que anualmente se producían en el país. Por lo tanto, se determinó que la producción de cine corresponde a la carta de presentación de la industria audiovisual en su conjunto. De modo que, en la medida en que se aumente y sostenga la producción de largometrajes, la industria audiovisual también se verá beneficiada.⁹⁷

Con estos antecedentes se crea el Programa de Fomento al Cine, a través del cual diversas entidades entregarán fondos específicos para el desarrollo de distintas etapas del proceso de creación y distribución de las películas. La Corporación Nacional de

⁹⁷ *ibid.* Pág. 65.

Fomento (Corfo), ligada históricamente al cine chileno, había ya entregado ayudas a empresas audiovisuales para procesos de preproducción y postproducción. Entre 1990 y 1997, Corfo dio subsidios por 1,8 millones de dólares, en un 26 por ciento para apoyar proyectos de empresas asociadas (Cine Chile y consorcio de exportadores La Factoría), y el resto en diversos proyectos. Pero con el Programa de Fomento al Cine su involucramiento se vuelve más estable y se observa como una oportunidad de generar nuevos negocios, tanto dentro del país como en el exterior. Por un lado, apoyaría la etapa de preinversión y desarrollo de proyectos —investigación y preparación del proyecto, desarrollo de carpetas para posibles inversionistas, diseño de plan de negocios, etc.—, y por otro lado —a través de ProChile, considerando el cine como una fuente de bienes exportables, valorando su carga simbólica al permitir que nuestro país sea conocido en el exterior— apoyaría la promoción y distribución de las películas, además de potenciar su participación en ferias y festivales internacionales. Lo haría compartiendo las responsabilidades de esta última actividad con la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores (DIRAC), que tiene como principal objetivo la presencia tanto de directores como de sus obras en los principales festivales de cine, acción coordinada con el Área de Cine del Ministerio de Educación, y que desde el 2003 depende del Consejo de Cultura.

Así, la cadena de producción que sustenta el Programa de Fomento al Cine asegura que un buen proyecto puede obtener una parte del financiamiento —a través de fondos estatales— para cada etapa del proceso de producción, de manera que las probabilidades de que se abandone el proyecto a mitad de su desarrollo son menores.

En el Programa de Fomento al Cine la cadena de producción funciona de la siguiente manera:

Etapa de preinversión y desarrollo de proyectos ⇒ CORFO

Etapa de producción y postproducción ⇒ FONDART

Etapa de distribución y comercialización ⇒ CORFO

Etapa de distribución internacional y participación en Ferias y Festivales del área ⇒ CORFO + DIRAC

Todos estos apoyos se entregan a través de diversos mecanismos con subsidios a fondo perdido. El Programa de Fomento al Cine comenzó con bastante fortuna, ya que además de la mejor distribución de asesoría y seguimiento de los proyectos, Corfo destinó cerca de 300 millones de pesos en 1999 para comenzar con el programa, suma que no existía hasta esa fecha. CORFO ha destinado a la etapa de preinversión \$800 millones, lo que permitió apoyar 128 proyectos durante el período 1999-2002. Por otro lado, Profos —proyecto de fomento a las pequeñas y medianas empresas, dependiente del Ministerio de Economía— ha entregado \$408 millones, financiando 42 producciones cinematográficas durante el mismo período. Con esto, los recursos totales

proporcionados por CORFO como fomento de la industria audiovisual corresponden a \$1.208 millones, con 170 proyectos aprobados.⁹⁸

Según un informe del Consejo Nacional de Cultura del año 2003, los cálculos señalan que anualmente una media de 25 proyectos reciben apoyo durante el proceso de preparación de proyectos de largometraje, siete lo hacen para el rodaje y la postproducción, y todas las películas que entran al mercado interno son apoyadas en su distribución y la promoción externa, con vistas a favorecer su comercialización en mercados internacionales.⁹⁹

Palacios señala: "Entre los años 1992 y 2002 se han estrenado 65 películas chilenas, de las cuales el 78 por ciento ha recibido algún tipo de financiamiento estatal, lo que corresponde a 51 largometrajes. Así, durante el período 1992-1998 se estrenaron sólo 19 obras, de las cuales once fueron apoyadas por Fondart; en cambio, durante los años 1999 y 2002 se estrenaron 46 largometrajes, donde 40 de ellos recibieron algún tipo de ayuda fiscal, a través del Programa de Fomento del Cine".¹⁰⁰

Carola Leiva afirma que las instituciones ligadas al programa de Fomento al Audiovisual pueden estar satisfechas, ya que han logrado los objetivos por los que se involucraron en él: "Para Corfo se trata de desarrollo empresarial y, obviamente, ahí se ha cumplido, porque se han creado nuevas empresas y se han fortalecido otras empresas audiovisuales que ya existían. En el caso de ProChile, también se han hecho acciones de imagen del país hacia fuera, lo que era su meta. DIRAC y ProChile ayudan a todas las películas que salen a festivales. Y ésta última las ayuda, además, con algunas acciones puntuales en el mercado, pero se reconoce que hay que fortalecerlas mucho más".¹⁰¹

El Programa de Fomento al Cine podría calificarse de exitoso, debido a que, por una parte, se aumentaron considerablemente los recursos destinados por el Estado al desarrollo de largometrajes, y por otra los diferentes organismos miembros del Programa se relacionaron de manera eficiente, a través del apoyo a cada uno de los eslabones de la cadena de producción. Una muestra clara de lo positivo que ha sido este proyecto para la estabilización del desarrollo de cintas nacionales es que, a partir del 2000 y hasta el 2003, se han estrenado por lo menos nueve cintas chilenas cada año. En total, el Programa de Fomento del Cine ha apoyado la realización de 218 proyectos, 107 en la etapa de desarrollo y preinversión, 42 en la etapa de distribución y promoción, y 70 proyectos en la etapa de producción y postproducción.

El análisis realizado por Alain Palacios concluye que el Programa de Fomento ha permitido el desarrollo de tres hechos fundamentales. El primero de ellos tiene que ver

⁹⁸ DIVISIÓN DE CULTURA, La industria audiovisual en Chile. Informe año 2000, Chile, 2000, y CORFO, Informe: El Mercado y la Producción de Cine en Chile, Chile, 2002.

⁹⁹ CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. Apuntes sobre el Audiovisual en Chile. Pág. 15. Santiago, Octubre 2003.

¹⁰⁰ PALACIOS, Alain. 2003. Op. Cit. Pág. 81.

¹⁰¹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

con una mayor dedicación al desarrollo de los guiones de las películas —histórica debilidad del cine nacional—, algo que bajo este programa tiene no sólo un espacio, sino además recursos para su correcto desarrollo. En segundo lugar —y como hemos señalado anteriormente—, el hecho de que un proyecto cinematográfico sea financiado estatalmente permite, sin duda, encontrar de forma más fácil los recursos privados necesarios. Y, por último, quizás el mayor aporte del Programa de Fomento sea la dedicación que ha puesto a la comercialización tanto nacional como internacional —ya que las películas chilenas no poseían los recursos suficientes para posicionarse en el mercado—, a través de realizar copias de las películas, hacer promoción, confeccionar afiches y sinopsis, entre otras tareas. Así, resulta más fácil su venta a través de las distintas ventanas de exhibición, como salas de cine, video, televisión por cable, satelital y televisión abierta.¹⁰²

Según el ministro de Cultura, José Weinstein, los fondos estatales han dinamizado la producción artística en el país: “Cuando uno va a otro país que no posee fondos del Estado para la cultura, uno se da cuenta de lo que significan. En Chile hay una generación que ya ha crecido con estos fondos. En los últimos cinco o siete años, tener el Fondart es como un dato más. Pero en muchos países no es así. Hay que valorar lo que son los fondos concursables; no lo son todo, pero son un apoyo importante. Para el 2005 estamos hablando de 15 millones de dólares que van a ser entregados a fondos concursables, eso asegura cierto nivel de producción y dinamismo”.¹⁰³

El cineasta Ricardo Larraín se refiere a los aportes estatales, señalando: “Hace doce años no había nada, no había Fondart, no había proyectos de CORFO, no había ley, no había ninguna cosa que nos ayudara. Y yo puedo tener el mal de los desnutridos, que como hay tanta hambre cualquier cosa nos viene bien. No sé los más jóvenes qué pensarán, dirán seguramente que la ley no sirve y mucho más, pero si dicen esas cosas es porque tomaron yogurt desde chicos. Cuando pasaste hambre, encuentras que todo es ‘la papa’. El Fondart da poca plata, pero al menos existe. Podemos discutir sobre él, podemos mejorarlo, perfeccionarlo. Cada uno de estos elementos de la ley por ejemplo, lo único que hacen es engrandecer la cuestión, porque pueden ser más grandes o más chicos, pero son un aporte”.¹⁰⁴

Miguel Littín piensa muy distinto: “Todo el mundo habla del Fondart, pero poco se dice que no corresponde ni al 0,4 por ciento del presupuesto de una película. Aquel afortunado que obtiene el Fondart —y que todo el mundo habla mal de él—, todo ese dinero que le dan va a parar a empresas privadas como Chile Films. Si los que deberían celebrar aquí son Filmo Sonido, Chile Films, todo va para ellos. La gente cree que el dinero que ganan los proyectos va para quienes presentan los proyectos, pero estas personas prácticamente no ven ni un centavo. El Fondart es en sí un muy buen y noble propósito en medio de la nada. Siempre se pensó que era el inicio de un desarrollo

¹⁰² PALACIOS, Alain. 2003. Op. Cit. Pág. 87.

¹⁰³ WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.

¹⁰⁴ LARRAÍN, Ricardo. Cineasta. Entrevista realizada el 18 de marzo del 2004.

cultural mucho más extenso que debería venir. Las cifras son relativas y cambian de valores, y esos valores son para alimentar la industria, y no a los creadores del cine. Los creadores son los más despojados de apoyo del Fondart".¹⁰⁵

Para el cineasta Orlando Lübbert, el aporte del Fondart se remite a la creación de una dinámica, más que a la importancia del dinero mismo: "Con muy poco apoyo, porque te dan 40 millones cuando se necesitan 200 millones para rodar una película. Con la plata de Fondart me conseguí la cámara, pagué parte del revelado y un par de cosas más. Esa plata me ayudó a conseguir el resto. Se desató una dinámica. Te obliga a movilizarte".¹⁰⁶

Cristián Galaz comenta: "Lo que se ha definido en las políticas culturales ha sido muy importante en los últimos años, porque ha generado un nuevo piso para la creación. Pero no definen como estratégica la industria cultural del cine, sino más bien como una actividad cultural artística. Por cierto lo es, pero eso es sólo la mitad del fenómeno. La otra mitad es que necesariamente es una actividad económica estratégica, pero no se puede olvidar que es una industria de contenido. Es una industria que tiene sus particularidades. Todo lo que es contenido pone en juego miradas sobre lo que es la realidad, lo que es el mundo".¹⁰⁷

Por otra parte, Jacqueline Mouesca señala que, a pesar de las críticas, el dinero del Fondart ha permitido que gente joven desarrolle sus proyectos, produciéndose un relevo que es saludable para el cine nacional: "Ahora, el problema que tiene el Fondart es que no alcanza para todos. Siendo jurado, te das cuenta de que hay tantas buenas películas que quedan afuera y que dependían, además, de gustos más subjetivos que de la calidad de la películas. Eso te deja muy triste". A pesar de esto, la académica agrega que "es necesario asumir que en el cine hay que saber buscarse la plata, y ésta es la disciplina artística que necesita con más fuerza el dinero, porque es muy caro y con más plata puedes hacer más copias, y etcétera".¹⁰⁸

Como hemos señalado, los fondos estatales son sólo un porcentaje menor de lo necesario para una producción cinematográfica. Por lo tanto, sería ilógico que se apoyaran cintas demasiado "artísticas", que no fuesen capaces de levantar el resto de los recursos. Las películas de corte comercial tienen mayores posibilidades de obtener recursos de privados, ya que su posibilidad de ganancias económicas es mayor, mientras que el cine experimental o de vanguardia debe ser financiado de alguna manera. Para algunos, esa manera es obviamente a través de fondos estatales. Éste es uno de los debates de fondo con los que el Consejo del Audiovisual —que devendrá de la Ley de Fomento al Audiovisual y que funcionaría a partir del 2005— tendrá que lidiar.

¹⁰⁵ LITTÍN, Miguel. Cineasta. Entrevista realizada el 19 de marzo del 2004.

¹⁰⁶ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

¹⁰⁷ GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

¹⁰⁸ MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de octubre del 2004.

Según José Román, en el escenario actual “los aparatos que están en torno al cine chileno, como la Corfo, están implícitamente pidiendo un producto comercial. Cuando ellos someten a análisis los proyectos, están pensando en algo que se venda, y en ese contexto un proyecto de vanguardia, experimental, no tiene ninguna posibilidad de apoyo, en un largometraje. Hay una enorme presión por hacer un producto vendible, y me temo que eso significa ningún apoyo para el cine de vanguardia”.¹⁰⁹ Jacqueline Mouesca piensa distinto: “El Fondart todavía no tiene una presión muy fuerte de que la cinta tiene que ser productiva, que tenga que dar mucha plata. Creo que el Fondart se ha ido enriqueciendo con el tiempo y ahora da dineros también para la difusión. Se ha ido de a poco haciendo un buen trabajo. Si hay cintas que ahora están tiradas a hacer comedias, con mucho sexo, eso ya no tiene que ver con el Fondart, sino con las visiones de los directores”.¹¹⁰

La encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura, Carola Leiva, explica: “Ahora la línea de financiamiento estatal no está evaluando si es que las películas son de corte artístico o comerciales. Es el mérito de la película el que vale, en competición con otros proyectos. Los evaluadores deciden por mérito, porque si no, sería castigar una película que a lo mejor va a ser —en términos comerciales— exitosa, pero si es una buena película, ¿por qué la vas a castigar?”.¹¹¹

Apoyos a través de la coproducción

FONDO IBERMEDIA

Este programa de cooperación opera bajo el alero de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), y fue aprobado en la VII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Venezuela en 1997. El programa posee un sistema de ayudas a la coproducción, la distribución, el desarrollo de proyectos y la formación de recursos humanos. Trece son los países participantes del programa Ibermedia, el cual dispone de un fondo de más de tres millones de dólares anuales.

Chile se sumó a esta organización en 1999, con el propósito de encontrar nuevas fuentes de financiamiento y perspectivas para la industria audiovisual. Un extracto del acuerdo firmado entre Chile, Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay, Venezuela, Perú, Bolivia y Puerto Rico permite conocer los objetivos de esta iniciativa: “Conscientes de que la actividad cinematográfica debe contribuir al desarrollo cultural de la región y a su identidad; convencidos de la necesidad de impulsar el desarrollo cinematográfico y audiovisual de la región, de manera especial la

¹⁰⁹ ROMÁN, José. Escritor, crítico y guionista. Entrevista realizada el 28 de octubre del 2004.

¹¹⁰ MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de Octubre del 2004.

¹¹¹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

de aquellos países con infraestructura insuficiente; con el propósito de contribuir a un efectivo desarrollo de la comunidad cinematográfica de los estados miembros”¹¹².

Para que Chile pueda actuar como parte de esta organización debe cancelar una cuota anual de \$100.000 dólares, lo que le permite participar en las convocatorias de Ibermedia. Pero los beneficios de este programa no se limitan a los fondos, sino que significan posibilidades reales de interactuar cinematográficamente con el resto de Iberoamérica, lo que abre potencialidades de extender el mercado para las cintas nacionales.

Desde 1999 y hasta el año 2002, Chile ha sido seleccionado con 27 proyectos por un monto de US \$1.032.000 (\$656 millones de pesos), cifra muy superior a los US \$400.000 (\$254 millones de pesos) que el Área de Cine ha desembolsado para participar de este fondo¹¹³.

Los recursos destinados por Ibermedia son préstamos reembolsables, asignados a cada coproductor en función de su porcentaje de participación financiera en la coproducción. Una diferencia sustancial entre Ibermedia y el Programa de Fomento del Cine es que los recursos entregados por el gobierno de Chile no son reembolsables, sino que son a fondo perdido; en cambio, en el programa Ibermedia se debe reembolsar el cien por ciento del monto entregado —se lo puede entender como una línea de crédito concursable—, con excepción de las ayudas para formación profesional, que corresponden a una beca de estudios.

Acuerdos de coproducción

Antes de que Chile se sumara al grupo Ibermedia, ya existían desde el Estado iniciativas para desarrollar posibilidades de que el cine chileno traspasara nuestras fronteras. En el Ministerio de Relaciones Exteriores, dos organismos han colaborado con la difusión y promoción internacional de las producciones nacionales: la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) ha favorecido la difusión internacional mediante numerosas muestras de cine chileno en todo el mundo, y la presencia de obras y creadores nacionales en festivales y otros importantes eventos internacionales, mientras que ProChile ha participado en iniciativas destinadas a la promoción y comercialización en el exterior de películas chilenas.

La firma de varios acuerdos de coproducción con países como Francia, Canadá, España, Brasil, Venezuela y Argentina también abre conexiones interesantes de cooperación internacional, las que han posibilitado a directores chilenos realizar películas como Tuve un sueño contigo de Gonzalo Justiniano (coproducción española), Cicatriz de Sebastián Alarcón (coproducción rusa), Tierra del fuego de Miguel Littín (coproducción con Italia y España) y El entusiasmo de Ricardo Larraín (coproducción con España y Francia).

¹¹² Extracto del Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica.

¹¹³ Datos proporcionados por el Área de Cine y Artes Visuales de la División de Cultura.

Los acuerdos de coproducción cinematográfica suscritos entre dos o más países persiguen facilitar la realización de obras cinematográficas que puedan contribuir, por sus calidades artísticas y técnicas, al prestigio de ambas o más naciones, así como desarrollar intercambios de obras cinematográficas. Asimismo, desarrollar coproducciones de calidad puede contribuir a una mayor expansión de las industrias de producción y distribución de cine y video de ambos o más países, así como al desarrollo de sus intercambios culturales y económicos.

Las obras realizadas en coproducción son consideradas como obras cinematográficas nacionales por las autoridades de los dos o más países, y por lo tanto cada una de tales coproducciones tendrá pleno derecho a gozar de todos los beneficios a disposición de las industrias de cine, televisión y video, u otros que sean establecidos en cada país. En la actualidad, Chile cuenta con seis acuerdos de coproducción cinematográfica vigentes: con Argentina, Brasil, Canadá, Francia, Italia y Venezuela.

Para Ignacio Aliaga, las coproducciones permiten incorporarse a una comunidad iberoamericana de producción, lo que va cimentando las bases de una internacionalización en espacios donde se comparte el idioma o elementos culturales, y donde hay necesidades comunes de asociarse. "Eso es lo que ha permitido que Machuca ya se haya estrenado con bastante éxito en España este año, y que el productor español haya tomado muy en serio su estreno allá. Eso ocurre porque ya antes habíamos estrenado películas, porque hemos hecho nexos de cooperación con ellos, y eso va cimentando que ingresen nuestras películas a un espacio español y, a partir de ahí, a otros países europeos".¹¹⁴

El director de Machuca, Andrés Wood, señala que trabajar en una coproducción "tiene sus pro y sus contra. Los pro es que trabajas con gente que tiene mucho más experiencia, uno aprende, tiene interrelación con equipos técnicos, conoce otros espacios, aprende, crea lazos que pueden ser más de largo plazo. Y lo negativo es que siempre hay que hacer cierto tipo de concesiones, hay que medir y ver ahí".¹¹⁵

La encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura, Carola Leiva, señala que las coproducciones han crecido enormemente en los últimos años, pero "falta en Chile entender la coproducción no como un mero mecanismo de financiación, sino como algo que va más allá. Es asociarse con otro al que le interesa también participar en el negocio. Por lo mismo, para que sea negocio, no puede ser cualquier historia ni cualquier película, no basta con meterle un personaje español y por eso es coproducción... La coproducción, a mi juicio, tiene que nacer de la misma película, de un guión que te dice que necesita dos padres, y eso se da porque en la historia es

¹¹⁴ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación. Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

¹¹⁵ WOOD, Andrés. Cineasta. Entrevista realizada el 1 de septiembre del 2004.

determinante que haya personajes de otros países, por ejemplo, porque las coproducciones en general te exigen eso. Las películas por su esencia tienen que justificar la coproducción, porque, si no, te ves en la obligación de tener que ceder como realizador".¹¹⁶

La experiencia del director Jorge Olguín reafirma esta sentencia, al señalar que las coproducciones son un tema complicado: "Y en eso mismo estoy ahora. Mi tercera película debería tener una difusión mayor, y entonces me estoy preguntando: ¿hago una película para Chile o para el mundo? Productores extranjeros me proponen que sea en inglés y con un elenco internacional, y en eso estoy, tratando de convencer a los productores de que se puede hacer una película de nivel internacional acá en Chile. Que, teniendo el presupuesto, tanto los actores como el staff nacionales son de primer nivel".¹¹⁷

Para Cristián Galaz, aún falta una política concreta de colaboración con los países de habla hispana, lo que podría ser fundamental en el crecimiento del cine chileno: "Tenemos posibilidades de grandes socios, y eso en todo orden de cosas. Mis principales aliados deberían ser mis vecinos, y después mi continente, y de allí mis otros posibles socios más afuera. Hay que hacerlo. Tenemos un lenguaje común, incluso una cercanía importante, con países que no hablan la misma lengua, como Brasil y eso hace que nuestro cine perfectamente pueda ser visto allí, pero para eso hay que tener una política tendiente a buscar más alianzas y más mercados. De nuestro mercado actual de quince millones de habitantes podríamos pasar a uno de 300 millones de habitantes, y así la cosa cambia completamente".¹¹⁸

El académico Jorge Ruffinelli señala que, a pesar de sus limitaciones, las coproducciones pueden dar como resultado una magnífica película: "Va a depender del talento del director y del buen guión que esa película funcione. No importa si tiene un cierto enfoque más abierto hacia lo internacional para poder distribuirse. Siempre que realmente sea lo que el director quiera y lo esté haciendo bien, la película saldrá bien. No necesariamente por la intencionalidad de que se ajuste más a un mercado internacional, la película se va a ajustar".¹¹⁹

Según el estudio realizado por Alain Palacios, las coproducciones representan un costo mayor que una producción que no tenga esa característica. Claramente, si son dos o tres coproductores, los costos se multiplican por dos o por tres, respectivamente. Los costos de una coproducción se distribuyen entre los países involucrados en la película, y la promoción requiere más recursos. En definitiva, los costos totales de una coproducción son, sin duda, mayores a los de una producción local. Una coproducción

¹¹⁶ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

¹¹⁷ OLGUÍN, Jorge. Cineasta. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2003.

¹¹⁸ GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

¹¹⁹ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

puede superar, en el caso de Chile, el millón de dólares; en cambio, una producción nacional fluctúa entre los US \$450 mil y los US \$600 mil, como costo total.

Legislación respecto al cine

Hasta el año 2004, Chile no ha contado con un cuerpo legal que pueda denominarse Ley de Cine. Sin embargo, a lo largo del desarrollo del cine nacional han existido momentos en que el Estado ha mostrado interés en legislar —a favor o en contra— sobre el desarrollo del cine nacional. He aquí una cronología de las actividades legales que han influido en la historia de la cinematografía nacional:

1925: El Presidente Arturo Alessandri dicta el Decreto Ley N° 558 que regula la internación, despacho, exhibición y censura de películas en el territorio nacional. Al mismo tiempo, se crea un Consejo de Censura que tendrá la facultad de prohibir la exhibición de cintas no aptas para menores.

1941: La recién creada Corfo forma Chilefilms como una empresa estatal de producción cinematográfica. Estos estudios logran cierta actividad irregular hasta la década de los 60.

1967: Se instalan en la Ley de Presupuesto un par de artículos que otorgan incentivos tributarios a la producción de películas. Esta medida crea cierto auge, reflejado en la etapa llamada del "Nuevo Cine Chileno".

1974: La dictadura militar deroga la normativa de 1967 y agrega las normas sobre calificación cinematográfica (D.L. N°679 de 1974), que prohíben la exhibición de películas que "atenten contra la moral, las buenas costumbres y la seguridad nacional... o que promuevan el odio de clases, el marxismo, el leninismo o cualquier otra ideología antipatriota".

1980: La Constitución instituida bajo el gobierno de Augusto Pinochet incluye en uno de sus artículos la censura como Ley Constitucional, algo único en el mundo. A partir de allí se crea un Consejo de Calificación Cinematográfica, organismo colegiado de dieciséis miembros en el que están representados, además de los periodistas, las Fuerzas Armadas, el Consejo de Rectores, el Poder Judicial y el Ministerio de Educación. Junto con calificar por edades, los miembros de la entidad están facultados para prohibir la exhibición en Chile de determinados títulos, en virtud del artículo 19, número 12, de la Constitución. Pese a la creciente presión para que esta situación se revierta —y a pesar de que la propia Carta Fundamental consagra "la libertad de emitir opinión y la de informar, sin censura previa"—, la norma se mantiene hasta el 2001.

Hacia **1997**, recogiendo las demandas del sector, una comisión interministerial presenta un estudio acerca del audiovisual en Chile. A partir de este estudio, los organismos gubernamentales involucrados en la materia desarrollan una estrategia para instalar las políticas a llevar a cabo, con la perspectiva de sentar bases para la generación de una industria audiovisual.

El **10 de julio del 2001** es eliminada legalmente la censura cinematográfica, siendo sustituida por una calificación que establece los límites de edad de 14 y 18 años,

además de la categoría "pornográfica", ésta última de distribución restringida a salas exclusivas.

En 1995 el gobierno del Presidente Frei Ruiz-Tagle encargó a una comisión interministerial, a partir de una demanda de los cineastas, la elaboración de una política para enfrentar globalmente la situación del cine e impulsar el desarrollo de la industria audiovisual. El resultado fue un documento donde se propusieron medidas para desarrollar el área audiovisual nacional. En lo inmediato, esta política de Estado se tradujo en un programa donde se han coordinado los recursos del Ministerio de Economía y del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación. Este programa comenzó a operar en 1999 con el nombre de Programa de Fomento del Cine Chileno.

Pero la Ley de Fomento al Audiovisual aún era una deuda pendiente, y se saldó recién el **3 de noviembre del 2004**. La tan esperada Ley de Fomento al Audiovisual define sus objetivos como "el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de la industria audiovisual y las obras existentes, así como la investigación y el fomento de nuevos lenguajes en este campo". **

También pueden considerarse como normas reguladoras de la actividad cinematográfica y audiovisual un conjunto de disposiciones contenidas en reglamentos de leyes que las afectan directa o indirectamente. Por ejemplo, el reglamento del Consejo de Calificación Cinematográfica, que obliga a Aduanas a requisar el material audiovisual en proceso, en tránsito o para postproducción, para su revisión. Esto ha provocado severos perjuicios a varias empresas, tanto por el daño material como por la demora en los procesos de calificación, afectando la continuidad de los negocios audiovisuales internacionales. Para todos los efectos, actúa como norma no arancelaria que afecta, principalmente, a las empresas chilenas de cine publicitario y las de postproducción cinematográfica¹²⁰. A eso se suma la disposición reglamentaria de la Corporación Nacional Forestal, que obliga a los cineastas a pagar por filmar en parques nacionales; asimismo, las ordenanzas municipales que obligan a cancelar por filmar en espacios públicos.

Ley N° 17.336 de Propiedad Intelectual. Esta ley protege los derechos del creador de la obra literaria, artística o científica denominados "derechos de autor", que comprenden el derecho moral del autor y el derecho patrimonial del autor, que protegen el uso, la paternidad y la integridad de la obra, y los "derechos conexos", que determinan cualquier forma de expresión, interpretación o reproducción de la obra creada. En este contexto, quedan expresamente protegidas las "obras cinematográficas", y se establece que el propietario de los derechos de las obras cinematográficas y audiovisuales es el productor de la misma, para todos los efectos de comercialización y exhibición.

** Como la aprobación de la Ley de Fomento al Audiovisual está fuera de los límites temporales de nuestro estudio, más detalles de este documento se encuentran en un anexo del texto.

¹²⁰ TREJO, Roberto. La industria audiovisual en Chile. Informe año 2000. División de Cultura, Ministerio de Educación. Pág. 5.

EL ENGRANAJE HUMANO

La unión hace la fuerza

El área audiovisual fue una de las más activas en materia de organización gremial en el período posterior al golpe militar de 1973. Apenas la dictadura militar permitió a los civiles crear asociaciones, nació en 1979 la Asociación de Productores de Cine y Televisión —fue la quinta asociación gremial en inscribirse—, y luego, en la década de los 80, la Asociación de Videastas y la Red Nacional de Video Popular. Ya en los 90, surgen la Asociación de Cortometrajistas de Chile y la Asociación de Documentalistas. También la Coordinadora Nacional de Escuelas de Audiovisual, la Fundación Chilena de Imágenes en Movimiento y la Corporación Cinematográfica Chilena. Ésta última agrupó a realizadores, productores, actores y técnicos. En una acción inédita en nuestro país, la Corporación reunió a los productores audiovisuales con técnicos y actores, gremios que normalmente se encuentran distanciados y, muchas veces, enfrentados. Esa misma filosofía sostuvo la creación de la Plataforma Audiovisual en 1997, con Cristián Galaz como su primer presidente.

A principios de los 90, los cineastas comenzaron también a organizarse. “Antiguamente estaban todos separados, se agredían a través de los medios de comunicación, eran individualistas. Quizás la dictadura logró unir a los cineastas, porque con la venida de la democracia, la primera obra que se produce —y donde la mayoría de los cineastas se unieron en un trabajo impresionante sobre la idea del nuevo Chile que comenzaba a surgir— es nada menos que la famosa Franja del NO”, recuerda Silvio Caiozzi.¹²¹

El cineasta Cristián Galaz fue el primer presidente de la Plataforma Audiovisual y nos comenta sus orígenes: “Se funda sobre ciertas bases que ya existían, organizaciones gremiales del cine, la Asociación de Productores de Cine y algunas otras. Pero el puntapié inicial fue la discusión por generar una ley de fomento. Esa discusión la abrimos nosotros (...). La Plataforma se funda sobre la base de que aquí hay que dar una lucha más allá de simplemente proponerles cosas al Ejecutivo y a los parlamentarios. Se crea entonces un esbozo de la ley, se publicita y se hacen actividades en torno a ella. Se revitaliza el Día del Cine. Hicimos una marcha, llevamos la ley a La Moneda, nos movimos mucho, hicimos algo que nunca se había hecho: que la gente marchara por las calles con un carrete gigante, y que esto tuviera notoriedad pública. Fue llevado adelante por un grupo muy pequeño de gente, que después lo transformó en un gran movimiento, que es lo que hoy es la Plataforma”.¹²²

Como señala Galaz, junto a la voluntad de unión, la Plataforma se planteó como objetivo prioritario dar el primer impulso a una nueva Ley de Fomento al Audiovisual, animada por el buen momento por el que pasaba el área, con películas —de ficción y documentales, de largo y cortometraje, en celuloide o en soporte video— que habían conseguido ganar un espacio en las preferencias del público nacional, y que

¹²¹ CAIOZZI, Silvio. Cineasta y actual presidente de la Plataforma Audiovisual. Entrevista realizada el 11 de diciembre del 2003.

¹²² GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

comenzaban a destacarse en el contexto internacional, cosechando premios no sólo por la calidad de su producción o dirección, sino también por la destacada labor de técnicos y actores. Los audiovisualistas no estaban solos, ya que distintos sectores de opinión apoyaban la idea de institucionalizar esta actividad. El proceso fue más lento de lo esperado, y recién en el año 2000 el Presidente Ricardo Lagos, en su "Política Cultural" (2000), señala explícitamente que el proyecto-ley de fomento audiovisual ha sido elaborado basándose en la propuesta de la Plataforma Audiovisual.¹²³

Las primeras iniciativas de esta organización se orientaron a promover en el espacio público la relevancia de la actividad audiovisual, habida cuenta de la necesidad de sacar la problemática del simple ámbito especializado, para el logro de soluciones estructurales a las dificultades que frenan el desarrollo de una industria cultural audiovisual en Chile.¹²⁴

Esta agrupación representa el esfuerzo más importante que ha hecho el sector audiovisual por constituir un referente unitario en la toma de decisiones y respecto a los planes a seguir. Participan en él la Asociación de Productores de Cine y TV de Chile (APCT), la Asociación de Cortometrajistas de Chile (Acorch), la Unión de Productores y Directores de Cine y Largometraje (Unicine), Corporación Chilena de Videos, la Corporación Cinematográfica de Chile, la Red de videos Popular y TV Comunitaria A.G., y la Coordinadora de Escuelas de Imagen y Sonido. Caiozzi explica: "Plataforma Audiovisual es una federación única, y debe ser, a nivel internacional, bastante curiosa, porque junta a asociaciones, agrupaciones y sindicatos que en teoría se oponen".¹²⁵

Según Ignacio Aliaga, el aporte de la Plataforma Audiovisual al avance del cine nacional en los últimos años es inmenso, ya que "permitió superar un mal endémico que teníamos, que era la dispersión de los grupos, actividades y estamentos, para crear un interlocutor mucho más representativo del conjunto de la actividad... lo que genera la posibilidad de hacer un trabajo en conjunto de mucho acuerdo entre ejecutivos y medio audiovisual, que dio como resultado el proyecto de ley que está hoy en el Parlamento".

Aliaga reconoce también que la organización del área audiovisual ha sido clave en el éxito de negociaciones con países extranjeros: "Desde el exterior se nos ve como un país que tiene políticas públicas bastante articuladas, muy exitosas, y con un grado de concepto de políticas importantes. También se nos ve como un país donde los productores son personas confiables con las que se puede trabajar de igual a igual".¹²⁶

¹²³ CAIOZZI, Silvio. "Discurso del Presidente de la Plataforma Audiovisual con motivo de la constitución de esta como Federación", 31 de mayo, 2002.

¹²⁴ ÁREA DE CINE Y ARTES VISUALES de la División de Cultura del Ministerio de Educación de la República de Chile. *La industria audiovisual en Chile*. Pág. 6. Documento de trabajo para encuentro de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe. El Salvador, 1999.

¹²⁵ CAIOZZI, Silvio. Cineasta y actual presidente de la Plataforma Audiovisual. Entrevista realizada el 11 de diciembre del 2003.

¹²⁶ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex Jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación. Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

Para Carola Leiva el aporte de la Plataforma Audiovisual es fundamental: "La Ley de Fomento al Audiovisual, por ejemplo, obedece a un interés ejecutivo, pero que tiene sustento en un mundo civil organizado, ya que [las organizaciones del área] ahora se han consolidado como representantes válidos con voz y voto. Por eso en el Consejo del Audiovisual serán doce miembros del mundo audiovisual, porque el Estado tiene que relacionarse con personas que representan a los directores, productores, guionistas, etc."¹²⁷

Galaz señala que, además de la ley, los aportes de la Plataforma Audiovisual tienen que ver con "darles a otros sectores un ejemplo de unidad. También, darle a la actividad cinematográfica una notoriedad pública muy importante, porque esto del Día del Cine cambió la mirada de la gente. Hicimos accesible el cine durante un día para mucha gente que nunca había ido al cine. Cuando se hizo el primer Día del Cine y se rebajaron las entradas, me paseé por todos los cines de la capital, y recuerdo haber visto a muchas familias completas, señores llevando a la mujer o a los niños por primera vez al cine".¹²⁸

El audiovisual como profesión

El incremento de la producción de películas está permitiendo generar un número creciente de puestos de trabajo para artistas, técnicos y otros profesionales y trabajadores del sector. Normalmente, un filme puede llegar a ocupar un equipo técnico calificado en alrededor de 33 funciones, cifra que crece o decrece según las dimensiones del proyecto.¹²⁹

Al mismo tiempo se han ido consolidando empresas productoras, rompiendo con una dinámica anterior en que se conformaba una empresa para cada proyecto. Esto ha permitido abordar proyectos en coproducción con socios del exterior, ya que genera un escenario más confiable. Es así como trece productoras han estado involucradas en dos o más películas estrenadas entre 1997 y el 2003.

Debido a lo anterior, una de las áreas con mayor desarrollo en la segunda parte de la década de los 90 ha sido la de servicios para el rodaje y la postproducción. Se podría decir que a principios del siglo XXI todos los elementos técnicos para realizar un filme se encuentran disponibles en nuestro país. Para la etapa de rodaje existen ocho empresas proveedoras de equipos (cámaras, luces, equipos electrónicos y especiales, etc.) y tres de servicios de toma de sonido directo. En cuanto a la etapa de postproducción, existen diez empresas que cubren servicios de laboratorios fílmicos, computación gráfica, postproducción electrónica, sonido, mezcla dolby, transfer y operaciones de laboratorio de cine.

¹²⁷ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

¹²⁸ GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.

¹²⁹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Apuntes acerca del audiovisual en Chile. Págs. 5 y 6. Octubre, 2003.

El cine en las aulas

A partir de 1992 se han instalado una serie de escuelas de cine y comunicación audiovisual que, en Santiago y otras ciudades, conforman un ámbito de formación profesional que está en desarrollo, y que incide en el crecimiento de recursos humanos en esta área.

Para 1999 existían siete instituciones de enseñanza cinematográfica en Chile, especializadas a nivel superior y técnico. Ya en el 2003 este número ha aumentado hasta llegar a 33 centros de formación superior; 19 de estas instituciones otorgan un grado profesional, doce dan uno de nivel técnico y dos uno no profesional. En total, concentran a más de 3.500 estudiantes entre la V y la IX Región, perteneciendo 2.495 de ellos la Región Metropolitana.

Ante esta multiplicación de instituciones pedagógicas del área audiovisual, Ignacio Aliaga explica: "La educación en Chile es de iniciativa privada. Sólo se regula de acuerdo al Mineduc, que les exige a las escuelas ciertos requisitos para ser reconocidas: desde los espacios físicos, los niveles del profesorado, inscribir las mallas. Las universitarias tienen mucho más dificultades para aprobar sus carreras, por tanto para una persona que quiere estudiar, ese índice debería señalarle cuáles son las escuelas que están en mejores condiciones académicas". Esta población de futuros profesionales del cine no preocupa a Aliaga, ya que "todavía están por explorarse muchos ámbitos laborales para el audiovisual. No es un campo que hay que ganar en la escuela, cada día va a ser más necesario que existan especialistas audiovisuales para realizar actividades en las escuelas básicas y medias. Lo mismo ocurre con la comunicación audiovisual local, la televisión local; es un flanco que está poco desarrollado, sin perjuicio de que efectivamente podemos enfrentar una crisis de cupos de esos espacios, o que no tengan el desarrollo suficiente que vaya a incorporar a estos funcionarios".¹³⁰

Carola Leiva da un ejemplo al respecto: "En febrero del 2005 se van a rodar dos películas al mismo tiempo, y están justos con los técnicos; si se filma una tercera película, no tienes más directores de fotografía, y maquilladoras eran dos, como mucho. Entonces, a lo mejor ahí enganchamos con la idea de que sí vale la pena que haya más escuelas, que se especialicen".¹³¹

El Académico Jorge Ruffinelli señala que "en Argentina por lo menos son como cinco mil estudiantes en las escuelas de cine y todos piensan ser directores de cine. Por lo tanto, son escuelas de donde saldrán muchos futuros desempleados. Pero, por otro lado, me parece maravilloso que haya cinco mil estudiantes de cine, tratando de hacer cine... Ya el destino dirá qué es lo que pasará con ellos. Trabajarán en la televisión o en diversas cosas, no serán todos directores al final". Agrega que en su rol de jurado en diversos

¹³⁰ ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación. Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

¹³¹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

festivales ha podido advertir el desarrollo de las capacidades técnicas de las nuevas generaciones: "En óperas primas, particularmente, advertí que trabajos que son muy buenos pertenecen a directores jóvenes. Y surgen probablemente de las escuelas, porque, ¿qué hacía el cineasta antes? Hacía un primer largometraje pero no tenía la mínima idea de cómo se hacía cine, ni de dónde poner la cámara... Es un avance, y sustituye algunas de las carencias de los cineastas... Ahora, necesitan talento, inquietud, buenas motivaciones y buenos guiones. Ojalá en esas escuelas se trabaje mucho el guión, ésa es una de las carencias mayores".¹³²

Carlos Flores, director de la Escuela de Cine de Chile, señala que la existencia de estas instituciones "hace posible que un grupo de gente de una misma edad, a la que le gusta el cine, haga cine desde muy temprano: desde los 19, 18 ó 17 años. Y que al mismo tiempo confronte sus películas con sus pares o con sus profesores, y siga desarrollándose durante cinco años, y que más adelante puedan conformar equipos que se entienden muy bien y que han recibido un aprendizaje sistemático. Esto permitió que hubiera una generación en el año 2000, jóvenes de 21 ó 22 que ya hacían películas. O sea, hizo posible que en Chile hubiera cine hecho por jóvenes entre los 20 y los 30 años, que antes estaban fuera de la producción cinematográfica. Los fenómenos de las escuelas no son solamente importantes por lo que se les enseña, por la brillantez de sus profesores, sino que constituyen una atmósfera, un momento que hace posible que coexista gente joven".¹³³

Matías Bize es ex alumno de la Escuela de Cine de Chile, y agradece de esta institución el énfasis en la parte práctica del oficio, señalando que este aspecto ha sido clave al enfrentarse a sus propios proyectos: "La Escuela de Cine es muy práctica, entras a primer año y haces cortos desde el primer día (...). El primer año hicimos diez cortos en video. En segundo año dirigí un corto en cine, en tercero otro, después dirigí el largo de la escuela, junto a otros cuatro directores. Entonces tengo una formación práctica súper grande, respaldada por la formación teórica que me dio la escuela y por aquello en lo que me he interesado, la dirección de actores y el guión. Pero eso tiene que ir acompañado de la práctica".¹³⁴

Para Orlando Lübbert las escuelas de cine en Chile tienen carencias: "Hay un elemento cultural necesario para que esto funcione, hay maestros que están en esto, hay hasta un contacto físico: sentémonos a tomar un café y conversamos. Eso falta en nuestro país, para que se formen verdaderas escuelas. Cuando quiero hacer una película en Chile, no encuentro un buen asistente de dirección. Olvídate de tener un continuista, alguien que me haga el script profesionalmente. Las escuelas no los producen. ¿Sonidistas? A nadie le gusta esa área del cine. A todos les gusta la cámara, la fotografía, porque es choro ser director. Y el mercado está lleno. No sé cuántos

¹³² RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

¹³³ FLORES, Carlos. Documentalista y director de la Escuela de Cine de Chile. Entrevista realizada el 25 de noviembre del 2005.

¹³⁴ BIZE, Matías. Cineasta. Entrevista realizada el 7 de septiembre del 2004.

egresados hay de dirección de la Arcis, y no sé qué están haciendo. Uno de ellos hace asistencia de dirección y no tiene idea de lo que es eso. Es una cosa muy concreta, muy definida y muy importante. Mientras no exista una industria cinematográfica, que presione para hacer más exigente el trabajo, la formación profesional no se va a dar".¹³⁵

¹³⁵ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

¿QUÉ TAN LEJOS ESTAMOS DE TENER UNA INDUSTRIA AUDIOVISUAL?

Finalmente, ésa es la gran pregunta respecto al cine chileno actual: ¿cuándo tendremos una industria cinematográfica en Chile? Hasta ahora hay consenso en que no se puede aún hablar de una industria cinematográfica propiamente tal, pero, ¿cuáles son los elementos que faltan para llegar a esa meta? Dice el ministro de Cultura, José Weinstein: "El desarrollo de industrias culturales está creciendo con fuerza, desde el Consejo de Cultura, en tres áreas. Cada una tiene problemas diferentes, no es la misma la situación la del libro, la de la música y la del cine. Cada una tiene que tener una estrategia de desarrollo adecuada. Por eso en la nueva institucionalidad se han constituido un Consejo del Libro, un Consejo del Cine y otro de la Música. Con cada uno de ellos vamos a diseñar estas líneas: debate, seminario, experiencia mundial, experiencia que a todos nos interesa. Cambiar la mentalidad, a nivel de país, de los economistas, de las autoridades, que empiecen a ver que la cultura puede ser una industria. Cuando un país apuesta por su cultura no sólo está haciendo beneficencia, sino que también está apostando a su economía, y eso es cambiar un poco el switch".¹³⁶

Para Carola Leiva existen algunas pruebas evidentes de que la existencia de industrias culturales en un país se relaciona con un sentido lógico de crecimiento y de fortalecimiento de un sector incluso económico, lo que puede ser medidos en números: "Una de las falencias que tenemos con la cultura en general es la falta de las cuentas satélites. La creación de las cuentas satélites va a permitir, a través de la información del Banco Central, determinar qué es lo que aporta la cultura al Producto Interno Bruto en sectores como el libro, la música, etc. Cuando tengamos los números habrá una relación para saber si estamos hablando de una industria o no. Supongamos que llegamos a la deducción, o que las cifras nos lo digan, de que del aporte es el 3 por ciento del PIB, y el sector automotor aporta el 1 por ciento, por decir algo. Obviamente, ahí sí podemos hablar de industrias. Tiene que ver con el crecimiento del sector y del país, y no sólo con el número de películas que se hagan".¹³⁷

Según el presidente de la Plataforma Audiovisual, Silvio Caiozzi, el desarrollo de una industria pasa por las posibilidades de exportar nuestros productos audiovisuales: "Chile tiene pocos habitantes y éstos van poco al cine. Para que exista realmente una industria va a ser cada vez más necesario expandir nuestro mercado hacia afuera. Por más que tengamos una ley local, donde el Fondo va a darle un apoyo a parte de la producción cinematográfica, nuestras películas, en promedio, no se van a autofinanciar dentro del país. Jamás".¹³⁸

¹³⁶ WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.

¹³⁷ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

¹³⁸ CAIOZZI, Silvio. Cineasta y actual presidente de la Plataforma Audiovisual. Entrevista realizada el 11 de diciembre del 2003.

El cine chileno fuera de sus fronteras

Hasta aquí está comprobado que es muy difícil que una cinta chilena se financie sólo con el mercado interno, de allí que sea absolutamente comprensible —y necesaria— la extensión del cine nacional hacia públicos extranjeros. Según Caiozzi, gracias a la conciencia que se ha tomado por parte de las entidades de gobierno, en el sentido de apoyar cada vez más la actividad cinematográfica, también las relaciones de Chile con el extranjero han posibilitado las coproducciones. “El cineasta chileno ya no vive, como a mí me tocó vivir, el aislamiento espantoso de antes. Ahora el director de cine viaja a los festivales internacionales, se contacta con productores, está comunicado con el cine mundial (...). A mí me ha tocado viajar a muchos festivales, y resulta sorprendente que cuando saben que soy chileno me digan: ‘Ustedes tienen una gran cinematografía’. Y yo les digo: ‘Pero si hacemos unas cuantas películas al año’. Lo que pasa es que, para afuera, nuestro país es chico y no hace mucho cine, pero sí tiene muchos premios. Se ha creado una imagen muy sólida del cine chileno. Y no es del último tiempo, porque los premios vienen de bastante más atrás”.¹³⁹ Gonzalo Justiniano tiene una visión similar: “La noción de ‘cine chileno’ afuera existe hace mucho tiempo. Desde que empecé a salir con Los hijos de la guerra fría, y también estaban Perelman, Larraín, Caiozzi y los de la época más política, Littín, Raúl Ruiz... De una forma u otra siempre se le ha reconocido a Chile que tiene un buen cine. Porque hay países que tienen mucho más gente y más medios y no han tenido la repercusión en festivales que tiene Chile, con menos cineastas y menos medios”.¹⁴⁰

Los premios alcanzados por las cintas chilenas en los últimos años pueden dar la impresión de que el cine chileno goza de muy buena recepción en el exterior, hecho que no es tan obvio para Jorge Ruffinelli, profesor de la Universidad de Stanford: “Estados Unidos y Europa, en general, ven el cine de acá como ‘latinoamericano’, no como ‘chileno’, ni ‘argentino’, ya eso exige una gran dosis de especialización. Es como el cine asiático, que no puedes exigir que el público chileno sepa de dónde es una película asiática, de qué país exactamente, y cómo se llaman sus directores. Esa misma idea hay con respecto a América Latina, de que somos todos iguales, no hay una distinción”. Según Ruffinelli, esta visión está aún más acentuada con el fenómeno del “Nuevo Cine Latinoamericano” de la década de los 60: “Se habló de la renovación, que era un cine independiente, que había superado los estudios y que tenía una orientación cada vez más social y política. Eso cumplió una etapa, pero uno de sus resultados es que la perspectiva del continente latinoamericano desde afuera es que ese cine es todo igual, no importa qué director lo hace, no importa qué actores, qué historias, qué clases sociales la están interpretando”.¹⁴¹

Para Ruffinelli existe una enorme diferencia entre participar en los festivales internacionales y realmente entrar a un mercado extranjero: “Ganar un premio del

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ JUSTINIANO, Gonzalo. Cineasta. Entrevista realizada el 8 de septiembre del 2004.

¹⁴¹ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

público de otro país es muy interesante. No se puede llegar a conclusiones, pero por lo menos se puede decir: es muy interesante que esta película chilena obtuvo premio del público en México o en Rusia o en Suecia. Ahí uno puede empezar a reflexionar. Pero para llevar una película a los teatros, primero tienes que tener muchas copias: no puedes estrenar una película con cinco copias. Tendrán que ser mil o dos mil copias, y luego toda la publicidad te cuesta seis millones de dólares. Entonces, si quieres hacer realmente un estreno en Estados Unidos que tenga un impacto en todo el país, necesitas un presupuesto que equivale a seis o siete películas latinoamericanas". Con todo lo anterior, Ruffinelli señala que sí es definitivo que hay un interés cada vez mayor —de parte de un público minoritario y culto— hacia las producciones cinematográficas de regiones ajenas a Hollywood: "Hay un público específico, tal vez más culto, que está hartado del cine norteamericano, que son puros efectos especiales. Ellos desean ver drama, desean ver comedia, en fin, algo diferente. Y también van a ver películas chinas y japonesas. Hay un público de salas de arte que acude a los festivales y creo que es mucho mayor ahora que hace unos diez años. Incluso, te diría que hay un fenómeno del que poca gente habla. Si pensamos en cuántas personas ven cine latinoamericano, por ejemplo, en Estados Unidos, yo te puedo hablar por lo menos de dos canales de televisión satelital en los que pasan películas chilenas de los últimos años. Habría que saber cuánta gente tiene en Estados Unidos televisión por satélite: son muchos, y están viendo veinticuatro horas al día cine latinoamericano. Y pueden ser cien mil, doscientas mil personas, no lo sabemos y no las podemos contar, porque no hay modo de encuestar cuánto público ve una oferta de cine latinoamericano. Lo que te quiero decir es que el cine latinoamericano no es solamente llevar rollos de 35 milímetros a los festivales latinos de Nueva York, no es ni siquiera el DVD que sale. No es sólo ese mercado, sino también este otro, que es más difícil de cuantificar".¹⁴²

Andrés Wood, uno de los cineastas chilenos que más ha participado en muestras internacionales de cine en los últimos años, señala que "hay mayor interés por el cine latinoamericano, y es también porque hemos aprendido a manejar ciertas redes. Ésta es una carrera a largo plazo y por eso es muy importante seguir teniendo presencia en el mundo de afuera. Antes no existíamos y de a poco nos vamos haciendo conocidos. Claro, no estamos al nivel de influencia que tienen Argentina o Brasil en el ámbito cinematográfico mundial, pero poco a poco estamos haciendo presencia. Cada película abre su espacio y entra un poquito más allá. Es una carrera en que se va haciendo una posta. Por eso es importante tener más películas".¹⁴³

En la lógica de llevar nuestro cine al extranjero, siempre existe la controversia entre qué tipo de historias son más atractivas en el mercado mundial: las localistas o las universales. Según Ruffinelli, aquí incluso hay otro tema: el estereotipo: "¿Qué se espera de nuestro cine? ¿Se espera que cuente problemas existenciales de clase media alta? ¿O se espera realismo mágico, selvas y ríos? Ahí está el estereotipo, y hay un

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ WOOD, Andrés. Cineasta. Entrevista realizada el 1 de septiembre del 2004.

público que rechaza un producto que venga de América Latina. Por ejemplo, es como decir que si es de Chile tiene que haber cueca. Y así tú puedes hacer una película muy localista y tiene un éxito internacional formidable. O puedes hacer una película con un intento internacional y no la quiere ver nadie”.¹⁴⁴

Para Nicolás Acuña el asunto de las temáticas es muy subjetivo: “A veces los temas más locales resultan los más internacionales. A veces la gente quiere saber lo que pasa con las películas iraníes. La gente quiere ver cómo es Irán. Y mientras más locales, mejores. Que no se parezcan a nada. Lo menos “occidentales” posibles. No sé cómo le va a ir a El nominado afuera, porque es una película como de high concept y en ese mercado tienen cosas mucho más potentes en esa línea. Mientras las películas se diversifiquen y los productores crean en las películas chilenas, todo bien. No estrenar afuera una sola película en tres años, sino tres películas al año. Como pasa con el cine argentino”.¹⁴⁵

Matías Bize —ganador de varios premios internacionales con su cinta Sábado— cuenta su experiencia: “En Alemania, que es donde fue más exitosa, era una cuestión insólita, se reían en las mismas partes que acá se reían y después se emocionaban, y no sé si es por el Chile que ellos se imaginan o porque es súper alemana también. Creo que puede ser que, cuando uno hace una película tan, tan, tan chilena, finalmente es una película mundial. Amores perros es muy mexicana y por lo mismo le puede ir bien en cualquier lado; o Pulp fiction, que es bien gringa, en verdad es súper mundial. Más allá de lo que retrata, el éxito tiene que ver con lo bien lograda que esté la película. Eso es más importante”.¹⁴⁶

Según Gonzalo Justiniano, “lo importante es contar nuestras historias (...), yo creo que nosotros solamente podemos contar ciertas cosas, y eso es lo que le interesa a la gente afuera. Si contamos todas estas temáticas que el cine norteamericano comercializa, seguramente lo vamos a hacer un poco peor, porque tenemos menos medios y menos fuerza en la distribución. Pero hay, en cambio, historias que suceden en nuestros barrios y en nuestras ciudades, que le pasan a nuestra gente, y no nos damos cuenta de que tienen un atractivo especial y una cualidad específica. Creo que por ese lado es el camino a desarrollar”.¹⁴⁷

Orlando Lübbert señala que el éxito pasa por el éxito en tu propio país: “Si una película funciona en Chile es porque tiene una historia bien contada (...), la gracia es contar desde nuestra realidad, ése es el atractivo para el extranjero (...), una ventanita que se abre. Te metes en otros ángulos. Hay cosas que se parecen y otras que no, ese juego es muy interesante, y es el juego de la especie humana. Cuando conocemos a un extranjero, pasa eso con ellos. Nos damos cuenta de que somos muy parecidos pero

¹⁴⁴ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

¹⁴⁵ ACUÑA, Nicolás. Cineasta. Entrevista realizada el 7 de noviembre del 2003.

¹⁴⁶ BIZE, Matías. Cineasta. Entrevista realizada el 7 de septiembre del 2004.

¹⁴⁷ JUSTINIANO, Gonzalo. Cineasta. Entrevista realizada el 8 de septiembre del 2004.

también muy diferentes. Yo soy uno de los que hablan mucho de identidad, y creo que ésta es la forma".¹⁴⁸

Un hecho interesante es que nuestros cineastas más reconocidos internacionalmente —Raúl Ruiz y Alejandro Jodorowsky— se han distinguido por crear una obra particularmente original, tanto en el contexto nacional como a nivel mundial. A pesar de haber desarrollado sus carreras mayoritariamente en el exterior, estos cineastas han reconocido que hay en sus películas ciertas características propiamente chilenas, que las vuelven únicas.

La crítica a los críticos

Una de las consecuencias de que hoy no exista una gran cantidad de películas en producción es que cada cinta chilena es considerada como parte de un "movimiento" en que los errores —o la falta de éxito comercial— no se perdonan. Lo señala Jacqueline Mouesca: "A uno le cuesta dar un diagnóstico sobre el cine chileno, porque pueden ser catorce estrenos, pero si lo comparamos con países con cine industrial, hay una cantidad de películas malas que pasan desapercibidas en Estados Unidos y hay otras que son muy buenas. Aquí cada película se nota demasiado. Uno hace películas y las quema. A nosotros nos dijeron una vez que estudiar cine y hacer cine es como preparar a un piloto de yate, pero tiene que andar en avión y gastar bencina para poder llegar bien".¹⁴⁹

Según la mayoría de los cineastas entrevistados para este trabajo, la crítica no es un interlocutor con el que puedan dialogar sobre el cine que se está produciendo en el país. Dice Orlando Lübbert: "Se escribe poco. Y lo que se escribe se relaciona con el aspecto farándula. A veces dan pena las preguntas de los periodistas. Hay una gran incultura, falta de información de los periodistas sobre el tema cinematográfico. Todos son lugares comunes. Nosotros tuvimos en Francia, con Taxi para tres, un gran éxito de crítica y de público también, más de 30 mil espectadores con sólo 19 copias. Para los distribuidores fue un éxito total. Y las discusiones que teníamos, las preguntas que los periodistas hacían allá, eran increíblemente fundadas y sólidas. Te das cuenta de que tienen una gran formación. Pero acá no hay una buena crítica cinematográfica y tampoco se produce un intercambio".¹⁵⁰

Andrés Wood tiene una opinión similar, al señalar que éste es un tiempo de aprendizaje general para el mundo del audiovisual chileno, pero que la prensa se ha demorado más en ponerse al día en este nuevo escenario, "en términos de que es posible que uno pueda mentir a la prensa y nadie hace un seguimiento profundo de lo que está pasando. Hay sólo algunos que conocen la realidad afuera, tienen la suerte de haber

¹⁴⁸ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

¹⁴⁹ MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de octubre del 2004.

¹⁵⁰ LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.

vajado y marcan la diferencia al tiro. Pero otros comparan el Festival de Cannes con el de Huelva, como si tuvieran la misma importancia. Hay millones de prejuicios".¹⁵¹

Según José Román, la carencia de crítica cinematográfica es un fenómeno global: "Yo me llevé la sorpresa en un Festival de Viña, en que se hizo un simposio de críticos de distintos países. Un crítico español importante planteó lo mismo, dijo: no hay críticos, hay un problema con la crítica, en España y aquí está pasando lo mismo. Y tú conversas con los críticos peruanos, que eran los mejores de América Latina, o los de Uruguay, que eran muy buenos, y están con la misma historia. Hay una crisis de la crítica y no entiendo por qué". Agrega que en Chile el cineasta siempre miró con desconfianza al crítico, lo veía como un enemigo, o bien como un posible publicista de su película. La única vez que se dio una instancia de diálogo fue en la época de Sergio Bravo y la Universidad de Chile, en que se hacían sesiones de cine-foro y se analizaban las películas, incluso con alguna agresividad. Según Román, la excelencia de la crítica tiene que ver con el amor por el cine: "El cinéfilo es una especie de monstruo que emerge de la naturaleza, que empieza a generar espacios y gérmenes. Cuando se ven las películas con pasión, cuando se escribe con la misma pasión, cuando se discute con los cineastas con la misma pasión".¹⁵²

Jorge Ruffinelli concuerda con que éste es un fenómeno global y, al mismo tiempo, local: "Es chileno porque sucede en Chile, y mexicano porque sucede en México. Estoy hablando de dos países que tuvieron revistas de críticas de cine y donde ahora se nota esa ausencia. En las revistas hay más espacios no sólo para la reseña de la cinta, sino para la entrevista con el director o con el guionista, o para la crónica de la filmación. Todo eso es importante a la hora de hacer un balance, y no lo puede proporcionar un fragmento de una página de un periódico. Siempre sale una reseña pequeña en cuanto a crítica, pero como no hay un debate sobre ese cine, entonces esas críticas son insuficientes. No hay una memoria histórica, porque si faltan esas páginas críticas, ¿cómo puedes vincular el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60 con el actual?". Ruffinelli es tajante al afirmar que una mejor crítica asegura un mejor cine, ya que "ayuda a que exista un mejor espectador, a que haya una educación del público".¹⁵³

¹⁵¹ WOOD, Andrés. Cineasta. Entrevista realizada el 1 de septiembre del 2004.

¹⁵² ROMÁN, José. Escritor, crítico y guionista. Entrevista realizada el 28 de octubre del 2004.

¹⁵³ RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.

ENTREVISTAS

RAÚL RUIZ

Raúl Ruiz nació en Puerto Montt, Chile, el 25 de julio de 1941. Completó sus estudios básicos en un colegio religioso. Estudió parcialmente teología y derecho antes de relacionarse con el arte. A comienzos de los años 60 emigró a Santiago, donde se vinculó al teatro de vanguardia como escritor, creando entre 1956 y 1962 más de cien obras. En 1960, a partir de un texto propio, filmó su primera cinta, La maleta. En 1963 trabajó como presentador deportivo en Canal 9 TV, de la Universidad de Chile. En 1972 emigró a Argentina por un año para estudiar en la Escuela de Cine de Santa Fe; al regresar al país trabajó junto a Miguel Littín, Helvio Soto y Aldo Francia. Durante la presidencia de Salvador Allende colaboró con la sección cultural de su partido —el socialista—, y en el centro de cine recién creado por el nuevo gobierno. Después de septiembre de 1973 se trasladó a Francia, donde ha desarrollado una amplia labor cinematográfica que incluye documentales, películas educativas, historias de horror e incluso fotonovelas latinoamericanas. Raúl Ruiz es uno de los directores más prolíficos y reconocidos del mundo, con un promedio de cuatro largometrajes por año y con un número total de cintas indefinido. Es el único realizador chileno que ha sido galardonado con un premio César y al que se le ha dedicado una edición de la prestigiosa revista Cahiers du Cinéma.

FILMOGRAFÍA PARCIAL

Tres tristes tigres, largometraje, 1968
La expropiación, largometraje, 1971-73
Nadie dijo nada, largometraje, 1972
Palomita blanca, largometraje, 1973
Diálogo de exiliados, largometraje, 1974
La vocación suspendida, largometraje, 1977
La hipótesis del cuadro robado, largometraje, 1978
El coloquio de los perros, largometraje, 1979
El territorio, largometraje, 1981
El techo de la ballena, largometraje, 1981
Las tres coronas del marinero, largometraje, 1983
La ciudad de los piratas, largometraje, 1983
La isla del tesoro, largometraje, 1986
El iluminado del puente del alma, largometraje, 1985
La vida es sueño, largometraje, 1986
La lechuga ciega, largometraje, 1987
Tras el muro, largometraje, 1989
La barca del oro, largometraje, 1990
El ojo que miente, largometraje, 1992
Fado, mayor y menor, largometraje, 1994
Tres vidas y una sola muerte, largometraje, 1996
Genealogía de un crimen, largometraje, 1996

El tiempo recobrado, largometraje, 1999

Combate de amor en sueños, largometraje, 2000

La comedia de la inocencia, largometraje, 2000

Las almas fuertes, largometraje, 2001

PREMIOS

1969 Premio Leopardo de Plata en el Festival de Locarno, Italia por Tres tristes tigres.

1977 Gran Premio del Festival de San Remo, Italia, por La vocación suspendida.

1979 Premio César, entregados por la Academia de las Artes y Técnicas del Cine de Francia, por El coloquio de los perros.

1982 Gran Premio del Festival de Orleáns, Francia, por Las tres coronas del marinero.

1983 La revista Cahiers du Cinéma le dedica un número especial.

1986 Premio "Cineasta del año" en el Festival de París, Francia.

1997 Oso de Plata en el Festival de Berlín, Alemania, por Genealogía de un crimen.

1997 Premio Nacional de Artes Audiovisuales.

2001 Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile, al conjunto de su carrera.

ENTREVISTA ***

*(*** Esta entrevista fue realizada el 26 de agosto del 2002 por Carlos Flores y la autora en Sala Master de Radio Universidad de Chile, en el contexto de la retrospectiva y conferencias de Raúl Ruiz en el cine Hoyts de la Reina en ese mes. Aparece en este texto con autorización del cineasta).*

—Hay pocos recursos y una gran cantidad de gente que quiere hacer películas. Hablemos de los fondos concursables y la forma en que se reparten.

—Lo primero que se me viene a la cabeza es nuestra época, en los años 60, cuando los medios no sólo eran precarios, sino que no había. Para hacer películas uno tenía que sablear a los amigos o chantajear a los padres o a los tíos. Y salieron unos largometrajes de eso. Hubo un solo elemento que determinó esta especie de euforia que duró unos cinco o seis años, entre el 65 y el 70, porque después todo cambió. Y era, simplemente, una ley en que se devolvían todos los impuestos de las entradas al cine. Se devolvían automáticamente al productor o avisador. Si la película vendía un poco más de 50 mil entradas, tenía la posibilidad de recuperar lo que se había gastado.

—Era una buena idea...

—Sí, y funcionó bien un tiempo. Bueno, después vinieron los años de Allende, en que se trató de hacer funcionar un sistema más parecido al de hoy, con subvenciones, con ayuda del Estado y participación directa del Estado en la producción de películas. Con la diferencia de que había mucho más voluntad de hacer cine militante de parte de los cineastas y de parte del Estado. Eran dos tipos de películas militantes. Había cine directamente militante y que no pasaba por las salas, sino que iba directo a lo que se llamaba los "frentes de masas". Y otro tipo de cine que era de promoción a los valores del

socialismo, y que era el que defendía el Partido Comunista. En Francia lo llamamos el “cine piramidal”: se trata de construir pirámides, monumentos a la gloria del pueblo, del partido, del gobierno. De la historia y de lo que sea. Después vino lo que pasó: esta especie de freezer donde se encerró la cultura.

Todo se empezó a despertar de muchas maneras a finales de los años 80, por razones muy extrañas. Porque el cine desapareció, pero apareció mucho video. Y video muy interesante, directamente experimental, como se dice en Francia. Muy puntudo. Que presuponía un conocimiento que la mayoría de la gente no tenía, un conocimiento de las artes plásticas contemporáneas, y era, por lo tanto, muy encerrado, muy elitista. Vi muchos muy interesantes. No pasaba por las salas, se hacía en torno a centros culturales extranjeros: el Instituto Chileno-Francés, el Goethe y el Norteamericano.

Bueno, después se murió la vanguardia. Se cayó la Unión Soviética y, detrás de eso, vino la convicción de que el cine de invención, experimental, no tenía razón de ser. Todas las vanguardias del mundo se vinieron abajo. A partir de eso aparece en Chile —lo vi a fines de los años 80 y principios de los 90— lo que se puede llamar la generación de los cínicos exitistas, jóvenes que tienen 35 años. Ése el cine que se ve hoy. Cínico, porque es un cine que busca prioritariamente el éxito y el máximo de público, contra lo cual yo no puedo estar, tampoco. Exitista, porque busca abiertamente triunfar en un lugar preciso del mundo, que es Estados Unidos y no, por ejemplo, Taiwán o Kuala Lumpur.

—De hecho, se comienzan a hacer películas en inglés.

—Se hacen películas en inglés, y no sólo en Chile, también en Colombia, Venezuela y Brasil. Y ahora, acá, me encuentro con una nueva generación. No es que sea una vuelta atrás, pero es el regreso de una cierta forma de gusto por la cultura, en lo que tiene de complejidad. Gusto por buscar la complejidad en todas las formas de expresión artística. Y eso sí que es nuevo para mí. En estos últimos cuatro días participé en un seminario en que yo me esperaba unas treinta personas, pero no la tremenda cantidad de gente que llegó, y mucho menos gente que simpatiza con un estilo de cine que no es dominante.

—Es un lugar de condensación donde no todos son jóvenes.

—Había profesores y alumnos.

—No todos son estudiantes de cine...

—Había curas y ex pololas.

—Lo llamativo es que este público había conocido su obra más por referencias que por haberla visto.

—Y había un riesgo, porque en la verificación siempre hay una especie de desencanto. No sólo porque encuentres que la cosa no era tan buena como te la imaginabas, sino porque puede ser completamente distinta.

A fines de los años 70, cuando hice Hipótesis del cuadro robado, La vocación suspendida, los entonces estructuralistas —era una tendencia de cine, que ellos llaman “formalistas”— una vez me dijeron que yo era el único cineasta comercial que ellos

aceptaban. Ése es el contexto de esa época. Como los radicales socialdemócratas, que vieron pasar mucha gente de la extrema izquierda a la derecha, y ellos permanecieron en el centro..., y quedaron finalmente ellos de extrema izquierda. Ese cine estructuralista desapareció. Había cosas muy buenas. Ésos que dibujan la película, que raspan la película, hacen sobreimpresiones. Tuve la sorpresa de ver que algunos jóvenes en París están haciendo eso mismo, en talleres, y con gente que se dedica nada más que a eso. Se están creando puentes entre distintos momentos de la historia, se da esta tensión de la historia, que es un movimiento recurrente, que son revisiones selectivas hacia atrás. De la misma manera que los surrealistas inventaron el surrealismo: fueron hacia atrás para legitimarse, buscando surrealistas en el siglo XII ó XV. Y los encontraron más surrealistas que ellos mismos. Todas esas legitimidades crean un sistema de bucles.

—Es estar como en un lago, no hay atrás ni adelante.

—Pero un lago con mucha corriente, como el Titicaca. De repente aparecen las cronologías. Es hacer ver de otra manera la historia de la cultura. Si tomamos la historia de la música en el orden cronológico, aparecen muchas sorpresas. Y de los pintores ni hablemos.

—¿Pasa en el cine?

—Y en el cine está pasando. Pero tenemos un pequeño problema, porque el cine es un medio para ganar plata, y mucha plata. Es el mejor negocio que se conoce. No hay ningún negocio que, para una inversión dada, en menos de una semana se pueda multiplicar por diez. Los norteamericanos, que son gente de poder, multiplican las instancias y los mecanismos políticos, culturales y de propaganda, para imponer el tipo de cine que da plata. Porque no todos los tipos de cine dan plata. No toda la música da plata. Para el cine es una dificultad suplementaria.

—Usted ha dicho que es mejor hacer cine cuando hay menos plata, porque se piensa más.

—Hay ciclos. Hay cantidades de plata que son buenas, y si uno pone veinte pesos más se vuelve mala.

—En el Chile actual se está creando interés en los privados por invertir en cine.

¿Eso será bueno o malo para el cine?

—Las platas no son buenas ni malas, lo que viene detrás es lo complicado. Quien pone plata quiere recuperarla lo más rápido posible. Contra eso no se va a poder pelear. Y hay cierto cine que tiene la misma curva de inversión que la producción de vino, entre diez o quince años. Es una inversión de largo plazo si se piensa que las películas van a pasar muchas veces. Van a pasar en televisión y van a pasar en muchas partes del mundo. Y si se piensa que el cine es tanto una inversión económica como una inversión cultural, ahí otra vez nos enfrentamos con la política globalista norteamericana. Insisto: norteamericana, porque cuando hablan de globalismo, ponen a Europa en este juego, ponen a Japón, y no es lo mismo. En Taiwán, un lugar donde se practica un liberalismo

ultra, la producción de una película es considerada publicidad para el país. Y la publicidad no necesita rentabilizarse. Las películas son financiadas por el Estado o por instituciones ligadas al Estado. Y cuando un cineasta taiwanés gana un premio, le da el propio Estado un premio suficiente para que prepara su siguiente película, que es del orden de dos millones de dólares taiwaneses, que son 400 mil dólares norteamericanos.

¿Por qué Estados Unidos? Porque allí se mantiene intacto el espíritu protestante. No ganar plata es pecado, y contra eso qué se puede hacer. Hay otras situaciones como Corea, que es un Estado liberal, en que el cine se practica con cuotas. Todo el que quiere autorización para pasar películas tiene que pasar una cuota de películas coreanas. La televisión tiene que comprar películas coreanas prioritariamente, y el Estado financia la distribución en el resto de Asia y, eventualmente, en el resto del mundo.

Europa tiene una política distinta, pero Alemania, Francia y España tienen políticas relativamente similares. En el Este no se entiende nada lo que pasa. Inglaterra practica un liberalismo moderado porque, de hecho, la BBC es la fuente principal de producción. Gracias a Dios, no tengo mentalidad del Fondo Monetario Internacional y no doy la misma fórmula para todos los países.

—Y en Chile, ¿qué se debería hacer?

—Implementar un poco más la fórmula que está funcionando. Es la mejor. Leí la ley audiovisual, que es confusa y más se parece a un pliego de peticiones que a una ley, porque no tiene una verdadera coherencia. Me extraña que la gente que trabajó en este preproyecto, y muchos de los cuales son abogados, lo haya desarrollado sin tomar en cuenta que una ley hay que aplicarla, y que se tienen que prever sus fallas. Por ejemplo, no están previstas las fuentes de decisión, ni los modos de elección de los proyectos. En Chile hay un riesgo de una enfermedad de la administración pública, el "efendismo", que viene del efendi del imperio turco, que era una burocracia enorme. El imperio decide que para evitar esa burocracia hay que dividirla en dos: los que presentan proyectos y los que rechazan proyectos. Y se produce una euforia y uno dice: "Hoy presenté 300 proyectos". Y el que rechaza dice: "Hoy rechazé 900 proyectos". Y esto va creciendo y se produce una especie de entusiasmo y el imperio se hunde. Ese riesgo de efendismo que existe en Francia, existe también en Chile.

—¿Cómo ve la diversidad del cine que se hace hoy en Chile? ¿Ha afectado al público?

—El público se da cuenta de que no hay una sola manera de hacer cine y eso siempre es bueno. No hay que esperar tanto. El cine no depende tanto de la enseñanza, que es indispensable pero, por su naturaleza misma, tiende a crear esquemas cerrados, estructuras cerradas. En el tema del guión, de la construcción de una historia, cines como el chino demuestran ser afectados por una forma de imperialismo. Si uno se fija bien en las películas chinas, las que han tenido éxito en el mundo son copias de novelas inglesas. Historias de familias, sólo que son de familias chinas. Al transmitir una manera de ser, un tipo de comportamiento distinto, abres los ojos. La gente no sólo va a ir al cine para entrar en este mecanismo narrativo absorbente que, en lugar de llenar, te vacía. Cuando

la gente va a defecar necesita leer, y así compensar lo que está perdiendo con la lectura. Cuando va al cine, la gente come para compensar la parte de cerebro que le está faltando a la película y que uno está perdiendo. Es mi manera de ver el cine norteamericano. En un momento era el más rico e inventivo del mundo, y ganaba plata igual, pero de repente entró este turbo-capitalismo, en que las platas producen platas, y ahí la gente se queda atrás.

Las multisalas son percibidas como los enemigos de la cultura. La multisala aniquila los cine-artes. En Europa los multicines destruyeron a los cines independientes. Tienen que ser financiados más que antes. En Chile no es así, porque a un caballero se le ocurrió que podía pasar en el Hoyts películas que no correspondieran a los marcos comerciales. Y es un caballero que viene de Australia, un país acosado por el sistema norteamericano. No porque sean rubios y hablen inglés dejan de ser víctimas de los norteamericanos. El antinorteamericanismo primario lo he encontrado más en Australia que en Cuba o en Chile. Porque los tienen encima. Es que las escuelas de cine australianas, que son en su mayoría estatales, están financiando a Hollywood, que se lleva los actores, los directores, hasta los paisajes.

—Ha dicho que las imágenes priman sobre el guión, el que sería más bien una simple ruta...

—No es que sea una ruta. En el guión hay estructuras que no son las estructuras narrativas del cine norteamericano, y eso es todo. O de un cine en tres actos. A mí me gusta la mayoría de las películas norteamericanas de los años 40, que estaban hechas en tres actos. Pero es un elemento más. Algunas películas de Hitchcock no entran en la estructura de tres actos. Salvo esta estructura predadora, y que es irrefutable, en el sentido de que siempre se las arreglan para encontrar tres actos donde no los hay, y conflictos donde no los hay. Según eso hay conflicto en todas partes. Y la segunda presunción es que todos esos conflictos deben confluir en uno solo para que la historia sea interesante. Lo que no es cierto. Todos los hechos de Chile no confluyen en la Presidencia de la República. Pasan donde pasan.

Privilegiar la imagen es un aspecto, el otro es que esa imagen genera estructuras más complejas. Imaginemos una historia. Por ejemplo, me encuentro con una persona, conversamos, ese personaje va caminando, le da limosna al mendigo, después nos quedamos con el mendigo. El mendigo se va para otro lugar, lo atropella un auto, seguimos al chofer, y así... Es la estructura de la ronda.

Una manera de simplificar las películas sería decir que hay imágenes ligadas con una estructura narrativa débil. La verdad es que las imágenes mismas contienen una estructura narrativa que, al desarrollarse, genera nuevas estructuras narrativas. La estructura puede ser más compleja de lo que uno piensa.

—Su filmografía está hecha casi toda en Francia, pero ¿hay en ella todavía cosas que hagan sentido en Chile, y en ninguna otra parte?

—Es probable. Seguro que hay una cierta manera de comportarse, de percibir el mundo. Cada país tiene una distinta. Lo que siempre he tratado de conservar en mis películas de

Europa es ese aspecto, que es difícil de definir. Una mirada de una gente de un país donde hubo tres siglos de guerras entre españoles e indios, donde la gente se habitúa a encontrarle la falla al vecino. A todo eso se le agrega el aspecto cainista de España: para qué matar al enemigo si puedo matar a mi hermano. Y eso ha creado la precariedad. Siempre siento que la manera de reírse de los chilenos está ligada a los terremotos. Las carcajadas de los chilenos son un terremoto psicológico. Eso lo decían en Alemania del Este, donde fueron a dar 30 mil exiliados chilenos. Los alemanes decían que los chilenos se distinguen porque caminan solos, muy serios, se juntan dos y se ponen a reír. Entonces, algo tiene que ver, como el hecho de que los chilenos sean los únicos capaces de hablar sin usar verbos y sin sujeto. Y se entienden.

—Usted nunca ha dado una clase magistral usado una pizarra, con conceptos fijos...

—No los tengo ni yo mismo. Si este seminario hubiera sido hace tres años, me habría vuelto loco hablando de la fundación del pueblo africano, porque andaba en eso. Ahora quedaron fuera del mundo. Ésa es una manera de ser de un cierto Chile. La manera de ser de los intelectuales antiuniversitarios de mi época. Iban a la universidad pero estaban contra los profesores y tenían profesores que también estaban contra los profesores. Se buscaba un espacio extrauniversitario para ejercer la cultura. Para combatir la tendencia de la élite.

Lo otro inaceptable era que, en las mesas de El Bosco o en otros cafés, se hablara del mismo tema. Había alguien como Emilio del Solar, que trabajaba transfinitos. Había tres matemáticos que eran enemigos en matemática. Estaba yo ahí, entre ellos. Además había un físico y dos poetas. Erudición de autodidactas. Puede que en esta época sea igual, pero yo no tengo acceso a los jóvenes, porque no saben venir de a uno, llegan de a cincuenta.

—¿Qué elementos son constantes en su cine, cuáles hacen de él algo particular?

—Al afeitarme siempre me corto, porque no me gusta mirarme al espejo. Esto de examinarme me cuesta un poco. Hay tópicos. Los círculos viciosos son uno, el resbalarse de una estructura narrativa a otra. Empezamos con una estructura que parecía película policial y de repente empieza otra que parece comedia o drama. Vamos pasando por estructuras que todavía no tienen nombre. Hacer trampa en la historia, poner teoremas falsos en medio de una estructura rigurosa. Y eso permite ganar mucho tiempo. Método Montecarlo.

—Desligarse de un tema y pasar a otros no sería nada si no fuera de un tema a otro sorprendentemente lejano. Es algo muy entretenido.

—Esto lo he aprendido de los surrealistas. Cada vez que uno tiene una idea, tratar de separarla o de buscar la más lejana posible, a ver qué pasa. Y combinar ese proceso con otro, que es juntar ideas que están muy cerca y revolverlas como si fueran dados. Este seminario lo preparé de esa manera. Todos los días hacía un discurso para mí, jugando con las cosas más distintas. Es el principio mismo de Cantinflas. Lo que me lleva a otro

tema. Mezclar temas nobles con pacotillas, es decir, un tema eterno y de repente un chiste. Eso se practicó mucho en Chile y lo tienen los italianos también. El barroco español tiene esa particularidad. Góngora hace canciones tontas, Gabriela Mistral se siente obligada a hacer rondas para niños, sabiendo que ahí no puede hacer grandes poesías. Y lo que más le gusta es pasar de una a otra. Y Nicanor Parra también, tiene una verdadera formación científica. Hace alusión a una idea y de repente muestra la ojota.

—¿Tiene hoy proyectos que involucren a nuestro país?

—Hice una falsa partida: escribí un guión que mezcla tres estructuras, pero de una manera bastante razonable. Una es una historia chilena, a partir de esos extraordinarios personajes chilenos que fueron a pelear contra los nazis (aunque también hubo otros chilenos que fueron a pelear a favor de los nazis). Fueron a pelear por Francia pero cayeron en Inglaterra. Conversé con varios. Es bastante extraordinario, porque contada por chilenos la Segunda Guerra Mundial es otra Segunda Guerra Mundial. Hace poco estuve hablando con algunos sobre las tres misiones que tenían al día. Lo que me parece exagerado. Partían en avión y les daban una cierta cantidad de bombas y un objetivo. Subían al avión y recién ahí les daban el objetivo, para evitar el espionaje. Llegaban y de repente no podían tirar todas las bombas. Entonces, tenían orden de tirarlas al mar. “Cómo se iban a perder”, decían ellos. Y cuando veían una casa con chimenea, que echaba humo, ahí le tiraban la bomba. Esa visión de la guerra no la he visto en ninguna película, y mucho menos en las memorias de los grandes generales. Esto era parte de la película y me la echaron para atrás, porque era una versión de Le Grand Meaulnes de Alain Fournier, que es un texto mítico en Francia. Me dijeron que todo lo que pasaba en Europa se financiaba, pero lo que pasaba en Chile no.

Y lo otro, directamente voy a hacer algo en Chile y por eso voy a hablar con Tarzán y no con los monos. Le conversé un poco al Presidente Lagos, y a otros. Lo que quiero hacer es una telenovela, para televisión y para el cine. Usando las cámaras de alta definición en video, que permiten bajar los costos. La de 1.500 líneas, que son siempre livianas. Es una película en torno a la formación del Estado chileno moderno. Siguiendo la cronología de ciertas novelas de Blest Gana, como Durante la Reconquista, El ideal de un calavera, El Loco Estero, Martín Rivas y Los trasplantados, en que los personajes son los mismos. El personaje central de El ideal de un calavera es padre de unos personajes, uno de los cuales es el Loco Estero y el otro va a ser el padre de Martín Rivas, quien va a ser el padre de la niña que se suicida en Los trasplantados, todo lo cual le da una estructura de telenovela.

—Buscar por otro lado...

—Sí, un peligro que vi en el preproyecto para la Ley de Fomento al Audiovisual es que se cortan las posibilidades de buscar por otro lado.

—Nuestros modelos de producción también cortan la posibilidad de buscar por otro lado. ¿Cómo cambiar eso? Es difícil producir con el modelo que usted utiliza...

—Es difícil con mucha gente, pero con poca, y aprendiendo a aligerar, a crear unas especie de polivalencias en el equipo, se puede. Aunque la polivalencia es peligrosa también, porque te encuentras con un sonidista haciendo cámara y cosas de ese tipo...

—¿Juega con el azar?

—Acepto la posibilidad de modificar el plan de producción. El caso clásico: necesitas días de sol y está lloviendo. Normalmente, la producción se para.

—El caso de la bicicleta es clásico...

—Que necesitaba una bicicleta pero tenía un barco de guerra. Ésa me pasó una vez en Portugal.

—¿Cómo escoge las historias?

—En general invento. Las historias que me cuentan son sólo el punto de partida. Una vez que tengo un par de docenas, es como una docena de huevos: hago una omelette.

MIGUEL LITTÍN

Miguel Littín nació en Palmilla, Chile, en 1942. Realizador, guionista y escritor, entre 1959 y 1962 Littín realizó estudios de arte dramático y escenografía en la Universidad Técnica de Chile. Ha escrito varias piezas teatrales, entre las que se encuentran Raíz cuadrada de tres, Y me muero de amor por tus palancas y La mariposa debajo del zapato. A finales de 1962 colaboró con el realizador holandés Joris Ivens en los filmes A Valparaíso y El tren de la victoria. En 1963 fue director del Canal 9 de la televisión chilena, y dos años después realizó su primer documental: Por la tierra ajena. En 1968, Littín se convirtió en profesor del Departamento de Estudios Audiovisuales de la Universidad de Chile y realizó su primer largometraje de ficción, uno de los filmes más relevantes de la cinematografía chilena y latinoamericana: El Chacal de Nahueltoro. En 1971 el gobierno del Presidente Salvador Allende lo nombró presidente de Chile Films, institución destinada a dirigir la actividad cinematográfica del país. Ha sido doblemente nominado al Oscar: por El Chacal de Nahueltoro (1975) y por Alsino y el Cóndor (1982). El golpe de estado de 1973 lo obligó a dejar su país. Residió hasta principios de los 90 en México y en España. En 1986 viajó a Chile y filmó clandestinamente el documental Acta general de Chile, que concluyó en España. En 1990, Miguel Littín regresó definitivamente a Chile.

FILMOGRAFÍA

Por la tierra ajena, documental, 1965
El Chacal de Nahueltoro, largometraje, 1969
La tierra prometida, documental, 1971
Compañero Presidente, largometraje, 1971
Actas de Marusia, largometraje, 1975
Crónica de Tlacotalpan, largometraje, 1976
El recurso del método, largometraje, 1978
La viuda de Montiel, largometraje, 1979
Alsino y el cóndor, largometraje, 1982
Acta General de Chile, documental, 1986
Sandino, largometraje, 1990
Los naufragos, largometraje, 1994
Tierra del Fuego, largometraje, 2000

PREMIOS

1963 Mención especial en el Festival Nacional de Cine de Viña del Mar, Chile, por el documental Por la tierra ajena.
1970 Premio OCIC en el Festival de Berlín, Alemania, por El Chacal de Nahueltoro.
1972 Premio Georges Sadoul, Francia, por La tierra prometida.
1973 Nueve Premios Arieles (Premio Nacional Cine Mexicano) por La tierra prometida.
1980 Premio del Jurado en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, por La viuda de Montiel.

1980 Premio especial del Jurado en el Festival de Biarritz, Francia, por La viuda de Montiel.

1982 Premio Festival de la Habana, Cuba, por Alsino y el cóndor.

1982 Premio especial del Jurado en el Festival de Biarritz, Francia, por Alsino y el cóndor.

1987 Premio Presidencia Senado Italiano, Festival de Venecia, Italia, por Acta General de Chile.

1987 Premio Palma de Plata en Festival de Leipzig, Alemania Democrática, por Acta General de Chile.

1987 Premio Coral en el Festival de la Habana, Cuba, por Acta General de Chile.

1987 Premio Fipresci (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) por Acta General de Chile.

1994 Premio del Jurado en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, por Los naufragos.

1994 Mejor Guión en el Festival de Gramado, Brasil, por Los naufragos.

1994 Mejor Fotografía en el Festival de La Habana, Cuba, por Los naufragos.

2000 Reconocimiento a la excelencia y aporte al desarrollo del audiovisual iberoamericano en el Segundo Festival Iberoamericano de Cine en Santa Cruz, Bolivia.

ENTREVISTA

—¿Cuál es su parecer respecto al llamado “boom” del cine chileno?

—Para mí es insostenible. El cine en Chile no se sostiene con nada, excepto por la voluntad de los cineastas de serlo y de hacer cine a como dé lugar. Pero llega un momento, cuando eso se convierte en problemas con los bancos, con el sistema neoliberal, con el dinero, en que esa voluntad se convierte sólo en un gesto poético. Esto porque en Chile pagamos muy fuerte el impuesto por la película virgen, y en esa lógica también la Kodak se gana el Fondart: cuando alguien lo gana tiene que comprarle la película virgen a la Kodak, y pagar la licencia y los royalties que significa usar el dolby stereo, que cuesta en Chile como ocho mil dólares. La creación del Instituto de Cinematografía dentro de la nueva institucionalidad cultural, una ley de cine que realmente tenga presupuestos y no sea un documento de buenas intenciones, que no signifique reunir las cinco ventanas que hay en una sola, una ley así sustancialmente no cambia nada, porque no tiene presupuesto.

¿Qué están discutiendo en el Congreso? Si hay ley o no hay ley, da lo mismo en este momento, porque no tiene fondos asignados. ¿De dónde los van a sacar? Argentina, Brasil y México los sacan del royalty que paga el producto extranjero: así financian el cine con el cine.

—Cuando llegó la democracia en 1990 se filmaron varias películas de un marcado corte social y que, de soslayo, hablaban de la dictadura. ¿Ahora el cine dejó de hablar de eso?

—Es muy relativo. Cuando surge esa primera oleada de cine después de la caída de la dictadura, en muchos casos va muy directamente, como en Amnesia, Los naufragos, La Frontera o La luna en el espejo.

—Pero, a diferencia de esa época, ¿existe hoy un interés mayor por llevar gente al cine?

—No de los cineastas, sino de la sociedad de mercado, que busca llevar más gente adonde sea. El cine es una mercancía más claramente caracterizada por esa condición que por su condición de arte, aunque hay excepciones.

—En esos años estaban todos “hablando el mismo idioma”, y hoy se ve una diversidad mayor...

—Es natural, pero no todos hablaban el mismo idioma. Johnny Cien Pesos, a la que le fue muy bien con el público, contaba un hecho policíaco.

—Pero incluso a esa película se le pueden hacer lecturas políticas, ¿o no?

—Pero más bien dentro de una estructura burocrática, policial, porque no hay una cuestión polémica. Son delincuentes que toman rehenes para cobrar dinero, concretamente. Está lejos de la problemática de Amnesia, donde se ve el enfrentamiento de un prisionero con el victimario, o de Los naufragos, que es la búsqueda de un país que alguien idealizó desde afuera y que no existe en la realidad, y el personaje se encuentra con lo que fue la bastardía de la dictadura.

Hay una gran cantidad de filmes de esa época que no dejan ningún tipo de huella. Entonces, volvemos a que se producen tendencias, y una tendencia se impone sobre la otra en la opinión pública, y ésta es la que queda. Ese grupo de cineastas post-Pinochet se agrupan y plantean, tanto en la opinión pública como en la prensa, ciertos puntos de vista. Y son los que quedan marcando ese período histórico, que fue muy negado por los críticos, ninguneado, denigrado.

Pero hoy es difícil acordarse hasta de los críticos. La crítica chilena es penca, son todos opinólogos, no hay analistas que sean fuertes en el proceso de creación, en la cinematografía misma. No aportan a ese desarrollo, como hizo la crítica argentina, que llegó a descubrir a Bergman como gran cineasta. O como la de Brasil o México. El cine chileno fue muy combatido por algunos dictadores de papel de algunos medios, que todavía siguen escribiendo. En los diarios se decía que el cine chileno era político. Pasaron algunos años y volvió a aparecer la crítica social, películas que aparentemente sólo van a entretener al público, pero que tienen una carga social. Quiero decir con esto que el cine chileno no ha perdido una mirada crítica de su realidad.

—Para esa mirada crítica, ¿dejó la dictadura de ser un tema?

—El último estreno, que es Machuca, está recreada en el 73.

—Pero hacía mucho tiempo que no se aludía a la dictadura en el cine nacional.

—Al principio, nadie quería que se hablara de la dictadura. Ahora se habla mucho más. El año pasado, con motivo de los treinta años del golpe, aparecieron en televisión “todos los

pedazos de la película”, una y otra vez. Todo lo que había sido negado. No se puede tapar; es una acción perversa y torpe tapar el sol con un dedo. No se puede negar el pasado, porque así no tenemos futuro.

—Entonces, mientras no se resuelva el tema...

—Se seguirá hablando de esos temas, por supuesto. El “padre Allende” será revivido cada vez que alguien recuerde la historia del país.

—Usted decía que nuestro cine va a caer en una crisis, incluso por esto de que ahora hay más gente participando. ¿Cómo lograr realmente una industria cinematográfica chilena?

—Pero es que son temas distintos. Estamos hablando de contenidos. En términos industriales, no hay que inventar nada, hay que copiarles a los españoles, o la ley francesa, o la brasileña. Estamos en una globalidad y son medidas económicas que se toman, y así se entregan los recursos al cine. E incluso se acaba la jauría de perros hambrientos. Esto se hace instrumentalizando no una ley de donaciones y limosnas, sino una ley de desarrollo de la cinematografía como industria y como arte. Permite mayor diversidad, libertad de expresión, y la no injerencia del gobierno en los filmes que se hacen.

—Si Chile ha tenido un importante crecimiento económico, ¿por qué no se implementan estas medidas?

—Es lo que yo me pregunto, y se lo pregunto a los políticos cada vez que los veo y cada vez que existe la oportunidad. ¿Por qué no? Creo que en Chile nunca ha habido una ley de fomento y desarrollo audiovisual. El cine se les escapa de las manos a los poderes fácticos, económicos, del gobierno... Finalmente, ellos requieren mostrar una imagen-país, y fortaleciendo el cine lo harían con mayor eficacia.

—¿Libertad de expresión?

—El cine es un elemento de gran repercusión social, pero el cineasta por naturaleza no pertenece ni a partidos, ni a corrientes, ni a mandos, ni a censuras, las que pueden ser explícitas o implícitas. La gran censura, en Chile, es que el cine no tiene los elementos para desarrollarse a cabalidad. Y es porque Chile está entregado al libre mercado.

La única salvación en una sociedad como la nuestra es decir la verdad, tanto en el cine como en las universidades, en la educación, en los medios. En Chile la verdad se dice a medias y se dice muy mal. No quiero afirmar que se digan puras mentiras, pero a cada rato vivimos sorprendiéndonos...

—Cuando se resuelva esto, ¿van a cambiar los temas y las responsabilidades de los artistas?

—Seremos un poco mejores. De cualquier manera, tenemos la obligación de luchar por la verdad, y en eso la responsabilidad del artista no terminará nunca. En la historia del arte siempre se ha tenido que buscar desesperadamente la belleza, expresar sentimientos nobles, como el amor. En ese sentido, el cine será siempre opositor a los poderes fácticos. Es curioso.

—¿Cada vez más?

—Cada vez más. El cine chileno, en el futuro, no solamente expresará lo que ocurre directamente en la porción de aldea en la cual vivimos, sino que se extenderá a lo que pueda ocurrir en otras partes del mundo. Ése también es el desafío de América Latina: contar una y otra vez su propia historia. Debido a nuestra "ausencia de historia", se siente la necesidad de reafirmarse, de contar una y otra vez la historia con el objetivo subconsciente de encontrarse a sí mismo. Es encontrar al padre.

Chile es una incógnita, un gran signo de interrogación, desde su origen como nación estado. Individualmente, esto de vivir aferrados a la montaña y con los pies colgando hacia el océano nos hace ser una especie de equilibristas. Suicidas que andan siempre en la cuerda floja, a punto de caerse hacia un abismo insondable que no conocemos. Tanto no nos conocemos, que nadie imaginaba el horror que traería un golpe militar en Chile. Se pensó que iba a ser un ajuste de cuentas entre los poderes políticos y militares, pero fue un gran sangramiento todo el país, y de gente que ni siquiera tenía una posición ideológica.

—¿Y al cine le toca ser testigo de eso?

—Al cine le toca parte. Pero no le adjudiquemos al cine el poder de establecer todas las verdades. Es parte de todo un proceso. Este país sigue despertando cada día escandalizado ante su propio pasado. Pasado que aparentemente no conocía, sino que "se entera" sólo cuando lo ve escrito, o cuando lo ve fotografiado, o filmado. Estamos conociendo ahora todo lo que ya sabíamos, pero que hoy se convierte en una verdad evidente.

—Y de las verdades evidentes ya no se puede arrancar...

—Se producen los enfrentamientos en los tribunales, hacen su aparición las leyes, los jueces... Todavía Chile vive dentro de una estructura jurídica que no fue firmada por la democracia.

—¿Cuál es la diferencia entre hacer cine antes del 73 y hoy día?

—El cine es un reflejo de la realidad y la realidad es muy inclemente. Antes del 73, en muchas partes del mundo se pensaba que se podían cambiar las reglas del juego en las relaciones económicas, sociales y culturales de un país, y entre las personas. En Chile se producen primeras huelgas campesinas que son registradas por el cine, y Salvador Allende empieza a surgir como un líder. Desde el 52, Allende había estado organizando un movimiento de renovación y transformación de la sociedad chilena. Sin mucha claridad ideológica pero con una gran visión desde el punto de vista nacional. Él interpretó las emociones de miles de personas. Es una gran confluencia de fuerzas que vienen de todas partes del mundo, pero aquí hacen de Chile un país único, porque se reúnen esas corrientes ideológicas con una voz propia. Nadie se planteaba hacer cine para llevar espectadores que pagaran entradas. Se planteaba hacer cine para entregarle a la gente elementos para que conformara su conciencia revolucionaria.

—Aun así, el cine tenía público...

—Efectivamente, porque era parte de este movimiento nacional. Pero no estaba basado en las sesenta salas de cine que había, sino que el cine se exhibía en todas partes. Si ves un registro de lo que veían los espectadores en las salas, eso no corresponde a las películas que realmente vieron los espectadores en todo Chile, en ese tiempo.

La película más vista, lejos, es El Chacal de Nahueltoro. Estaba en las plazas, en las calles, en las cárceles, en las universidades, no sólo en los cines. El cine de "sala" era una mínima parte de lo que veía el público. Hubo documentales, de Patricio Guzmán, de Sergio Castilla, de Sergio Bravo. Era todo un movimiento, los más jóvenes iban con proyectores a las poblaciones y exhibían las películas. Después organizaban charlas. El hecho es que el país entero era espectador.

—¿Hoy es muy distinto?

—La sociedad ha cambiado por completo. Estamos viviendo un sistema neoliberal, gris, gris, gris y más gris. Según todos dicen, así son las leyes del mercado. Pero el mercado en Chile no existe. Es mínimo. Y aún no da para pagar el costo de una película. ¿Cómo se sigue haciendo? Porque hay una gran voluntad de ser.

—¿Cree que el cine ha sido dañado?

—No exactamente. Es que el cine no se puede desprender de la realidad. Y la realidad es otra, porque nadie se planteó en el 73 ni en la declaración de los cineastas de la Unidad Popular, que la redacté yo, hacer un cine que fuera a permanecer de esa manera, sino que era una dialéctica en evolución. Ese proyecto no fue perjudicado, sino que cambió. Aunque algunos cineastas no hemos cambiado.

Pero el proyecto de ese cine, de esa generación, hoy casi no está. Hay mucha gente que cambió, pero porque no podemos separar al cine de la sociedad en la cual se

vive. El cine que se hace hoy responde, en general, a la necesidad de un mercado que es, además, muy incipiente.

—Pero usted dice que no ha cambiado y que sigue con esa visión. ¿Cómo se plantea frente a este escenario más agresivo o árido?

—Más árido desde el punto de vista ideológico, pero el otro sí era muy agresivo, porque estaba en la primera línea de combate real.

—¿En ese tiempo había una actitud social mucho más solidaria respecto al rol del cineasta?

—Y al del panadero, y al del obrero tipógrafo. Vivíamos en una sociedad que es casi imposible comparar con ésta. El cineasta se definía como un trabajador más, inserto en el desarrollo social del país, en su lucha política. Hoy día es diferente. Hay cineastas que están en la búsqueda de público y del mercado, y hacen películas coherentes con eso, buscan la entretención, dándole al espectador lo que la televisión no le puede dar. Van mucho más allá, y lo hacen reflejando la condición social, también.

—¿Hoy se puede hacer cine social?

— Todo cine es social.

—Lo digo en el sentido del que se hacía antes del golpe del 73, que tenía un carácter más pedagógico...

—Claro, es el desafío del arte. Yo pienso que si alguien no tiene nada que decirles a los demás, puede dejar la pantalla en blanco, tranquilamente. Si tiene algo que decir, puede escribir un libro, un poema, hacer una película cuando puede, o una canción... O se manifiesta de otra manera.

Pero el arte, a través de toda la historia, ha sido el intento del hombre por reflejar aspectos de su vida, sea esculpiendo en las cavernas, haciendo monolitos, pirámides, arte religioso bizantino o bien la inexistencia de la figura humana en el arte del Islam. Son todas manifestaciones de la sociedad en que se vive.

—En una sociedad de consumo, ¿pueden todavía los cineastas tener un rol social al mostrar ciertas realidades?

—Es indudable: cuando una anécdota significa algo más allá de sí misma, se convierte en metáfora de la sociedad. Traspasa el nivel trivial del cuento para convertirse en un instrumento o un cauce social, aunque el autor no se lo haya propuesto.

Todo cine es político en tanto refleja una realidad. En el caso del gran cine es ontológico, y ahí el espectador puede hacer una reflexión sobre imágenes más fuertes. En

un caso extremo, si estamos frente a una población de pobres y yo digo que el país es muy rico, evidentemente el espectador va a sacar una conclusión contraria a lo que estoy diciendo. Tampoco es que antes del golpe del 73 se dijera que todo el cine tenía que ser necesariamente político. Decíamos que debe haber tanto cine como cineastas existen, y, además, que creemos en la libertad de expresión y en la diversidad. Más allá de hacer valorizaciones estéticas, en Chile había películas como Ayúdeme usted, compadre, que es un cancionero sobre Chile, u otras que trataban de imitar el western norteamericano, como Tierra quemada. Lo que pasa es que la caracterización del momento histórico la hacía un grupo de cineastas más vanguardistas, y por eso queda la sensación de que ése era el único cine antes del 73.

—Es el cine que perduró y que hoy estudiamos.

—Pero evidente, porque era reflejo y espejo de la sociedad y de la historia. Hoy estamos viviendo un proceso muchísimo más ambiguo.

—¿Hay películas que usted pudiera decir hoy que en diez años más van a ser hitos del cine nacional?

—Sí. Machuca, por ejemplo. Es una película que contiene sustancialmente todos los elementos del cine social del que hemos hablado. Muestra desde dentro todo lo que fue un momento histórico en que el país se dividió. Y, sin duda, Subterra es una película que cuenta la historia a partir de la narrativa clásica de Baldomero Lillo, que ya reflejaba la vida de los mineros, desde el punto de vista de los mineros.

—Machuca y Subterra miran hacia atrás. ¿Hay películas contemporáneas que estén mostrando la realidad de Chile a principios del siglo XXI?

—Las hay. En Mala leche y Azul y blanco —estén bien o mal desde el punto de vista cinematográfico— se ve la voluntad de los cineastas por mostrar la vida desarraigada, marginal. No gusta, porque todo el mundo quiere el Chile que se vende en la televisión, que es un Chile “bonito”.

—¿Cambió la manera de hacer cine en Chile con el Fondart, el acceso a Ibermedia, los fondos de la Corfo? ¿Cómo influencia eso el arte y el mecanismo de hacer cine?

—La infraestructura cultural que no existía en Chile antes del 73, la daban las universidades. Que no hubiera un Ministerio de Cultura no significaba que no existiera un Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, con recursos para hacer grandes montajes. O de la Universidad Católica, que equivalía a un gran teatro nacional de la otra gran corriente de la cultura chilena. Una corriente era agnóstica o atea, y la otra, católica y cristiana. Existía el Instituto de Ciencias Audiovisuales de la Universidad de Chile, con un canal de televisión, y la Universidad Católica tenía un instituto paralelo, la Escuela de Artes

de la Comunicación. Era algo muy adelantado para la época: escuela de teatro, de actuación, de sociología de la comunicación... Y un canal de televisión que el gobierno de Jorge Alessandri consideró que no lo podía dejar al arbitrio de los privados, porque podía ser desestabilizador de la conciencia nacional, y entonces se lo entregó a las universidades para que lo convirtieran en formador de la cultura nacional.

De modo que, claro, si uno iba al Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile encontraba cámaras, cintas vírgenes, moviolas para editar. También existía Chile Films, que era del Estado. Sólo te nombro tres grandes centros: Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile con televisión al aire; Chile Films, con postproducción y preproducción, infraestructura para revelar, para editar, hacer sonido, muy bien equipado; y la Escuela de la Universidad Católica con laboratorio, equipos de sonido y canal de televisión. Desde ese punto de vista, la estructura era mucho más rigurosa y fuerte que la que existe hoy. Todo el mundo habla del Fondart, pero poco se dice que no corresponde ni al 0,4 por ciento del presupuesto de una película. Aquel afortunado que obtiene el Fondart —y entonces todo el mundo habla mal de él—, todo ese dinero que le dan va a parar a empresas privadas como Chile Films. Si los que deberían celebrar aquí son Filmo Sonido, Chile Films..., todo va para ellos. La gente cree que el dinero que ganan los proyectos va para quienes los presentan, pero estas personas prácticamente no ven ni un centavo.

El Fondart es en sí un muy buen y noble propósito en medio de la nada. Siempre se pensó que era el inicio de un desarrollo cultural mucho más extenso que debería venir. Las cifras son relativas y cambian de valores, y esos valores son para alimentar la industria, y no a los creadores del cine. Los creadores son los más despojados de apoyo del Fondart. Debería haber un instituto para el desarrollo del audiovisual, como en Argentina, Brasil, México, Bolivia, Colombia. Cuando aquí en Chile se discuten cincuenta millones de pesos, en Argentina hablan de un millón de dólares por película, y están haciendo cuarenta películas al año, porque tienen un Instituto de Cine que tiene 50 millones de dólares renovables, producto del royalty que paga el material extranjero. Esos dólares van a alimentar el desarrollo de la industria argentina. Brasil tiene 150 millones de dólares y su presidente ha anunciado que van a duplicar la cuota de pantalla para el cine brasileño; Argentina aumentó recientemente su cuota de pantalla. México ha tenido una política permanente y ahora aplica una política tendiente a crear un fondo de desarrollo del cine nacional. Además, tiene un 44 por ciento de cuota de pantalla. Bueno, Chile no tiene nada de eso. Estamos quedando aislados, porque los países que tienen eso comienzan a hacer entre ellos los acuerdos de coproducción: Brasil, Argentina, México, y se extienden a España, donde el cinco por ciento del producto televisivo debe incrementar el desarrollo del cine español. El cinco por ciento de la televisión española es algo inimaginable para nosotros, pero es una realidad para todos los países de la Unión Europea. Esos países hacen coproducciones entre ellos, se benefician de las leyes comunes, y estos acuerdos los establecen también con países de América Latina, pero no con Chile. Al no tener leyes que den garantías a la coproducción, Chile queda en una inferioridad económica que se va haciendo cada vez mayor.

SILVIO CAIOZZI

Silvio Caiozzi nació en Santiago de Chile, el 3 de julio de 1944. Hijo de industriales, originalmente pensó en dedicarse a la administración de empresas. Al terminar su educación secundaria descubrió que podía dedicarse a hacer películas —su mayor hobby de niño— de manera profesional. En 1964 ingresó al Columbia College de Chicago, donde obtuvo el título de Bachelor of Arts con especialización en comunicaciones, y mención en cine y televisión. Su carrera cinematográfica comenzó como director de fotografía en varios largometrajes: Ya no basta con rezar, de Helvio Soto; Palomita blanca y Nadie dijo nada, de Raúl Ruiz; Los soles de Isla de Pascua, del francés Pierre Kast; Caliche sangriento y Voto más fusil, de Helvio Soto, y La Victoria, del alemán Peter Lilienthal. También trabajó como segunda unidad de cámara en la cinta Estado de sitio, del griego Costa Gavras. Finalmente, codirigió con Pablo Perelman el filme A la sombra del sol. Trabajando con textos del escritor José Donoso, Caiozzi se ha transformado en uno de los directores más importantes de Latinoamérica.

FILMOGRAFÍA

A la sombra del sol, largometraje, 1974

Julio comienza en Julio, largometraje, 1979

Historia de un roble solo, video, 1982

La luna en el espejo, largometraje, 1990

Fernando ha vuelto, documental, 1998

Coronación, largometraje, 2000

PREMIOS

1979 Mejor Film en el Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, España, por Julio comienza en Julio.

1990 Mejor Actriz (Gloria Münchmayer), en el Festival de Venecia, Italia, por La luna en el espejo.

1999 Mejor Documental en el Festival de la Habana, Cuba, por Fernando ha vuelto.

1999 Premio OCIC conferido por la Iglesia Católica Mundial, por Fernando ha vuelto.

2000 Mejor Director, Mejor Actor (Julio Jung) y Mejor Actriz en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, por Coronación.

2001 Mejor Film y Mejor Actor (Julio Jung) en el Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, España, además de Mejor Guión, otorgado por la Asociación de Prensa de Huelva y el Premio del Jurado de la Prensa Internacional, por Coronación.

2001 Mejor Director en el Festival de Cine del Mundo, Montreal, Canadá, por Coronación.

2001 Mejor Película y Mejor Actriz (María Cánepa) en el Festival de Cine de Nueva York, Estados Unidos, por Coronación.

2001 Mejor Película y Mejor Director en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, por Coronación.

2001 Mejor Director, Mejor Dirección de Fotografía (David Bravo) y Mejor Actriz de Reparto (Adela Secall) en el Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena, Colombia, por Coronación.

2001 Mejor Película en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Providence, Rhode Island, Estados Unidos, por Coronación.

2001 Mejor Película Artística en el Festival del Cine Latinoamericano en Varsovia, Polonia, por Coronación.

2001 Premio del Público y Mención especial del Jurado Internacional, Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, por Coronación.

Entrevista

—¿Cómo surgen las temáticas de sus cintas? Por ejemplo, el uso del poder...

—¿Por qué uno elige determinados temas o situaciones? Porque está sacando para afuera lo que uno ha vivido o conoce. En el caso mío, habría que hacer un estudio siquiátrico para saber por qué busco lugares claustrofóbicos y por qué me interesa el encierro. Cuando uno elige estos temas, no lo hace de modo consciente, uno los elige porque le llegan y le interesan. Pero mirando para atrás, yo de niño fui bastante encerrado. Mis padres eran muy aprensivos en una época en que había, por ejemplo, la parálisis infantil. Era un terror brutal. Y además se suponía que los niños se contagiaban en las piscinas. Pero mis padres eran aprensivos no sólo con eso. Y como viví una infancia bastante de encierro, presumo que de ahí viene la necesidad de sacarme ese encierro de adentro.

Y está el tema del poder. A mí desde chico me daba mucha rabia ver el abuso de poder. ¿Por qué? No sé, pero me daba mucha rabia la injusticia, cuando veía a personas que abusaban de su poder o cuando sabía de situaciones en que se abusaba del poder. Y eso me pasa hasta el día de hoy.

—¿Cómo influyó la dictadura en las temáticas del cine chileno?

—Durante la dictadura se hizo poco cine, porque no existía ningún tipo de apoyo. Incluso, la dictadura intentó desperfilar no sólo el cine, sino todo lo que fuese expresión artística chilena. La producción cinematográfica que hubo fue muy esporádica. Hubo algunos logros importantes, aunque esporádicos, que hicieron que la gente aplaudiera ciertas películas, por supuesto, pero como pasaba mucho tiempo entre una y otra película, la gente se olvidaba. Y volvía a producirse esta expresión de prejuicios contra el cine chileno.

Diría que también hubo una verdadera campaña política de la dictadura contra el cine chileno, diciendo —y de hecho la gente hasta hoy tiene ese concepto— que el problema del cine chileno, y que por eso no traía público a las salas, era que se trataba un cine político y social, un cine que hablaba de la miseria. Pero es que el cine chileno fue mayoritariamente “social” en sus temas en una época en que todo el cine latinoamericano era muy social. Fue la época previa a la dictadura. Fueron años en que el tema político y social era prioritario en el mundo entero. Los cineastas estaban involucrados en esa temática. Todo el mundo quería resolver los problemas políticos y sociales, y los cineastas también.

Durante la dictadura las películas que se hicieron fueron muy heterogéneas. De partida, eran muy difíciles de hacer, no había medios... Con temas sociales o políticos están Imagen latente y un poquito La Frontera. Y el resto fueron comedias, muchas de ellas fracasadas. Hubo otras de aventura... Como sea, curiosamente, se estableció una verdadera campaña en los medios de comunicación, diciendo, en el fondo, que no había que ir a ver cine chileno porque de lo único que hablaba era de política. El efecto de esa campaña quedó hasta hoy, con la idea de que la gracia que tiene ahora el nuevo cine chileno es que no es político. Lo cual también es falso, porque se están haciendo varias películas que podrían ser consideradas políticas. En este país somos grandes víctimas de los movimientos políticos, a través de ciertos medios de comunicación que crean imágenes falsas y dicen mentiras.

Lo importante del cine chileno actual es que hay un gran volumen de producción. Después de cierta época del cine mudo chileno, tal vez ésta sea la segunda época de una gran producción. Hubo otros momentos..., pero no que durante tres años seguidos hubiera una docena de películas chilenas anuales. Esto lleva a la variedad, lo que es muy bueno, porque quiere decir que cada director tiene la posibilidad de mostrar lo que más le funciona o más le interesa. Eso es lo mejor del cine chileno en la actualidad. Es así, también, gracias a la conciencia, por parte de las entidades de gobierno, de que Chile tiene que tener un área audiovisual desarrollada. Por lo tanto, ha empezado a apoyar cada vez más la actividad cinematográfica. También las buenas relaciones de Chile con otros países han posibilitado las coproducciones. El cineasta chileno ya no vive, como a mí me tocó vivir, el aislamiento espantoso de antes. Ahora el director de cine viaja a los festivales internacionales, se contacta con productores, está comunicado con el cine mundial. Todo eso permite que haya una producción variada, y además se logra que el público, al ver el éxito y la relativa estabilidad de producción, al provocarse la identificación, abandone ese prejuicio contra lo chileno. Aparecen, por supuesto, películas que a la gente le gustan más, y hay otras que menos. Cada tantos meses aparece una película que le gusta mucho al público, y entonces se mantiene el concepto de que el cine chileno puede compararse de igual a igual con el de cualquier otro país. Y cuando una película gusta aquí, suele gustar aún más, porque se provoca la identificación local. Como en Brasil, donde una película brasileña de éxito tiene más éxito que una gringa. Eso mismo está pasando en Chile.

—¿Han ayudado en este proceso los premios internacionales?

—Sí, sobre todo por las posibilidades de conectarse internacionalmente. A mí me ha tocado viajar a muchos festivales, y resulta sorprendente, cuando saben que soy chileno, que me digan: "Ustedes tienen una gran cinematografía". Y yo les digo: "Pero si hacemos unas cuantas películas al año". Lo que pasa es que, para afuera, nuestro país es chico y no hace mucho cine, pero sí tiene muchos premios. Se ha creado una imagen muy sólida del cine chileno. Y no es del último tiempo, porque los premios vienen de bastante más atrás. A pesar de nuestra escasa producción, tenemos una proporción de premios mucho más alta que el promedio.

—Y en la práctica, para el cineasta, ¿cómo ayuda tener premios?

—Hay un respaldo de imagen. Si estás tratando de hacer una producción o una coproducción, o estás presentándote a un proyecto Ibermedia, obviamente a la gente que decide en Ibermedia, que son representantes de distintos países, les pesan mucho esos antecedentes, la trayectoria que pueda tener el realizador, porque eso avala que la producción va a ser relativamente importante. Cuando tienen que analizar veinte proyectos, van a darles más importancia a aquéllos que están avalados por una trayectoria. Mientras más currículum y más premios, más posibilidades tienes de ganar el apoyo de Ibermedia. Tu nombre empieza a sonar, ya no eres un desconocido. A mí me sorprende mucho que en España o en Argentina mi nombre suene muchísimo, no a nivel masivo pero sí entre la gente que va al cine o trabaja en lo audiovisual, sobre todo productores y distribuidores. Todos conocen mi nombre, y es porque la gente que está involucrada en el cine lee, sabe, se informa.

—¿Cree que estos premios han hecho reaccionar positivamente al gobierno? ¿Cómo empezaron las autoridades a darse cuenta de que había que invertir en el cine?

—Ha habido un cambio producido en el tiempo, por generaciones de cineastas y de periodistas amantes del cine. María Romero, por ejemplo, que trabajó en *Zig-Zag*, en *Écran*, hablaba de la necesidad de promover el cine. Muchos han estado hablando insistentemente sobre la importancia de que Chile tenga un cine desarrollado o relativamente estable. Siempre hubo oídos sordos a eso, junto a una especie de menosprecio por los artistas chilenos. Por ejemplo, Gabriela Mistral parece más importante como posible lesbiana que como escritora o ganadora de Premio Nobel. Le dan primero el Nobel y después el Premio Nacional. Pablo Neruda era mucho más trascendente por ser comunista... No sé si es envidia o el famoso "chaqueteo", pero Chile ha tenido siempre una actitud en contra de sus propios artistas. Siempre tratan de que los deportistas sean extraordinarios y ganen el Mundial de Fútbol, por ejemplo, pero curiosamente Chile es más un país de grandes artistas y de una capacidad creativa extraordinaria.

En este mundo globalizado las autoridades políticas comienzan a darse cuenta de que Chile puede trascender a través de sus artistas. Puede relacionarse con el mundo a través de sus creadores. Pero también creo que es la toma de conciencia, por parte de los poderes, de que, y sobre todo hoy, las comunicaciones son fundamentales. Un país que no se comunica y que no tiene una imagen comunicacional, no existe. Ahora sí que es así. Por otro lado, se dieron cuenta moros y cristianos de que un audiovisual desarrollado hace que la economía del país funcione mejor. Estados Unidos entendió esto desde el momento en que inventaron el cine. Quienes tratan de llegar al poder, o quienes están al poder, si no tienen una imagen audiovisual tampoco existen. Conclusión: el audiovisual pasa a ser de primera importancia.

En Estados Unidos el apoyo al desarrollo cinematográfico ha sido siempre extraordinario, porque lo miraron como una herramienta de venta de toda su cultura al resto del mundo. Mientras Europa se perfilaba hacia hacer más cine-arte, Estados Unidos miró esto como un gran negocio global de país. Gracias al desarrollo de Hollywood nos

venden todas sus cosas. Nos venden la idea de querer ser como ellos y nos hacen aceptar su manera de pensar. El cine es una de las ruedas de desarrollo económico más importantes. Y los norteamericanos eso lo tienen súper claro. Es un concepto que recién en los últimos diez años comenzó a penetrar la mente de los empresarios chilenos. Comenzaron a desarrollar políticas y a escuchar a los trabajadores audiovisuales.

Por otro lado, los cineastas comenzaron también a organizarse. Antiguamente estaban todos separados, se agredían a través de los medios de comunicación, eran individualistas. Quizás la dictadura logró unir a los cineastas, porque, con la venida de la democracia, la primera obra que se produce —y donde la mayoría de los cineastas se unieron en un trabajo impresionante sobre la idea del nuevo Chile que comenzaba a surgir— es nada menos que la famosa Franja del NO, para el Plebiscito de 1988. Nadie ha hablado de esto, pero realmente fue un síntoma de este gran cambio de mentalidad.

En el spot del NO, fue la primera vez que vi que llaman a cineastas que tenían distintas formas de hacer cine, que venían de la publicidad, del largometraje, en fin, les dicen: “Colaboren con esto gratuitamente. La idea es hacer un spot con tales características, y como el spot tiene que considerar tales temas, levanten la mano para ver qué tema le interesa a quién”. Y la idea era que cada uno hacía su pedacito a su pinta, con 800 pies de película. Cada uno partió por su cuenta y no nos comunicamos, porque no había necesidad. La motivación era tan clara que, aunque cada uno filmó por separado, cuando se juntó el material y se vio, parecía que fuera todo de una misma mano. Se produjo una unidad tremenda. Hay que tener una gran unidad de pensamiento para estar apuntando en una misma dirección y tener un mismo estilo. Para mí fue un síntoma que se tradujo, después, en este cambio que ya no paró más, y que nos hizo unirnos y formar una Asociación..., la que ahora es una Federación. Plataforma Audiovisual es una federación única, y debe ser, a nivel mundial, una cosa bastante curiosa, porque junta a asociaciones, agrupaciones y sindicatos que en teoría se oponen. Por ejemplo, la Asociación de Productores de Cine, en teoría, es opuesto al sindicato de técnicos, porque éstos últimos tratan de que los valores sean cada vez mayores, y en cambio los productores quieren que sean cada vez menores. Debería haber rivalidad, en teoría, pero curiosamente no la hay. Funcionan todos bajo una misma Federación, y esa voz unida ha sido importante para lograr que se nos escuche. Ése ha sido otro cambio enorme. Si antes éramos voces independientes, en la última década ha habido una fuerte unidad.

—¿Qué se ha logrado en términos concretos?

—Recordemos que la mayoría de los países tienen un cine relativamente establecido, una institucionalidad y un sistema legal que le da estabilidad y continuidad. Chile todavía no lo tiene. Entonces, que exista un grupo de personas —un Consejo, en el caso de Chile— que por ley está obligado a pensar cómo fomentar el cine, en el presente y a largo plazo, también significa un salto enorme. Que todo el aporte esté centralizado y que haya un fondo que, por ley, esté destinado para eso. Ahora, los apoyos varían según el año, según la gente que maneje la Corfo, por ejemplo, según la buena voluntad del que esté de turno en la toma de decisiones. El cine es una cosa que hay que planificar a largo plazo, y si quieres planificar a largo plazo, tiene que haber algo claro y concreto por ley. Si a eso le

agregas que el drama más grande que tenemos es que, y a pesar del éxito que tengan algunas películas, nuestro mercado es muy pequeño, porque Chile tiene pocos habitantes y éstos van poco al cine, para que exista realmente una industria va a ser cada vez más necesario expandir nuestro mercado hacia afuera. Por más que tengamos una ley local, donde el Fondo va a darle un apoyo a parte de la producción cinematográfica, nuestras películas, en promedio, no se van a autofinanciar dentro del país. Jamás.

Por lo tanto, es fundamental la relación con el extranjero, hacer coproducciones con otros países, para lograr establecer un mercado común: un mercado común de cine latinoamericano. Que exista una institucionalidad para esto es indispensable, y en Chile aún no existe. Un "área de cine" del Ministerio de Educación no es realmente una institucionalidad. No es como el Instituto de Cine Argentino. No es lo que hay en Colombia, México, España. No tenemos el equivalente para hacer tratos de gobierno a gobierno.

Al no haber una ley para que los apoyos sean sólidos, uno trata de hacer coproducciones. Chile ha firmado tres o cuatro acuerdos de coproducción, pero la verdad es que han sido sólo firmas, papeles... Porque si a un coproductor español le dices: "Tenemos un convenio Chile-España", el cual todavía no existe, él responde: "Claro, bueno, fantástico". La película, mayoritariamente chilena, va a ser considerada española, y por lo tanto tiene todos los apoyos de las legislaciones españolas en Chile. ¿Y la contraparte? Si la película es mayoritariamente española, ¿qué beneficios va a tener en Chile? Ninguno. No tenemos nada que ofrecerles. Entonces, el salto al contar con una legislación es tremendo.

—Formado el Consejo de Cultura, ¿estaríamos encaminados a ese mejor panorama?

—Aprobándose esa ley, va a comenzar a crearse esa situación que te describo.

—¿Y qué pasa con el Tratado de Libre Comercio? ¿Cómo se logró dejar al cine fuera de ese acuerdo comercial?

—Nosotros no nos habíamos dado cuenta del peligro que significaba el TLC. Nos enteramos porque nos lo advirtieron los cineastas de Canadá, donde hay una coalición cultural. Ellos nos dijeron: "Formen una coalición cultural también, porque un tratado así hiere a todas las artes". Y hay muy pocas coaliciones formadas en el mundo, porque estos tratados son algo muy nuevo y se formaron contra el TLC. Creo que hay cuatro o cinco en todo el mundo, incluyendo Chile.

De hecho, cuando los canadienses vinieron para acá a contarnos, nosotros nos asustamos muchísimo. Vimos que era una amenaza tremenda, porque Estados Unidos tiene perfecta conciencia de que debe evitar que le aparezcan competidores culturales en el mundo, no quiere que se les destruya esa forma que tienen de vender su país. Ellos han sido siempre los que se han opuesto violentamente a esta idea de que los tratados de comercio internacionales no interfieran en los aspectos culturales de cada país. ¡Pero no podemos comparar una industria cinematográfica con una fábrica de zapatos! Aunque ellos alegan que el cine es una industria, no se puede meter en el mismo saco la

fabricación de zapatos y una producción artístico-cultural, como es el cine, que es una expresión que penetra en la mente de las personas. El cine tiene que ver con el desarrollo psicológico del país. Los medios audiovisuales son los que van haciendo que a la sociedad le guste algo o no le guste. No es comparable con otros productos. Y nosotros logramos una victoria momentánea al conseguir que fuesen eximidos temporalmente de estos acuerdos del TLC todos los aspectos culturales, justamente porque se trata de cosas esencialmente distintas.

Estados Unidos se opuso tenazmente desde el comienzo, y fue una pelea muy dura: su posición era no hablar de materias culturales. O sea: "Si ustedes quieren vendernos más vino, olvídense de hablar del tema cultural". Y ahí se dio una muy buena forma de relacionarse entre la comisión chilena y nosotros, porque tuvimos un contacto constante.

Tan importante fue la cohesión en este propósito de sacar la cultura del TLC, que cuando estaban negociando un comisionado estadounidense dijo que iban a consultar con la Motion Picture Association: "Vamos a llamar al presidente, al señor Valenti". Valenti es un tipo que lleva cuarenta años ahí, en un puesto político, y es más importante que muchos senadores. Entonces la comisión chilena dijo "Nosotros vamos a consultar a Plataforma Audiovisual". Y ni nos llamaban, pero lo decían, porque era importante tener ese respaldo detrás, poder decir como gobierno de Chile: "No podemos aceptar esto porque todas las asociaciones en nuestro país se oponen, y nosotros como gobierno no podemos ir su contra". Y es que si estas organizaciones no existen, no hay nada que decir, los negociadores no tienen fuerza. Y eso nos lo dijeron claramente.

—Decía que este acuerdo de dejar fuera los temas culturales del TLC era temporal. ¿Por qué?

—Porque en el fondo se logra una exención, es decir, se aprueba el Tratado de Libre Comercio pero este tema específico queda como una parte pendiente, hasta que se resuelva definitivamente en la Organización Mundial de Comercio (OMC).

¿Cuál es la lucha que se está dando? Que en la OMC se llegue a la conclusión de que el tema cultural no le corresponde a la OMC. Ya hubo una importante victoria en la primera discusión respecto a eso a nivel de OMC, donde ganó la postura de que todo el tema cultural tiene que pasar a la Unesco. Tiene que haber una organización dentro de la Unesco, que trate el tema cultural a nivel global. Es lo lógico. El primer round ya se ganó.

Pero hay presiones para que sí le corresponda a la OMC, y que la cultura sea igual a una fábrica de chorizos. Justamente, porque a algunos les gusta mantener una hegemonía cultural en el mundo, y quieren que la cosa siga igual. En este caso, sería peor. Porque los acuerdos del TLC para liberar de derechos de aduana te limitan en una serie de factores; por ejemplo, no podrías hacer mercado común regional. No podrías hacer un montón de convenios con otros países, porque estás limitado al TLC con Estados Unidos. ¿Y a cambio de qué? De nada, porque la moneda de cambio para aceptar eso, que en el caso del vino, o de los zapatos, es importante porque te liberan de impuestos para ingresar a Estados Unidos, no funciona con la cultura. En el caso de la producción chilena de películas, ¿te liberan de qué impuestos? En cualquier parte del mundo, una

película no paga por lo que vale el producto. El cine curiosamente, o tácitamente, porque parece que no hay nada escrito al respecto, no paga por lo que realmente vale como producto cultural, sino por lo que vale materialmente la copia: mil dólares. Tú ingresas una copia de una película y tienes que pagar mil dólares. El cine en sí no paga derechos de aduana, sino que se paga sobre el valor de las copias. Entonces, no obtenemos nada a nuestro favor.

—Esto es así con Estados Unidos y con la Unión Europea. ¿Qué pasa con Asia?

—Yo creo que no hay problemas con Asia.

—¿Ha cambiado el oficio de hacer cine en Chile, al tener los cineastas que poner los pies sobre la tierra y trabajar como empresarios?

—Por lo que me ha tocado vivir a mí, hay un gran mito respecto a eso. Se nos etiqueta mucho. En general, los cineastas, los que hacen cine, los productores, trabajan más que un gerente de banco. Mucho más. Son gente muy responsable y, en general, son bastante sanos.

—Es un mito lo de los cineastas bohemios...

—Tal vez eso existió en la década de los 30 ó 40, eso del genio creador. Lo que a mí me ha tocado vivir es exactamente lo contrario. O sea, no puedes hacer una película si no tienes una excelente salud y si no eres absolutamente rápido, ejecutivo, eficiente. Cuando veo a los ejecutivos de una empresa, de las agencias, ilo que se demoran en tomar una decisión! ¡No podrían jamás hacer nada en cine! El que hace cine termina siendo un gallo mucho más capaz de hacer cosas distintas. La realidad chilena para hacer cine nos ha obligado a hacer de todo, a transformarnos no sólo en creadores, sino en productores, ejecutivos, publicistas, diseñadores... Todo. Lo que no es lógico, porque cuando se forma una industria estos aspectos se deben separar y tienes especialistas. Pero nuestra realidad no ha sido ésa.

Conclusión de todo: los que han logrado establecerse vienen habitualmente del cine publicitario, del cine documental, y son capaces de muchas más cosas que aquéllos que son los ejecutivos top.

ORLANDO LÜBBERT

Orlando Lübbert nació en Chile, en 1945. Luego de graduarse de arquitecto en la Universidad de Chile, estudió cine en los Talleres de Chile Films y comenzó a trabajar como ayudante del documentalista Patricio Guzmán. Salió del país en 1973 hacia México, donde se desempeñó como profesor en la Escuela de Cine de la Universidad de México hasta 1974. Más tarde se radicó en Alemania Federal e hizo clases en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín hasta 1993. Desde 1972, Lübbert se ha dedicado paralelamente a la realización de documentales y de cintas de ficción, ejerciendo tanto de director como de guionista. En 1995 regresó a Chile, donde ha continuado su labor docente y ha trabajado en la adaptación y el desarrollo de guiones con el director Ricardo Larraín. En 1999, y a petición del canal franco-alemán Arte, realizó el documental Chile, la herida abierta, y en el 2001 estrenó una de las cintas de ficción más exitosas del cine nacional: Taxi para tres.

FILMOGRAFÍA

Los puños frente al cañón, documental, 1975

El paso, largometraje, 1979

Residencia en la tierra, documental, 1980-1986

Chile, donde comienza el dolor, documental, 1981-1987

La Colonia, largometraje, 1985

Chile, la cultura necesaria, documental para la televisión alemana, 1985-1986

Isabel Allende, documental para la televisión alemana, 1985-1986

Chile, cultura contra la Junta, documental para la televisión alemana, 1985-1986

Donde las imágenes van a la escuela, documental para la televisión alemana, 1989

Correcto, o el alma en tiempos de guerra, documental para la televisión alemana, 1992

La herida abierta, documental, 1999

Taxi para tres, largometraje, 2001

PREMIOS

1976 Premio en el Festival Karlovy Vary, Checoslovaquia, por Los puños frente al cañón.

1976 Distinción en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, Cuba, por Los puños frente al cañón.

1986 Segundo premio Filmschau Nürnberg, Alemania, por La Colonia.

2001 Concha de Oro por Mejor Película en el Festival Internacional de San Sebastián, España, por Taxi para tres.

2001 Premio del Gran Jurado Festival de Cine Latinoamericano de Miami, Estados Unidos, por Taxi para tres.

2002 Mejor Guión en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, por Taxi para tres.

2002 Mejor Guión en el Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena, Colombia, por Taxi para tres.

2002 Premio de la Crítica en el Festival de Cine de Uruguay, por Taxi para tres.

2002 Critic Choices, Festival Internacional de Cine de Rotterdam, Holanda, por Taxi para tres.

ENTREVISTA

—¿Cuál era su visión desde Alemania sobre lo que estaba pasando con el cine chileno cuando llegó la democracia?

—Yo mantenía el contacto con algunos realizadores chilenos, como Ricardo Larraín. Él había ido a Berlín, habíamos estado juntos cuando ganó el importante premio por La Frontera, una película que a mí me pareció bastante buena, y le ayudé a hacer un montón de cosas allá. Fue mi primer contacto de vuelta con el cine chileno. Y en ese momento todo el mundo esperaba que con el regreso de la democracia, esta democracia tan especial que tenemos, hubiera una apertura cultural muy fuerte. En algunas cosas la ha habido, como en el teatro. Pero en el cine se mantuvo más o menos lo mismo. Cuando regresé a Chile el año 95, lo hice sin ninguna esperanza de nada. Veía que el panorama del cine era un desierto. Me encontré con mi amigo Gustavo Graef-Marino, quien tenía la experiencia de Johnny Cien Pesos, que también fue exitosa a principio de los 90. Era el parámetro que había, esas dos películas. También estaba Caluga o menta. En Alemania yo había logrado ver Amnesia, que tampoco me gustó mucho, pero se notaba que había algo latente... De todas maneras, mi sensación general era que no había nada, sólo lo que se hacía en publicidad.

—¿Cómo se involucró en la práctica de hacer cine en Chile?

—Llegué y la primera pega que tenía que ver con cine me la ofreció Ricardo Larraín. Era un trabajo no pagado, él quería hacer unos telefilmes y había hecho una especie de concurso de gente que escribe o gente que estaba en la cosa cinematográfica. Y me pasó muchos proyectos y currículos de realizadores. Existía una oferta de TVN para hacer telefilmes y Larraín quería presentarse. La idea era hacer telefilmes de buen nivel que tuvieran un cierto rango, y, a través de la televisión, llegar al cine. Leer estos proyectos me sirvió mucho, porque fue una manera de adentrarme en lo que estaba pasando en "el subterráneo", gente que estaba tratando de tirar ideas. Constaté algo que después se me fue confirmando en las escuelas de cine, y es que la gente que escribía películas vivía de la Plaza Italia para arriba. Gente a la que en su vida nunca le había pasado nada. La típica clase media protegida. Como yo no los conocía (había algunos famosos en estos proyectos), no tenía problemas en decir cosas acerca de nadie. Era muy riguroso en ese sentido.

En Alemania yo había trabajado mucho en talleres de guión. Había ganado experiencia, tenía esa escuela de guión bastante rigurosa. De esos veintitantos proyectos saqué uno o dos. Uno que me gustaba a mí y otro que podía ser. Y Larraín quería tener diez, por lo menos, o más. Le hice un análisis y le dije que yo no veía nada.

En los currículos de los postulantes decía que habían hecho taller de guiones con Skármeta o con la Pía Barros, y ninguno de ellos es guionista. Y me di cuenta de que en este país el guión había sido copado por escritores. Y de esos escritores no conozco

ningún guión que valga la pena. Tampoco existía esa cultura de guión que ahora se está desarrollando lentamente en Chile. Muchas cosas de tallercito. Cuando tú veías las historias, faltaba mucha sustancia, faltaba vida. El proyecto que escogí me interesó porque el autor proponía historias que tenían que ver con su experiencia, tenía un contacto con la realidad que los otros no tenían. El contacto con la realidad de los otros pasaba por los egos. Había mucha cosa light, no tenían fuerza.

Llamé por teléfono al autor del guión que me gustó y lo invité a comer a mi casa. Resultó ser Alejandro Cabrera, uno de los guionistas estrellas de TVN, el creador de Amores de mercado y otras series exitosas. Y después fue alumno mío en el taller de guión que yo di. El olfato me decía que este chico valía. Lamentablemente, está metido en la televisión, que es terrible. Lo ideal sería que estuviera trabajando en cine. Hay que ser bien loco para meterse en este cuento. En fin, cuando llegué hacía peguitas, nadie me conocía. Nadie me pescaba en Chile.

—¿Pensó alguna vez que de vuelta en Chile no iba a poder hacer cine?

—Lo que pasa es que estoy viejo ya, no tengo un camino de vuelta. En Alemania había hecho dos largometrajes y, como no me funcionaba seguir haciendo las películas que yo quería hacer, trabajé de pintor, de cocinero de restaurante, de reparador de casas, nada que tuviera que ver con cine. Y a la vez nada que me sacara esta idea de que yo era guionista y director de cine. No podía volver atrás. Es tanto lo que he sacrificado que a estas alturas de mi vida no voy a buscar otra cosa. Nunca traté de hacer publicidad. Creo que te caga interiormente, por mucho que tú digas que no. La publicidad te usa a ti. Prefería hacer trabajos no creativos, al tapizar o reparar una casa ganaba en una semana para vivir el mes completo. Me las arreglaba. Siempre he considerado un enriquecimiento salir de lo que tuyo y meterte en el mundo de los maestros. Y las historias que se me ocurrían mientras pintaba eran mucho más ricas. Un día le reparé una casa gigante, en Berlín, a un profesor de siquiatria, y a veces abría la puerta y llegaban unos loquillos y pasaban unas cosas increíbles. Un día, el siquiatra me invita a tomar café —algo muy democrático, muy alemán—, y me pregunta a qué me dedico. Le dije que era director de cine, guionista, y que había hecho dos largometrajes. Que había hecho documentales, había ganado premios. Él no podía entender cómo era que había terminado reparando su casa. Yo sí lo podía entender y nunca he tenido problemas con eso.

Llegué a Chile sin ninguna esperanza de que me ofrecieran trabajo. Y fue el Fondart el que dio la partida de todo esto. Me presenté con una serie de películas cortas. No lo gané. Me di cuenta de que en esto, aquí en Chile, existía una cultura que no era la del rigor, del análisis, sino la cultura del marqueteo. Es decir, los proyectos se presentan para los ojos y no para la razón. No para ser analizadas. Es la cultura publicitaria. Muchas oficinas de publicistas ganan proyectos porque los presentan de una manera increíble, y los proyectos son una mierda. Yo los presentaba como en Alemania, donde existe un rigor distinto. Allá, si le pongo mucha parafernalia, lo estoy debilitando a los ojos de los que lo analizan. El proyecto vale por lo de adentro, no por lo de encima. Tuve que luchar contra ese criterio. Y el Fondart se abrió al cine y pude presentarme con Taxi para tres, que era uno de los guiones que yo le había agregado a Ricardo Larraín.

—Pero desde el 93 ó 95 sí hay algo más pasando en el cine nacional.

—Por supuesto, hay un gran salto. Lo interesante es constatar algo, verlo funcionar con sus piezas. Con muy poco apoyo, porque te dan 40 millones cuando se necesitan 200 millones para rodar una película. Con la plata del Fondart me conseguí la cámara, pagué parte del revelado y un par de cosas más. Esa plata me ayudó a conseguir el resto. Se desató una dinámica. Te obliga a movilizarte. Ha habido muchas experiencias fallidas que se rodaron pero no se terminaron, y es que depende del carácter de los realizadores. Algunos pierden la fuerza. Hay que tener mucha constancia para terminar una película. El ejemplo de terquedad más grande es la de Bustamante, un publicista que ha hecho películas con muchos años de esfuerzo.

En los 90 se creó un clima donde era posible hacer películas de calidad, técnicamente bien hechas: un cine que iba a entrar a competir a las salas. Eran saltos, a pesar que ya habían habido otros, con Johnny Cien Pesos y La Frontera. Pero para esas dos películas la distribución fue más difícil, no existían los complejos de exhibición como Cinemark, Cinehoys, Showcase. Sólo Chilefilms, y su actitud, por lo que yo sé, era bastante nefasta con los cineastas, a menos que Chilefilms estuviera involucrado monetariamente. Había siete copias, como máximo, por película. Muchas de ellas se metieron en la televisión y la gente las veía ahí.

Eso cambió con el Fondart y con la llegada de cadenas, especialmente los Hoyts, que han tenido una política muy razonable con el cine chileno, muy respetuosa. El hecho de que con Taxi para tres saliéramos con diecinueve copias fue muy positivo. Hoy todas las películas salen con 19 ó 20 copias, porque descubrimos otra dinámica: hay que golpear la primera semana. El boca a boca es crucial porque no tenemos plata para publicidad. Por lo tanto, el secreto es tener una buena película, tener hartas copias, golpear la primera semana. Que esa gran cantidad de gente que va a ver la película en los primeros días te haga publicidad, para mantener un nivel en las semanas siguientes. Necesitas una buena crítica, también. Eso fue lo que generó el éxito de El Chacotero Sentimental, a pesar de que no tenían tantas copias, porque las iban haciendo a medida que veían que había un éxito. A pesar del aporte de las otras películas, es El Chacotero Sentimental la que inaugura esta gran posibilidad para el cine chileno. También me hace pensar en la mirada que había en esa historia, el fenómeno de identidad de un sector popular. Ellos no son protagonistas de los spots publicitarios en general. Ahora se les está tratando de vender los celulares, pero el mundo de la televisión es de rubios, con una mirada arribista. Hay que consumir más, hay que aspirar a más. Pero El Chacotero Sentimental es la mirada normal, acerca de problemas normales de la gente, con un toque de humor bien hecho, con actores simpáticos, carismáticos. Encuentra la onda sin caer en la superficialidad o lo grotesco. La gente reconoció eso como una mirada del cine chileno. Tiene elementos marqueteros también, un desnudo final. Es una película bien equilibrada.

—¿En los 90 ocurrió un cambio temático?

—El tema es el tema. A veces hago un paralelo con el cine argentino. Una película que ganó el Oscar, La historia oficial, es una tremenda película que además es comercial.

Tiene un gran guión, una gran historia. Es tremendamente política. Nosotros no tenemos nada equivalente a eso. La Frontera es un intento un poco tímido. No creo que el tema político haya cambiado, creo que está pendiente. Hay que enfrentar el gran tema político, que nos marca a todos. Trabajar la dramaturgia, cómo abordamos dramáticamente esta materia. Que no sean ladrillazos para el espectador. Cómo retomamos la vigencia del viejo drama. Recuperar la narración dramática. Hay mil formas de contar una historia, pero una resulta ser la más eficaz. Mi gran ocupación es dar clases de guiones, de dramaturgia. Es mi gran obsesión, porque creo que es nuestra gran debilidad.

En Alemania, el año 86, pasaba lo mismo. Allá había una industria cinematográfica muy fuerte, que empezaba a sacar cuentas. Decían: "Tenemos una industria instalada y va a empezar a producir en material audiovisual". En el estado anterior, cuando era la historia lo que aseguraba calidad, no se invertía un peso. Quedaba al destino de un guionista solitario que se tenía que gastar las platas él mismo para hacer un guión, con un gran sacrificio. Esa industria se planteó que vale la pena, invertir plata, porque va a rendir al final. La calidad de la película redundaba también en un tema económico: si se invierte, será de mejor calidad. Invirtieron en guión. El año 86 hubo un concurso nacional para participar en un taller de guiones espectacular. Era un año entero para escribir un guión con un sueldo de mil dólares al mes, con reuniones todos los fines de semanas en castillos y lagos en Berlín, donde estaba la flor y nata de los dramaturgos, expertos, directores, productores, directores de fotografía. Participaron mil 500 proyectos para doce cupos y yo me gané uno. Aprendí en ese año lo que no aprendí en toda mi vida. Trabajaba con especialistas en diálogo. Venía el equipo de Kieslowski de Polonia y se instalaba un fin de semana con nosotros. Y nosotros nos convertíamos en esponjas. En Alemania el equipo que se formó a partir de ese taller fue histórico. Se desarrollaron relaciones que duran hasta hoy. Cada vez que voy a Alemania nos vemos, nos tomamos un café. Cuando me gané el premio en San Sebastián me mandaron unos mails cariñosos, estaban felices.

En Chile estamos a punto de dar un salto cualitativo, se están haciendo cosas muy buenas. Es producto de que existió la clarividencia de que hay que invertir en esto. Debemos empezar a crear buenas historias. Y ahí viene la cuestión de los temas. Constató, nuevamente, que el fenómeno de la creación cinematográfica tiene mucho que ver con la clase media. Hay mucho de la mirada voyerista hacia el mundo delictual o el mundo intelectual. O la mirada voyerista hacia el mundo de mafioso nocturno, de los malos. Hay mucho de romanticismo de nuestra clase media. Es inevitable que se traslade ahí. No tengo nada contra eso, yo hice una película sobre el mundo delictual, aunque de lo que hablo es de ciertos personajes. El único "mundo" que cuento en Taxi para tres es el mundo del taxista. El mundo delictual no alcanzo a mostrarlo, pero hay otros a quienes les interesa mucho, o el mundo de los gangsters, de la violencia. Le tengo mucho miedo a caer en esta cosa de la clase media, de usar el ojo de la cerradura y ser un poco voyerista.

—Decía que cuando llegó en 1995 el "mundo de los guiones" pertenecía a gente de clase alta. ¿Y ahora?

—Ahora ha surgido otro grupo. Yo no me considero para nada de la clase alta, y tampoco Galaz. Se ha producido un trasvasije. Han cambiado también los temas. A mí me

preguntaban por qué todas las películas chilenas tienen que ver con el mundo popular. Y pasa que es un mundo marginalizado desde el punto de vista del imaginario colectivo. Vives en una sociedad que te machaca cómo tú debes ser. Tienes que ser rubio, vivir en un barrio bonito, aspirar a más. Instintivamente, como cineasta, tiendes a mostrar el otro mundo, a decirle al país que hay gente que vive marginalmente. Se busca ir a "lo especial". Es típico de este comienzo cinematográfico, que esto sea una ensalada, que existan películas de aventura como Campo minado, u otras como El nominado. Hay mucho yuppie haciendo película, mucho roto haciendo película, gente de la clase alta, publicistas haciendo cine, cada uno con su manera de enfocarlo. En Chile el cine es eso, es una majamama. Me cuesta ver elementos coherentes. A lo mejor tiene que ser así. Quizás lo más importante es que algunas películas lograron abrirnos una puertecita hacia ese gran público. Saber que el destino de tu película es un público determinado, que decide el éxito o fracaso.

El público va a ser cada vez más amplio. En Valdivia, en Puerto Montt, en Iquique, existe Cinemark. Al final, vamos a tener que estrenar con cuarenta copias. Esa mezcla de realizadores, más la seguridad de que existe el gran público chileno, empieza a producir un fenómeno. Y haber levantado un cine sincronizado: ya no pasa eso de que ves la imagen y oyes el diálogo después. Hay un buen nivel profesional y técnico. Hasta dolby surround. Y hay buenas actuaciones que han brillado. Pero hay un gran vacío de guión. Y agregaría un problema de casting muy fallido, porque empiezan a hacerlo sobre el camino, muy rápido, echándole para adelante, y las consecuencias se ven en el producto final. Todo esto lo veo como parte necesaria de este desarrollo. Y mientras persista esta tendencia de que se hacen muchas películas, tendremos más material del cual hablar. Y, por lo tanto, tendremos alguna teoría... Aunque se escribe poco. Se escribe todo el aspecto farándula. A veces dan pena las preguntas de los periodistas, te preguntan huevadas. Hay una gran incultura cinematográfica. Todo son lugares comunes. Nosotros tuvimos en Francia un gran éxito de crítica, y de público también, más de 30 mil espectadores con sólo cinco copias. Para los distribuidores fue un éxito total. Y las discusiones, las preguntas que los periodistas hacían allá eran increíblemente fundadas y sólidas. Tienen una gran formación. Pero acá no hay una buena crítica cinematográfica y tampoco se produce un intercambio de ideas.

—¿Y las escuelas de cine?

—Cuando llegué, entré a trabajar a la Escuela de Cine de Chile con Carlos Flores, que me reintegró, porque soy uno de los fundadores. Tenía la esperanza de que se formaran escuelas de cine que fueran un aporte. Estuve en Arcis, un poco en Arcos y, en general, constato que son parte de un negocio, no más.

—¿Qué les falta?

—Les falta rigor. Una escuela de cine no puede ser privada. Es como el vino: puedes producir vino a granel, llenar el mercado, pero te vas a quedar en eso. El vino chileno tuvo éxito en la medida en que mejoró su calidad. Nuestro cine va a poder levantar cabeza en la medida que subamos nuestros niveles de calidad. Aplicar más rigor, y ese rigor no se

enseña en estas escuelas. Tienen falencias. Y en realidad, entran todos. Una vez un tipo de la Arcis me dice: "Se presentaron ochenta alumnos". Le pregunté: "¿Y cuántos quedaron?" "Ochenta", me dijo. No, pues el profesor tiene que aplicar un criterio. Porque las cosas que se enseñan son jodidas. El cine es la conjunción de muchas artes, necesitas cierta cultura, talento creativo y una gran capacidad de trabajo. Y rigor en tus estudiantes. Es la gran falencia de la educación chilena en general.

Una vez, en clase, hacíamos un análisis de un cuadro que era La caída de Ícaro... Empiezan los murmullos: nadie sabía quién era Ícaro. ¿Cómo es posible eso?! Yo tengo una posición medio agresiva pero de mucho cariño. Vuelvo a hacer clases a los mismos lugares, vuelvo a meterme con los cabros jóvenes, porque yo estuve muy desamparado cuando tratábamos de hacer cine y aprender. Les digo que el problema no es que sean ignorantes, sino que no les angustia ser ignorantes. Es el síndrome del Kike Morandé, que te dice que es in ser ignorante. Se convirtió en una choreza. El cine requiere cierta madurez, gente que no esté metida en un mundito cagón. Fíjate que el gran trauma para unos estudiantes fue mandarlos a trabajar en cités que están a la vuelta de la esquina. Y yo encuentro fascinante el cité. Salir con la grabadora a hablar con la gente fue un drama para ellos.

—A pesar de esa falta de rigor, ¿estamos hoy en un proceso de crecimiento?

—Soy profesionalmente optimista. Creo que se puede, a través de la cantidad, llegar a la calidad. Yo trabajé en México y allá es parecido. Ahí sí tienen una industria cinematográfica. Argentina también. Hay un elemento cultural, hay maestros que están en esto, hay hasta un contacto físico: sentémonos a tomar un café y conversamos. Eso falta en nuestro país para que se formen verdaderas escuelas. Cuando quiero hacer una película en Chile, no encuentro un buen asistente de dirección. Olvídate de tener un continuista, alguien que me haga el script profesionalmente. Las escuelas no los producen. ¿Sonidistas? A nadie le gusta esa área del cine. A todos les gusta la cámara, la fotografía, porque es choro ser director. Y el mercado está lleno. No sé cuántos egresados hay de dirección de la Arcis, y no sé qué están haciendo. Uno de ellos hace asistencia de dirección y no tiene idea de lo que es eso. Es una cosa muy concreta, muy definida y muy importante. Mientras no exista una industria cinematográfica, que presione para hacer más exigente el trabajo, la formación profesional no se va a dar. Por ejemplo, el día de rodaje, que en Chile es muy barato, cuesta tres millones de pesos. Pero si pierdes media hora de rodaje porque un asistente de dirección es un pelotudo, no se la puede, no tiene carácter, estás perdiendo mucha plata, y a la larga va a ser más racional invertir más y traer a alguien de afuera.

—¿Cambió su forma de hacer cine después de Taxi para tres?

—No mucho. Hubo dos Fondart en los que no he sacado nada con el mismo proyecto. Mi error es no aceptar las condiciones de presentación marquetera. Creo que mi proyecto tiene mucha fuerza. Ahora estoy tratando de conseguir plata. En dos años he logrado algo, algunos distribuidores están muy entusiasmados y me ofrecen 75 mil dólares para la

distribución mundial. Pero tengo que tener una garantía, y los bancos no te pasan esa plata. Cuando vaya a editar la película, voy a pedir la plata para poder terminarla.

—¿Y qué pasa con inversiones privadas?

—Estoy tratando con los privados.

—¿Hay, entonces, posibilidades reales para un industria cinematográfica en Chile?

—Hay otra cosa que no está todavía aclarada. La gente que hace publicidad tiene más facilidad para hacer cine porque tienen todos los contactos. Yo no tengo contactos. He tratado de buscarlos a través de una agencia. Estuve trabajando con ellos. Resultado: casi nada. Ésta sigue siendo una actividad sospechosa, arriesgada. Buscas apoyos, pero, ¿qué les das tú a ellos? Que aparezca un personaje con una camiseta con una propaganda. Tampoco sabes pedir bien. Si necesitas un viaje en avión, ya no va a ser esta cosa que se usaba tanto, de tener una toma del avión volando por detrás. Ahora querían una escena arriba del avión y tuve que escribir una escena así. Al final fue tanto, que el productor dijo no: era más trabajo y más difícil.

—¿La internacionalización cambia la manera de hacer cine?

—Debe cambiarla, y siempre ha estado en nuestra cabeza lo de la internacionalización. Hay muchas películas que uno piensa estrenarlas afuera, tener éxito afuera y traer los frutos a Chile. Pero una cosa que he aprendido es que ese éxito pasa por el éxito en tu propio país. La gente no quiere ver películas afrancesadas.

—Si una película funciona en Chile, ¿debería funcionar afuera?

—Si una película funciona en Chile es porque tiene una historia bien contada. Eso siempre es así. Siempre uso un ejemplo: hice un documental para la televisión alemana sobre la escuela de cine de San Antonio de los Baños, en Cuba, donde también trabajé. Esa escuela es una especie de creación de García Márquez. Y él hace un taller de guión, por lo que pude hacerle una entrevista y le hice la pregunta del millón: ¿logrará el cine latinoamericano el mismo éxito que ha logrado la literatura latinoamericana? Me dijo: “Durante muchos años escribíamos para que nos publicaran y nos tradujeran y nos reconocieran en otros países. Y nos traducían por ahí, por allá, pero no pasaba de eso. Pero, ¿cuándo fue que triunfamos? Cuando nos propusimos que nos leyera nuestro público y ganarnos su corazón. Cuando logramos ganarnos el corazón de nuestros lectores latinoamericanos, nos tradujeron hasta en China”. Y ese gran boom de la literatura latinoamericana en Europa y en todas partes del mundo se debió a eso.

Por ejemplo, Amores perros, la película mexicana de Gonzalez Iñárritu, tiene influencia, tiene alma en un montón de cosas. Pero es muy latinoamericana, muy mexicana. La veo y la reconozco, porque viví en México. Igual que Y tu mamá también. Hay una cosa que late detrás. Para mí, una de las mejores películas latinoamericanas es La vendedora de rosas, que es tremendamente colombiana a pesar de estar basada en una obra de Ibsen. Todos los éxitos latinoamericanos tienen esas características. El éxito

del cine iraní, ¿en qué se basa? En que es muy iraní. Tú abres una ventanita a un pueblo. Nosotros agradecemos que nos abran la ventana y, claro, notas que hay influencia del cine inglés, pero las influencias en el cine siempre van a existir.

La gran trampa es tratar de hacer películas tipo underground norteamericanas, con el mismo feeling. Creo que no funciona. La gente que me hablaba de Taxi para tres me daba las gracias por eso. Yo tengo un gran premio, mejor que San Sebastián y otros veinte premios: es el Festival de Gotemburgo. Invierno sueco, enero o febrero, frío a morir, cerca de Noruega, un festival muy interesante. Tuvimos tres o cuatro proyecciones, una de ellas con estudiantes. Había muchos chilenos, que estaban felices. Pero había una exhibición un día domingo a las 9:30 de la mañana. Estaba nevando, salgo del hotel y no había nadie en la calle. Y me dije: "Típico fracaso". Pero no fue así, hubo un lleno total, hasta quedó gente afuera. Un público que se emocionó con la película, salían y me daban la mano y me decían gracias. Uno me dijo: "Gracias por mostrarnos tu país". Ahí descubres que es eso lo que ellos fueron a ver. Una ventanita que se abre. Te metes en otros ángulos. Hay cosas que se parecen y otras que no, ese juego es muy interesante, y es el juego de la especie humana. Cuando conocemos a un extranjero, pasa eso. Nos damos cuenta de que somos muy parecidos pero también muy diferentes. Yo soy uno de los que hablan mucho de identidad, y creo que ésa es la forma.

—¿Por qué tanta defensa ante la mirada nuestra?

—Una de las cosas que descubrí con mi película tenía que ver con el paradigma de la mirada, y es que, en general, la sociedad chilena tiene una mirada arribista, debido a la gran cantidad de inversión en publicidad. Leía en una estadística que Chile es el país que más invierte en publicidad por habitante. Para poder consumir, la publicidad te tiene que mantener permanentemente descontento con lo que tienes, insatisfecho. La insatisfacción es la madre del consumo. Por eso te tienen que mostrar un mundo al cual no vas a llegar nunca, pero que tienes que desear. Cualquier gran realizador se va a la mierda si usa ese criterio. Tenemos ese paradigma metido en la cabeza. El acto político más importante es cambiar el eje de la mirada. Es decir "mirémonos a los ojos". Mostrarle a la gente el lugar donde vives. Naturalizar la mirada, sin este componente de la insatisfacción. Y tener una mina en la película que sea normal. Es decir, convertir lo ordinario en extraordinario. La película brasilera Estación Central está protagonizada por una vieja fea, que además es mala, pero al final le tienes cariño. Ahí hay un trabajo. Ahí el cine construyó algo. ¿Qué hago yo si tengo una mina rica desde el principio? No tengo los mismos efectos. ¿Sobre la base de qué construyo? La labor política del cine es cambiar el paradigma de la mirada, mostrarnos cómo somos. Somos patita corta, regordetes, pero somos chistosos, divertidos, chamullentos. Ése es el camino hacia el éxito.

GONZALO JUSTINIANO

Gonzalo Justiniano nació el 20 de diciembre de 1955. Estudió en el colegio Saint George, en Santiago. Comenzó a estudiar agronomía, para luego pasar a Psicología, durante año y medio en la Universidad Católica; mientras tomaba cursos en la Escuela de Arte y Comunicación de la Católica (EAC). A los 19 años se fue a vivir a Francia, donde fue alumno de cine en la Universidad París VIII, desde 1976 hasta 1979. Después, de 1979 a 1981, en la Escuela de Cine "Louis Lumière". Al regresar a Chile desarrolla su propia productora Sahara Films. Es uno de los cineastas chilenos con mayor participación en festivales internacionales de cine, como los de San Sebastián, Montreal, Berlín, Nueva York y Sundance, entre otros.

FILMOGRAFÍA

Hijos de la guerra fría, largometraje, 1985

Sussi, largometraje, 1988

Caluga o menta, largometraje, 1990

Amnesia, largometraje, 1994

Las historias de Sussi, miniserie para televisión, 1997-1998

Tuve un sueño contigo, largometraje, 1999

El Leyton, largometraje, 2002

B-Happy, largometraje, 2003

PREMIOS

1986 Premio del Forum Festival de Berlín, Alemania, por Hijos de la guerra fría.

1986 Mejor Director en Festival de Cartagena, Colombia, por Hijos de la guerra fría.

1986 Premio Opera Prima en Festival de Biarritz, Francia, por Hijos de la guerra fría.

1991 Mejor Director Latino en Festival de Cine de Nueva York, Estados Unidos, por Caluga o menta.

1994 Primer Premio en el Festival de Cine Latino de Trieste, Italia, por Amnesia.

1994 Premio del Público en el Festival de Berlín, Alemania, por Amnesia.

1995 Premio de la Crítica, Mejor Fotografía y Premio OCIC en el Festival de La Habana, Cuba, por Amnesia.

1995 Premio de la Crítica, Mejor Guión y Mejor Película en el Festival de Huelva, España, por Amnesia.

1995 Mejor película en el Festival de Cine de Gramado, Brasil, por Amnesia.

1999 Premio Claqueta y Mejor Película Iberoamericana en el Festival de San Sebastián, España, por Tuve un sueño contigo.

2004 Premio a la Diversidad Cultural en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Argentina, por B-Happy.

2004 Segundo Coral Mejor Largometraje en el Festival de La Habana, Cuba, por B-Happy.

2004 Premio FORUM, Premio CICAIE, Mención Especial, Premio Don Quixotte en el Festival de Berlín, Alemania, por B-Happy.

ENTREVISTA

—Usted es uno de los cineastas que más películas ha filmado en la última década. ¿Cómo logra mantener ese ritmo de trabajo en un medio como el chileno?

—Hacer cine en Chile siempre ha sido una miniodisea, sobre todo en la época de la dictadura, cuando era más difícil aún. Hay que ser muy obsesivo para poder producir continuamente, y a mí me sirvió mucho vivir un tiempo afuera, donde quizás empecé a entender cómo hacer cine de una forma más amplia, menos estrecha que en Chile.

Cada película ha aportado contactos y oportunidades de nuevos proyectos, pero, sobre todo, lo importante es ir trabajando por etapas. Nunca empecé a hacer una película con todo el financiamiento asegurado. Decía: por lo menos me voy a asegurar el rodaje, y de ahí salgo a buscar para la edición y la postproducción.

—Desde Hijos de la guerra fría hasta B-Happy, ¿cómo han cambiado los temas de sus películas?

—Hay una cosa básica: Hijos de la guerra fría nace en un contexto anormal de represión, en el cual el lenguaje que yo usaba era “decir sin decir”, porque decir algunas cosas abiertamente era complicado. Después viene un cine en que se trabajaba más ciertos códigos de atmósfera, donde muchas de las cosas que quedaban de la película eran subtextos. A partir del 1991 es un poco distinto. Aunque no completamente, porque, de una forma u otra, Amnesia también tuvo sus seudorrestricciones, aun saliendo en un Estado democrático.

Pero, obviamente, si me remonto al trabajo de los años 90 y lo comparo con lo que estoy haciendo ahora, ha cambiado. Sobre todo por la libertad que estamos viviendo.

Durante los 80 vivíamos una situación enfermiza, en un país que había pasado años con toque de queda, casi sin protestar. Ese contexto afecta el código y los conceptos que uno maneja al hacer una película. Yo he ido contando ciertas historias que me interesan, pero que siempre han estado ambientadas en un espacio real y a la vez ficticio que se llama Chile, en una época real y ficticia que es la contemporánea.

—En estos últimos años también han salido fuera de Chile filmes como B-Happy. ¿Cómo se consigue que una película tenga distribución internacional?

—Uno tiene que insertarse en el mundo. Para mí fue una experiencia muy valiosa vivir en Francia, donde no era tan anormal hacer cine. Las de allá son cinematografías que tienen contactos permanentes con otras cinematografías. Allí uno se daba cuenta de que el aislamiento que existía en Chile, y más aun para el sector artístico y cinematográfico, era anormal. Era una situación dada por circunstancias políticas.

Ahora el cine chileno se incorporó mucho más fuertemente en un circuito de cultura cinematográfica contemporánea, y esto permite que las obras, los directores, o algunos trabajos, rompan esas limitaciones y participen en alguna red de intercambio interesante. Son circuitos enormes. Siendo el mercado chileno realmente pequeño, si uno

logra incorporarse en el circuito de cine-arte de Europa o de Estados Unidos, es un gran avance.

—¿Qué elementos hacen que las películas chilenas puedan ser atractivas afuera?

—Lo importante es contar nuestras historias. Existió antes una presión sobre los cineastas para que trataran de contar historias entretenidas, de imitar películas extranjeras..., incluso con choques de autos, que lo hacen muy bien afuera. Pero creo que nosotros solamente podemos contar ciertas cosas, y eso es lo que le interesa a la gente de afuera. Si contamos todas estas temáticas que el cine norteamericano comercializa, seguramente lo vamos a hacer un poco peor, porque tenemos menos medios y menos fuerza en la distribución.

En cambio, hay historias que suceden en nuestros barrios y en nuestras ciudades, que les pasan a nuestra gente, y no nos damos cuenta de que tienen un atractivo especial y una cualidad específica. Creo que ése es el camino a desarrollar. Aunque, obviamente, van a existir talentos que tienen una forma tan especial de mirar el mundo que pueden impactar por sí solos.

—En su trabajo hay una vocación de cine de autor. ¿Cómo mantener eso en un contexto como el nuestro, donde hoy las películas son evaluadas como exitosas según su cantidad de público?

—A mí el cine me interesa para contar mis cosas. Y de repente hay elementos que son interesantes y que, incluso con una mirada personal, pueden llegar a ser comerciales. Esa separación tan grande entre el cine-arte y el cine comercial es más del marketing de grandes empresas que dicen "nosotros vendemos sólo entretenimiento, que es lo que, supuestamente, le interesa a la gente", y de hecho ahí es donde va más el público masivo. Pero a mí me interesa, como decía Frank Sinatra, vivir a mi manera y pensar a mi manera. Y que se jodan no más. Mientras lo pueda hacer, soy feliz.

RICARDO LARRAÍN

Ricardo Larraín nació en Santiago el 27 de abril de 1957. En 1978 egresó de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Entre 1980 y 1984 incursionó como fotógrafo en filmes publicitarios, ámbito al que siguió vinculado durante la década de los 90. Ha realizado cortos publicitarios premiados en Chile, Brasil, Uruguay, Ecuador y Estados Unidos. También ha sido profesor de Lenguaje Audiovisual en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de Chile.

FILMOGRAFÍA

Rogelio Segundo, video, 1983

Dime cómo bailas y te diré quién eres, medimetro, 1988

La frontera, largometraje, 1990

Vida del Cardenal Raúl Silva Henríquez, documental, 1996

Pasos de baile, documental, 1998

El entusiasmo, largometraje, 1998

PREMIOS

1989 Premio al Mejor Guión Inédito del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, por La frontera.

1992 Oso de Plata en el Festival de Berlín, Alemania, por La frontera.

1992 Premio Goya a la Mejor Película Extranjera en España por La frontera.

1990 Premio Especial del Jurado del Festival de Asunción, Paraguay, por La frontera.

1992 Sol de Oro a la Mejor Película y Premio de la Crítica en la primera edición del Festival de Biarritz, Francia, por La frontera.

1992 Mejor Director y Premio OCIC en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, por La frontera.

1992 Premio del Público en el Festival de Cine Latino de Chicago, Estados Unidos, por La frontera.

1993 Medalla de Oro en el VIII Festival de Damasco, Siria, por La frontera.

1993 Premio Georges Sadoul en París, Francia, a la Mejor Película Estrenada por La frontera.

1993 Premio Ópera Prima y Premio Iberoamericano en el Festival Internacional de Montevideo, Uruguay, por La frontera.

1993 Mejor Ópera Prima en el Festival de Cartagena, Colombia, entre varias otras distinciones individuales por guión y actuaciones, por La frontera.

1993 Premio Panambi a la mejor Película, Festival Asunción del Paraguay, por La frontera.

1999 Premio del Jurado al Mejor Largometraje de la Muestra Cinematográfica del Atlántico en Cádiz, España, por El entusiasmo.

ENTREVISTA

—Cuando se estrenó La frontera, fue considerada por muchos, público y críticos, como “la cinta de la transición”. Y usted señaló que era una cinta que podía dar claridad sobre lo que estaba pasando en Chile a comienzos de los años 90.

—Si miro mis dos películas anteriores, yo mismo sentí en ellas móviles distintos, sentía que cada una tenía un “para qué” distinto. La frontera, claramente, era una película sobre la identidad y sobre el dolor. No sólo el dolor específico de esa historia, sino el dolor humano en general. El dolor que te puede causar una determinada situación política, las pérdidas familiares, el desconcierto, la soledad, en fin. Y era también sobre la identidad, porque me interesaba mucho la mezcla que podía haber entre una gallina y un computador, entre un hacha y una pala. Realmente, La frontera tiene por debajo, en su trama, mucho de esta motivación. Ahí había una sensación de que, aparte del fin de la dictadura, la película representaba un estado de ánimo del fin de una melancolía, de una especie de encierro. Era el fin de una cierta noche, del apagón cultura..., imira tú las palabras que se usaban! La frontera, sin ser demasiado directa, es un reflejo del fin de todo eso. Y es también el principio de otra actitud más o menos graciosa, simpática. Es una película triste, claro, pero tiene un tono por momentos simpático. Es una película luminosa, finalmente. Eso lo digo ahora, años después; antes no tenía lucidez sobre el todo...

Yo tengo claro el “para qué” de La frontera. Lo que más me interesaba era hablar de Chile. Tenía que ver con esa época, con redefinirnos, volver a mirarnos de cierta manera, integrar cosas de las que no se podía hablar. Pero no tanto en el sentido político estricto, sino que era como volver a sacar algo del fondo de mar.

—¿Este panorama cambió la manera de hacer cine en Chile?

—En ese tiempo las películas no podían abstraerse de varias circunstancias. Una era que cada película cargaba con el peso de ser “la veintiúnica” que se filmaba en no sé cuánto tiempo. Había que hacerse cargo de muchas cosas: ser “la película chilena” del año, o a lo mejor en dos años... Como eran hechas por gente sensible, digamos de calidad como ciudadanos, era imposible también dejar de expresar lo que estaba pasando en el país. Y como el dinero para las películas no venía de ninguna parte, sino que era personal, y sólo eventualmente había ayudas gubernamentales, era natural que se filmaran películas con esos temas, porque el móvil de la mayoría era social. Sociológico, político y reflexivo, tipo “ensayo”. El “mercado” de entonces, en cierta medida, producía este tipo de cine, debido a este mecanismo.

Pasado todo este período, el mercado pidió otra cosa. Primero, los que filmaban en ese tiempo sabían que se trataba de una especie de ensayo sobre sí mismos, en el sentido más latoso o más serio del término. El cine chileno estaba teñido de eso, y la gente decía “son fomes”, “otra vez actitudes políticas”, “no la entiendo”... Porque el público a la que estaban dirigidas era un público acotado, que no las encontraba fomes, que las entendía, que sí quería ensayos sobre política. El mercado se configuraba así, esas películas estaban hechas efectivamente para esa gente, porque el resto estaba lejos y o qué sé yo. Pero si

te decían “haz una película que sea más comercial”..., pues bien, todas las películas que en esa época fueron hechas bajo esa condición resultaron un fracaso bulladísimo. Hay montones de esas películas a la que les fue pésimo, y curiosamente les fue mejor a las más “cabezonas”.

Hoy día la tortilla está al revés. El mercado existe, la demanda me parece que cambió, y ya no existe este público ávido de usar el cine para la reflexión, sino la gente quiere que nuestro cine sea como el cine en general. Que haya de todo. O sea, películas de amor, de suspenso, y también “las cabezonas”, más reflexivas. Y esto está tan en el aire que todo el mundo reacciona. No ha sido una decisión o una reflexión de nadie. En este panorama, una cinta como Sexo con amor es perfecta. Es una película sobre los chilenos, de género, muy bien hecha, y con mucho talento, que es algo que no está en discusión. Sexo con amor inaugura una etapa, hay algo en la textura misma de la cinta que es como de una nueva generación.

Pienso que hoy el desafío es entrar en los géneros para públicos concretos: para niños, para jóvenes, para la familia. O sea, entrar en el negocio. Antes nadie se preguntaba esas cosas. A nadie se le ocurrió, hace quince años, preguntarse si éstas eran cintas de política o si había un género, porque el simple hecho de hacerlas conllevaba un mensaje. El cineasta, curiosamente, cuando terminaba de filmar, se convertía en un personaje respetable, un poquito digno de admiración. En buena onda, aunque tú encontraras pésima la película, porque significaba haber tenido la entereza de terminar un proyecto grande, y esto en sí mismo es un mensaje de esfuerzo. Ahora ya no es lo mismo, pero creo que aún queda un poco de esa sensación.

—O sea, todavía es muy difícil hacer cine en Chile.

—Claro, pero además han cambiado cosas objetivas. Por ejemplo, la intervención del Estado, que si bien no se traduce en tantas lucas, es algo constante, una estructura, un mecanismo que ya tiene cierta rutina. Puedes decir “qué malo lo que financiaron”, pero ahí está la película hecha. Por lo menos hay algo sobre lo cual discutir. Por eso digo que el desafío de hoy es aprender a hacer el cine “normal”, el cine que genera público.

—¿Cómo se incorpora usted en este nuevo escenario?

—Estoy preparando dos proyectos y, curiosamente, he podido vivenciar estos cambios de los que hablo. Empecé a preparar estos proyectos viniendo de ese antiguo mundo, y en la medida en que avanzo todo se conforma para este nuevo escenario. Me he resistido a seguir haciendo películas, porque he padecido el esfuerzo que significa, cómo te vas desgastando y te vas lateando. A la primera, uno se tira con todo; a la segunda, ya sabe que hay que medirse. Sin embargo, al involucrarme hoy, me doy cuenta de que, justamente, no estoy tan solo como antes. No es que no supiera esto, pero no me había tocado vivenciarlo. Actualmente hay más artistas, hay más fondos a los que recurrir y hay expertos en operar esos fondos. No podría decir cuáles son o serán los resultados, pero se siente distinto. Es todo más posible. Uno no está haciendo “la película del año”, sino que el proceso es más independiente, es más suelto. Estoy descubriendo que me encuentro menos solo. Además, lo único que quiero es que mi proyecto sea “nuestro proyecto”, que

tenga que ver con mucha gente, que sea de muchos. Es que antes el riesgo lo corría prácticamente una sola persona, pero hoy el asunto está más repartido, y un mismo proyecto tiende a ser la motivación de varias personas. Todo eso yo creo que está en tránsito y es aliviador: no sólo alivia la gestión, sino que libera las temáticas, los géneros y las motivaciones.

Las dos películas que ahora estoy preparando tienen que ver con lo fantástico. Es algo que a mí me encanta y que, de hecho, siempre estuvo de alguna manera en mis películas. Y ahora voy a hacer una cinta sobre un hombre que va al espacio. Hoy uno hace lo fantástico sin ninguna carga, con más libertad mental, y eso me encanta. Y otra que estoy preparando es también del género fantástico, pero más reflexiva y tristona. Es fantástica en el sentido de su realización, de su tecnología, porque tiene efectos y todo, estilo *Poltergeist*. No es que mi película sea como ésa, te estoy dando un ejemplo. Es liberador poder hoy pensar en filmar estas cosas; hace quince años no era posible.

—¿Otro cambio es la aparición de la figura del productor?

—Ésa es una de las claves. Cuando uno empieza a hacer un negocio con el cine, el móvil de las películas cambia. De ser una cosa de ensayo, de expresión intelectual, pasa a ser un móvil empresarial. Y ese paso está liderado por los productores. Todavía no ha ocurrido del todo, pero hay avances. Aún siguen siendo los directores los principales impulsores de las películas; quizás ya con menos inocencia empresarial, de acuerdo, pero de todas formas el rol de gestión debería estar decididamente en los productores.

—Respecto al cambio temático que todo esto genera en el cine chileno, ¿existe un riesgo de que este nuevo cine no tenga la misma respuesta internacional que a principios de los 90? Particularmente, en los festivales europeos.

—No, porque estamos cambiando las fuentes de financiamiento, que tenían que ver con eso. En esa época había organizaciones europeas que ayudaban en el financiamiento a países del Tercer Mundo. El dinero venía básicamente de las ONGs. Hoy estamos buscando la plata en el público, en la industria. Y esto no es aislado, porque España, siendo un país europeo, es industrial, se comporta más o menos con las reglas de la industria. Creo que nuestras películas van a mejorar su rating en España si logran incorporarse a este sistema. A lo mejor no vamos a estar en el Festival de Cannes por ahora, pero si esta cuestión llega adonde tiene que llegar, se tienen que encontrar las dos cosas. Tenemos que aprender a hacer un cine más comercial, más industrial, pero que también siga siendo buen cine. Hay millones de ejemplos de cintas comerciales, que tuvieron éxito, sin que esto sea peyorativo de su calidad artística. Además, tienen éxitos en los festivales. Porque los festivales no son estáticos, los criterios también van cambiando con el tiempo. Hay mucho más en la industria cinematográfica que nosotros todavía no hemos conocido. En Estados Unidos existen desde *Miniespías* hasta *La hora 25*. Es decir, está lleno de distintos nichos. Y a veces nosotros, por nuestra experiencia provinciana, miramos todo esto como algo total, y no es así. También me parece que ahora puedo empezar a elegir mi nicho, y seguramente será coherente con lo que ya hice.

Y todo eso también se expresa en los festivales, en todas partes. Son procesos más bien de crecimiento, no de pérdida.

—¿Cómo evalúa a las nuevas generaciones?

—Muy bien. Y esto responde a la existencia de cimientos. Así como los niños están mejor alimentados hoy, lo mismo pasa en el cine. Cuando yo abrí una caja para sacar la primera cámara Arri 3 que se compró en Chile, fue como “ioooh!”. Para las nuevas generaciones las cámaras ya están ahí, y cuando ellos nacieron había quince. Ellos están parados sobre todo esto, a Dios gracias, y por lo tanto su talento parte de ahí para arriba. En cada generación habrá mejores y peores, pero de todas maneras están parados sobre los hombros de los anteriores, en todos los sentidos. Ya existe un equipamiento que otros tuvieron que esforzarse por conseguir. Otros hicieron leyes que ellos no saben que antes no había. Ahora las hay, y para ellos siempre ha sido así. Existen además sistemas de distribución. Cuando se estrenó La frontera, no había multisalas, y se estrenó tan sólo en dos cines, y sus 300 mil espectadores fueron a estas dos salas. Ahora, cuando haces una cinta, por lo bajo tienes unas diecisiete copias y permaneces en al menos once salas si te va más o menos bien. Todo eso ya es así, en lo técnico, en lo físico, en la preparación de gente. Ahora hay muchos más guionistas. Hay más de todo. Esta generación tiene la oportunidad de ser mejores en su área. Eso me incluye, yo tengo 45 años, estuve en el proceso, y también a mí me incluye este parto, porque todavía estoy transitando en diversos espacios, aunque, por supuesto, ya no soy tan chico.

—Al haber más recursos se hacen más películas, pero, ¿van a ser mejores sólo porque hay más recursos?

—No sé, eso lo va a decir la práctica. Además, el concepto de “películas buenas” va cambiando con el tiempo, y también es parte de la pérdida de la inocencia. Hoy parece que lo que hay que tener en cuenta es que una buena película es aquella que le interesa a un grupo grande. Ésa es una buena premisa. Hay que ser realistas, hay que encontrar un público, pero tampoco significa que habrá esa cosa compulsiva de encontrar un público a cualquier precio. A mí me dijeron una cosa muy interesante, que al principio no entendí bien, con mi última película. Yo estaba un poco triste porque no me había ido muy bien, y me dijeron: “Pero esto es lo mejor que te pudo haber pasado, en términos artísticos, porque vas a ir encontrando a tu público”. Y, en realidad, creo que uno tiene que esforzarse por hacer lo que uno quiere y puede hacer, y hacerlo de la manera más abierta y comunicativa posible, para que lo entienda la mayor cantidad de gente, pero de todos modos tengo que hacer lo mío. Porque lo penca sería que yo me transformase en un travesti y sea otro, y haga cosas que no son las mías. Puedo hacer de todo, puedo por ejemplo hacer comedia a mi manera, siempre y cuando aprenda a encontrar a mi público. Hay dos puntos: por un lado todos aspiran a la universalidad, y por otro hay cineastas que se mueven por el bando contrario, que es decir “confórmate con tu público”, que será de una colectividad de personas, dispersas, que pagarán la entrada para ver tus películas, y que a lo mejor no son más de 600 mil o 700 mil en el mundo. Son pocas, pero hacen que puedas continuar filmando. Se ve súper abstracto e irreal, pero en el fondo es así. Cuando pasa todo esto, uno se da cuenta de que a través de los años uno gana y pierde con su

público, aunque lo malo de nosotros, que hacemos tan pocas películas, es que el proceso no se alcanza a ver: se corta el hilo de la relación entre el cineasta y el público, porque la distancia entre una película y otra es muy larga. Igual, claro, el público espera las películas de Caiozzi, de Wood y de Littín, pero si hubiese más películas esta relación avanzaría más rápido, crecería y podríamos aprender más, porque no hay mejor escuela que el fracaso. Hay dos cosas que son lo mejor que te puede pasar en la vida: achuntarle a todas las películas que filmas, o bien a ninguna. Porque finalmente estrenar es una experiencia desde el error.

—¿Se acortarán ahora esos tiempos para los cineastas?

—Espero que sí, están dadas las condiciones para que las cosas mejoren. Aunque no quiero ser muy inquisidor, creo que el espacio no ha sido tan fácil con mi generación: o cabemos actualmente en el mundo del cine o no cabemos. La otra opción será poner restaurantes o escuelas. En la publicidad somos los viejos “ñoños”, totalmente entre comillas y entre paréntesis. Y la televisión, mira tú, es otra cosa: un montón de cineastas se meten horas de horas a trabajar en televisión para no perder la costumbre y la afinidad, porque en la pega del cine plata no hay. No se puede vivir de esto.

—Y si llega a invertir tiempo en televisión, ¿lo hace por adquirir experiencia?

—Pero es que ya está bueno de seguir invirtiendo en la experiencia. Claro, te pagan varios millones de pesos y te pones a trabajar en eso, pero a un costo altísimo de tiempo y de esfuerzo, lo que no es justo. Además, la publicidad no te permite desarrollarte realmente.

—¿Cuál es el aporte de las escuelas de cine que aparecieron en los 90?

—Cuando se cerró la admisión en la Universidad Católica, fui el único de mi curso de cine que se recibió. No fue para nada grato. Después de un largo tiempo sin escuela, los actores y cineastas se fueron a hacer otras cosas, como estudiar periodismo, por ejemplo. Yo mismo fui profesor en la escuela de periodismo y tengo cuatro años de diferencia con Ferrari, Moreno y Galaz. Yo tenía 26 y ellos 22 años. Es ahí donde aprendieron, no en la escuela de cine. Ellos se formaron por el lado de afuera y, por lo tanto, mucho de lo que son viene de ellos mismos. Claro, ahora existen muchas alternativas en las escuelas, que oscilan entre la opción marquetera y de lo comercial... lo que está bien, pero no siento que haya aparecido la “gran escuela” nuevamente, como fueron la Universidad de Chile y la Universidad Católica. O a lo mejor sí, y uno no se ha dado cuenta. Hoy las universidades hacen escuelas de cine porque sí, porque les completa el panorama, ¿entiendes? Tienen “su onda”. Si hace veinte años las escuelas de cine eran antros de chascones, marihuaneros e izquierdistas, o de parias, ahora no es que haya cambiado el look de los alumnos, pero “tienen onda”. Como en las películas mismas: de ser una mierda el cine chileno, que nadie lo ve y que todos los que lo realizan son unos comunistas, pasó a “qué buena onda que tenemos hartos cine chileno”.

—La Ley de Fomento al Audiovisual, o la conformación del Consejo Nacional de la Cultura, ¿cambiará la situación de los cineastas?

—No estoy muy al tanto de ese tema, pero siempre he tenido una respuesta a esta pregunta: hace doce años no había nada, no había Fondart, no había proyectos de Corfo, no había ley, no había ninguna cosa que nos ayudara. Puede ser que yo tenga el mal de los desnutridos, que como hay tanta hambre cualquier cosa nos viene bien. No sé los más jóvenes qué pensarán, dirán seguramente que la ley no sirve, y mucho más, pero si dicen esas cosas es porque ellos tomaron yogurt desde chicos. Cuando pasaste hambre, encuentras que todo es “la papa”. El Fondart da poca plata, pero al menos existe. Podemos discutir sobre él, podemos mejorarlo, perfeccionarlo. Cada uno de estos elementos de la ley, por ejemplo, lo único que hace es engrandecer la cuestión, porque esos fondos pueden ser más grandes o más chicos, pero son un aporte.

Pero en realidad no estoy muy enterado de los detalles. Nunca he sido parte de estos procesos, porque creo que si hay algo que debemos corregir, es lograr que los cineastas realmente nos dediquemos al cine. No a la producción, no a la política, no al lobby, sino a hacer cine. Que nuestro talento y nuestras mentes y nuestro esfuerzo apunten a que nadie sepa más de cine que nosotros. Tenemos que preocuparnos además de nuestros guiones. Más allá de eso, no hay otra forma. No va ha haber buenas películas si no existen estos tipos que “comen cine” todo el día. Hay que comer cine para ser cineasta, pasar ciertas barreras, porque si no, eres un amateur. Puedes tener muchas ganas y talento, pero el desarrollo requiere esfuerzo y mucho trabajo, y para eso hay que dejar de pensar en las leyes y en los consejos, que te desvirtúan y te llenan la cabeza de preocupaciones y otras cosas. Siento que lo que viene es esta posibilidad de que los directores sean directores y los productores sean productores. Que los agentes del Estado sean los agentes del Estado. Y que entre todos hagamos el cine chileno.

—O sea, que haya una industria....

—Exacto. Y no estar tan solo, tomar tu equipo, tomar tu lugar en la cancha. Mi lugar en la cancha es el del artista, el director. No el del legislador. Puedo participar en un seminario y dar mi opinión, pero ha sido muy angustiante para mí, y para mis colegas también —algunos lo han hecho con más pudor que otros—, cargar este buque por años. Por eso han hecho tantas cosas laterales. Muchos hicieron televisión, y yo también. Yo salí del colegio con ganas de hacer cine y en el camino me fueron pasando cosas, fui de un lado a otro. Un día me dije “soy un adulto y voy a volver a recuperar mi proyecto: ser cineasta”. Voy a ser director, bueno o malo, pero voy a dedicarme a eso. Fíjate que las condiciones no están dadas del todo, pero van a hacia algún punto. Por ejemplo, La frontera fue un gran éxito, pero no lo fue jamás en términos de dinero. Claro, recibí algo que me permitió vivir unos seis o siete meses, pero un gran éxito económico habría sido poder vivir de la cinta unos tres años y a lo mejor dejar un poco de capital para hacer otra película. Ahora eso ya puede ocurrir. No digo que pase a menudo o que sea fácil, pero está entre las posibilidades. Antes, incluso con un éxito no era posible vivir de esto, pero hoy, si le pegas el palo al gato, son muchas lucas, y con eso puedes empezar a hacer otra cinta. Y entre una y otra te pasaste cuatro años haciendo cine, dedicado completamente a eso. Yo nunca pude, siempre tuve que hacer otras cosas para llevar adelante los proyectos y también para vivir. Entonces, ¿quién ha estado dedicado al cine completamente? El treinta

por ciento de mi persona. Y eso a mi edad es agotador, ya no soy tan joven. A estas alturas sólo quiero estar tranquilo y hacer mi trabajo, no meterme en más cosas. Ése es mi sueño, hacer sólo cine. La única forma para mí es decir "yo como cine, veo cine y cago cine", y entonces quizás pueda llegar a ser un buen director. Puede que se esté inaugurando este período, el de hacer sólo mi trabajo, y claro, siempre habrá batatazos, pero a mi edad el tema es concentrarme en lo mío para llegar a mi público constantemente. Profundizar en mi trabajo y llegar a conocer mi verdadera cinematografía, porque a estas alturas no sé cómo soy yo de cineasta. Ya no estoy tan joven. En Chile, si me comparan con las nuevas generaciones, hay mucha diferencia en los recorridos, por supuesto, y estoy, entre comillas, entre "los más o menos consolidados". Pero eso es una ficción. Y esta posibilidad de sólo ocuparme de hacer cine, bueno, eso creo que está al borde de ser posible.

CRISTIÁN GALAZ

Cristián Galaz nació en Santiago de Chile, en 1958. Estudió Filosofía en la Universidad de Chile durante cuatro años. En 1986 se tituló de Periodista en la Universidad Católica de Chile. A partir de 1986 participó en Teleanálisis como editor general y director de documentales. Allí realizó más de cincuenta documentales periodísticos. En 1990 fue uno de los fundadores de la productora de Cine y TV Nueva Imagen. Realizó video-clips con destacados músicos, como Los Prisioneros, Jorge González, La Ley, Inti-Illimani, La Sociedad, Illapu, Carlos Cabezas y el dúo español Ella Baila Sola. En 1991 fundó Cebra Producciones, empresa destinada a la realización de cine publicitario, y ha dirigido hasta la fecha más de 200 comerciales. En 1997, junto a destacados profesionales del medio cinematográfico local, creó la Corporación Cinematográfica de Chile. A partir de 1999, se creó en Cebra Producciones un área de distribución cinematográfica, desde donde se ha distribuido hasta el momento El Chacotero Sentimental, la cinta ecuatoriana Ratas, ratones, rateros (Sebastián Cordero), la chileno-uruguaya El viñedo (Esteban Schroeder), y la chilena Taxi para tres (Orlando Lübbert). Desde el año 2000, Galaz edita la revista de cine The End, de la que fue director. Entre 1997 y el 2001 fue presidente de la Plataforma Audiovisual, asociación multigremial que agrupa a todas las organizaciones relacionadas con el cine y el trabajo audiovisual en Chile. Plataforma Audiovisual fue creada principalmente para apoyar una legislación que fomente el desarrollo cinematográfico nacional.

FILMOGRAFÍA

Hay un hombre en la luna, medimetraje, 1993

El Chacotero Sentimental: la película, largometraje, 1999

PREMIOS

- 1988** Coral Negro en el Festival de Cine de La Habana, Cuba, por el video-clip Sexo, con el grupo musical Los Prisioneros.
- 1995** Segundo lugar en el Festival Internacional de Programas Audiovisuales FIPA, Niza, Francia, por el medimetraje Hay un hombre en la luna.
- 1995** Premio especial del Jurado del Festival "Cruzando Fronteras", Toronto, Canadá, por Hay un hombre en la luna.
- 1996** Primer lugar para cortometraje de ficción en el Festival de Artes Visuales, Győr, Hungría, por Hay un hombre en la luna.
- 2000** Premio del Público en el Festival Internacional de Cine Latinoamericano "Reencuentros", Toulouse, Francia, por El Chacotero Sentimental.
- 2000** Premio del Público en el Festival Internacional de Cine Latino, Chicago, Estados Unidos, por El Chacotero Sentimental.

- 2000** Mejor película del Festival Internacional Latino de Cine de Nueva York, Estados Unidos, por El Chacotero Sentimental.
- 2000** Mejor ópera prima en el Festival Internacional Latino de Cine, Los Angeles, Estados Unidos, por El Chacotero Sentimental.
- 2000** Mejor ópera prima, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, Bolivia, por El Chacotero Sentimental.
- 2000** Premio del Público, Festival Anual de Películas del Mundo Hispano-Parlante Sí-sí-Cine, Toronto, Canadá, por El Chacotero Sentimental.
- 2000** Premio especial del jurado, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, por El Chacotero Sentimental.
- 2000** Premio especial del jurado, Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, por El Chacotero Sentimental.
- 2000** Premio especial del público para el mejor filme en la Muestra del Cine Latinoamericano de Cremona, Italia, por El Chacotero Sentimental.
- 2001** Premio del Público, Festival de Cine Latinoamericano de Varsovia, Polonia, por El Chacotero Sentimental.
- 2001** Premio del público al mejor film, MTV Awards, Estados Unidos, por El Chacotero Sentimental.
- 2001** Premio del público, Festival Internacional de Cine de Asunción, Paraguay, por El Chacotero Sentimental.

ENTREVISTA

—¿Qué ha cambiado para los cineastas chilenos y su labor entre 1993 y el 2003?

—Varios elementos importantes: uno de ellos es netamente comercial, y es la distribución de cine, algo súper vital para entender cómo han surgido aquí más películas. Eso, más otros fenómenos, explica la eclosión del cine chileno como un producto que se distribuye bien y que, por lo tanto, la gente lo ve. Una de las cosas que cambiaron entre La frontera y El Chacotero es justamente la distribución, desde un sistema de salas de cine únicas a las multisalas de hoy. Eso generó una oferta de puntos de venta, y de calidad de la distribución, que multiplicó la cantidad de público que iba al cine. Chile, antes, llegó a tener un millón y medio de espectadores al año, y ahora estamos en doce o quince millones. Es una multiplicación enorme. Por lo tanto, el cine chileno se empieza a ver no sólo porque se hacen más películas, sino también porque hay una idea de distribuirlo mejor y con mayor calidad.

Las multisalas traen equipos nuevos que permiten ver y escuchar nuestras películas como nunca antes se habían visto y escuchado. La gente dice “ah, la calidad del cine chileno mejoró porque ahora se escucha y se ve bien”, lo que no es muy real, porque las películas que se veían en las salas antiguas nunca se han escuchado ni se han visto bien,

pero, como eran películas gringas y uno leía los subtítulos, no tenía noción de que no se oía bien. Eran equipos reproductores de cine muy malos.

Hay otros elementos que surgen en estos últimos años, como la ayuda estatal, que establece una plataforma de despegue. Yo antes tenía que partir del suelo para hacer una película..., ahora parto de la mesa y tengo que llegar al techo. Es muy distinto. Ahora muchas películas se han podido filmar gracias justamente a esos apoyos. Eso, a su vez, ha hecho aparecer nuevos cineastas, y hay mayor diversidad, surgen nuevas miradas. Aparecen nuevas generaciones de cineastas que antes, simplemente, no se formaban, porque no existían escuelas de cine. Ha empezado a haber una profesionalización. Surgen nuevos directores y escritores, y con ello se abre una diversidad de temas. Mientras más películas haya, habrá más diversidad de miradas.

—¿Estas “miradas” han cambiado en los últimos años?

—Las temáticas han sido siempre las mismas, nunca han cambiado. Siempre son películas con miradas personales sobre fenómenos sociales... Yo creo que el cine chileno es muy de autor. Y lo es necesariamente, porque aquí no hay una “máquina” funcionando, no hay grandes productoras que se dediquen a hacer películas para ganar plata. Ha sido súper equívoca la mirada que se le ha dado a este fenómeno, al decir que el cine chileno es exitoso en lo comercial. Eso es relativo. Yo conozco sólo tres o cuatro películas que han dejado ganancias para sus productores: la nuestra, Taxi para tres, Sexo con amor y, ahora, Machuca, que creo que le va a generar a Andrés Wood alguna ganancia. Pero es así porque lo que Andrés invirtió es una parte pequeña, y está recuperando un poco más. Pero la película misma no se alcanza a financiar con lo que va a obtener acá en Chile. Entonces, es un fenómeno equívoco, porque todas las otras películas han sido a pérdida, con endeudamiento. Eso no ha cambiado, a pesar de los apoyos. Andrés mismo, que ha hecho cuatro películas, lo sabe perfectamente. Con las tres anteriores tuvo que pagar deudas, y eso que el cine que hace Andrés es un gran cine. No es un problema de calidad, ni mucho menos.

Finalmente, son éstos los grandes elementos: el cine nunca ha dejado de ser comercial y nunca ha dejado de ser deficitario. Son dos aspectos que forman parte de esto.

—¿Qué tendría que pasar para que las películas que generan rédito no fueran la excepción sino la media?

—Es muy difícil decirlo, pero si recibiéramos el apoyo que recibe Hollywood... Grandes cantidades de recursos, más el mercado enorme que tienen las películas de Estados Unidos. A eso hay que apuntar, hay que mirar para allá. El único cine que realmente genera rédito en el mundo es el de Estados Unidos, que tienen una maquinaria enorme de distribución, ya que no sólo distribuye dentro del país sino a todo el mundo. Además, tendríamos que tener una distribuidora monopólica de nuestro cine fuera del país, y que el cine chileno se comprara en todas partes del mundo. Y, desde acá, un apoyo gigante del Estado.

—¿Cree que va a pasar eso alguna vez?

—No, no creo que vaya a pasar. Hasta ahora no ha pasado. Europa no lo ha logrado, no han sido capaces, y eso que tienen una gran cantidad de recursos. No resulta, porque no tienen la mirada que tienen los norteamericanos del cine, que claramente han buscado que ésta sea una industria estratégica.

Cuando Estados Unidos decide que el cine es una industria estratégica, significa que aun en los peores momentos de Hollywood los norteamericanos han sido capaces de inyectar ahí una cantidad de dinero. Y lo hacen anualmente, lo que les facilita todo, de tal manera que no termina siendo solamente un negocio. Es una industria de contenido. Ellos hacen que sea un negocio, porque lo han definido como industria estratégica. Y lo es. Ésta es una idea muy central que cuesta mucho hacer entender: no estamos vendiendo paltas, no estamos vendiendo zapatos, sino que estamos vendiendo contenidos. Por lo tanto, se trata de una industria compleja y delicada, más aún ahora que hablamos de la globalización. El cine fue uno de los primeros instrumentos de globalización en el mundo. Así fue como en Chile fuimos “colonizados” por los mexicanos en una época, y por eso en Chile es tan importante la música mexicana. Los corridos y las rancheras son, en un determinado ámbito cultural, sumamente importantes en Chile. ¿Por qué? Porque fuimos colonizados por las películas mexicanas, que llegaban a raudales acá. Así también ha pasado con la colonización del cine norteamericano, que llega, genera modas, ventas de música, en fin, pero sobre todo crea una mirada sobre el mundo. Y esa mirada surge de los contenidos. El cine, porque es una industria de contenidos, es necesariamente una industria cultural estratégica para un país.

—Aun cuando el Estado chileno enfocara el cine como una industria estratégica, ¿están las condiciones para desarrollar ese nivel de soporte?

—Si veo que se trata de un espacio estratégico a desarrollar, ¿qué hago? Evalúo mis fortalezas y mis debilidades. Qué fortalezas tengo: buenos cineastas, a la gente le gusta el cine, en Chile la gente va al cine. Pero tengo debilidades: un mercado pequeño, falta de recursos, etcétera. ¿Qué hago, entonces? Miro para los lados y evalúo qué socios puedo tener. Nosotros tenemos posibilidades de tener grandes socios, y eso en todo orden de cosas. Mis principales aliados deberían ser mis vecinos, y después mi continente, y de allí buscaré mis otros posibles socios más afuera. Hay que hacerlo.

Tenemos un lenguaje común, incluso una cercanía importante, con países que no hablan la misma lengua, como Brasil: eso hace que nuestro cine perfectamente pueda ser visto allí. Pero para eso hay que tener una política tendiente a buscar más alianzas y más mercados. De nuestro mercado actual de quince millones de habitantes podríamos pasar a uno de 300 millones de habitantes, y así la cosa cambia completamente. A eso se ha opuesto permanentemente la industria norteamericana de cine. Estados Unidos se ha opuesto a todo lo que signifique que los países de latinoamericanos se junten y creen sus propios mercados y sus propias realidades económicas.

Éstos son fenómenos económicos que se pueden estudiar, pero tiene que haber la voluntad política, la conciencia y la mirada muy clara de que se trata de una industria estratégica para el país.

—Parece que no existe esa conciencia, porque Chile ha estado más dispuesto a firmar tratados con Estados Unidos, incluyendo los temas culturales, que con el resto de Latinoamérica.

—Porque la mirada que impera nos condiciona. Se desvalorizan las alianzas con nuestros aliados naturales. De economía mundial no sé mucho, pero sí veo que hay un contrasentido. Es un tema muy amplio, el de cómo generar esas alianzas; están al alcance de la mano, pero se necesita previamente definir que ésta es una industria de contenidos y, por eso mismo, estratégica. Y eso no está definido.

Sin duda, lo que sí se ha definido en las políticas culturales ha sido muy importante en los últimos años, porque ha generado un nuevo piso para la creación. Pero todavía no definen como estratégica la industria cultural del cine, sino más bien como una "actividad cultural artística". Por cierto lo es, pero eso es sólo la mitad del fenómeno. La otra mitad es que, necesariamente, es una actividad económica estratégica, y sin olvidar que es una industria de contenido. Es una industria que tiene sus particularidades. Todo lo que es contenido pone en juego miradas sobre lo que es la realidad, lo que es el mundo. La plata no me dice cómo es el mundo. Si leo un libro, ésa sí es una interpretación acerca del mundo, y hay muchas interpretaciones..., pero en estos momentos impera básicamente una, que es monopólica: la de este mundo desarrollista, libremercadista, y esa mirada choca normalmente con los productos culturales. Hay que cambiar eso; si no lo intentamos, es que no estamos entendiendo cuál es el fenómeno de fondo. Si seguimos aplicando políticas culturales que consideran que el cine es simplemente una actividad artística, no estamos entendiendo el fenómeno que hay detrás. O sea, no se necesita plata sólo para que los artistas se expresen, sino recursos y esfuerzos para hacer de esto una actividad industrial estratégica y de contenido que influye en cómo es percibido Chile en el resto del mundo.

—¿Lograr esa conciencia es parte de la labor de la Plataforma Audiovisual?

—Creo que tiene que ser una mirada conjunta. Lo que pasa es que hoy, los que se han tomado el país son los economistas, y el mundo intelectual está confinado a este reducto donde se habla de los contenidos, de las miradas, pero sólo como parte de la "manifestación artística". Qué hermoso que existan artistas, pero no hay una mirada que diga: aquí, en la cultura, está lo central, porque desde aquí se construye el país. No se construye diciendo lo que es mejor desde de la macroeconomía o la microeconomía, sino pensando en qué país queremos construir.

Uno dice: para construir este país tenemos que seguir tal camino en lo económico, en lo cultural, en la salud, en lo educativo. Hay que ver los resultados económicos, hay que crecer y las fórmulas son claras, bajar la inflación, generar ahorro, hacer que la gente gaste plata... Crecimiento económico. Pero, ¿qué clase de país queremos construir? De eso no se discute. Es raro, porque los políticos hablan de cualquier cosa, pero no del país que hay que construir. A mí me interesa un país solidario. No quiero ver gente mendigando en las calles, no quiero ver injusticias sociales, no quiero ver más los problemas de salud que hay en Chile, las desigualdades económicas. Eso me interesa a mí. Contrastémoslo con lo que te interesa a ti. Bueno, esa labor la tienen que hacer las organizaciones sociales, los

intelectuales del país, y por supuesto que a ello deben acoplarse luego los políticos. No es que ellos tengan que pensar el país por nosotros, sino que nosotros tenemos que pensar el país y decirles a ellos: te elijo a ti para que lo hagas así.

Pero es todo al revés: las políticas culturales del Estado conciben esto como una actividad artística porque "es muy bonito y el artista necesita expresarse". ¡Si lo que hace el artista es cumplir una labor social muy importante, pero no es reconocido así! Claro, nosotros igual nos hemos descolgado de las políticas culturales que existen para fundar esto, pero no basta.

Depende entonces de una conciencia nacional. Esa conciencia nacional la crean los intelectuales, incluidos los artistas. Las organizaciones sociales, la comunidad en su conjunto, y los intelectuales, deberían tener todos una voz muy fuerte... Pero no la tienen.

—¿Quién tiene que dar el primer paso para un cambio de enfoque?

—Lo más importante es asumir las propias responsabilidades; lo otro, son las responsabilidades de los demás. Lo que yo tengo que hacer es intentar que se entienda esto. Pero si los demás no dan pasos, tampoco puedo hacer mucho. Yo he dado ese paso junto con la Plataforma Audiovisual: hemos generado un inicio de conciencia, hemos generado una ley que, si la analizas en todos sus artículos, es contraria al sistema de libre mercado. En eso estamos. Hay que desconstruir muchas miradas para poder construir otras.

—Un elemento importante en estos diez años ha sido justamente la Plataforma Audiovisual. ¿Cómo se formó?

—Se fundó sobre ciertas bases que ya existían, organizaciones gremiales del cine, la Asociación de Productores de Cine y algunas otras. Pero el puntapié inicial fue la discusión por generar una ley de fomento al cine. Esa discusión la abrimos nosotros.

En ese tiempo, también con la ayuda del Ministerio de Educación, convocamos a realizadores, a distinta gente del medio, a las organizaciones que existían, y allí empezó la discusión acerca de la ley de fomento al cine. Era una ley parecida a la que tenemos hoy, y su base era crear un mecanismo de financiamiento. La Plataforma se funda sobre esa idea, que le dio vida y sentido hasta hoy. Eso impulsó la creación de otras organizaciones, como los sindicatos de Técnicos Profesionales, de Cortometrajistas, y otros. Fue súper importante, porque se organizó el medio. La Plataforma se funda sobre la base de que hay que dar una lucha más allá de simplemente proponer cosas al Ejecutivo y a los parlamentarios. Se creó entonces un esbozo de la ley, se publicitó y se organizaron actividades en torno a ella. Se revitalizó el Día del Cine. Hicimos una marcha, llevamos la ley a la Moneda, nos movimos mucho. Logramos algo que nunca se había hecho: que la gente marchara por las calles con un carrete gigante, y que esto tuviera notoriedad pública. Fue llevado adelante por un grupo muy pequeño de gente, que después lo transformó en un gran movimiento, que es lo que hoy es la Plataforma.

—¿Cuáles han sido otros aportes de la Plataforma?

—Darles a otros sectores un ejemplo de unidad. También, darle a la actividad cinematográfica una notoriedad pública muy importante, porque esto del Día del Cine cambió la mirada de la gente. Hicimos accesible el cine durante un día para mucha gente que nunca había ido a ver una película. Cuando se hizo el primer Día del Cine y se rebajaron las entradas, me paseé por todos los cines de la capital, y recuerdo haber visto a muchas familias completas, señores llevando a la mujer o a los niños por primera vez al cine. Esa obsesión nuestra de que la gente fuera a ver películas ha logrado que mucha más gente se someta a la experiencia de ir al cine, una experiencia vital que cambia tu manera de ver las cosas. Si proyectas en una pantalla gigante una película, en un pueblo donde nadie ha visto ninguna jamás, te aseguro que esa gente cambia su manera de ver las cosas. Cambia su manera de sentir. Y no te digo que los proyecte hacia la modernidad, es todo lo contrario: el cine te proyecta sobre ti mismo, sobre tu vida, sobre tu persona. Es como cuando yo enseño a alguien a leer y le pongo un libro delante: la persona lo lee y conoce a García Márquez, y le cambia la vida. Y siempre he pensado que le cambia para mejor, no para peor.

A pesar de que, en algunos momentos, uno podría pensar que el hecho de que la gente lea, o que vea cine, puede llevarla a una percepción negativa de su mundo, a una visión más terrible sobre sus realidades, yo prefiero que la gente se someta a esas verdades. Son las distintas verdades que hay, y prefiero que vivan así a que vivan engañados en un mundo que parece perfecto pero que se vive como una miseria. Ésos son aportes importantes.

—¿Qué metas debe cumplir aún la Plataforma Audiovisual?

—Lograr una conciencia mayor sobre lo que te decía: hacer entender que el cine es una industria estratégica para Chile. Es bien difícil hacerle entender a un parlamentario, incluso a gente de gobierno que, se supone, conoce el tema, que el cine no es sólo una actividad artística, sino también una actividad clave para el país. No solamente para la economía, eso es secundario. Lo importante es que el cine proporciona una visión de tu país, hace que la población tenga una visualización de la historia del país en su conjunto. Saber lo que ha pasado, verlo en una pantalla gigante..., y no de televisión, que siempre es engañosa.

El cine sigue siendo un ámbito de libertad editorial muy grande, y eso hay que conservarlo. Por otro lado, este desafío de crear mayor conciencia incide en los frutos que la Plataforma tiene que desarrollar en el futuro. Si esta ley que está por nacer se aplica, la Plataforma tiene que ser un ente muy activo para que se conserve y se cumpla el objetivo de esa ley. La Plataforma no se puede quedar tranquila con que simplemente se creó la ley y se está dando plata. Eso es muy básico. La ley permite muchas más cosas, dependiendo de la iniciativa que tengamos nosotros.

Esas cosas son establecer una política global para crear y producir más películas en Chile. Para distribuir las, para apoyar a nuevos realizadores, para formar gente. Llevar nuestro cine a todos los rincones del país, y llevarlo también hacia afuera. Que Chile dé un cine que se proyecte en el mundo. Es muy complejo, pero hay un campo enorme de

cultivo. La ley potencia muchas cosas, pero hay que trabajar. Es una labor súper importante de todo el medio, pero debe llevarla adelante la Plataforma.

—¿El éxito de El Chacotero Sentimental tiene que ver con el contexto social, político e histórico en que la película se estrenó?

—Claro, siempre es así, no ocurre al margen de esa contingencia. Pero creo que El Chacotero Sentimental le gusta a la gente, le llama la atención, porque es una buena película. Por sus contenidos y por cómo está hecha. La gente no descuartiza la película para analizarla, no dice “la música estaba más o menos y el guión regular”. Es una cinta que llega entera y eso la hace buena, en un sentido general. Eso es lo primero. Si la película tuviera muchas debilidades, por mucho contexto sociocultural favorable que hubiese, no habría funcionado. Si La frontera fue tan exitosa en su momento, no lo fue por un contexto sociocultural, sino porque es una buena película. Eso pienso también de El Chacotero Sentimental, aunque igual no está separada del contexto, porque había la necesidad de hablar de ciertos temas sin las cortapisas que existían anteriormente. Además, es una película que tiene una mirada súper cariñosa de lo que es nuestro país, nuestra gente. La gente se sintió querida, entendida por la película, independientemente de que mostrase cosas “miserables”. Nunca “culpó” a los personajes. Creo que por eso la gallada adoptó la película.

—Mirando hacia atrás, desde el 2004, el El Chacotero Sentimental parece haber marcado un hito. ¿Cuál que fue su aporte hacia las películas que vienen después?

—Siempre las películas que anteceden a otras, ayudan. Ponen un piso. Creo que hay aportes, pero la película no los genera por sí misma. Los aportes los hicieron los que vinieron después, ya que se dio un gran movimiento, muy positivo, hacia la idea de que efectivamente se puede hacer cine en Chile, y de que además nos puede ir bien.

Pero también esto generó una ambición desmedida: hagamos películas comerciales y nos va a ir la raja... Eso fue negativo, y los que trataron de hacerlo se fueron a la ruina, porque no vieron el fenómeno completo. Vio sólo una parcialidad. En el cine es muy difícil que haya una fórmula comercial. Yo no la conozco y no me interesa conocerla, tampoco. El cine no es un fenómeno sólo comercial, es muchas cosas antes que eso. Y por verlo de ese modo tan parcial, muchos se fueron a la cresta, e hicieron películas malas. Pero hubo otras cintas que sí funcionaron y recogieron algunos valores, como cierta libertad temática, cierto desparpajo. Eso creo que El Chacotero Sentimental lo puso sobre la mesa. Hay gente que lo tomó y gente que no.

—¿Cuál es su visión respecto al cine que se está haciendo hoy en Chile?

—Primero, es súper importante que se hagan películas en Chile. Nuestra autoimagen, todo lo que somos —más que como “país”, como comunidad— crece en la medida en que se hacen más películas. Y no necesariamente buenas películas o películas exitosas. Cada película nueva que llega es un aporte.

El volumen de este aporte crece, por supuesto, cuando se hacen buenas películas. Creo que El nominado no es una buena película, pero es un aporte en la medida en que existe, porque antes simplemente no existía una película así. En El nominado ves la búsqueda de la fórmula, y entonces lo que aportó es, justamente, volver a decir “ojo, no hay fórmula”. El oportunismo no da rédito. Contrasta eso con películas como Mala leche o como Machuca, que para mí es el máximo exponente del cine chileno de todos los tiempos.

—Cuando a El Chacotero Sentimental le empezó a ir bien, usted planteó la idea de devolverle dinero al Fondart. ¿Cuál debería ser el mecanismo para la autosustentación del cine?

—Una película que recupera sus costos, creo yo, está obligada moralmente a entregar parte de las ganancias para que se puedan hacer otras. Los mecanismos son muy sencillos: puede quedar estipulado que la película costó tanto y que de esa cifra para adelante lo que se obtenga sea recuperado para apoyar nuevas películas. La idea es que, si te ayudaron, ayuda tú. A mí el Estado me ayudó a estudiar. Yo pagué después esa beca con mi trabajo, y me parece súper lógico que así sea.

—Eso daría mayor sustento a la Ley de Cine, porque una de las dudas que existen es de dónde va a salir la plata.

—Sí, pero fíjate que no todo es plata. Devolver ganancias le genera al sistema una credibilidad que es bien importante. Se produce un ejemplo claro de la legitimidad de estos procesos. El público, los gobiernos, los parlamentarios, el sistema en general, empiezan a ver con buenos ojos que esto se haga. Si nos quedamos con toda la plata, se socavan las bases de lo que puede ser una muy buena aplicación de esta ley. Y yo estuve dispuesto a hacerlo. No existían los mecanismos para que así sucediera, pero de algún modo lo hice luego, generando una revista que funcionó dos años gratis. Y me siento tranquilo. Claro que después me robaron el resto de lo que me quedaba.

ALEJANDRO ROJAS

Alejandro Rojas nació el 19 de junio de 1958. Entre 1976 y 1981 estudió Licenciatura en Arte en la Universidad Católica de Chile. A partir de 1984 se desempeña como realizador de spots de animación para publicidad para Chile y el exterior. En 1990 crea y enseña el curso "dibujo animado" en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Entre 1990 y 1997 es el profesor jefe de los talleres de "dibujos animados de Cineanimadores S.A. En 1997 crea y dirige dos cortos animados sobre los derechos de los niños que son donados a UNICEF.

PREMIOS

2002 Mejor Película, Premio APES otorgado por la Asociación de Periodistas de Espectáculos, Chile, por Ogú y Mampato en Rapa Nui.

2002 Premio del Jurado, Festival de Cine AJIJC, México, por Ogú y Mampato en Rapa Nui.

2003 Premio del Jurado a Mejor Película de Animación, Festival de Cine Infantil de Cartagena, Colombia, por Ogú y Mampato en Rapa Nui.

2003 Primer premio en el Festival de Cine para la Infancia de Buenos Aires, Argentina, por Ogú y Mampato en Rapa Nui.

2004 Primer premio en el Festival de Cine Infantil de Santiago, Chile, por Ogú y Mampato en Rapa Nui.

ENTREVISTA

—En un contexto como el del cine chileno de finales de los 90, ¿por qué involucrarse en la animación con un proyecto como Ogú y Mampato en Rapa Nui?

—Las razones son complejas y simples al mismo tiempo. Creo que es un tema de gustos, porque he trabajado en esto desde siempre. Me gusta mucho la animación y cuando empecé a trabajar me di cuenta de que en este país no había estudios de animación. Así es como opté por trabajar en publicidad y desde ahí se fue gestando la posibilidad de instalar un estudio que se ocupara del tema. Ese proceso llevó como quince años, y cuando formamos Cineanimadores decidimos también formar gente. Creamos talleres y les enseñamos la técnica del dibujo animado a unas 200 personas, más o menos.

—¿La idea era crear una especie de escuela?

—Una escuela, claro. Dentro de ese proceso, hacía algo de cine y comerciales.

—¿Cómo fue su formación?

—Yo vengo del arte, estudié arte en la Universidad Católica. Hice dibujo y escultura, y por ese lado me empecé a meter en la animación.

—¿Era muy bueno para ver dibujos animados?

—No mucho. Intenté, sí, hacer algunos comics, siempre tuve esa tendencia. Muy planificadamente pero con mucha dificultad, porque no había un capital para estos proyectos. El dinero que íbamos ganando lo invertíamos. Luego dimos con el área de la formación y empezamos a darnos cuenta de que había como cien dibujantes trabajando en Santiago. Ya se habían formado otras empresas. Y decidimos lanzarnos con proyectos propios, inventar propuestas. Tomamos al personaje Mampato porque el tema es muy interesante para mí, ya que cuando era chico lo leía. Y escogimos el trabajo de Themo Lobos porque, además, encontramos un gran apoyo social, porque Mampato llamaba a la gente. Empezamos a postular al Fondart, y pusimos manos a la obra a medida que fuimos ganando concursos que nos permitieron conseguir socios capitalistas y coproductores.

—¿Cuál fue su sensación en la première? ¿Y al ver toda la emotividad que trajo la película?

—Fue bueno, porque todo aquel que vio a Mampato de chico ya no se sintió adeudado. Se sintió bien, como que se le reivindicaba su héroe de la infancia dignamente. Algunos estaban muy contentos. No encontré a nadie a quien no le gustara, o al menos nadie me lo ha dicho. Toda la crítica ha sido muy buena. Y además se acopló súper bien a la nueva generación. Más allá de la anécdota de que Mampato viajara en el tiempo, tengo sobrinos y familiares a quienes les agradó mucho el personaje. Incluso esperaban una segunda parte.

Uno de los objetivos está cumplido: recuperar el público que antes compraba las revistas. También el de ganarse un público nuevo. Porque, claro, el papá puede haberle contado a su hijo y haberle mostrado las historietas, pero no es lo mismo que cuando ellos eran chicos, cuando salía semanalmente y era lo más importante en historieta o cómic. No había algo similar que yo recuerde. Y también era muy interesante que uno pudiese reflejar la historia del Chile con Mampato, cosa que en la televisión no se hacía. Creo que se eligió bien el tema para llegar a los niños, y también a los adultos, por su relación con Mampato.

—Cineanimadores corrió un riesgo al mezclar tantas técnicas de animación en una sola película. ¿Por qué? ¿Y cómo evalúa el resultado?

—Lo que hicimos fue mezclar todas las técnicas que conocíamos de animación. En el dibujo animado se utiliza mucho el apoyo del computador, para hacer escenas que son muy activas o de volumen. Antes todo lo que era complicado de hacer había que simularlo. Ahora uno esto lo toma como una herramienta nueva. Era necesario, porque se logra un efecto que de otra manera no sale tan bien.

—Muchas críticas compararon Ogú y Mampato en Rapa Nui, por su formato, por la estructura del guión y por los personajes secundarios, con algunas películas de Disney. ¿Qué opina de eso?

—Hay una cosa que tiene que ver el estilo narrativo de Themo Lobos. Él no desea asemejarse en nada a las clásicas animaciones donde aparecen los personajes mascotas,

etcétera. No quiso poner a animales que hablen ni nada parecido. Cuando hablamos con él respecto de eso, nos dijo que no lo quería.

—¿Qué dijo cuando vio la cinta?

—Se puso muy contento. Pero, bueno, el tema es súper fuerte porque, como va a ser la primera película de animación en Chile, uno lo primero que se pregunta es: ¿cómo va a ser?, ¿cómo será el estilo? Es complicado, porque cada uno de los que participan viene de un espacio distinto. Aunque unos vengan de hacer arte, y otros del diseño y la producción, igual hay que comenzar algo de la nada, porque no tenemos antecedentes. No tenemos cultura en animación. Y, claro, uno tiene que agarrarse de las cosas que ve. La animación japonesa, por ejemplo, comparar las cosas de Oriente y Occidente. Por el lado “occidental”, por supuesto, estuvimos muy influidos por Disney. Estábamos haciendo un making off y se planteó el tema: ¿cómo hacemos para no parecernos a Disney? ¿Cómo hacemos algo distinto que no esté totalmente influido por esa cultura? Fue dramático. Trabajamos mucho para marcar la diferencia, no sé si al final todo eso se notó. La gente mira la película y no sé si tiene idea, porque hay una noción occidental de la animación. Yo creo que es muy difícil darle al clavo con el contrapunto. Podría existir la idea del antihéroe, como Shrek, pero no sé si eso tampoco es Disney. Porque incluso ese personaje es una evolución de otros dibujos, no sé si es realmente distinto. Los chilenos tenemos pocas cosas diferentes de las cuales asirnos. Creo tener un referente de Disney y también del Japón, al buscar una diagramación limpia y con la pantalla de otra forma. Y además hay una intención más allá de la mera anécdota del personaje... Y es que, claro, es distinto porque tenemos la cultura occidental. Yo trabajé para la televisión española mucho tiempo y aprendí ese lenguaje narrativo, que es a lo que uno aspira, porque adonde vayas Disney es el estilo. Pero un dibujante de Occidente no anima como uno japonés, que lo hace de una manera muy extraña. No tenemos nosotros eso metido en los genes, en la forma en que hacemos el mono, el ritmo que lleva.

—¿Hay alguna característica de Ogú y Mampato en Rapa Nui que podamos detectar en otras culturas y que facilite la entrada a otros mercados?

—Sabes, he tratado de pensar en eso y es difícil precisarlo, porque ya con la experiencia uno se da cuenta de que esto no es totalmente propio. Si no, no podríamos tampoco entrar al mercado, que también te va exigiendo un tipo de cosas para mostrar. Eso es muy marcador. Hoy mucha gente está haciendo películas nuevas y buscando estilos nuevos, también, pero, si los miras bien, no tienen mucho de diferente a lo que siempre se ha querido hacer en Occidente. Han pasado ya setenta años desde la Blancanieves de Disney hasta el 95, y se siente como lo mismo. Obviamente, en el 95 aparecen las tecnologías por computador y se generan formas distintas, que estaban también medidas antes, pero eran dibujadas. Ahora está la idea de realizar dibujos más minimalistas, intervenir con la tecnología al máximo, y así será hasta que se agote. Y para eso va a pasar mucho tiempo.

Estamos metidos en todo esto: si hacemos hoy una película, no podemos pretender que sea “distinta” a la de otro país, porque va a ser la misma influencia. Creo

que nosotros somos, más bien, occidentales del sur. A Argentina nos parecemos, pero los argentinos son mucho más livianos que nosotros. Y en cuanto a Europa, bueno, ellos miran a Disney y tienen un gran referente ahí. Los franceses, sobre todo, tienen la idea muy desarrollada de una cultura propia y se esfuerzan por trabajar con nuevos tipos de animación, pero les muestras un Disney y se desarmen. Es como su karma. Aunque ahora ya están sacando cosas que tienen que ver más con su propia cultura. Pero Europa es un continente entero, no es un solo país. Chile no tiene posibilidades de aspirar a tener un estilo propio. Después de haber hecho esta película, pienso que no puedo aspirar a eso.

—¿Pero de aquí a veinte años?

—De aquí a veinte años va a haber películas que estarán influidas por las que se hacen en todo el mundo. Si logramos tener un estilo que destaque dentro de lo occidental, sería un gran logro como país. Y después de eso, quizás, podríamos aspirar a algo más autónomo, diciendo que “lo chileno” va por tal o cual camino. Pero para que eso ocurra pasarán muchos años, muchas generaciones. Pueden pasar setenta años antes de que algo cambie.

—Usted señalaba que la supervivencia de la animación también depende de su capacidad de encontrar su lugar en el mercado...

—Sí, y estoy muy contento por como le ha ido a la cinta fuera de Chile. Aunque una de las mayores pruebas era sentar a los papás chilenos, llevarlos al cine a ver Ogú y Mampato en Rapa Nui, y que ellos llevaran a sus hijos porque les hablaron del personaje Mampato. Otra prueba fue que en el extranjero ésta es una película más: nadie conoce la historietita ni nada, y ahí es cuando se ve la recepción de los niños. Fue súper parecida a la de acá. Creo que como historia, y como saga, Ogú y Mampato en Rapa Nui es bien potente para los niños de hoy. Si yo fuera Disney, haría las tres historias ahora. Si estuviese llegando a las salas de cine como llegan las cintas de Pixar —en caso de ser descubierta, por ejemplo—, sería muy bueno para los niños, porque es potente, hay guiones inteligentes, muy buen humor y personajes riquísimos. Esta película, modestamente, no era de las más fuertes en términos de tecnología o de guión, qué sé yo, pero aun así es muy recomendada para los niños. Hay premios que lo demuestran, como los de Colombia, México y Argentina. Y eso se agradece. Se agradece el reconocimiento los valores como la amistad, por ejemplo, y al tratamiento que se le da al héroe, que es súper real y no es para nada caricaturesco. Aunque de todas maneras hablamos de un “superhéroe”, Mampato se equivoca y rectifica sus errores, que es mucho más humano. No llega y arrasa con todo, haciendo y deshaciendo a su paso. Eso a lo mejor el niño no se lo cuestiona, pero de algún modo se da cuenta. Por ejemplo, cuando Mampato dice “este montón de piedras no tiene magia, no hace nada”, y así ofende a la cultura de la isla. En eso, por supuesto, tenemos el mensaje de que hay que tener más respeto con las culturas distintas, porque la cultura nuestra tampoco lo tiene todo resuelto. Esos mensajes que, podríamos decir, son bastante simples, también son fuertes, porque la película tiene la idea de que hay que respetar las culturas extranjeras que, supuestamente, son “inferiores”. Eso es lo que a mí me gusta de esta cinta.

Lo vimos así en Isla de Pascua, donde existió una identificación total con la película y un agrado de los pascuenses hacia la manera en que los mirábamos. De igual forma sucedió en Ecuador y México, donde la gente hizo una analogía de la cultura pascuense con sus propias culturas indígenas. Es posible ver cómo, en casos en que eres un invasor de otras culturas autóctonas, ellos pueden tratarte con mucho cariño, y tú puedes otorgarles tu respeto, o tu condena, o tu desprecio. Es un tema bastante moderno, que si se lo enseñas hoy a un niño ésa va a ser su forma de pensar cuando grande. Y eso no es menor en el cine infantil.

—Ha mencionado los festivales, pero, ¿cómo les fue con la taquilla en el exterior?

—La taquilla fue una pelea titánica. Es el problema de ser chico. Fuimos con un distribuidor, pero igual éramos chicos. En Ecuador y en México tuvimos taquillas más o menos importantes. En este último país nos fueron a ver unas 125 mil personas. No sé si otras películas chilenas han logrado eso.

—¿Los estrenos internacionales fueron en temporada de vacaciones?

—No. Nos tiraron a lo peor. Al último espacio que tenían los distribuidores, que nos decían “mira, tengo unos días aquí, ya, ponte ahí”. A la semana de estar nosotros en cartelera, llegaban unas 500 copias de alguna película de Disney y nos sacaban para afuera. Ésa es la pelea de siempre, del grande con el chico. El chico tiene que ocupar el espacio pequeñito que tiene, sin nada de marketing, sin avisarle a la gente, y así y todo recibe a 125 mil personas. Ahora nos vamos a Italia y tengo harta esperanza, porque el distribuidor de allá le está poniendo mucho color. Está poniendo canciones locales para que llegue al público, más marketing. Recién estamos entrando al circuito de Europa. Tengo mucha fe en Italia, porque se está trabajando bastante para que entre en iguales condiciones que las demás películas. En ese país se adaptará la cinta para que llegue a más gente, y de todas formas va a mostrar nuestra cultura. Creo que es una película pionera, porque ha entrado a la batalla con los más grandes. Arriesgamos mucho. En México, por ejemplo, invertimos mucha plata en llegar allá y pagar una cantidad de copias adecuada, y salimos bien: aprobamos con un 4,5 el examen y quedamos con algún poquito de dinero.

—Ogú y Mampato en Rapa Nui ha sido una de las películas chilenas que más han cuidado su marketing y el trato con la prensa. ¿Les dio resultados?

—Sí, de todas formas, aunque yo esperaba más taquilla. Bueno, hubo un factor que igual nos afectó, y creo que sin ese factor habríamos doblado la taquilla. Y es que ese año se estrenaron en Chile cinco películas para niños durante las vacaciones de invierno. Al año siguiente se estrenaron sólo dos. Pasó que, por ejemplo, alguien iba con sus niños a ver nuestra película y se encontraba con que los cines estaban llenos; entonces, se metían a ver la película de al lado, porque ya habían llegado al cine con todos sus niños. Con eso tú ya no vuelves por Ogú y Mampato en Rapa Nui, porque el presupuesto para ir al cine se agotó. Eso ocurrió con la gran masa que quiso ir a ver la película y simplemente no encontró entradas. Mirábamos las cifras y no nos cuadraban con los cálculos que

habíamos hecho. En julio, usualmente, un millón de niños asisten a las salas de cine. Y esa cantidad, distribuida entre cinco películas, nos da un promedio de 200 mil espectadores por cinta. Nosotros hicimos unos 340 mil. Fue bien extraño lo que sucedió en la taquilla.

—Sumando los arriendos en videos y las ventas, ¿se recuperaron los costos?

—Todavía estamos en ello. Por eso, cuando pensamos en el tema comercial, quisimos hacerlo también afuera.

—¿Qué cosas aprendió con este filme?

—Todo. Es un aprendizaje en todas las áreas de la animación y del cine, y también de lo que pasa hoy día, comercial y artísticamente. Hubo un riesgo muy grande, me lancé a hacer un largometraje así no más. Fue mi primera película y tenía casi nada de experiencia. Entonces, había que realizarla sin tener márgenes de error, porque el presupuesto era muy limitado. Por último, habría sido una gran ayuda poder hacer y tirar secuencias a modo de prueba: las muestras al público como avance y vas viendo si resultan o bien las sacas de la película. Con Ogú y Mampato en Rapa Nui no fue así. Acá era esto y eso era. Al final, creo que saqué como cinco minutos cuando hicimos la edición. Vimos las partes más lentas o que no convenían, se cortaron cinco minutos, y quedaron setenta. Era mi gran prueba y lo hicimos todo por intuición. Después de verla, creo que en la próxima película cambiaría muchas cosas, las haría diferentes y mejores. Supe lo que era manejar una hora de proyección. Y además, algo súper importante es que cuando haces una película debes tener siempre presente a tu espectador. Porque ése es tu objetivo. Un niño, cuando la ve, ¿se ríe o no se ríe?, ¿sale hablando como Ogú o no? Todos esos objetivos creo que los logramos. Fueron planteados antes de partir y se mantuvieron; como el personaje, que fue puesto tal y como había sido creado.

—¿Cómo evalúa la parte del marketing, de “mover” la película?

—Eso lo manejó más Diego, el productor. No sé cuánto influye una gran publicidad en que la gente vaya o no vaya a ver la cinta. Sé que hay un grado de importancia, y eso lo manejan los especialistas, pero en lo que me atañe a mí, creo que la película tiene que ser lo mejor posible. Si la película es buena, se sostiene sola y aguanta cualquier mirada; no me importa si le va mal. Me siento así de seguro. Es muy importante sentarse a ver tu trabajo de una hora y cuarto de duración, y salir contento.

—Los directores chilenos actuales están inaugurando una época en la que se preocupan tanto de la parte artística como de la producción.

—Claro, estamos de acuerdo. La planificación junto a la producción y el marketing son importantes, pero no sacas nada si la película no tiene una energía tremenda. Y, en ese sentido, se hizo lo que se pudo con los pocos recursos que teníamos. Hay cintas que se sostienen por el boca a boca, que es lo que conocen muy bien los marqueteros, y fue eso lo que la salvó o lo que la mató. Sucedió con Shrek, que nadie la conocía cuando llegó a Chile, porque la publicidad se hizo bien pero en Estados Unidos. Acá era un mono verde y

nada más. El boca a boca salvó a Shrek. A lo que voy es a eso: hacer películas que la gente salga y las recomiende. Ése es el objetivo.

—¿Van a hacer secuelas de Ogú y Mampato en Rapa Nui?

—Yo quiero seguir con Mampato. Y con otras cosas también. Me gustan proyectos con personajes como Condorito, Papelucho, Barrabás. Todas esas películas que Chile aún no tiene, tengo ganas de hacerlas. Y después de eso, ver un proyecto propio.

—Son como doce historias de Mampato por hacer, y como treinta de Condorito...

—Lo que quiero es tener una película propia luego de haber sacado por lo menos dos proyectos al extranjero. Es súper importante tener una percepción de lo que uno mismo es capaz de hacer. Ha sido valioso estar en México, o en Ecuador, donde hablamos con el público y estuvimos al tanto de lo que a ellos les pasaba con una cultura distinta. Yo ahora necesito nutrirme de los escritores chilenos, hasta tener ese clic que me haga pensar en qué haría yo si tuviese que hacer una película enteramente propia.

—¿El estudio Cineanimadores tiene el pie para financiar otra película?

—Estamos haciendo el plan de financiamiento para unos cuatro años. Ésa era la idea, estrenar y tener unos cuatro años para hacer otra. Hasta ahora vamos al día. Al mismo tiempo, podríamos tener capitales externos para ir avanzando con otros proyectos, porque el objetivo era estrenar Ogú y Mampato en Rapa Nui y que ésta financiara lo que viene más adelante.

MARCELO FERRARI

Marcelo Ferrari nació el 9 de febrero de 1962. La imagen de su padre filmando películas caseras con una cámara de 8 milímetros fue clave para que, desde la niñez, Ferrari estuviera convencido de su vocación de cineasta. Como durante los años 80 estudiar cine en Chile no era una opción viable, escogió el periodismo como una carrera donde también podía desarrollar lo audiovisual, y se tituló de periodista en la Universidad Católica. En la década de los 80 participó en la realización de numerosos documentales para el noticiero alternativo Teleanálisis, registrando imágenes únicas de lo que ocurría en Chile durante el régimen militar. La carrera de Ferrari como director comienza con el mediodocumental El encierro (1996), que fue coproducido por Nueva Imagen y el Ministerio de Educación. El ciclo de "Cuentos Chilenos" producido para Televisión Nacional le dio la oportunidad de desarrollar tres telefilmes, y de ahondar —en dos de ellos— su interés por los escritos de Baldomero Lillo, pieza fundamental para su incursión en la pantalla grande con el largometraje Subterra.

FILMOGRAFÍA

El encierro, mediodocumental, 1996

Juan Fariña, la leyenda, telefilme, 1998

El pozo, telefilme, 2000

El delantero romano, telefilme, 2001

Subterra, largometraje, 2003

PREMIOS

2003 Mejor Director, Mejor Fotografía y Premio del Público en el Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, España, por Subterra.

2003 Mejor Película, Mejor Fotografía y Premio del Público en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, por Subterra.

2003 Premio de la Organización Católica Internacional de Cine por Subterra.

2004 Premio Patrimonio Latino en el Miami Latin Festival, Estados Unidos, por Subterra.

Entrevista

—¿Cómo evalúa del rol de la televisión en el nuevo dinamismo del cine nacional?

—Me parece que Televisión Nacional, con el proyecto de los "Cuentos Chilenos" primero, y después con una serie de programas de ficción, hizo un aporte muy importante para reactivar y estimular la existencia de una cinematografía nacional.

El proyecto de los "cuentos chilenos" es bien cinematográfico, porque son películas para la tele, a diferencia de los otros cuentos de ficción —como los de la lotería o los cuentos de mujeres—, que, si bien se llaman "cuentos", son series de ficción y tienen un formato bien de televisión. Es decir, parten con una escena fuerte, las temáticas son más bien comedia o dramática intensa, y el ritmo de las escenas, de las imágenes, de la

estructura de la historia, son pura televisión. No tienen un afán cinematográfico, como sí lo han tenido los “cuentos chilenos”.

En el primer ciclo llamaron a cineastas más o menos conocidos. A mí me invitaron porque había hecho un medimetraje llamado El encierro. TVN lo compró, lo programó y lo dio como tres veces en estos ciclos de cine chileno. Los ejecutivos del canal vieron que tenía un nivel interesante y me dieron la oportunidad. En la primera temporada estaba gente como Miguel Littín y Andrés Wood. Era adaptación literaria; cuentos tradicionales chilenos llevados a las pantallas, pero todo con un vuelo cinematográfico. De hecho, Littín hizo Tierra del Fuego, que fue la antesala de la película. Wood puso El desquite, que era una película, pero además era una serie de televisión. Con “Cuentos Chilenos” se permitió que algunos cineastas o aspirantes a cineastas se ejercitaran. Fueron doce cuentos. Luego se hizo una segunda temporada con otros doce, donde también los directores de fotografía estuvieron practicando. Y eso ayudó bastante. También están el Fondart, el aporte de la Corfo, y un montón de factores que permiten que estemos en el pie en que nos encontramos hoy.

—¿Cómo fue esa experiencia con los cuentos chilenos? ¿Cómo se siente ahora, luego de Subterra, al volver a ellos?

—TVN abrió las pantallas de televisión a los cineastas. A mí me permitió trabajar en un lenguaje cinematográfico con buenos resultados. Que a mis cuentos les fuera bien me dio seguridad a mí, y a mi equipo, a quienes luego invité a un proyecto mayor como Subterra. En ese sentido, tengo un compromiso con los cuentos chilenos. Volver del cine a hacer un par de proyectos para la tele significa cierto ajuste, porque bajan los estándares de producción. Estuvimos dos meses filmando Subterra, mientras que un “cuento chileno” se demora dos semanas. Es infinitamente más chiquitito. Le tengo mucho cariño a este proyecto, me permite seguir trabajando, dirigiendo actores. Me pongo metas, también, en el sentido de experimentar, como cierto trabajo de cámara, cierto lenguaje audiovisual, cierta intensidad en las actuaciones.

—¿Los cuentos chilenos potenciaron al público?

—Yo creo que sí. Son fenómenos que se van sumando. A los cuentos chilenos les fue muy bien en la primera temporada, a pesar de ser una apuesta arriesgada. En esa época, además, estaban dando un ciclo de películas chilenas, como Sussie, y también les fue bien. La gente empezó a tener confianza en las películas nuestras. Después aparece El Chacotero Sentimental y obtiene una taquilla inesperadísima. Varias cosas en paralelo empezaron a demostrar que una película chilena puede tener tanto o más éxito que una extranjera.

—Después de los años que dedicó a Subterra, ¿qué opina de la reacción de la audiencia?

—Una mezcla de cosas. Primero, fue un proyecto muy intenso por el esfuerzo que hicimos y los percances que pasamos. Tuvimos que postergar el rodaje dos veces por lo menos, situación bastante habitual pero que, cuando uno la vive, parece una cosa

tremenda. Hubo tantas apuestas, hubo riesgo, hubo el trabajo de tanta gente involucrada, que el hecho de que haya tenido un éxito masivo me da una enorme paz interior. Creo que es más racional y certero tomarlo con una satisfacción interior profunda.

Subterra es un gran paso para el cine chileno, de la misma manera en que lo han sido todas las películas, cada una en su medida. Subterra demostró que somos capaces de hacer grandes producciones. Podemos hacer una película de época, que sea chilena y que esté bien filmada. Cuando me metí a hacer una película de época, entendí que no podía ser muy críptica, o tener un afán de refinamiento cinematográfico, poético, ni demasiada sofisticación.

—¿Pero le interesa el cine menos masivo, más complejo?

—Estoy tratando de hacer un cine que ojalá sea catalogado como cine de autor, siempre que sea un cine de autor masivo. Es decir, que la definición primera sea el interés por las cosas que a mí me tocan, más allá de andar buscando las cosas que les interesan a las grandes masas y que a mí no me parezcan atractivas.

Es súper marcadora la definición de mis cuentos chilenos y, sobre todo, de mi primera y única película. Si quisiera grandes audiencias, no habría escogido nunca Subterra, sobre todo al no haberse hecho nunca en Chile algo parecido. Y ahora, si un cineasta elige un autor antiguo, tiene el camino un poco más allanado, hay más posibilidades de que le vaya bien, porque es algo que ya se hizo. Si alguien opta por filmar Martín Rivas, puede que lo haga sólo porque quiere acceder a un gran público. Antes de Subterra, nadie había corrido el camino de hacer una película de época, antigua, medio social, con la intención de llevar también a grandes públicos. Yo no me la jugué por lo "fácil", porque si hubiera querido llevar público debería haber hecho una película tipo Sexo con amor, El Chacotero Sentimental o Taxi para tres: urbanas, populares, medio sexuales, cómicas.

—Usted ha señalado que el cine chileno "viene tocando la misma tecla hace un buen rato"...

—Exactamente. Aunque eso no me parece criticable, sino más bien poco interesante, menos desafiante. O es que no tiene que ver conmigo. Es mirar el escenario cinematográfico y decir: tengo que atinar con una de éstas o, si no, voy destinado al fracaso. Haber optado por el camino de Subterra fue un riesgo mayor, y afortunadamente resultó exitoso. Es como un doble éxito, porque es tocar una tecla bien distinta. A mí me gustan los dramas intensos, con amores, con pasiones, con enfrentamientos, pero aspirando a que sea una película masiva, familiar, que la viera mucha gente. Ya llevamos 500 mil espectadores. No me interesa hacer películas que sean solamente premiadas en los festivales refinados de cine y por una cierta intelectualidad nuestra. Si no tienen el premio del público, si no son masivas, a mí no me interesa. A otros directores les interesa, pero no es lo mío.

¿Por qué le fue bien a Subterra? Porque los chilenos valoran cuando algo que es chileno demuestra estar desarrollado con excelencia. Los chilenos son orgullosos cuando algo de aquí le va bien. Es un estándar que nos pone a un buen nivel más allá de la

frontera. Me propuse hacer, con mi equipo, una película con un estándar nunca antes visto, ni en el cine ni en la televisión chilena, un estándar internacional. Subterra la pones en Estados Unidos, en HBO, y aunque te podrá gustar más o menos la temática, el estándar de producción cinematográfica, de filmación, de actuación, de música, es similar a lo que se hace afuera.

—¿Cuál fue el costo de hacer una cinta con estándares internacionales?

—Uno de los grandes beneficios es un aprendizaje gigantesco. Yo, personalmente, y la gente de la productora, sentimos que hicimos un magíster en cinematografía. En producción ejecutiva, en gestión de recursos, en puesta en escena, en todos los aspectos. Y hoy estamos en otro pie para mirar los próximos proyectos, porque aprendimos de todos los errores que cometimos, de todas las dificultades que tuvimos que superar. Éste es un gran beneficio, porque tengo más proyectos y quiero que Nueva Imagen haga más películas. Para llegar a eso, el costo fue muy fuerte: levantar un millón 300 mil dólares en Chile es prácticamente imposible. En el camino empezamos consiguiendo ciertos recursos, creyendo que podíamos conseguir otros tantos más, en un tiempo muy corto. Y por lo tanto, al año de haber iniciado la gestión de este proyecto queríamos filmar. Partimos con esta cuestión y empezamos a involucrar a gente, y entonces dijimos: ¿cómo no nos vamos a conseguir la plata?

—¿Usted conocía el costo económico desde el inicio?

—Teníamos una estimación. Pero creíamos que nuestro coproductor español nos iba a aportar una plata que nos prometió, y en el camino se dio cuenta de que no la iba a poder levantar en Europa. Fue un golpe bajo tremendo. Finalmente, nuestros coproductores siguieron y fueron muy importantes, pero en un estándar infinitamente inferior a lo que ellos plantearon inicialmente. Porque nosotros nos apuramos y creíamos seguro que nos íbamos a ganar el Fondart. Y no nos ganamos el Fondart. Ya habíamos contratado los equipos y estábamos haciendo preproducción, y nos enteramos de que los españoles no iban a poner esa enorme cantidad de dinero prometida y que no nos ganamos el Fondart. Tuvimos que parar. Les pagamos a todos su sueldo, pero tuvimos que parar. Eso fue una pérdida de plata muy grande, porque seis meses después tienes que retomar y partir de nuevo. Usamos mal algunas platas por apurarnos, por creer que era más fácil. Por otro lado, tuvimos que pedirle a alguna gente que no nos cobrara, decirles que les íbamos a pagar después, o que nos prestaran dinero, porque si no, no llegábamos a la meta. Fue un desgaste emocional muy fuerte. Yo nunca dudé de que la película se iba a hacer, pero otra gente sí dudó, cuando tuvimos que parar por segunda vez, porque hicimos otra partida en falso y nos falló otra cosa. Y en el medio se echó a correr el rumor de que el proyecto había fracasado. Yo iba a levantar apoyos, y me decían: "Pero si esta cuestión está funada". Así que fue necesario, además de todo lo demás, levantar la moral del equipo. Tuvimos tensiones internas en la empresa, porque había gente que quería parar. Y hubo un momento en que nuestra relación de amistad y de cariño con los socios estuvo tensa..., pero esa relación fue lo que finalmente salvó el proyecto. Nunca se rompió. Y esta empresa, que somos tres socios y un par de ejecutivos, finalmente la sacó adelante.

Fue estirar la cuerda de los afectos, que hoy se nos devuelven haciendo que esas dificultades se nos olviden. Ahora estamos todos felices.

—Con tantas dificultades, ¿no pensó bajarle las exigencias a la cinta?

—Afortunadamente, lo digo hoy, yo tengo, y es algo que se repite en gran parte de los productores de cine, un nivel de obsesión tremendo. Sentía que si yo tiraba la esponja, se venía todo abajo. Había compromisos de palabras, emocionales, económicos. Nunca me dije a mí mismo: "Nunca más". Hubo momentos en que estaba muy agotado, pero nadie vio en mí un ápice de duda de que esto iba a salir. Era una sensación interna de que yo tenía que ir para allá sí o sí, y que se iba a hacer con la calidad que siempre habíamos soñado. Si en el camino de mi obsesión finalmente terminaba estallando, se iba a acabar porque yo me acababa. Pero no iba a dudar ni a dejar de caminar. Nunca compartí esa duda con mi equipo. Es que yo tenía la convicción de que le iba a ir bien a la película. Me preguntaban cuántos espectadores creía que iba a llevar, y yo decía: "300 mil". Me decían: "Si Caiozzi con Coronación llevó cien mil, no seas tan ambicioso, tú no eres Caiozzi". Pero interiormente tenía una certeza.

—¿Cómo le gustaría que reaccionara el público ante su trabajo?

—Las obras artísticas, entre ellas las cinematográficas, cumplen más cabalmente su función cuando provocan un cambio, una modificación en el espectador. Y esto lo he escuchado de Subterra. Cuando te enfrentas a un cuadro y algo internamente se movió, o el cuadro te dejó una pregunta, esa obra ha cumplido su función. Las películas ojalá que provoquen lo mismo. Yo siento que he visto una buena película cuando salgo emocionalmente en otro estado. Cuando tocó una tecla que abre más mi compasión. Me interesa que quienes vayan a ver una película mía salgan un poco modificados, y con una mayor comprensión de lo que es convivir en humanidad. Si una persona va a ver Subterra y se emociona, y sale entendiendo la complejidad de vivir en una sociedad, en que cada persona tiene su propia verdad, eso ya es fantástico.

—A usted le ha interesado repetir lo que le provocaron ciertos libros. ¿Cómo se trabaja en ese "traspaso"?

—Un libro es en sí mismo una obra, y lo que uno hace en cine, al adaptarlo, es crear otra obra. Otro objeto artístico, absolutamente distinto, que se inspira en el anterior y toma sus principales claves. Porque una película genera una reacción o provoca al espectador a través de lenguajes completamente distintos a los del libro, con imágenes, con música, con una manera distinta de acercarse a la historia.

—Trabajar con libros parece astuto, porque se dice que el cine chileno es débil en los guiones.

—Efectivamente, tenemos problemas fuertes en algunas áreas de la cinematografía, entre ellas el guión. En Chile ese oficio, esa experiencia acumulada, está aún muy verde. Hay experiencia en fotografía, en puesta de cámara, en actuación. Pero en la construcción dramática de los guiones recién estamos en los albores. Los guiones que han resultado

exitosos no son muchos. Hay películas a las que les ha ido bien, pero no tienen necesariamente un gran guión. Incluso, los buenos guiones son resultados espontáneos, y no significa que el próximo les vaya a resultar. Se dieron las cosas. Hace falta más cinematografía. Agreguemos que en la creación de las ideas originales de estos guiones estamos más verdes aún. Nos falta hacer unas cincuenta películas más. ¿Cuáles son las tramas que más funcionan en Chile? Echar mano de la literatura que tenemos es astuto, porque es una base probada. Hay historia, hay personajes, tramas, temáticas que han demostrado cierta fuerza. Por otro lado, permiten comenzar una creación cinematográfica sobre ciertas bases sólidas, entendiendo que finalmente igual tienes que hacerlo casi todo de nuevo.

Tomar una obra literaria y traducirla al cine tiene un valor más allá de que se te faciliten las cosas, porque estás haciendo una especie de acumulación cultural. Adaptar Coronación o Subterra hace que nuestra cultura se reafirme. Los europeos han filmado todas sus novelas importantes. Seguramente, estas novelas toman hechos históricos y momentos cruciales de la sociedad, y al hacerlos película volvemos a hablar de esos temas que fueron importantes.

Nuestra literatura es relativamente pequeña. No hay muchas novelas o cuentos a los que echar mano. En Chile se ha hecho poca adaptación. Hay un cierto afán de autor de los cineastas, medio inspirado en el modelo europeo de cine, en el sentido de que la mayor realización es lograr obras que sean muy propias. Es como hablar de "mis" preocupaciones, una cosa un poco egótrica. Se descarta adaptar libros, porque ahí no partes de la creación propia. Fíjate que Caiozzi, uno de cineastas que más admiro, ha hecho películas originales, y lo logrado haciendo un camino con Donoso que es tremendo. En cambio, otros han inventado historias que no entiende nadie.

En una época de nuestro cine, entre los 60 y los 80, había una búsqueda de un cine ultraintelectual, totalmente de autor, críptico, que andaba buscando premios muy especializados y el aplauso de los intelectualoides. Con eso hicieron mierda la posibilidad de que el Banco Estado abriera unos fondos... Se gastaron toda la plata con unas películas que las entendían sólo ellos. Y ese error se explica porque no había afán de buscar obras literarias, porque les parecía poco glamoroso adaptar obras de otros.

—¿Los cineastas están hoy en una actitud más amable con su propio oficio?

—Hay absolutamente más libertad. Yo tengo mucho respeto por Jorge Olguín, aunque sus películas no me gustan nada, no sólo porque no me gustan los vampiros, sino porque no me gusta su manera de filmar. Boris Quercia hizo una película súper comercial. De hecho, no se ganó ni un fondo estatal porque tenía los tópicos del amor y el sexo. Incluso, tiene momentos exageradamente buscadores de la risa fácil. Sin embargo, hace una película exitosa sin miedo a hacerla. Y hay películas más experimentales, como Sábado. Hay películas de animación, como Ogú y Mampato en Rapa Nui. Tenemos una libertad enorme y ésta es una gran fortaleza. Pero aunque haya más libertad, siempre hay que estar muy atentos a no restar. Que la libertad no signifique hacer cualquier mierda de película y que luego la gente se decepcione. Tengo pánico de que vengan otros proyectos en la línea de lo que ha sido exitoso, en la búsqueda fácil, y que salgan unas porquerías de películas.

Ése es el peligro permanente. Hay un par de cintas que acaban de estrenarse y que a mí me parece que fueron hechas desde una emocionalidad del éxito fácil. Le hacen mal al intento de crear una industria, porque fueron hechas a la rápida. Ponen a unos actores taquilleros, pero sin reflexión, y les va más o menos bien pero le bajan la intensidad al cine.

Pero sí hay libertad, atrevimiento, una conexión con el público. Hay una nueva generación de cineastas a la que le interesa tener una nueva repercusión de público. Hace muy poco participé en una reunión donde estaban muchos directores hablando sobre el nuevo Fondart, con esto del Consejo de la Cultura, y me di cuenta de que hay un grupo de antiguos cineastas que conciben el Fondart como un fondo para que los artistas puedan hacer sus sueños recalcitrantemente artísticos. Ése es un discurso antiquísimo que frena. Y ahí hay un debate todavía.

ANDRÉS WOOD

Andrés Wood nació en Santiago de Chile, en 1965. Se licenció en Ciencias Económicas, en 1988, por la Universidad Católica de Chile. En 1990-1991 cursó estudios de cine en la Universidad de Nueva York. Dirigió dos cortometrajes. El segundo, Reunión de familia, fue la primera producción chilena en participar de la selección oficial de Clermont-Ferrand, Francia, en 1995. Además, fue elegido como mejor película de Cortometrajes de Santiago de Chile, en 1994, y también ganó el premio al mejor director del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, en 1995.

FILMOGRAFÍA

Idilio, cortometraje, 1992

Reunión de familia, cortometraje, 1994

Historias de fútbol, largometraje, 1997

El desquite, largometraje, 1998

La fiebre del loco, largometraje, 2001

Machuca, largometraje, 2004

PREMIOS

1997 Mención Especial al Mejor Director Novel del Festival de San Sebastián, España, por Historias de fútbol.

1997 Mejor Película Internacional y Mejor Director en Festival de Huelva por Historias de fútbol.

1997 Opera Prima en Cartagena, Colombia, por Historias de fútbol.

1998 Mejor Película y Banda sonora, Festival de Trieste, Italia por Historias de fútbol.

1998 Premio Especial del jurado, Festival de Taipei, China, por Historias de fútbol.

1998 Premio Distribución y OCIC Festival de Bruselas, Bélgica, por Historias de fútbol.

1998 Premio Casa de América, Madrid, por Historias de fútbol.

1999 Premio especial del público en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, por La fiebre del loco.

1999 Premio Mejor película en el Festival de Cine de Trieste, Italia, por La fiebre del loco.

2004 Premio "Glauber Rocha" de la Crítica en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, por Machuca.

2004 Segundo Premio Coral en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, por Machuca.

2004 Premio del Público a la Película Internacional más popular en el Festival de Vancouver, Canadá, por Machuca.

2004 Pudú de Oro a la mejor película en el Festival de Valdivia, Chile, por Machuca.

2004 Premios Paoa en las categorías de Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Actriz de Reparto —Manuela Martelli— y Premio del Público en el Festival de Viña del Mar, Chile, por Machuca.

2004 Premio a la película más popular en el Encuentro Latinoamericano de Cine de Lima, Perú, por Machuca.

Entrevista

—De 1997 al 2004 es un período corto para haber hecho cuatro películas en Chile. ¿Cuál es la clave para que un cineasta pueda trabajar continuamente?

—No tengo respuesta, tiene que ver con las habilidades de cada uno. Han sido diferentes maneras. La primera película la hicimos casi sin ayuda, muy barata, tuvo un Fondart para terminar el sonido y conseguimos los Fondos del Sur. Es una película que sale con tres copias, muy chica, pero grande para ese minuto. Costaba ponerla en las salas, incluso.

Después, El desquite se financia casi completamente con el fondo Pro para televisión, y aparte de eso ponemos plata. Después, Abdullah Ommidvar entra como coproductor para hacer la copia de cine. Los otros dos proyectos han sido coproducciones, Así lo hice yo, no sé si es una regla o si da para recomendación.

Más que nada, hacer películas tiene que ver con tu necesidad de hacerlas. Muchas veces ahí está la gran clave, pese a que es difícil y hay pocos fondos, y a que son muchos los que hacen películas. Tiene que ver con una obsesión interna, una necesidad de expresarse en ese formato. Son las necesidades de cada uno las que hacen que uno haga más o menos películas.

—Sus últimas películas se han realizado con coproducciones. ¿Cómo influencia eso el resultado final?

—Tiene sus pro y sus contra. Los pro es que trabajas con gente que tiene mucho más experiencia, uno aprende, tiene interrelación con equipos técnicos, conoce otros espacios, aprende, crea lazos que pueden ser de más largo plazo. Y lo negativo es que siempre hay que hacer cierto tipo de concesiones, hay que medir y ver ahí.

—¿Qué tipo de concesiones?

—Mientras más gente participa, uno tiene que hacer más concesiones. Es natural si quieres hacer películas más grandes y más caras. Si quieres hacer una película chica, donde tú puedas manejar tu presupuesto, es la libertad total. En la medida en que vas creciendo, empiezas a tener menos libertades.

—¿Cuál es la mejor opción en este momento?

—Depende de los proyectos. Una película como La fiebre del loco o como Machuca, yo creo que necesita coproducción. Si no, es una locura.

—¿Las coproducciones resultan interesantes sólo por la posibilidad de más fondos y más apoyo, o por el respaldo al presentar la película afuera?

— Es relativo con el respaldo. Si Machuca y La fiebre del loco lograron estar afuera, fue por su calidad y no por el respaldo de los coproductores. Hay muchas películas dando vueltas... Si La fiebre del loco fue a Venecia y Machuca a Cannes, fue por el mérito de las películas, aunque es evidente que el estreno en España tiene que ver con que hay un coproductor español que se consiguió un distribuidor. La fiebre del loco estuvo en México

y España, pero Machuca ha tenido un vuelo mucho mayor, y eso no tiene que ver con los coproductores. Tienes que ver, quizás, con un agente de ventas que contratamos, que era bueno... Pero esencialmente con la película.

—Desde Historias de fútbol hasta Machuca ha habido un cambio, también, en cómo las películas chilenas se posicionan en el mercado externo. ¿Cómo ha sido ese proceso con sus películas?

—Muchas películas logran salir afuera. Coronación, de Silvio Caiozzi, tuvo cierta participación afuera, y Sexo con amor, de Cristián Galaz, también. Taxi para tres, de Orlando Lübbert, tuvo poca, pero tuvo algo, e incluso Los debutantes, de Andrés Weisbluth, ha tenido distribución afuera, cosa que no se veía tanto antes. Tiene que ver con muchas cosas. Una es que hay mayor interés por el cine latinoamericano, pero también es porque hemos aprendido a manejar ciertas redes. Ésta es una carrera a largo plazo y por eso es muy importante seguir teniendo presencia en el mundo de afuera. Antes no existíamos y de a poco nos vamos haciendo conocidos. Claro, no estamos al nivel de influencia que tienen Argentina o Brasil en el ámbito cinematográfico mundial, pero poco a poco estamos haciendo presencia. Cada película abre su espacio y entra un poquito más allá. Es una carrera en que se va haciendo una posta. Por eso es importante tener más películas.

—Una tesis sobre el cine chileno actual es que, después de una época muy “política”, las cintas contemporáneas han sido más libres temáticamente. Ya no parece terrible hacer películas cómicas, o sin un “profundo” contenido social. Pero el estreno de Machuca indica que esa visión es parcial...

—Todas las películas pueden ser profundas, si tienen una mirada particular de cualquier cosa. Yo no me puedo hacer cargo de un bien temático como “lo chileno”. Plantearse como realizador de esa manera es ir a hacer cualquier cosa menos una película.

Por eso, si hablo del 73 no hablo pensando en que Chile tiene que hablar del 73. Ésta es una historia particular. Era un riesgo, no estaba en las leyes del mercado, yo suponía que la gente tenía prejuicios con estas películas... Pero Machuca parte de la necesidad de querer contar algo. Yo me siento mayor, tengo 38 años, y siento que la gente joven está en otra con ese tema... Pero, insisto, no pienso en la película a partir del tema. No pienso “voy a hablar del 73 ahora”.

Después uno se empieza a justificar y encuadra todo esto. Pero ésa es la gracia del cine, que nace de la necesidad de expresar una visión particular. Eso es lo que lo acerca al arte, su capacidad de expresión. Puede ser de una idea o ideología, aunque particularmente ese cine no me interesa; o puede ser para promover un país turísticamente, pero yo nunca he partido así con un proyecto.

Para mí como persona natural, y no como director de cine, el 73 siempre ha sido un tema súper presente en lo que es la vida actual del país. Cuando se estrenó Machuca me sorprendió que no era sólo yo, sino un montón de jóvenes los que necesitaban una perspectiva distinta para contar la misma historia.

Siempre he estado en contra de esos prejuicios, tremendamente majaderos, de los periodistas cuando dicen "oye, qué bueno que hiciste Historias de fútbol, distinta a las películas políticas". Yo respondía que hemos hecho cincuenta películas, de las cuales ni el diez por ciento tratan temas políticos. ¿De qué estamos hablando? Ése es totalmente un prejuicio de la prensa.

Antes era el prejuicio de que sonaban mal las películas, pero, si uno se da cuenta, la tecnología que ha cambiado es la de los cines, no la de la producción. Muchos prejuicios tienen que ver con que todos estamos aprendiendo, e incluso la prensa. Aunque, desde mi perspectiva, la prensa se está demorando más de lo necesario en aprender, en términos de que es posible que uno puede mentirle a la prensa y nadie hace un seguimiento profundo de verificar lo que está pasando. Hay sólo algunos que conocen la realidad de afuera y tienen la suerte de haber viajado, y éstos marcan la diferencia al tiro. Pero otros comparan el Festival de Cannes con el de Huelva, como si tuvieran la misma importancia. Hay millones de prejuicios.

Siento que Machuca es una cosa particular, como es Historias de fútbol o Amnesia, de Gonzalo Justiniano. Hacer teoría en torno a una película es súper complicado, y como hacemos tan pocas películas en Chile... Casi es suficiente una cinta para hacer una teoría, y lo increíble es que cada vez es una teoría distinta a partir de lo que pasa con una sola película.

Machuca ha funcionado bien, pero ni yo ni la agencia de publicidad tenemos claro por qué. Quizá es el momento, quizá esta película cuatro años atrás se habría perdido, no le habrían dado la oportunidad. Es el momento del año, es el tipo de promoción que se hizo... No se qué vale más y qué vale menos. Creo que es la calidad de la película, la emoción que dan los niños, la visión nueva, no sé. Una suma de cosas que no me atrevería a analizar, ni me corresponde a mí hacer una tesis a partir de Machuca.

—Desde Historias de fútbol hasta Machuca, ¿ha notado cambios estructurales en cuanto a las posibilidades de llegar a las salas y a la recepción del público?

—Sí, hay un avance increíble. Sinceramente, y lo digo engreídamente, si Historias de fútbol hubiera salido hoy día, o antes del El Chacotero Sentimental, quizás habría sido un bombazo de público. Salimos con tres copias y una de ellas fue a festivales. Los cineastas están más atrevidos para hacer películas, el Estado está más concreto en sus aportes, o la sociedad está más consciente de la importancia de tener una voz propia y de tener memoria audiovisual. Y el público está más preocupado, y los medios, la televisión..., todos están más preocupados de esto.

En ese sentido, le doy valor a Historias de fútbol, a la distancia, porque siento que provocó un acercamiento, rompió un prejuicio que, para mi gusto, está equivocado: que en cine no se puede contar la historia "común" del vecino. Rompió también el prejuicio de los realizadores, mostrando que no es tan difícil hacer una película. El gran paso está en que los directores digan: "Si este tipo pudo hacer una película, yo de más hago una también", y eso provoca una cadena. Ha sido súper interesante. No sé qué provocará Machuca, yo siento que es otro punto de quiebre, como fueron El Chacotero Sentimental, Sexo con amor o La Frontera..., pero Machuca es otro punto de quiebre. Lo que me

gustaría que provocara es que, finalmente, se cambiara la conversación de lo que se supone que es de marketing a la ambición artística. Machuca es ambiciosa artísticamente, y podría haber fallado por todos lados; y esto de que sea taquillera ha sido desconcertante. Es una película sin los elementos que se pensaba que eran taquilleros. No tiene desnudos. Son niños que andan dando vueltas en bicicleta. Eso es motivante, y espero que motive a que la gente se arriesgue más.

—En cuanto a estructura, ¿qué falta para que nuestro cine alcance el nivel de países como Argentina o Brasil?

—Argentina tiene un fondo de treinta millones de dólares básicos para el cine, pase lo que pase. El país se está desarmando y el fondo sigue ahí. Brasil también, logran una gran cantidad de películas, cincuenta o sesenta. Entonces, la masa crítica es muy potente. Hay cuarenta películas con las que no pasa nada y hay diez que se mueven y llegan hasta el Oscar o a Cannes, están en todos los festivales. Pero esa masa crítica es fundamental. Cómo se hace esa masa crítica, no sé. Tal vez en Chile no nos corresponde tener cincuenta películas al año, pero sí tener quince, constantemente.

—Haciendo una evaluación, ¿cuál puede ser el aporte específico de los cineastas para que se genere más y mejor cine chileno?

—Tener mayor ambición artística, no estar pendientes de qué está pegando en la televisión para hacer las películas. Tiene que ver con las ambiciones artísticas, con asumir más riesgos, y eso está súper deprimido en Chile. Porque te evalúan según la cantidad de público que llevas.

BORIS QUERCIA

Boris Quercia nació en Santiago de Chile, en 1966. Estudió actuación teatral en la Universidad de Chile, donde junto a algunos compañeros fundó el grupo Teatro Provisorio, que finalmente se unió a otros para formar, con Andrés Pérez, el Gran Circo Teatro. Allí interpretó al protagonista de La Negra Ester (1989), lo que le valió el reconocimiento de la crítica y el público. Después de cinco años, diversos montajes y varias giras internacionales, Quercia se unió al grupo Teatro Sombrero Verde, dirigido por Willy Semler. Además de su trabajo en teatro, ha actuado en cine y televisión. Paralelamente a su desempeño como actor, se ha desarrollado de forma autodidacta en dirección de cine. Escribió y dirigió los cortometrajes Ñoquis (16 mm, 1995) y El lanza (35 mm, 1997); éste último “teloneó” el estreno de Historias de fútbol, de Andrés Wood, largometraje en el que Quercia realizó, además de actuar, el trabajo de casting. Mientras que en El desquite, también de Andrés Wood —y basado en la obra de teatro homónima de Roberto Parra— fue gestor, coguionista y coproductor del largometraje

FILMOGRAFÍA

Ñoquis, cortometraje, 1995

El lanza, cortometraje, 1997

L.S.D., largometraje, 2000

Sexo con amor, largometraje, 2003

Geografía del deseo, serie para TV, 2004

PREMIOS

2004 Carabela de Plata al Mejor Director Novel, Premio Especial del Jurado, Premio de la Asociación de la Prensa de Huelva al Mejor Guión Original, Premio ASECAN al Mejor Largometraje, Premio Llave de la Libertad en el Festival de Cine de Huelva, España, por Sexo con Amor.

2004 Platinum Award como la Mejor Película en el Festival de Cine de Montecarlo, Mónaco, por Sexo con Amor.

2004 Garza de Oro al Mejor Director en el Miami Latino Film Festival, Estados Unidos, por Sexo con Amor.

ENTREVISTA

—¿La tecnología digital ha cambiado el oficio del cineasta?

—Bueno, no ha cambiado mucho, porque no han salido muchas películas hechas en digital. Tres noches de un sábado se hizo en DV, también Sábado se hizo en DV, lo mismo que Y las vacas vuelan, y luego salió Promedio rojo, que se hizo en alta definición. Y antes estuvo L.S.D., que se hizo en DV. Para el 2005 sí vienen hartas películas hechas en alta definición, que es un formato mucho más cercano al 35 mm en cuanto a resolución. Ahora

va a salir un formato nuevo que se llama HDV, que es alta definición, mucho más barato, mejor que el DV. Me imagino que más adelante existirán muchas más producciones. De hecho, quiero hacer mi próxima película en alta definición, es mucho más cómodo. Y se adapta muy bien a un cine de bajo presupuesto como el que manejamos acá, manteniendo en la alta definición una calidez de imagen que, bien trabajada y bien post-producida, se acerca mucho al 35 mm. Es una baja de costo muy importante respecto al súper 16 y al 35, y no sólo de costo sino que de operación. Es mucho menos complejo el manejo de la cámara, así que cuando llegas a la parte final del proyecto, la factibilidad de la película es mayor. Creo que ya este año y el próximo van a salir por lo menos cuatro en alta definición: un gran crecimiento respecto al 2004, en que hubo sólo una.

—En los últimos años ha aumentado aceleradamente el número de estrenos. ¿Podría deberse al acceso a la nueva tecnología?

—No, la tecnología no tiene mucho que ver, porque ésas son películas de presupuestos grandes. Sí creo que hay un mayor interés de los inversionistas privados, hay más gente que ha arriesgado su plata. Ahora, también hay películas filmadas en súper 16, como Machuca, que tuvo una postproducción digital importante para crear los ambientes del Chile del año 73, donde se borraron letreros, postes, etcétera. Pero realmente es en el segmento de presupuesto ultrabajo donde se debería notar un mayor crecimiento. En películas filmadas en DV, con cero presupuesto, y que luego logran hacer su copia para cine. Ahí es quizá donde podíamos haber notado un cambio, cosa que no ocurrió.

—Algunas de las películas más arriesgadas de los últimos cinco años, como Sábado e Y las vacas vuelan, están filmadas en digital. ¿Es porque se arriesga menos presupuesto?

—Obviamente, mientras menos arriesga una película, mayor libertad tiene. Eso se ve en todas partes del mundo, y también pasa en la gran industria del cine. Cuando una película es muy cara, el productor está muy encima, supervisando que ese dinero se recupere. Mientras más independiente el cine, mayor libertad tiene el creador. Y si está poniendo todo de su bolsillo, puede hacer lo que quiere y no le pide consejos a nadie.

—Sexo con amor parece haber marcado un hito en la relación con los privados, al mostrar que hacer cine podría dar beneficios económicos. Pero no es lo común en nuestro medio.

—Claro, son pocas las películas que han llegado a financiarse en salas. Ahora, las cintas tienen un largo recorrido luego de su venta a la televisión, al video, al exterior. Generalmente ahí logran financiarse, pero lo que le interesa al inversionista es recuperar su dinero pronto y con el mayor rendimiento posible. Creo que El Chacotero Sentimental fue la primera película que demostró que se podía recaudar en salas de cine. Eso era lo más interesante, porque fue la primera ventana. Luego, Machuca anduvo muy bien en el 2004. Ha existido por lo menos una cinta al año que marca una pauta, que crea una cierta ambición o provoca un panorama un poco más alentador para el inversionista. Ahora, en Sexo con amor había una figura de negocio que era muy propicia: produjo dinero en

efectivo, que es lo que más se necesita al momento de filmar. Entonces, no son sólo los números que logran las películas de sala, sino también cuál es la figura del negocio. En el caso de Sexo con amor, era muy ventajoso para aquél que pusiera dinero en efectivo, ya que tenía muchas posibilidades de recuperarlo. No sabían si iban a ganar dinero, pero recuperarlo era bastante factible. También tiene que ver el hecho de que las primeras películas siempre son aquéllas que ofrecen un mayor dividendo al inversionista, porque son más riesgosas. Cuando un cineasta ya ha hecho varias películas y le ha ido bien, puede negociar de manera más conveniente.

—¿Pero en el caso de ustedes con Sexo con amor...?

—En el caso de nosotros era muy conveniente para los inversionistas.

—¿La gente que se involucró económicamente estaba relacionada con el área audiovisual?

—Sí, era gente que tenía interés en el cine. Estaban arriesgando un dinero, pero también estaban en esto por interés personal, no sólo porque veían que podía ser una buena posibilidad de negocio. Las dos cosas: por una parte creían en el proyecto como negocio, y por otra les interesaba. En el caso de que perdieran el dinero, no les molestaba hacerlo en una buena causa. Fuera de participar como financistas, querían también estar dentro de un proyecto de cine, con lo que eso significa social y culturalmente. Creo que todavía no hay mucho inversionista de riesgo duro, digamos, como los que invertirían en una salmonera o en otro tipo de negocio.

—Los que invierten siguen siendo del círculo del cine...

—Sí, es gente del área, amigos. También ha habido un creciente apoyo del Estado, lo que da más esperanzas de poder terminar las películas. También eso ayuda al inversionista, que sabe que el Estado ofrece un apoyo y que, si esta película queda a mitad de camino, va a postular a un financiamiento, y es muy posible, en el caso de que la película esté avanzada, que ese financiamiento se apruebe.

—Usted participó como actor y como productor en filmes de principios de los 90, y también dirigió a inicios del 2000. ¿Cómo cambió el panorama en ese período?

—Creo que en cuanto a la producción de películas es muy parecido. Lo que sí ha sido muy positivo es el gran incremento de las salas y el mayor interés del público en el cine nacional. Cuando hicimos El desquite, donde yo participaba como coproductor, coguionista, y además actuaba, nos conformábamos con un público de 50 mil personas. Era un muy buen número, ya que estrenábamos en muy pocas salas. El interés del público por el cine nacional no era muy grande, pero eso ha cambiado desde que empezaron a aparecer ciertas películas que fueron creando un gusto del público chileno por su propio cine, una costumbre, al punto que ahora las películas chilenas se sacan en DVD, se regalan colecciones de cine chileno. Son cosas que antes ni se pensaban. Eso ha cambiado, mucho más que la manera en que se produce un filme. Todavía la industria es

muy artesanal y todavía las cosas se hacen mucho a pulso. Y los profesionales son más o menos los mismos que había en ese tiempo.

—Y otra cosa que ha cambiado es la relación del cine chileno con las distribuidoras...

—Claro, con Sexo con amor fue la primera vez que se vio, en la época moderna del cine nacional, que una distribuidora multinacional tomaba una película chilena. Nosotros logramos distribuir con Fox por toda Latinoamérica, y eso también es algo que antes no se había visto.

—¿Y cómo se logró?

—Fue gracias al éxito que tuvo la película en Chile. Los distribuidores van siguiendo sus películas y, entonces, veían que había una nacional que estaba arriba siempre. Les interesó y quisieron verla. La vieron todas las grandes distribuidoras panamericanas de cine. Finalmente, Fox se interesó, la tomó, y después de largas negociaciones llegamos a un contrato para que la distribuyeran en toda Latinoamérica, tanto en salas de cine como en video.

—Pero eso fue cuando la película había sido exitosa en Chile. ¿Cómo fue con UIP para la distribución en Chile?

—Vieron un adelanto en el Festival de Valdivia y ahí se interesaron Fox y UIP por distribuir en Chile. UIP fue con la que finalmente se concretaron las negociaciones. Fue la primera vez que no iba el director de la película a hablar directamente con los exhibidores, sino que ya se hacía el camino regular que sigue cualquier película que está en las salas. Claro, el cine nacional empezó a entrar, y después de eso vinieron varios estrenos realizados por Andes o por otras distribuidoras que veían un producto para colocar dentro de sus catálogos de películas en oferta a los exhibidores. Creo que es una buena manera, aunque tampoco deseché la otra. Todo depende del estilo de la película, del número de copias con las que uno quiera salir. Lo cierto es que ya entramos en el circuito comercial de una manera más normal, por los conductos establecidos.

—Cuándo realizó Sexo con amor, ¿pensaba que la cinta iría al extranjero?

—No, para nada. Estábamos pensando en hacer una película de un guión que nos gustaba mucho, y lograr exhibirla en salas en Chile. Pero, dado el éxito que agarró, se nos abrieron puertas y las aprovechamos. La explotación de una película es un proceso bien largo y uno lo estruja hasta el final.

—¿Y cuál es su evaluación de esta cinta?

—Estuvo en toda Latinoamérica, excepto Bolivia y Paraguay. Anduvo muy bien, Fox está contenta con la cinta, hicieron números azules rápidamente. Tenemos una buena relación con ellos, por si les llega a gustar alguno de nuestros próximos proyectos. Nos encantaría seguir en esa línea de distribución.

—Usted estuvo en México para la exhibición; ¿cómo evalúa la respuesta extranjera?

—La película funcionaba perfectamente. Ahora, era un producto exótico porque no tenía ningún actor conocido en México, y porque estaba hablada “en chileno”. Son muchos los factores que jugaban en contra de Sexo con amor, y aun así hicimos 250 mil espectadores, que es un número muy importante para una película latinoamericana en México. En algunas partes, como Venezuela, somos la película latinoamericana históricamente más vista, con 150 mil personas. El cine chileno en una pantalla internacional sigue siendo un producto muy exótico, mucho más que una película argentina, por ejemplo, o española o mexicana. O sea, todavía falta muchísimo camino por recorrer.

—¿Su próximo proyecto estará influido por estas posibilidades de internacionalización?

—Sí, para mi otro proyecto el guión contempla personajes de otras nacionalidades, de manera de integrar en forma natural a un actor que sea conocido en otros mercados. Son cartas súper importantes para abrir la película al público. La idea es que, cuando se hace una ronda de prensa en el extranjero, después no diga en el diario “se estrena película chilena”, que es una cosa muy rara, sino que diga “se estrena la película de tal actor”. Así es un producto mucho más “natural”, la gente no tiene resquemor al comprar su entrada por no saber con qué se va a encontrar. Y en Chile, bueno, aquí es una película nacional con un actor importante y atractivo de otro país.

—¿Qué le falta al cine chileno para dejar de ser un producto “exótico”?

—Tiempo. Es un camino que estamos recién empezando a recorrer. Por ejemplo, la mayoría de las películas argentinas se sabe que serán estrenadas en España y que va a ser casi como el estreno de una película local. Es un camino que tampoco lo han recorrido muchos cines latinoamericanos. A excepción de México, Brasil y Argentina, el resto está muy pegado en sus fronteras, y para cambiar eso se necesita tiempo. Tiempo para dar a conocer afuera a los actores, y para que el acento de cada país se haga reconocible en los otros países.

—¿Significa que este “boom” del cine chileno tiene límites?

—Pienso que es muy frágil, todavía no se trabaja con el verdadero concepto de industria. Me refiero a que una productora haga varias películas en un año, y entonces la que va bien puede financiar a las que no les va tan bien, y así mantener un equilibrio. Todavía dependemos mucho de que a tal productora le tiene que ir muy bien con su película, ya que de otra forma no levantará cabeza por cuatro años mientras esté pagando todas las deudas que contrajo. También es muy frágil en el sentido de que ese concepto positivo que tiene la gente sobre el cine nacional va a cambiar si hay un año en que no aparece ninguna película que guste masivamente. El asunto se puede revertir fácilmente y volver al antiguo prejuicio de que el cine chileno no se entiende, y todo eso. Finalmente, dependerá de las películas que se hagan, y eso tiene los mismos fundamentos de siempre:

buenos actores, escenarios, profesionales del cine... Pero, ¿cuál es la fórmula para que una película resulte? Todavía nadie en el mundo lo sabe. Son cosas bien azarosas que se van a dar de acuerdo a cómo se generen los nuevos proyectos.

—En ese contexto, ¿la ley de fomento al audiovisual va a ser un aporte?

—Yo veo buenas expectativas, porque ha ido creciendo el apoyo estatal al cine. Aunque todavía falta mucho. El cine es un gran generador de riqueza y de imagen-país, y dentro de eso podría tener aún más beneficios, comparado con los réditos que obtienen otros conglomerados de la industria nacional. También sé que vivimos en un país pobre, que no tiene muchos recursos, y que hay muchas necesidades de primer nivel que hay que resolver, pero en la medida en que el país progrese, irá progresando también la ayuda al cine. Ésta es una industria que puede crear a su vez muchas riquezas, directas e indirectas, como por ejemplo a través del turismo, que se apoya mucho en el cine que pueda tener un país.

—¿Tiene el Estado chileno conciencia de todo esto?

—Creo que sí la tiene. Me parece que la nueva ley del cine es el inicio, y dependiendo de cómo se maneje en los próximos años vamos a poder seguir creciendo.

—A principios de los 90 existía el prejuicio de que el cine chileno era político, muy denso...

—Lo que es falso, como todos los prejuicios.

—La generación de los cineastas más jóvenes que están haciendo cine hoy, ¿son más libres en este sentido?

—Para que a una película le vaya bien, tiene que "respirar", tiene que llegar al espectador, tiene que cumplir con lo que promete. No creo que haya unos temas privilegiados sobre otros; si nos basáramos en el prejuicio de los años 90, cualquiera habría dicho que a Machuca le iba a ir muy mal, y la verdad es que fue el gran éxito del 2004. Entonces, no está vedado el tema político, pero lo que sí está vedado son las películas que no cumplen con lo prometido. O sea, películas donde no nos emocionamos cuando lo que nos están planteando es una emoción, películas donde no nos reímos y nos están planteando una comedia. Eso es lo que está vedado en cualquier parte del mundo. Creo que cuando una película "respira", cuando emociona o divierte, va a funcionar aquí y en cualquier parte, y ése es el cine que necesitamos.

—¿Se hace actualmente más cine de buena calidad en Chile?

—Siempre ha habido películas que dan en el clavo. En este momento están mejores las condiciones para que esas películas que dan en el clavo puedan llegar a la gente. Hay más y mejores salas, y existe un mayor interés del público por ver películas nacionales. Por lo tanto, si alguien llega a hacer una película que emocione, que respire, le va a ir bien. Y otra cosa: como se están haciendo más películas chilenas, tenemos más opciones de que a películas nacionales les vaya bien. Como en todas partes, de todo el material que se

produce hay un diez o veinte por ciento que funciona, se instala en las salas y tiene gran éxito. Y de ahí empezamos a bajar la escala.

—La gran cantidad de escuelas de cine que hay en Chile, ¿crea expectativas realistas en los jóvenes respecto a las posibilidades del área audiovisual?

—Todo el mundo quiere que le vaya bien. Las exigencias han existido siempre. De toda la gente que estudia cine, no todos lo hacen para ser directores. Además, también hay un crecimiento explosivo en las producciones de televisión, y por lo tanto hay, en la cadena de la realización, muchas tareas que abordar. Entonces, creo que la oferta se va a regular sola, porque siempre van a estar trabajando los más capacitados, de ahí se va decantando solita la cosa. Si uno ha trabajado bien con alguien, lo vuelve a llamar. Los productores se conocen y se van recomendando gente. Todavía hay campos, como la dirección de arte, donde se necesitan muchos talentos. Hay muchas áreas que pueden ir creciendo, y va a haber muchos desafíos, películas de otros estilos que no se han trabajado, y para las cuales se va a necesitar personal especializado.

—¿Cuál es la etapa más difícil al hacer una película?

—Creo que lo más difícil es hacer el guión. Todas las etapas son complicadas y cada una tiene su dificultad especial, pero el guión, sin duda, es la piedra angular de todo el trabajo. En Chile no tenemos una gran tradición, como sí la tienen países desarrollados. Entonces, nos cuesta más, porque estamos menos educados al respecto. Creo que eso es el trabajo más complicado, misterioso y lento.

NICOLÁS ACUÑA

Nicolás Acuña nació en Santiago de Chile, en 1972. En 1973 su familia se exilió en Suecia, donde vivió hasta 1980. De vuelta al país, Acuña estudió en el colegio Latinoamericano. Entre 1989 y 1991 cursó estudios de fotografía en la escuela Foto Forum de Santiago. Después de un paso fugaz por la Escuela de Filosofía de la Universidad Católica, se trasladó en 1991 a Buenos Aires, donde en 1994 se graduó de director en el Instituto de Arte Cinematográfico (IDAC). Durante esos años en Argentina participó en seminarios con Jorge Goldenberg y Krzysztof Kieslowski. De regreso a Chile en 1996, trabajó como director de fotografía en El calor del silencio de Rodrigo Sepúlveda, y en 1997 fue parte de la unidad de filmación, en Los Angeles (Estados Unidos), de Ciro Norte de Eric Breuer. Su segundo cortometraje, Agüita heladita, llegó a formar parte de la colección The Kitchen en Nueva York. Con sólo 26 años, y con el apoyo del Fondart, estrenó en 1998 su primer largometraje, Cielo ciego, que fue seleccionado en el Festival de Rotterdam como uno de los más importantes filmes del nuevo cine latinoamericano. Además participó en los festivales de Toulouse, Buenos Aires y Valencia.

FILMOGRAFÍA

Espejo de barro, cortometraje, 1993

Agüita heladita, cortometraje, 1994

Cielo ciego, largometraje, 1998

La tercera oreja, telefilme, 2000

Paraíso B, largometraje, 2002

PREMIOS

1995 Distinción Especial del Jurado en el Encuentro del Corto Chileno, en Santiago de Chile, por Agüita heladita.

ENTREVISTA

—¿Cómo llegó a hacer cine?

—Por la fotografía. Estudié un año y medio en el Fotoforum y, a través de los diaporamas, me empecé a interesar en el cine. Antes nunca había puesto mayor atención en realizarme como director de cine. A mí lo que me gustaba era la luz, la fotografía. Estaba embalado con la arquitectura. Teníamos un ramo de diaporama y ahí empecé a descubrir lo que era la narración. Me di cuenta de que lo que necesitaba era cambiar de formato y contar historias, imágenes en movimiento. Para eso me sirvió mucho la base de la fotografía.

—¿Cuáles fueron sus mayores influencias durante su formación?

—El trabajo en equipo fue una motivación importante en lo que yo quería trabajar. Me di cuenta de que el trabajo audiovisual sólo puedes realizarlo en equipo. Sobre las motivaciones estéticas, recuerdo, en mi época de estudiante, que mi primer acercamiento fue al cine no narrativo, más experimental. Me acuerdo de haber visto, cuando llegué a

Buenos Aires, la primera película de David Lynch, Eraserhead. El cine no narrativo me llamaba la atención y Lynch fue un referente importante. También me acuerdo de haber visto un ciclo completo de Tarkovski. Lo típico del estudiante es que partes por cosas más fuertes, más sensoriales, antes que por estructuras más analíticas o más clásicas. Después, en otra línea más narrativa, me gustaba mucho lo que hacía Luis Buñuel.

—Sus películas parecen cuidar mucho la atmósfera, incluso antes que el guión o la textualidad...

—Estoy de acuerdo, pero lo uso como un pretexto. Básicamente, el origen de mi película es una imagen y eso es lo que más me ha costado: pelear siempre entre las distintas estructuras que tiene una narración para poder contar una historia. Cielo ciego es una película no lineal, tiene una estructura secuencial, algo que en ese momento no estaba muy de moda. Pero luego aparecieron cintas como Magnolia, y otras, sin un conflicto central, que empezaron a estar más en boga y a ser estructuras más reconocibles para el público. Luego, con Paraíso B quise ver si era capaz de contar una historia con un conflicto central, una estructura más clásica, aunque igual la traicionaba por momentos. Siempre me ha sido difícil no hacer un proceso de búsqueda en mis películas. Eso es importante cuando uno está empezando. Todavía me siento en una etapa de inicio, puedo pasar de un género a otro sin miedo a romper estilos personales.

—Pensando en el público, ¿habría sido más astuto estrenar Paraíso B primero?

—Sí, claro. Porque con Cielo ciego estaba renegando mucho de las estructuras más tradicionales. No había aún todo este furor del cine chileno, ni esta exigencia de hacer un producto más "reconocible". Era interesante trabajar sin tanta presión mediática sobre el éxito de la película, algo que ahora sí es súper fuerte.

Uno siempre tiene que trabajar para el público, pero ¿desde dónde? ¿Cuál es la reflexión de los directores con las películas que hacen? Creo que ahora esa reflexión está en un segundo plano. Cosa que tampoco es mala, le ha hecho bien al cine chileno el hecho de que se busque un cine más comercial, porque eso hace más fácil producir. Y luego se van a poder hacer películas más diversas. Con películas más complejas es más difícil buscar financiamiento.

—¿Ha variado la escena desde que se estrenó Cielo ciego? Del 93 al 2003, ¿qué cambió?

—Se democratizó la información de cómo hacer películas, cómo producirlas. Antes estaba más reservado a un par de directores y, básicamente, ellos tenían la posibilidad de producir porque tenían ciertos contactos fuera de Chile. Eso les permitía armarse una plataforma de producción, que era difícil generar aquí.

El cambio no se produce por un fenómeno determinado. Creo el medio va creciendo en torno a los proyectos. Hay mucha gente que trabaja alrededor de una película: futuros directores, productores, o bien gente que ya venía trabajando... Se empieza a profesionalizar el oficio.

Me parece que la evolución del cine chileno es natural, porque la experiencia de los directores va dando paso a nuevos proyectos. Y eso culmina con El Chacotero Sentimental, que finalmente produce el reencuentro entre el público y las películas chilenas. Algo que se venía insinuando con Johnny Cien Pesos, La frontera y alguna película de Caiozzi. Pero era muy intermitente, había dos o tres películas al año. El cambio fundamental es cuando se empiezan a hacer diez películas chilenas por año. Se genera un circuito de gente que puede vivir haciendo cine. Y la televisión chilena se empieza a acostumbrar, le empiezan a llegar películas que le parecen exhibibles. Y, sin duda, los premios internacionales a películas como La Frontera abren el mercado y la posibilidad de coproducciones.

Otro factor imprescindible es el surgimiento de Ibermedia, junto con el aporte del Fondart. Hay una suma de elementos, entre ellos la presión del mismo medio y, a partir de ello, la organización del gobierno en esta área. El medio se dio cuenta de que tenía que organizarse, y lo hizo en torno a la Plataforma Audiovisual. Empezó Cristián Galaz y ahora está Silvio Caiozzi. Esta Plataforma estructuró las platas estatales, que son algo fundamental para el desarrollo de la industria del cine, aquí y en cualquier otro lugar. No existe ningún país que no tenga subsidio para su cine, ni siquiera Estados Unidos.

Se logró explicarle a la gente de Corfo cómo se necesitaban los recursos para desarrollar proyectos, que es algo institucionalizado en todos los países. Puedes desarrollar diez proyectos y ver cuáles tienen mayor viabilidad, o qué aspectos artísticos los pueden hacer interesantes para que alguien quiera producirlos. Todos esos elementos, de a poco, fueron influyendo: incremento de las platas del Fondart, surgimiento de los proyectos de desarrollo de la Corfo, Ibermedia..., y la salida de los directores chilenos a los festivales. Y, finalmente, El Chacotero Sentimental, donde el mundo privado empieza a ver el cine como un negocio viable. Hay ahora películas que se alejan del cine de autor, lo que me parece bien. Es la forma de que este cuento funcione: que haya películas destinadas a distintos circuitos. Al principio, antes del 93, había esta visión romántica que tenían en los años 60, del cine de autor y todo ese cuento.

—¿Ese cambio desde los propios cineastas facilitó el apoyo económico?

—Antes había sólo cuatro o cinco nombres, y eran muy cerrados, de muy difícil acceso. Cuando yo salí del colegio no había dónde estudiar cine. Por eso me fui a Argentina. Y la formación de la mayoría ha sido afuera. Es el caso de Andrés Wood, del mismo Silvio Caiozzi. Ahora ya no, pero al principio era muy elitista el asunto del cine aquí, y la mayoría de los directores eran gente que tenía un respaldo económico de la familia. Acá y en todo el mundo. Como son empresas tan caras, si no tienes un respaldo económico que te permita resistir un fracaso, o el largo tiempo de los retornos del dinero en Chile, es muy difícil.

—O sea, esta nueva generación viene con otra lógica, no tan militante.

—Yo creo que no hubo películas "militantes", o hubo pocas y no muy buenas. Hay períodos, como en los años 70... Pero después de 1990 se hicieron pocas películas con el tema de la dictadura. Algunas lo tocaban, como Imagen latente, de Pablo Perelman, que

se hizo en forma clandestina, se filmó en fines de semana. Es la única que refleja esa realidad, porque las otras tocaban los temas de la dictadura como de pasada.

—Quizás el tema de la dictadura ya se sanó...

—Todavía está presente. No de una forma tan concreta, pero sí en las temáticas de la violencia, de las desapariciones... Y están los conflictos que provocó en la gente la dictadura. Están, y es inevitable que estén. Y el miedo. Esos temas andan por ahí.

—En Cielo ciego y Paraíso B se repite la presencia de ciertos personajes que viven "fuera del sistema". ¿Cuál es su fijación con ellos?

—Es una cosa más asistémica. El tema de los marginados, la gente que vive fuera del sistema. Es una obsesión mía.

—¿Por qué?

—El sistema y los medios de comunicación te plantean ciertos tipos o prototipos estándar, con emociones estándar, con formas de vida estándar. Entonces, para mí era como agredir al espectador con personajes que fueran más complejos de abordar. Era ése el cuento. Y salirse del costumbrismo latinoamericano y el tercermundismo, que son respetables pero a mí me daban lata. Quería jugar con la marginalidad, pero desde un punto de vista más cinematográfico, más plástico. Usarla como un tema de inspiración y no como un discurso paternalista, que no me gusta mucho.

—A usted le gusta mostrar algo que existe en la realidad, pero que está escondido. Al mismo tiempo, se mueve en un espacio que tampoco es la realidad común...

—Debe ser por una desviación medio egótica, de querer crear un mundo propio. Eso me gustaba mucho de la ciencia-ficción. Es verosímil, está transcurriendo en algún lugar, pero finalmente es el espacio fílmico. Y eso ha impulsado a mis películas a parecer más vacías. Porque la gente necesita una identificación muy potente para no distraerse. En mi afán por que mis películas contengan alguna opinión, he tratado de crear espacios diversos. Va con el hecho de alejarse del costumbrismo. Como trabajo con personajes marginales, es muy fácil caer en un retrato meloso de la realidad sudamericana. En el fondo, trato de hacer un thriller, pero con temáticas más políticas, más molestas.

—¿Por qué hacer cine en Chile? ¿Cuál es la necesidad?

—Son dos cosas. Hay un tema muy romántico con lo que es el cine. Una especie de vicio, como espectador, y de ahí pasas a las ganas ser realizador. Porque es algo muy mágico, tiene efectos muy fuertes sobre el espectador, más que otras manifestaciones artísticas o sociales. El cine está en el borde, cayéndose de lo que son las manifestaciones artísticas, y eso es así por todo el formato industrial que lo atraviesa. Y otro componente también muy fuerte es la vanidad. Porque hacer cine te da un estatus de creador y un montón de otras cosas. Ha sido siempre así. Se mezclan ambas cosas. Lo más probable es que al que quiera hacer una película le vaya mal, va a terminar endeudado, sin plata, y le va a costar

muchos años cumplir sus metas. Pero sí, hay un componente de romanticismo sobre la profesión y un grado de vanidad de quien hace una película.

—¿Cuáles son los mayores desafíos del cine chileno actual?

—Que la vanidad no invada el romanticismo, que se mantenga en una frontera.

—¿Y en términos prácticos?

—El desafío es romper con las exigencias del mercado. Pasó con el cine argentino. Ellos se pasaron por la raja el mercado y empezaron a filmar historias potentes, y generaron un cine muy bueno. Y nosotros, como estamos tratando de cuidar esta luna de miel que tenemos con el público, de ser exageradamente complacientes, podemos caer en un error. Y nos pasa afuera: el cine chileno en los ambientes cinéfilos tiene cierto reconocimiento, pero no produce asombro. Estamos muy lejos de eso. Todavía estamos muy nuevos. Es difícil hacer una buena película en tu segunda o tercera película, salvo que tengas un talento innato muy fuerte... Esto es producto de un oficio. Tiene que haber más oficio de guionistas, de directores, de actores. Estamos en un "camino hacia", pero falta aún profesionalizar el medio y no estar tan pendientes de un resultado inmediato. Porque las grandes películas son las que causan una repercusión a largo plazo, como La luna en el espejo o La frontera. En el caso de Los debutantes, hicieron una mezcla interesante, es un cine de autor pero con elementos comerciales bien atractivos, como meter el sexo y que apareciera "la Geisha".

—Volviendo a la práctica: ¿qué elementos y recursos necesita hoy un cineasta?

—Fernando Lavanderos hizo una película que se llama Y las vacas vuelan con cero peso, y es una cinta increíble. El video ha democratizado mucho todo esto. Como antes era muy difícil hacer una película, te pasabas mucho tiempo pensando. Sentías que estabas trabajando en algo increíble. Ojalá que, al democratizarse los medios de producción, no se empiecen a hacer películas chatarras. Creo que eso es un peligro.

—¿Qué ventajas tiene su generación sobre la gente que está empezando?

—Una red de contactos enorme en relación a los que están empezando, que no saben cómo hacer su película, dónde tienen que presentar su proyecto. El diálogo con la gente que está empezando es bueno, para que puedas transmitir tu camino recorrido. No fue tan así con las generaciones que nos precedieron, gente como Caiozzi o Ricardo Larraín. El diálogo que tenían con nosotros era bastante esquivo. No sé si era problema de ellos o de nosotros. O tal vez, como había poca plata, estaban asustados. Con Andrés Wood sí tuve un diálogo, y con Galaz, que tiene como diez años más que yo. De alguna manera, formo parte de esa generación, porque partí muy temprano, a los 23 años. Tengo la misma edad de Olguín, pero él es más de la generación de Nicolás López, de esa gente más joven.

—¿Y qué ha cambiado entre estas tres generaciones?

—La velocidad de reacción es cada vez mayor, y lo mismo el acceso a la información. Lo que me costó hacer cine a mí es menos de lo que le costaba a Larraín, pero a estos cabros

les cuesta menos todavía. Viajan más, se mueven más. Tienen menos miedo a equivocarse. Los antiguos directores sentían el peso de ser directores, y eso los hacía más temerosos.

—¿Por eso las películas de esa generación eran más densas?

—No sé si son más densas. En el caso de Larraín, sí. Hay una diferencia potente. Pasa que ahora estos cabros son parte de esta sociedad de libre mercado, y la entienden, la comparten y no la cuestionan. La generación mayor a la mía tenía una relación más agresiva con el sistema, con todo el tema del marketing. A mí también me da un poco de pudor. Pero a las nuevas generaciones les da lo mismo. Lo utilizan más porque les es propio.

—¿Cómo viene el cine chileno para el futuro?

—Creo que cada día mejor. Ya se produjo una cierta dependencia entre el público y las películas chilenas. La gente quiere y necesita cine chileno. Pero era un trabajo que había que hacer con películas masivas, y no de las otras. Esto va a dar paso a un público más exigente, que va a querer ver otras cosas. Y va a haber oportunidades para películas como Y las vacas vuelan. En ese sentido, creo que el cine chileno se está consolidando. La segunda etapa es internacionalizarse. Ya se están pasando las primeras puertas. Sexo con amor se estrena en México y Paraíso B también. Nuestro mercado es demasiado pequeño, y mientras no logremos sacar nuestras películas afuera, va a ser difícil que contemos con más recursos y así poder contar otro tipo de historias.

—¿Qué se necesita para internacionalizarse?

—Hay un tema con la valorización que tienen los distribuidores del producto chileno. No me atrevería hablar sobre el tipo de temática de las cintas, porque eso es súper subjetivo. A veces los temas más locales resultan los más internacionales. A veces la gente quiere saber lo que pasa con las películas iraníes. La gente quiere ver cómo es Irán. Y mientras más locales, mejores. Que no se parezcan a nada conocido. Lo menos "occidentales" posibles. No sé cómo le va a ir a El nominado afuera. Porque es una película como de high concept, y en el mercado de afuera tienen cosas mucho más potentes en esa línea. Mientras las películas se diversifiquen y los productores crean en las películas chilenas, todo bien. Y no estrenar afuera una película en tres años, sino tres películas al año. Como pasa con el cine argentino.

JORGE OLGUÍN

Jorge Olguin nació en Santiago de Chile, en 1973. Comenzó a estudiar periodismo, pero lo abandonó para ingresar a la Escuela de Cine de la Universidad Arcis, donde realizó una serie de cortometrajes que fueron destacados en diversos festivales nacionales e internacionales. Tempranamente se caracterizó por su gusto por las historias relacionadas con la violencia y el terror, llegando a estrenar su primer largometraje, Ángel negro, a los 27 años, luego de diecinueve días de filmación y con un presupuesto de 25 mil dólares. Tanto sus cortometrajes como sus largos han participado en numerosos festivales internacionales, logrando reconocimiento, especialmente, en aquéllos especializados en cine de terror y fantasía.

FILMOGRAFÍA

María Bloody Mary, cortometraje, 1996

Un arma para Claudia, cortometraje, 1997

Un héroe llamado José, cortometraje, 1998

El reo Jesús, cortometraje, 1999

Ángel negro, largometraje, 2000

Sangre eterna, largometraje, 2002

PREMIOS

2003 Mejores Efectos Especiales en SCREAMFEST, el Festival de Horror de Los Angeles, Estados Unidos, por Sangre eterna.

2003 Mejor Actuación (Juan Pablo Ogalde) en SCREAMFEST, el Festival de Horror de Los Angeles, Estados Unidos, por Sangre eterna.

2003 Mejores Efectos Especiales Festival Internacional de Cine Fantástico de Málaga, España, por Sangre eterna.

ENTREVISTA

—Usted pasará a la historia como el primer cineasta que hizo cine de terror en Chile. ¿Era consciente de eso?

—Sí y no. Hice Ángel negro por una especie de rebeldía contra mi escuela. Estudié cine en la Universidad Arcis, y ahí la visión que había del cine era muy distinta a la que tenía yo. Personalmente, tenía mucho gusto por el cine de horror, el cine fantástico, que es el que más entró a Chile durante la dictadura. El cine que yo vi de niño era el norteamericano, y dentro de él, sin duda el que más tocó fue el cine fantástico y de terror. ¿Por qué? No lo sé, eso es un tema aparte. En la escuela no pude profundizar mi gusto por ese cine, porque era mal mirado por los profesores y por mis compañeros. Había que hablar de un cine más culto, la nueva ola francesa, el neorrealismo italiano, el movimiento latinoamericano... La percepción general era que había una gran diferencia entre lo que es

cine-arte y lo que llega de Estados Unidos. Sin embargo, con algunos profesores descubrí —como el caso de Helvio Soto— que muchas cosas del cine norteamericano eran muy importantes: el caso de Spielberg o de Carpenter, que aunque han trabajado con los estudios comerciales, siempre han tenido su punto de vista, su propia visión. Entonces, de alguna manera mis gustos me los guardé por un tiempo. Ya había realizado algunos cortometrajes, los que no me tenían muy satisfecho a pesar de que les fue bien en algunos festivales. Quería hacer algo más. En el fondo quería, hacer películas. No me interesaba hacer ni estatutos sociales, ni dar discursos importantes con mis películas, ni hablar del entorno social; quería hacer algo por entretenimiento solamente, y se me ocurrió intentar el género más mal mirado de todos: el de un asesino en serie, con máscara incluida (tipo Martes 13 o Halloween)—, pero en la universidad. Fue una locura, plantear en la escuela de cine hacer un largo era una locura, especialmente un director que nunca había hecho un largo, y sin un peso. Pero fui convenciendo a mis compañeros, a mi escuela, comencé a postular a varias cosas —como el Fondart— y finalmente logré, entre el apoyo de mi familia y el de la universidad, juntar trece millones de pesos. Pudimos levantar un largometraje en diecinueve días. Sin darme cuenta, había creado una de las primeras películas de horror en Chile. Sabía que habían existido varios intentos, como un medimetraje titulado Chilean Gothic y una película que desapareció, La mano del muertito —un medimetraje que es también una comedia—, y otro medimetraje con elementos de horror, La dama de la muerte. Hay algo allá afuera, de Pepe Maldonado, es una de mis películas favoritas y tiene muchos elementos de horror metafísico, porque tampoco es horror clásico. Bueno, de repente empezaron a salir en los diarios frases como “el gore chileno”, “la primera película de terror chilena”, y ahí sentí el peso mediático, cuando se puso la película en los cines comerciales. Pero antes —1999, último año de mi escuela— como que me nublé de mi realidad, estaba tan obsesionado con la película que todo giró, en esos dos años, en torno a ella. Consiguiéndome sangre artificial, haciendo la máscara para mi asesino, tratando de filmar en 16 mm... No estaba consciente, no decía “voy a hacer una película de terror porque, como es la primera, le va a ir bien comercialmente”. Fue al contrario, hubo puras trabas. No fue como piensa la gente, que estuvo súper bien pensado, todo planificado. No, fue una intuición movida por la pasión.

—¿Cómo evalúa hoy el hecho de que fuera la primera película de terror en Chile? ¿Jugó a favor o en contra?

—Las dos cosas. Es un arma de doble filo. Cuando es la primera vez, la gente espera lo mejor, un gran producto. Los críticos se olvidaron de que se trataba de un estudiante de cine que hizo una película con trece millones de pesos... O sea, ¿qué más puedes pedir? En términos de madurez cinematográfica, por decirlo de alguna manera. Sin embargo, creo que, a pesar del bajo presupuesto y todo, la factura de la película sorprendió. También me di cuenta de que, a pesar de que no tuvo mala crítica, tampoco fue elogiada como una obra maestra, ni mucho menos. Pero tuvo muy buenos fans. Algunos críticos la apoyaron mucho, e incluso algunos vieron en ella —yo considero que exageradamente— el reflejo de los detenidos-desaparecidos. Las críticas fueron más lejos en términos de análisis, y René Naranjo dijo en Las Últimas Noticias que la película lograba representar,

mejor que las cintas de corte político, la realidad de los detenidos-desaparecidos, porque habla de la soledad de un personaje que pierde a alguien querido y se obsesiona, y como eso produce un daño en su entorno... Obviamente, eso tiene que ver con los detenidos-desaparecidos, pero no solamente con ellos, sino con cualquier persona que sufre una pérdida.

—¿Pero fue consciente de la cercanía con el tema de los desaparecidos?

—Fui consciente no del tema político, pero sí del tema humano. O sea, del personaje. Cuando alguien desaparece queda como un fantasma vagando. De allí surgió la idea, al escuchar a un poeta hablar de eso. Él estaba dando una charla acerca de qué pasaba cuando las tumbas no estaban cerradas, que quedan los fantasmas dando vueltas y ese fantasma afecta al entorno. Ese fantasma son cosas no saldadas, y si no son resueltas quedan afectando el presente. Lo encontré interesante, además del tema político. Interesante para construir una película, sobre todo de horror, porque quizá lo que más gusta de Ángel negro es la soledad de los personajes. Traté de filmar la película sin mucha presencia humana. Se sentía, por ejemplo, el ruido de los autos, los planos eran bien fijos, muy clásicos, la fotografía era muy fría. Los personajes, a pesar de estar rodeados de gente, siempre estaban solos, y eso yo creo que era el horror más fuerte, más que cuando aparecía el asesino. Creo que se produjo una proyección de los mismos personajes, de la autodestrucción de ellos. Eso está muy logrado. No pude escapar de lo que quería en el fondo: un cine escapista, de entretenimiento. Pero fui mucho más fiel a mi realidad de lo que me imaginaba. Así yo veo Santiago, así veo el mundo adulto. Porque la película se divide en dos momentos: cuando los personajes son jóvenes estudiantes y se da la tragedia, y luego cuando son adultos. Y cuando son adultos disimulan, como "aquí no pasó nada", como creo que es lo que pasó en Chile. Hasta las películas más ingenuas, más light, pueden reflejar quiénes somos.

—Leí en algunas entrevistas que en su infancia el cine de terror fue su terapia contra el miedo a la oscuridad.

—Sí, es verdad. Ahora no tanto, pero cuando era pequeño yo tenía mucho miedo a la oscuridad, a tener pesadillas. Quería quedarme dormido sin darme cuenta, porque mientras me quedaba dormido me ponía a pensar cosas. Cuando descubrí el cine de horror comenzó una especie de catarsis. Y, al final, los elementos del horror me empezaron a gustar. Empezó un proceso inverso. Y después me di cuenta de que eso se llama controlar el miedo.

—¿El cine de horror puede ser socialmente catártico?

—Sí, obviamente que es necesario. Uno necesita expresar todos los sentimientos, las emociones. Un país es como una persona, tiene que expresar de alguna manera el horror, la felicidad, los conflictos dramáticos, las fantasías, las frustraciones. Todo eso tiene que estar plasmado. Tampoco puedes vivir sin proyectar tus emociones. No todos tenemos esa capacidad, y los artistas cumplen con la función de reflejar nuestras emociones. Por eso cuando vemos una película nos emocionamos, a pesar de que no tiene que ver

directamente con nosotros. El cine chileno está cumpliendo esa faceta en estos momentos. Yo me siento quizá no mostrando el verdadero horror de Chile, pero sí supliendo eso para una catarsis que permita que algunos chicos que, tiempo atrás, se habrían identificado con Martes 13 o Halloween, ahora lo van a hacer con Ángel negro, o qué sé yo. Se produce la necesidad de crear un reflejo propio, nuestro.

—La generación de cineastas en estos años recientes parece ser más libre, temáticamente hablando, que los que hicieron cine inmediatamente después de la dictadura, cuando “tenían que” hablar de ciertos temas políticos. ¿Está de acuerdo?

—Creo que sí. Era la necesidad del momento, estaba la herida ahí y había que trabajar urgentemente en ella. Ellos fueron los primeros cineastas que tuvieron que cargar con eso. Lo encuentro súper duro, ser responsables de algo tan fuerte y tener que representarlo, bien o mal, con buenas o malas películas. Era la necesidad de que todo el mundo se entere de lo que está pasando y de lo que pasó, los daños que produjo eso. Nosotros tenemos esa ventaja de no cargar con eso, y más encima tenemos el apoyo de ellos, porque al haber hecho ese cine quedó una estructura, independientemente de que hayan tenido buena o mala recepción. Una estructura en todo sentido, desde las cosas técnicas —quedaron las luces— hasta abrir un camino para el pequeño espacio del cine chileno a nivel mundial. Establecer que existe un cine chileno. Además, se reencontró el cine chileno con su público. No fue un encuentro comercial inmediato, ha sido gradual, pero ellos fueron los que dieron los primeros pasos. O los volvieron a dar, después de mucho tiempo. Nosotros tenemos la suerte de tener la libertad en este momento.

La primera película que vi en el cine fue Superman, y eso fue lo que me impresionó, de allí que tengo un afecto por ese cine. Para la próxima generación será mucho mejor, porque yo estoy haciendo una especie de filtro del cine norteamericano y entregándoles un híbrido, así que lo que ellos hagan después será mucho más puro.

—Ha existido un cambio generacional en los cineastas, pero da la impresión de que también el público ha cambiado...

—Es por lo mismo, es la misma generación que va cambiando. Hay otra visión de lo que son las películas y de lo que es entretenimiento. Hay varios factores más: primero, las salas de cine estaban desapareciendo a finales de los 80, cuando llegó la democracia. Eso creó la sensación de que el cine mismo estaba muriendo. Pero llegaron las multisalas y el cine se afirmó otra vez como el entretenimiento primordial. Las multisalas multiplicadas por todos lados han significado que no sólo hay espacio para películas comerciales, ya que habiendo tantas salas es posible ver películas que quizás antes no habrían llegado nunca. Hay más diversidad y las familias pueden escoger según sus múltiples gustos. Hay un público más adicto al cine, atraído también por la tecnología de audio y la comodidad de los asientos, en comparación con ese cine antiguo, incómodo, frío, del que salías y no había nada de entretenimiento. Es un fenómeno de factores económico-sociales, lo que ha dado muchas ventajas: por ejemplo, que el cine chileno esté mucho más en vitrina. Y estas buenas salas permiten ver que el cine chileno, técnicamente, no es tan distinto de

otros. La gente sabe que técnicamente no va a tener una mala película: se va a ver bien, se va a escuchar bien, y la gente queda satisfecha. Por otro lado está el cambio de temática, la introducción de la comedia, todo eso lo hace más cercano. Hablar de sexo, o rescatar nuestras historias, como hace Subterra. Y el hecho de que las escuelas de cine estén haciendo películas más experimentales, que se hagan cintas de género... y que no se avergüenzan de ser películas comerciales. Ya existe el concepto de que, aparte de la contribución artística, esto se puede convertir en un negocio, y eso es beneficioso.

—Usted es uno de los directores que mejor manejan el marketing, y sabe cómo vender la película. ¿Cómo se compete, en ese sentido, con los grandes estudios internacionales?

—Es complicado, porque al inicio uno busca una alianza. Las oficinas nacionales de los grandes estudios se me acercaron y me ofrecieron hacer la distribución a cambio de un porcentaje. Pero yo pienso que éste no es un mercado tan grande y que uno igual puede controlar la distribución. Preferí hacerlo yo, a mi manera. Cuando iba al cine, de niño, me encantaba ver los teaser, que son afiches de adelanto de cintas que aún no se estrenan. Nosotros impusimos ese tipo de campañas teaser acá, con los afiches y las sinopsis, que contenían un par de imágenes de la película, aunque no estuviera lista aún. Yo pensaba que eso le faltaba al cine chileno. Con Ángel negro no tuve esa oportunidad, aunque lo intenté. Me apegué a lo más barato, que era internet. Ya con Sangre eterna tenía las condiciones para hacer algo más grande, tenía auspiciadores y decidí tirar afiches y hacer dos sinopsis. Una era de un minuto, donde no se mostraba casi nada, y la segunda, de casi dos minutos, ya contaba el argumento de la película. Sin darme cuenta, había hecho un pequeño estudio de mercado, de cómo se posicionan las películas. Estaba comenzando a hacerles competencia y ganarles espacio a otras películas. Después tenía que estar peleando con las otras distribuidoras, porque como yo tenía teaser afiches, estaba ocupándoles espacio: me los sacaban y yo tenía que ponerlos de nuevo. Y así fue la guerra...

—Algunos eventos que realizó salían de lo cinematográfico, fue bastante arriesgado... Imagino que le significó muchas críticas.

—Sí, claro. Lo que pasa es que tenía dos cosas que hacer. Había una ventaja que yo tenía sobre los estudios grandes: ellos no podían traer a los actores, ni hacer eventos con ellos, y yo sí. Ellos podían gastar más publicidad en televisión, en avisaje, en colocar pendones gigantes en los cines, mucho más elaborados, pero yo tenía a la prensa acá y eso me ayudó mucho. Creé eventos que llamaran la atención: un desfile de modas a beneficio, lo que fue bueno porque así los costos bajaron, y como teníamos un vestuario de más de setenta trajes, convoqué a modelos y actrices, y con el mismo reparto de la película lo hicimos. También teníamos una banda sonora interesante. Vi que espacios para bandas chilenas acá no existían..., un canal de cable, la radio de la Universidad de Chile, son espacios pequeños. Cuando hice Ángel negro, muchos amigos rockeros me pasaron sus temas, y todo lo puse. Ya para Sangre eterna esto parecía un sello discográfico, me empezaron a llegar muchos demos, tenía más de quinientos demos de bandas de todas

partes de Chile. Fue difícil seleccionar. Me transformé en un pequeño sello y creé una alianza con Warner para distribuir y ayudarme a seleccionar y producir los temas. Ahí tenía otro elemento para promocionar la película: hacer un video-clip con Lucybell. Mientras tanto, otras bandas corrieron ellas mismas con los costos e hicieron videos usando imágenes de la película. Hicimos un concierto, un prelanzamiento de la película, y mostramos el video de Lucybell.

Así comencé a crear una necesidad mediática antes de que saliera la película, y eso me ayudó a enfrentar los comentarios negativos y el hecho de que el "horror" significa que muchas personas simplemente no vayan a ver la película —como mi abuela y mi tía abuela—, porque el género de horror tiene un techo. Cuando estrenamos, los exhibidores estaban sorprendidos con tanto éxito. Yo no pensaba que había sido tanto, pero me pasaron los datos de las películas de terror que se habían estrenado en el año, y me di cuenta de que estuvimos sobre todas las cintas extranjeras de terror estrenadas ese año. Y fue por las campañas de marketing, porque manejé elementos que ellos no tenían, y saqué ventaja de eso, ahorrándome los costos de hacer más publicidad en los medios.

—¿Fue complicado para usted, como director, manejar el marketing?

—Pasa que soy bastante obsesivo, me gusta estar encima de todo. De hecho, edité la película, la produje... En Ángel negro yo hice los efectos de sonido, porque los chicos de sonido no sabían cómo hacer buenos golpes o buenas cuchilladas, y preferí manejarlo yo. Me gusta estar metido en todo. Si supiera de fotografía o de música, también me haría cargo de esas áreas.

Aunque debo reconocer que en el marketing también cometí errores. Con Ángel negro incurrí en gastos que no eran necesarios y que no produjeron mayor efecto en boletería. Tuve que crear un equipo, lo que significó aumentar los costos, pero a la larga rindió. Terminé creando mi propia agencia de marketing, lo que me ha servido también para asesorar a otros cineastas.

La experiencia me ha enseñado que es cierto eso de "lo barato cuesta caro". Me pasó con Ángel negro, donde por abaratar costos la filmé en 16 y video, pero después, cuando tuve que hacer la adaptación para cine, salió mucho más caro.

—¿Cómo hizo para que sus películas llegaran al extranjero?

—Con Ángel negro me ayudó la Asociación de Festivales de Cine Fantástico, la movieron en ese circuito. Sangre eterna la entregué a distribución internacional, porque ya no puedo estar en tantas partes al mismo tiempo. Se ha presentado en más de 40 festivales.

—La necesidad de internacionalización de las películas, ¿cambia la manera de hacer cine?

—Ése es un tema complicado. Y en eso mismo estoy ahora. Mi tercera película debería tener una difusión mayor, y entonces me pregunto: ¿hago una película para Chile o para el mundo? Productores extranjeros me proponen que sea en inglés y con un elenco internacional..., y estoy tratando de convencerlos de que se puede hacer una película de

nivel internacional acá en Chile. Que teniendo el presupuesto, tanto los actores como el staff nacionales son de primer nivel.

—Ha dicho que el presupuesto no asegura la calidad cinematográfica; ¿qué cosa sí lo hace?

—La sinceridad con uno mismo y con el público. Si te escondes tras la forma, aunque técnicamente sea espectacular, la cinta no funciona.

FERNANDO LAVANDEROS

Fernando Lavanderos Montero nació en Santiago de Chile, en 1974. Entre 1994 y 1997 estudió comunicación audiovisual en la Universidad de las Artes y Ciencias de la Comunicación (UNIACC). Entre 1996 y 1998 realizó los cortometrajes Agua a la vista, No me despido, Espero encontrarte y El cielo y la tierra. En el año 2003 termina Y las vacas vuelan, con buenos resultados en público y prensa.

Entre el 2004 y el 2005 dirige la serie de documentales para TV, "Mi mundo Privado" que saldrá al aire en Chile el 2005 a través de canal 13.

FILMOGRAFÍA

Agua a la vista, cortometraje, 1996-1998

No me despido, cortometraje, 1996-1998

Espero encontrarte, cortometraje, 1996-1998

El cielo y la tierra, cortometraje, 1996-1998

Este año no hay cosecha, documental, 1999

Y las vacas vuelan, largometraje, 2003

PREMIOS

1998 Primer Premio en el Festival de Cortometrajes de Santiago, por El cielo y la tierra.

2000 Premio del público en el Encuentro de Cortometrajistas de Santiago, por El cielo y la tierra.

2000 Premio alternativo en el Festival Internacional de Cine Documental de Santiago, por Este año no hay cosecha.

2003 Premio especial del jurado en el Festival Internacional de Valdivia, Chile, por Y las vacas vuelan.

2003 Mención de honor en el Festival Internacional de Cine de Cuenca, Ecuador, por Y las vacas vuelan.

ENTREVISTA

—En su filme Y las vacas vuelan hay una búsqueda de nuestra identidad, de lo que significa ser chileno. ¿Cómo nació este tema?

—Bueno, fue luego de un montón de observaciones: caminando por las calles, tomando micros, pensando y observando cosas que luego sientes que te gustaría plasmar en una película. Ahí surgió el tema de la mirada desde afuera, la mirada del extranjero. Cuando uno está en otro país, todo es nuevo. Todo lo ves de afuera, pero tu visión es más objetiva, no está contaminada por determinados prejuicios. Y a veces uno tiene la visión del extranjero en su propia tierra: es cuando logras distanciarte, por un segundo que sea, de las cosas que has visto toda la vida, y mirarlas como si fuera la primera vez que estás frente a ella. Lo que quise hacer fue acercarme a esa visión "objetiva" y "extranjera", justamente para tener una imagen sin prejuicios, que no estuviera contaminada de todo lo que uno piensa normalmente al vivir aquí. La película, justamente, tenía una doble visión. Por una parte, quería contrastar la personalidad de un europeo nórdico con una chilena, y,

por otra, tener esa visión del extranjero sobre esta tierra a la que uno pertenece. Era, por un rato, sentirse extranjero en tu propio país.

—¿Piensa que nuestra identidad nacional tiene que ver con las “medias verdades”?

—Totalmente, eso es parte de la cultura chilena. Todas las cosas acá son como por debajo, como que sí, como que no. Yo creo que los latinos, en general, somos mentirosos. Los chilenos somos más cínicos, intentamos caer bien. Y ese estándar social hace que la gente sea cínica, mostrando una cara como que todo está bien, pero por detrás está todo mal, todo el mundo anda pelando. Los grupos en esta sociedad son cerrados, son una serie de círculos cerrados, independientemente de las clases sociales. Los grupos de amigos o de familia suelen ser súper cerrados, y eso hace que tengas que cumplir con cierto estándar. Y si no lo cumples, tienes que irte por el lado... O tratar de cumplir de una cierta manera.

—¿Cómo ha sido tratada la “chilenidad” en el cine nacional?

—La verdad es que no he visto mucho de eso. Creo que el cine chileno trata, más que nada, de contar una historia, y no tanto de hacer la biografía de lo que somos. A no ser que hablemos de Raúl Ruiz. La gente, al ir al cine, espera que le cuenten una historia, entretenerse, y listo. Hablo en general. Yo hago cine no por querer contar una historia... Yo creo, como Tarkovski, que la gente va al cine en busca de experiencias de vida no adquiridas, o de cosas que quisiera vivir, y el cine es la mejor herramienta para reflejar un pedazo de vida de alguien, y que tú absorbas todo lo que muestra la pantalla y lo hagas parte de tu propia vida. Llega a ser como una experiencia tuya, casi como si la hubieses “vivido” virtualmente. Entonces, el cine es una oportunidad importante para entregar, comunicar, reflejar una serie de estados, de atmósferas, de sentimientos, de pensamientos... Temas que de otra forma es muy difícil mostrar. El cine tiene la gran oportunidad de mostrar una serie de cosas que otras artes no pueden.

—Los organismos estatales aportan menos del 30 por ciento del costo total de una película, y el resto se tiene que obtener en el sector privado. Pero no parece muy lógico entregar fondos para una película que, por no ser “comercial”, no va conseguir el resto de los recursos. ¿Cómo seguir desarrollando un cine que sea artísticamente más arriesgado?

—El costo de producción de Y las vacas vuelan fue entre 500 mil y 600 mil pesos, y en total, después de pagarle a la gente que trabajó, más el costo de distribución, fueron en total como dos millones 500 mil pesos. Toda la producción la costeamos yo y la otra persona con que hice la película; después, con las mismas ganancias de la cinta se pagó el resto...

—Sí, pero, ¿cómo hacer si la mayor parte de las platas estatales están pensadas para cintas que puedan autofinanciarse después?

—Primero, nadie puede saber si una película va a ser totalmente exitosa. Es una cosa incierta. Hay películas que se cree que van a tener un gran éxito comercial y resultan un fracaso. Y al revés también ocurre. Por ejemplo, mucha gente dijo que Y las vacas vuelan era una extrañeza, un filme muy rebuscado para cierto tipo de gente, pero pese a eso la película superó ampliamente sus expectativas de público.

—¿Por qué, en su opinión, a la gente le interesó esta cinta?

—Bueno, la crítica ayudó mucho, y también el premio en Valdivia. Y el boca a boca, que es el mejor referente. En general, uno va al cine porque le recomiendan una película.

—¿A los críticos les gustó Y las vacas vuelan?

—Creo que una de las cosas que más gustó de esta película es la frescura que tiene. La vida, que está ahí súper cruda. Se supone que el cine intenta reflejar la vida, y mientras más falso sea lo que vemos, más nos alejamos de la película que estamos viendo. Y las vacas vuelan es tan fresca, tan espontánea, la gente es tan como en realidad es, que te seduce fácilmente.

—¿Cómo les planteó usted este trabajo a los actores? ¿Les explicó lo que quería hacer?

—Ciertas cosas. Hay una serie de trucos... Es una película que a un actor se la cuentas, y a otro no... Lo que aparece ahí es verdad. El protagonista sabía el plan desde el principio, creamos un personaje con él, un perfil súper desarrollado de toda su historia, de por qué estaba acá en Chile, y después lo llevamos al mundo real y él comenzó a actuar un poco en vida. Luego llegó a el personaje femenino, y se sigue haciendo el cuento sin contarle, y en un minuto se le cuenta a ella pero no a él, y ahí está un poco el truco.

—¿Se trata de ver cómo reaccionan los actores frente a las verdades o mentiras, ficciones o no ficciones?

—La película tiene un guión claro, digamos, pero que no tiene diálogo, y éste se fue haciendo en el camino. Las cosas que iban pasando se incorporaban al guión. La idea era dejarlo abierto e ir construyéndolo en el camino, para darles un poco de apertura a las circunstancias.

—¿Su próxima película será también de este estilo?

—No lo creo. Tampoco creo que haga cine "clásico", pero sí más ficción. Igual la gente cree que haber hecho mi película era sólo tener una cámara y hacerla. Sin embargo, había una serie de complicaciones. De partida, lo que a mí más me complicaba era que, en el fondo, le estaba mintiendo a mi gente.

—¿Por qué los directores más jóvenes están haciendo películas tan "despeinadas"?

—Ése es un fenómeno mundial que a nosotros nos llegó un poco tarde. Creo que el cine de estos últimos años se ha abierto bastante. Pienso que el grupo Dogma abrió las

puertas a hacer un tipo de cine en el que lo importante está en el contenido y no en la forma. Eso ha pasado en todas partes, incluso en la televisión. No me preocupa mucho, es algo que tiene que pasar, y no quiere decir que el cine entero vaya a ser para siempre así, “despeinado”. Claro que va a haber otras opciones.

—¿Hay ciertas libertades en su generación que no tuvieron los cineastas que vivieron la dictadura?

—Por supuesto. O sea, diecisiete años sin poder hacer cine, y que si lo haces es censurado... Y no poder hablar de tantas cosas... Entonces, al poder hacer finalmente una película, quieres mostrar lo que acumulaste en todos esos años. Era natural que eso pasara, pero el cine no obliga a que se tenga que hablar de un cierto tema o de otro. Las mejores películas son las que reflejan lo que el director quiere decir. Pero si quieres hacer una película que no tiene nada que ver contigo y, digamos, te esfuerzas al hacerla, no va a ser auténtica y eso se va a notar.

—¿Ha cambiado la percepción del público respecto al cine chileno?

—El cine, como cualquier otra actividad, requiere educación. Para apreciar una buena película, uno tiene que saber de cine, haber visto cine. Saber por qué una película es buena o mala es algo que también se aprende. Si la gente se educa, si aprende qué elementos tiene una cinta, cómo se trabaja, que la puesta en escena, que la atmósfera..., bueno, al ver la misma película después de todo ese aprendizaje la va a encontrar una obra maestra. Acá está pasando eso mismo. Están llegando más películas, la gente está viendo más cine, lo que permite que los mismos espectadores aprecien diferentes tipos de cine, y no solamente las de estilo “clásico”. Por otro lado, los críticos han mejorado bastante. Por lo menos hay algunos que yo respeto bastante, que sí saben de cine y tienen argumentos para decir que determinada película tiene lo suyo, y por qué esta otra no.

—El cine chileno parece estar apostando a hacer películas que no solamente se sustenten con público nacional, sino también extranjero. ¿Cómo se plantea un cineasta ante eso? ¿Y las vacas vuelan es para los chilenos, o es para mostrar la “chilenidad” al extranjero?

—La hice esencialmente para chilenos, ése fue el punto de partida. Claro, tú la haces porque la haces, no más, pero al ponerme a pensar en un público, pensaba en los chilenos. Y digamos que a los chilenos particularmente les ha gustado. Sienten un poco el asunto de la identidad y se preguntan sobre una serie de cosas que la película plantea, y que quizás a los extranjeros también les llegan, aunque menos. La película gusta afuera, pero creo que les gusta más a los chilenos, porque habla particularmente de los chilenos. Claro que se puede llevar a un terreno más universal y cualquier persona puede sentirse identificada con las mismas cosas. Ahora, personalmente, creo que con mi próxima película intentaré llegar a un público más allá de Chile.

—¿Cómo se logra eso?

—Lo primero es no restringirse a cosas tan locales, como ciertos diálogos o lenguajes. El resto lo tiene que dar la película en sí misma. Si es buena, puede llegar a cualquier parte.

—¿Se siente parte de este “movimiento” del cine chileno que intenta captar público, llenar salas, salir afuera y ganar premios?

—La verdad es que no. Me parece que pertenecer a un movimiento significa hacer las cosas muy parecidas. Entre los que estamos haciendo cine en Chile, cada uno tiene su forma propia, son temas muy diferentes y películas muy diferentes. Algunos quieren ganar plata y tienen como fin casi único llenar de gente la sala, mientras que otros sólo quieren recuperar la plata y hacer recorridos por festivales. No veo una cosa como “el movimiento del cine chileno”, ni que todo esto tenga una identidad clara. Es, simplemente, que se están haciendo muchas más películas y la gente está yendo a ver cine chileno. Y eso es súper positivo.

—¿Tiene expectativas con la Ley de Fomento al Audiovisual y la nueva institucionalidad?

—De todas maneras, porque cualquier cambio a favor del cine, o de la actividad artística que sea, es positivo. Hay que ver en el tiempo cómo resulta. No sé si en todas las artes, pero al menos para el cine el Fondart no ha estado funcionando bien, hay una serie de cosas medio extrañas.

—¿Cómo “extrañas”?

—Hay cosas que no son tan transparentes. Se supone que en Chile no hay coimas, pero igual siempre oyes cosas por debajo, y al final no sabes si se está calificando bien los proyectos, si se está actuando bien para elegirlos, o si ahí están actuando otro tipo de fuerzas. Entonces, cualquier cambio que construya una mejor forma de hacer todo esto, está bien. Hay que ir trabajando en función de cómo vayan resultando las cosas, y seguir mejorando y creando otras leyes, incluso, otras formas de poder levantar el cine.

MATÍAS BIZE

Matías Bize nació en 1979. Estudió cine con mención en guión y dirección en la Escuela de Cine de Chile. Comenzó su corta carrera realizando cortometrajes de ficción, video-clips y documentales. En cine de 16 mm, ha escrito y dirigido los cortometrajes Carla y Max, en 1999, y La gente está esperando, en el 2000. Ambos cortometrajes tuvieron una gran rotación en festivales por todo Chile. Dirigió el largometraje Sábado, que se estrenó comercialmente en cines, obteniendo una excelente crítica y participación en numerosos festivales internacionales.

FILMOGRAFÍA

Carla y Max, cortometraje, 1999

La gente está esperando, cortometraje, 2000

Sábado, largometraje, 2003

PREMIOS

2003 Premio R. W. Fassbinder a la Mejor Película, Mejor Actriz, Premio de la Crítica y Premio de las Salas de Cine por Sábado en la Competencia Internacional del International Filmfestival Mannheim-Heidelberg, Alemania.

2004 Mejor Director y Mejor Actriz por Sábado en el Down Under International Film Festival, Australia.

ENTREVISTA

—¿Cómo influye el paso por la Escuela de Cine en la actividad del cineasta?

—La Escuela de Cine es muy práctica. Entrás a primer año y haces cortos desde el primer día, por lo que la práctica ahora se me hace súper fácil. Le tengo poco miedo a filmar, me gusta. Igual me da susto hacer una película, porque no sé cómo va a terminar y porque me la planteo con ene desafíos. Pero tengo un gusto por filmar.

El primer año hicimos diez cortos en video. En segundo año dirigí un corto en cine, en tercero otro, después dirigí el largo de la escuela, junto a otros cuatro directores. Entonces tengo una formación práctica súper grande, respaldado por la formación teórica que me dio la escuela y por aquello en lo que me he interesado, la dirección de actores y el guión. Pero eso tiene que ir acompañado de la práctica. Por eso me gusta que no pase mucho tiempo desde que filmo una película hasta que filme otra.

Siento que estoy aprendiendo, eso lo mantengo de la escuela. Sábado fue un ejercicio: de dirección de actores, de hacer una película en tiempo real, de enfrentar la actuación y la dirección de esa manera. Fue probar, que los actores vieran el proceso completo de sus personajes desde el inicio hasta el final. Era aprender. Con cada corto que hicimos en la escuela aprendí muchísimo, son procesos súper intensos donde se trabaja mucho el guión, hay harto ensayo, se filma... Son dos días de locura máxima. Todavía mantengo eso de la escuela.

—¿Qué opina del cine que se hace actualmente en Chile? ¿Qué mejoras observa respecto a lo que se hacía hace algunos años?

—La parte técnica ya está superada. Las películas chilenas tienen súper buena fotografía y sonido. Poco a poco están saliendo mejores películas, mejores actuaciones, mejores guiones. Tiene que ver con la cantidad: mientras más películas salgan, va a haber más cintas que a mí me gusten. Al ver cine chileno siempre voy a rescatar algo, porque las películas chilenas se están haciendo acá, los técnicos son de acá, los compañeros de uno son los directores. Uno puede ver películas de Hollywood y decir “esto me gustaría hacerlo”, pero cuando ves las películas chilenas eso es parte concreta de la realidad de lo que uno mismo podría hacer.

—Las situaciones que muestra Sábado podrían ocurrir en cualquier ciudad del mundo. ¿Tiene elementos propiamente chilenos?

—Son cosas cercanas a mí, más que de un Chile que uno quiera llevar para afuera. Las siento súper chilenas porque yo lo soy. Si mis películas son cercanas a mí, eso hace que sean válidas afuera. Ahora me interesa eso: hablar de donde vivo, de mi clase social. Si hiciera una película de una población, tendría que ir a meterme ahí y hacer un trabajo muy largo para no caer en la típica maqueta de una “población”, de los delincuentes y todo eso. Es algo que requiere mucha investigación.

Tampoco creo que sea el deber de una película querer mostrar Chile y contar cómo “son las relaciones entre las personas en Chile”. Una historia que simplemente alguien quiere contar resulta mucho más particular, y te va a llegar por lo bien contada que esté, o por lo emotiva que sea, más allá de que “retrate” bien a Chile.

—Cuando participó en festivales en Europa, ¿sintió que el público enganchaba por la historia en sí o porque hablaba de un país equis?

—No sé, la verdad. En Alemania, que es donde fue más exitosa, era una cuestión insólita, se reían en las mismas partes que se reían acá y después se emocionaban, y no sé si es por el Chile que ellos se imaginan o porque la película es súper alemana también. Puede ser que, cuando uno hace una película tan, tan, tan chilena, finalmente es una película mundial.

Amores perros es muy mexicana y por lo mismo le puede ir bien en cualquier lado, y Pulp fiction, que es bien gringa, en verdad es súper mundial. Más allá de lo que retrata, el éxito tiene que ver con lo bien lograda que esté la película. Eso es más importante.

—¿Cómo ha sido su experiencia en los festivales?

—Fue un aprendizaje increíble. Fui a Valdivia y a las dos semanas estaba en Alemania, no tenía idea de lo que era un festival, cuál era la dinámica, cuál era mi función ahí. Fui a aprender, llevé tarjetitas mías, de Sábado, de mi próxima película... Fue una experiencia muy linda, la gente que se acerca a felicitarte, ene reuniones con productores, con gente importante, y yo ahí con 23 años en esta cuestión tan fuerte. Principalmente porque le fue increíble a la película.

—¿Cómo se hizo ese contacto para ir a Alemania?

—Yo mandé la película en VHS, y un día me llegó un mail del festival de Mannheim-Heidelberg. No tenía idea de que existía ese festival. Me respondían que había quedado seleccionada para la competencia. Postulan mil 500 películas y eligen veinticinco. Alguien tiene que ir a presentar la película, por ende te pagan los pasajes, la estadía, todo. Y mi película fue un poco el fetiche del festival, que es uno de los festivales independientes más importantes de Europa. Wim Wenders, Jim Jarmusch, Thomas Vinterberg —el de La celebración— han ganado este festival.

El festival era de 35 mm y Sábado fue la primera película que se proyectaba en digital. Tuvieron que cambiar la cláusula, lo que significó que de ahí en adelante se abrió también para cine digital. Y ganó mi película, Blanca Lewin fue Mejor Actriz, dieron siete premios y yo me subí como cuatro veces al escenario.

Sábado es una película con la que yo no voy a hacerme millonario, pero lo bueno es que recibió premios. Después, en Australia, ganó Mejor Director y Mejor Actriz para la Blanca. Eso sirvió mucho para conseguir apoyo para una próxima película. Así, después de Mannheim-Heidelberg, el productor del director Peter Greenaway —y a quien le gustó mucho Sábado— leyó el guión de En la cama y se interesó. Ahí recién uno entiende que es importante viajar con la película, estar en los festivales. Uno gana mucho, comparte con el público, con otros directores y a la vez puede hacerle propaganda a la película.

—Sábado tiene rasgos de cine de autor, lo que en el contexto chileno es súper difícil porque a las películas se les exige atraer mucho público para considerarlas exitosas. ¿Cómo maneja eso?

—Yo parto con la película que quiero hacer y no con que película va a vender. La que filmo es la que a mí me gustaría ver, entonces quiero que sea entretenida. O que me llegue. La mayoría de los directores, más que pensar en la gente que las va a ver, hacen las películas que ellos quieren hacer. Así se empieza. El tema del público, en mi caso, fue una cuestión bien agregada. Ojalá que se estrene en un cine-arte, pensaba yo, porque no tenía ninguna pretensión de llegar a la cartelera comercial.

—Para Sábado usted trabajó con Jorge Olguín como productor mediático. ¿Habría desarrollado esa clase de trabajo con los medios?

—No, seguramente yo no lo habría hecho. Ésa es otra cosa que aprendí, y creo que es muy importante: para que la gente se entere de que la película existe, tiene que haber una campaña de prensa, página web, entrevistas a los actores, sinopsis, video-clip. Son cosas que hay que hacerlas. Hacer una buena película y no hacer una buena campaña de prensa es un error, pero también es un error tener una mala película y hacer una excelente campaña de prensa. Tampoco la gente va a ir a ver una mala película. Van a ir la primera semana, pero después del boca a boca no van a ir más.

—¿Tiene conciencia de hallarse en una circunstancia para hacer cine nunca antes vista en Chile?

—Sí, es un ambiente cada vez más propicio, se están abriendo las puertas. Hay poco hecho también, y eso da para experimentar.

CONCLUSIONES POSIBLES

Al principio de esta investigación señalamos que toda expresión cultural está ligada al momento social en que se desarrolla. Este análisis de diez años de cine chileno es coherente con esa visión. La sociedad chilena post-dictadura se enfrentó a un escenario nuevo y desafiante. El modelo económico heredado del gobierno militar obligó a los chilenos a desarrollar ciertas habilidades, en detrimento de valores anteriores, lo que en el caso del cine es evidente. Pasados los primeros años de la década de los 90, era notorio el fin de la aventura creativa per se de los cineastas —siendo el fracaso del proyecto Cine Chile un visible ejemplo de ello—, y se hizo evidente que, si se quería desarrollar la cinematografía nacional, era necesario crear nuevas formas de sustento. Ya no se podía contar con la solidaridad de aquellas organizaciones no gubernamentales extranjeras que apoyaban el desarrollo de las artes en Chile durante la dictadura. En los 90 el escenario era distinto, y los realizadores audiovisuales necesitaron ajustarse a la circunstancias. Y lo hicieron hábilmente.

La búsqueda de una sintonía con el público se transformó en una prioridad. Apoyados por el paralelo desarrollo de nuevos sistemas de distribución y exhibición, fueron capaces de posicionar el cine nacional como parte integral de las opciones cinematográficas del espectador. En esta etapa el Estado también se involucra de manera activa, y crea programas y concursos para darles a los artistas herramientas y fondos para comenzar a moverse en este nuevo escenario. Aunque estos apoyos nunca han sido suficientes, hay que reconocer que parte importante de la revitalización del cine nacional durante la década de los 90 está sustentada en instrumentos como el Fondart y el Programa de Fomento al Cine, que han permitido una continuidad en el desarrollo del cine nacional.

Es interesante analizar cómo ha cambiado la percepción del público respecto al cine chileno durante estos diez años. En los años inmediatamente posteriores al fin de la dictadura las cintas más exitosas eran aquellas que podían catalogarse como gestos culturales que se hacían responsables de contar los dolores y las pérdidas relacionadas con los años anteriores. Enfatizamos que éstas no son las únicas cintas que se hicieron durante esa época —también se realizaron comedias, policiales y otros—, pero fueron cintas como La Frontera y La luna en el espejo las que captaron mayor atención del público y de la prensa.

Podría teorizarse diciendo que el “orden” establecido por la dictadura permeó también las expresiones artísticas, y que éstas tuvieron la pretensión histórica y social de contar el sentir de la sociedad de la época. Es posible que este modelo funcionase en los primeros años de la democracia, pero luego se volvió monótono y fue superado por cintas cuyas temáticas se construyeron sobre la “irracionalidad”. En la década de los 90

vimos cómo los deseos se apoderan de la pantalla, y son estas cintas —las que hablan de sexo y violencia— las que, en general, han captado mayor atención.

Es interesante observar cómo, hacia finales de los 90, la sociedad chilena en conjunto se ha “despeinado” en lo cultural. Y con esto no sólo nos referimos al cuestionable “destape sexual” en los medios de comunicación, sino a que la sociedad chilena tiene una actitud menos grave a la hora de enfrentarse a sí misma y de mirar sus conflictos aún sin resolver. Este mismo estado de ánimo ha permitido a los cineastas mostrar a sus personajes de una manera mucho más cariñosa y menos distante que el cine anterior, lo que ha permitido una mayor identificación de parte del público.

Existe, especialmente en los cineastas más jóvenes, cierta levedad no culposa respecto a los temas y las formas que escogen a la hora de hacer cine. Sin prohibiciones no hay necesidad de restricción, de allí que el escenario actual permita más experimentación y autorreferencia.

La mayoría de los entrevistados en este trabajo —cineastas, académicos, personeros del Consejo de Cultura— concuerdan en que el cine nunca ha dejado de ser político. Desde una comedia hasta un musical, cualquier forma de expresión artística —y, en este caso, audiovisual— tiene una connotación política y permite múltiples lecturas al respecto. De allí que no se pueda aseverar que sólo el cine chileno inmediatamente post-dictadura fue político, y que el cine de principios del siglo XXI es más bien comercial. Toda propuesta cinematográfica tendrá, de manera más o menos evidente, una postura política respecto a la realidad que representa.

Quizá por el momento histórico que se vivía en Chile a principios de los 90, tanto la prensa como el público fueron en ese momento más determinantes al categorizar el cine que se les entregó. Pero, invariablemente, temas como el poder, la traición, la marginalidad y la identidad nacional continúan teniendo un lugar en nuestras pantallas.

La actividad audiovisual recibe hoy un nuevo impulso con la aprobación de la Ley de Fomento al Audiovisual y la consiguiente creación del Consejo del Audiovisual. Al mismo tiempo, este Consejo deberá resolver una serie de conflictos relacionados con el efervescente momento que experimenta nuestra cinematografía. A nuestro parecer, uno de los mayores desafíos que enfrentará esta entidad es establecer un mecanismo que permita que la dualidad arte-industria propia del cine se desarrolle equilibradamente. Esto significa crear instancias que fomenten el desarrollo de películas comerciales que aseguren la dinámica entre el público y el cine nacional, y al mismo tiempo prever la constante creación de cintas con una búsqueda más artística y experimental. No es un dato menor el hecho de que los cineastas chilenos más reconocidos en el extranjero —Ruiz y Jodorowsky— se hayan destacado por desarrollar una carrera alejada de los márgenes comerciales mundiales, marcando cada uno un estilo propio y original.

Una industria cinematográfica parece un sueño aún lejano para la realidad chilena, pero tanto el Estado como el medio audiovisual están trabajando seriamente hacia ese objetivo. La continuidad de, al menos, una docena de estrenos anuales y el desarrollo de medios de autosustentación del cine de corte comercial son metas que se deben alcanzar para poder comenzar a hablar de una "industria".

Siendo realistas, la cantidad de producciones anuales del cine nacional tiene límites. Lo pequeño del mercado chileno y los escasos hábitos de consumo cultural de la población hacen necesario que nuestro cine busque aliados en el exterior. Éste es un proceso delicado, ya que obliga a nuestros cineastas a crear obras que puedan ser atractivas en el exterior y sin perder su identidad. La falta de equilibrio en este proceso puede derivar en obras mediocres cuyo único objetivo sea el éxito comercial, dejando de lado toda propuesta artística. Algunas películas del cine chileno de los 90 —como Taxi para tres, Sexo con amor y El Chacotero Sentimental— han demostrado que se pueden realizar en Chile películas de un buen nivel de calidad, y que éstas logran —por lo mismo— captar la atención de un público masivo.

ANEXO:

LEY SOBRE FOMENTO AUDIOVISUAL

Con el paso de los años ha quedado demostrado que el cine es una herramienta eficiente a la hora de crear una visión de país, tanto interna como externamente. Y esto último no es un detalle, ya que, en el mundo cada vez más globalizado en el que vivimos, conformar espacios de identidad que vayan más allá de los datos oficiales puede ser una empresa de características heroicas. De allí que sea de una lógica incuestionable que el Estado asegure la existencia del cine nacional, ya que, a diferencia de otras áreas de producción interna, el cine se enfrenta a un competidor monopólico —Hollywood— que posee más del 90 por ciento del mercado a nivel mundial. El panorama se oscurece aún más si se considera que es muy improbable que una cinta nacional logre cubrir sus costos solamente con lo recaudado en taquilla. Una producción en Chile cuesta en promedio alrededor de 500 millones de pesos, y en el mercado gana 700 pesos por entrada. Esto significa que para cubrir costos necesita, al menos, 500 mil espectadores. Una cifra gigantesca para un país que tiene como promedio 0,7 visitas anuales al cine por habitante. Las películas que han logrado esta meta —El Chacotero Sentimental, Taxi para tres, Sexo con amor, por ejemplo— lo han hecho transformándose en fenómenos de masas.

Por estas razones, el compromiso del Estado —traducido en una ley— es de extrema importancia para asegurar la continuidad y diversidad en esta área. Carola Leiva, encargada de Industrias culturales del Consejo de Cultura, señala que es una política de Estado potenciar estas áreas, reconociendo que la cultura es un tema fundamental para desarrollar la identidad del país: “Son decisiones del Estado, a petición social. Había deudas con la cultura y por eso se crean el Consejo de la Cultura, el Consejo del Libro, el Consejo de la Música y, por el último, el Consejo del Audiovisual, la última pieza del puzzle, para darle una institucionalidad cultural al país. Y no es porque sí, sino porque existe un convencimiento de que esto es esencial para la identidad de las personas”.¹⁵⁴

La tan esperada Ley de Fomento al Audiovisual define sus objetivos como “el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de la industria audiovisual y las obras existentes, así como la investigación y el fomento de nuevos lenguajes en este campo”.¹⁵⁵

Principalmente, la ley crea un Consejo presidido por el ministro de Cultura y formado por cuatro miembros del Sector Público (representando cada uno al Ministerio de Educación, de Hacienda, al Consejo Nacional de Televisión y a Corfo, respectivamente), diez representantes de las distintas áreas del quehacer audiovisual, más dos académicos con experticia en este tema.

¹⁵⁴ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

¹⁵⁵ TEXTO LEY 19.981 SOBRE FOMENTO AUDIOVISUAL.

Este Consejo viene a completar el diseño de la institucionalidad pública cultural, sumándose a la Ley que creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural, a la Ley de Fomento de la Música Nacional, y a la Ley que dio vida al Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Y mantiene el espíritu de cada una de estas organizaciones al estar conformado tanto por representantes de organismos del Estado como por los propios artistas y profesionales del área, de manera que las decisiones que se tomen en este contexto no estén definidas por el gobierno de turno, sino por las inquietudes y motivaciones propias del área.

En el caso del audiovisual, esta entidad contaría con recursos para apoyar la producción a través de fondos concursables, premios anuales, apoyo a la distribución y difusión, apoyo a la formación de profesionales, fomento a la creación de nuevos públicos, desarrollo tecnológico, etc.

El capital para todas estas actividades provendría de un fondo que provee anualmente la Ley de Presupuestos de la Nación, sumado a los que provengan de la cooperación internacional, donaciones, herencias y legados, y dineros provenientes del reembolso de las subvenciones. El ministro Weinstein explica: "Estamos hablando de un fondo de 1.300 millones, que para el año 2005 tiene un 80 por ciento de recursos que son concursables, y un 20 por ciento que puede decidirlo el propio Consejo. Es un aspecto importante, se puede ir con ello en auxilio de una película patrimonial que se está deteriorando, o ayudar a una película en su promoción en el extranjero, como Machuca en el Oscar, por ejemplo".¹⁵⁶ Así, a partir del funcionamiento del Consejo Audiovisual —en el 2005—, desaparece el área audiovisual en el Fondart, aunque esto no significa que dejen de funcionar los apoyos de Corfo al cine, ni los que provienen del Ministerio de Relaciones Exteriores; estas instituciones están representadas al interior del Consejo para crear una mejor coordinación. Carola Leiva explica: "Entre los miembros del Consejo habrá un representante de la Corfo, un representante de Relaciones Exteriores, y se agregó un representante del Consejo Nacional de Televisión. Entonces, al ser ellos miembros del Consejo, obviamente estarán coordinados. Y otro artículo dice que el Fondo es independiente y compatible con otros dineros de otras instituciones".¹⁵⁷

El ministro Weinstein señala que "se crea una línea que es este Fondo de Fomento audiovisual que lo va administrar el Consejo. El mismo mundo del cine va a ir tomando decisiones de cómo se ocupa bien este fondo. Ésa es la misma filosofía que se ha seguido respecto a la institucionalidad cultural: que sean los propios artistas, junto al sector público, quienes definen. Lo que es clave tanto para no tener un Estado ausente que deja todo en manos del mercado, ni tampoco un Estado dirigista en que el ministro de turno anda diciendo a quién hay que apoyar".¹⁵⁸

¹⁵⁶ WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.

¹⁵⁷ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

¹⁵⁸ WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.

Antes del 3 de noviembre del 2004, los aportes del Estado al desarrollo del audiovisual se resumían en el Programa de Fomento al Cine, una serie de fondos concursables que apoyaban parcialmente cada etapa del desarrollo de una película. Uno de los problemas era que lo limitado de estos fondos dejaba muchos proyectos fuera, especialmente aquéllos con una propuesta más experimental, ya que —por su vocación poco comercial— en estos casos es casi imposible conseguir el resto de los recursos de parte de financistas privados. Según la encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura, Carola Leiva, la labor del Consejo es promover que exista una cantidad de películas tanto “artísticas” como de las que tienen un sentido más comercial y que viven de las ventas. Eso está planteado en el origen, pues no se puede negar que el cine no es sólo industria, ni es sólo arte: es las dos cosas.

Uno de los aportes de esta ley es que facilita la posibilidad de crear asociaciones estratégicas con otros países, lo que multiplica el número de espectadores posibles para las películas chilenas y permite intercambios culturales y tecnológicos que pueden ser muy beneficiosos para nuestro audiovisual. Carola Leiva detalla: “El sistema de coproducción hace que la cinta pase a ser cine nacional aunque sea mayoritariamente extranjera, con los beneficios que eso puede significar. Tiene que ver, más que nada, con países de Iberoamérica y con países del Mercosur, porque eso le da un sustento que puede determinar un apoyo para coproducciones”.¹⁵⁹

La ley soluciona la situación de desventaja en que se encontraba nuestra cinematografía a la hora de desarrollar coproducciones, ya que al no haber un marco legal que regulara estos acuerdos los productores externos no poseían seguridades para invertir en proyectos chilenos. Como señalamos anteriormente, los acuerdos de producción tratan las películas como propias de los países involucrados. Al no tener una ley que potenciara el cine en Chile, a nuestros posibles socios no les convenía involucrarse en coproducciones, ya que, por decirlo de alguna manera, no tendríamos mucho que ofrecer al trato. De allí que, aunque los acuerdos de coproducción existen hace varios años, no se han utilizado en todo su potencial, debido a la carencia de la ley de Fomento al Audiovisual.

Al respecto, el ministro de Cultura, José Weinstein, afirma que “ir contando con órganos especializados nos da una posibilidad de interlocución más fuerte con los otros países. En particular, la existencia pronta del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual nos va a dar la posibilidad de ser contraparte para hacer convenios de coproducción y codistribución con distintos países. Y eso es algo esencial para el despegue de nuestra cinematografía. Si no nos aliamos con los países hispanohablantes, no vamos a llegar lejos. Somos un país pequeño, no tenemos que olvidar eso, y para que las películas funcionen tenemos que salir al mundo. Y la mejor forma de salir es en alianza con

¹⁵⁹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

nuestros países hermanos que hablan nuestro idioma. La constitución de este Consejo de Cine va a ser un gran aliciente para coproducir y codistribuir películas".¹⁶⁰

Carola Leiva señala: "La ley es un banco de intenciones y hay que bajarlo a través de un reglamento". El Consejo del Audiovisual tendrá bastante trabajo creando mecanismos eficaces para cumplir con estas y otras metas. Leiva agrega que, por ejemplo, "uno de los temas que nos falta abordar mucho más fuertemente es el de la comercialización del cine, tanto nacional como internacional. Pero este punto débil obedece a este crecimiento que hemos tenido, porque hace cinco u ocho años pensar en cómo enfrentar el mercado europeo era un chiste, si con suerte teníamos una película al año". Agrega que hay otro tema que se refiere a la formación de público: "Si tú ves las cifras, el cine chileno va creciendo, pero nos mantenemos en un promedio de diez o doce millones de personas que van al cine, en total. El promedio es del 6 al 8 por ciento de la población, pero son sólo doce millones que van al cine, desde Titanic a XS, y eso es bastante poco. Tenemos que lograr que haya más gente a la que le guste cine. Y distribución a nivel global. Y hacer crecer el público, eso es lo primero".¹⁶¹

¹⁶⁰ WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.

¹⁶¹ LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.

BIBLIOGRAFÍA

REVISTAS

- Patrimonio Cultural, revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: "¿Cuál cine chileno?". Edición otoño-invierno 2002.
- Revista Wikén de El Mercurio: Especial "El boom del cine chileno". 31 de julio 2003.
- MAYER, Bárbara: "Radiografía al cine chileno", en revista Blank, número 36. Julio 2004. Santiago de Chile.
- CECEREU, Luis: "El cine chileno en los laberintos del subdesarrollo", en revista Aisthesis. Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Nº 23, 1990. Santiago de Chile.
- VERA MEIGGS, David: "Cine chileno: ¿punto de vista o vista de punto?", en revista Aisthesis, Nº 46, 1994. Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile.
- VERA MEIGGS, David: "Cine chileno: setenta y ocho años de filmaciones", en revista Aisthesis, Nº 13, 1980-81. Facultad de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ediciones Nueva Universidad. Santiago de Chile.
- GETINO, Octavio: "Sin imágenes donde mirarse. Industrias audiovisuales en el Mercosur", en revista Le Monde Diplomatique, Nº 16. Octubre 2000. Santiago de Chile.

LIBROS

- GETINO, Octavio: Cine y televisión en América Latina. LOM Ediciones/ Ediciones CICCUS, 1998. Santiago de Chile.
- MOUESCA, Jacqueline: Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Ediciones del Litoral, 1988. Madrid, España.
- MOUESCA, Jacqueline: Cine chileno: veinte años 1970-1990. Ministerio de Educación, 1992. Santiago de Chile.
- MOUESCA, Jacqueline, y ORELLANA, Carlos: Cine y memoria del siglo XX. LOM Ediciones, 1998. Santiago de Chile.
- MOUESCA, Jacqueline: Érase una vez el cine. Diccionario: realizadores, actrices, actores, películas, capítulos del cine mundial y latinoamericano. LOM Ediciones, 2001. Santiago de Chile.
- MUÑOZ, Ernesto, y BUROTTO, Darío: Filmografía del cine chileno: 1910-1997. Museo de Arte Contemporáneo, 1998. Santiago de Chile.
- LATORRE V., Remberto: Cien años de cine chileno independiente, 2002. Santiago de Chile.
- ULKERIKSEN, Juan José (coordinación editorial y dirección de arte): Cineastas chilenos 1975-1990. Catálogo editado con motivo del III Festival Internacional de Cine. Imprenta de "El Mercurio", 1990. Santiago de Chile.

- BURTON, Julianne: Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente [trad. Gustavo García y José Felipe Coria]. Diana, 1991. Ciudad de México, México.
- DOUZET Pablo, RODRÍGUEZ, Cecilia, y CAVALLO, Ascanio: Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición. Editorial Grijalbo, 1999. Santiago de Chile.

DOCUMENTOS

- ALIAGA, Ignacio: "Políticas de integración audiovisual del Mercosur: audiovisual en Chile". Ponencia presentada en el 3º Florianópolis Audiovisual Mercosur, 30 de mayo al 4 de junio de 1999.
- ALIAGA, Ignacio: "Industria audiovisual en Chile". Presentación en el encuentro "Los que no somos Hollywood", Buenos Aires, 6 al 1 de abril, 2000.
- "La industria audiovisual en Chile". Documento de trabajo para el Encuentro de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe. Salvador de Bahía, 18 al 20 de noviembre de 1999.
- ALIAGA, Ignacio: "Chile: imagen obstinada". Ponencia en el marco de la IV Reunión de Plenipotenciarios de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Venezuela, 1997.
- GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos: "La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica". Investigación realizada para la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Caracas, mayo 2004. Pág. 94.
- TREJO, Roberto: La industria audiovisual en Chile. Informe año 2000. División de Cultura, Ministerio de Educación. Santiago, 2000.
- Resultados encuesta Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Ibero América. Preparado por Área de Cine y Artes Audiovisuales, división de Cultura, Ministerio de Educación de Chile, octubre 2000.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE) Enfoques Estadísticos. Cultura. Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estadísticas. 10 de agosto 2000.
- Informe entregado por la Cámara de Comercio Cinematográfico en agosto del 2004.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile: "Apuntes acerca del audiovisual en Chile". Octubre, 2003.
- CORFO, Informe: El mercado y la producción de cine en Chile, 2002.
- DIVISIÓN DE CULTURA, Ministerio de Educación: "La industria audiovisual en Chile". Informe año 2000, Santiago de Chile, 2000.
- ÁREA DE CINE Y ARTES VISUALES de la División de Cultura del Ministerio de Educación de la República de Chile: "La industria audiovisual en Chile". Pág. 6. Documento de trabajo para encuentro de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe. El Salvador. 1999.

TESIS Y SEMINARIOS

- CÁCERES G., Susana, y otros; profesora guía María Eugenia Fontecilla: Una década de cine chileno: 1980-1990. Propuesta de análisis. Seminario para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. Escuela de Periodismo, Universidad de Chile, 1992. Santiago de Chile.
- BIÉNZOBAS, Pamela, y HERNÁNDEZ, Macarena; profesora guía Voluspa Jarpa: Testimonios del golpe militar en el cine chileno: el día en que las cámaras dejaron de rodar. Seminario para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, 1999. Santiago de Chile.
- ÁGUILA A., Francisco, y otros; profesor guía Guillermo Sunkel: El consumo cultural de cine en jóvenes del gran Santiago. Seminario para obtener el grado de Licenciado en Comunicación Social. Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, 2002. Santiago de Chile.
- PALACIOS, Alain; profesor guía José Yáñez Henríquez: Impacto de las políticas de fomento audiovisual en el desarrollo de la industria cinematográfica en Chile. Un diagnóstico económico del sector durante el período 1992-2002. Seminario para optar el título profesional de Ingeniero Comercial en la Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Escuela de Economía, 2003. Santiago de Chile.

ARTÍCULOS EN INTERNET

- LETELIER, Jorge: "Avanzar sin transar", en la Revista Electrónica. MABUSE <http://www.mabuse.cl/1448/article-14427.html>
- NAZARALA, Andrés: "De chovinismo a progreso", en www.lasegunda.cl
- COLOMA, Jaime: "Nuevas proyecciones temáticas del cine chileno", en www.babab.com/no11/cine_chile.htm
- CARRASCO, Pablo: "Cine chileno: días de vino y rosas", en <http://www.24horas.cl/detalle.asp?IDC=49315&IDS=109>
- BIÉNZOBAS, Pamela: "Cien años de cine chileno", en www.24horas.cl/detalle.asp?IDC=49850&IDS=109
- "Breve historia del cine chileno", en www2.ing.puc.cl/cet/cine/chile.html
- www.culturachile.cl/documentos/cifras
- www.chileaudiovisual.cl
- <http://www.consejodelacultura.cl>
- <http://www.sinteci.cl/cine-chileno.htm>

ENTREVISTAS

- ALIAGA, Ignacio. Jefe del Departamento de Creación y Difusión Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ex jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales del Ministerio de Educación Entrevista realizada el 16 de agosto del 2004.

- ACUÑA, Nicolás. Cineasta. Entrevista realizada el 7 de noviembre del 2003.
- BIZE, Matías. Cineasta. Entrevista realizada el 7 de septiembre del 2004.
- CAIOZZI, Silvio. Cineasta y actual presidente de la Plataforma Audiovisual. Entrevista realizada el 11 de diciembre del 2003.
- FERRARI, Marcelo. Cineasta. Entrevista realizada el 26 de diciembre del 2003.
- FLORES, Carlos. Documentalista y director de la Escuela de Cine de Chile. Entrevista realizada el 25 de noviembre del 2005.
- GALAZ, Cristián. Cineasta. Entrevista realizada el 10 de septiembre del 2004.
- JUSTINIANO, Gonzalo. Cineasta. Entrevista realizada el 8 de septiembre del 2004.
- LARRAÍN, Ricardo. Cineasta. Entrevista realizada el 18 de marzo del 2004.
- LEIVA, Carola. Encargada de Industrias Culturales del Consejo de Cultura. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2004.
- LITTÍN, Miguel. Cineasta. Entrevista realizada el 19 de marzo del 2004.
- LÜBBERT, Orlando. Cineasta. Entrevista realizada el 4 de diciembre del 2003.
- MOUESCA, Jacqueline. Académica y autora de varios libros relacionados con el cine chileno. Entrevista realizada el 29 de octubre del 2004.
- OLGUÍN, Jorge. Cineasta. Entrevista realizada el 12 de noviembre del 2003.
- ROMÁN, José. Escritor, crítico y guionista. Entrevista realizada el 28 de octubre del 2004.
- RUFFINELLI, Jorge. Académico de Cine y Literatura Latinoamericana en la Universidad de Stanford, California. Entrevista realizada el 18 de noviembre del 2004.
- RUIZ, Raúl. Cineasta. Entrevista realizada por Carlos Flores y la autora, el 26 de agosto del 2002, para un programa especial de Radio Universidad de Chile. Utilizada en este texto con permiso de Raúl Ruiz.
- WEINSTEIN, José. Ministro de Cultura. Entrevista realizada el 5 de noviembre del 2004.
- WOOD, Andrés. Cineasta. Entrevista realizada el 1 de septiembre del 2004.