

ME.PER
(52)
1999

M 1960

c.0

Universidad Gabriela Mistral
Carrera de Periodismo

EVOLUCIÓN DE LA TEMÁTICA DEL CINE CHILENO EN LOS ÚLTIMOS 30 AÑOS

**Memoria para optar al grado de Licenciado en Ciencias Sociales y
de la Información**



Autoras:
Claudia San Martín I.
Carola Zamorano R.

Profesora guía:
Ana Josefa Silva.

Noviembre de 1999

INDICE	Página
I. Introducción	1
II. Objetivos de la Memoria	3
III. Metodología	5
IV. Marco Teórico	6
Capítulo 1: Desarrollo Histórico del Cine	8
Chileno en los Últimos Treinta Años	
1.1. - 1969: Un nuevo cine para Chile	9
1.2.-El Cine durante la Unidad Popular	14
1.3.- Cine Chileno: 1973 – 1989	18
1.3.1.-Cine Chileno en el Exilio	19
1.3.2. Cine Chileno al Interior de sus Fronteras	22
1.4.- Cine de los Noventa	27
Capítulo 2: Las Temáticas Abordadas por los	32
Máximos Realizadores Chilenos en los Últimos	
Treinta Años	
2.1.- Cine de Denuncia Social de fines de los Sesenta	33
2.2.- Cine Ideológico- Político o Comprometido	38
2.3.- Cine Humanista	44
Capítulo 3: Fuentes de Inspiración y la Influencia	55
del Contexto Histórico de los Máximos Realizadores	
Chilenos-	



I.- INTRODUCCIÓN

3.1.- Cine Realista y Revolucionario: 1969-1973	56
3.1.1.- El Neorrealismo Italiano	58
3.1.2.- la Nueva Ola Francesa	61
3.1.3.-Cine Novo de Brasil	62
3.2.-los Dos Ejes del cine chileno:1974-1989	65
3.3.- El Cine de la Transición:1990 –1990	70
Capítulo 4: Sistema de Financiamiento	82
4.1.- Papel del Estado	86
4.1.1.- Corfo	87
4.1.2.-Ministerio de Educación: Fondart	98
4.1.3.-Ministerio de relaciones Exteriores	106
4.1.4.- Coproducción	108
4.2.- Ley Valdés	112
4.3.- CineChile	113
4.4.- Nuevo Proyecto de Ley 1999	117
4.5.- Acuerdo Internacional	122
Capítulo 5: Cine Chileno: ¿Cine Comercial o cine arte?	128
Conclusiones	134
V.- Bibliografía	138
VI.- Anexos	141

I.- INTRODUCCIÓN

“El término ‘Cine Chileno’ es uno que queda grande. Es sinónimo de esfuerzos esporádicos y de miedo a butacas vacías. Con cada proyecto que se estrena en la pantalla grande, surge la esperanza de que un realizador plasme en el celuloide las ansiedades de un país”.¹

Nuestra memoria es un reportaje en profundidad sobre la evolución que ha tenido la temática del cine chileno, durante los últimos treinta años. Partiendo desde la década de 1960, año del surgimiento de una nueva era del cine nacional, que busca plasmar a través del lente una sola realidad: la chilena.

En estas páginas, no pretendemos hacer un análisis acabado sobre las circunstancias que rodearon el desarrollo del cine en Chile. No es un documento histórico acerca del contexto político - social vividos en nuestro país durante los años ya mencionados. Tampoco es un análisis comparativo entre el cine que se realiza en otros países con el nuestro. Si no un registro que intenta dar cuenta de las motivaciones de varias generaciones de cineastas chilenos y las temáticas que se interesaron en registrar en el celuloide.

¹ Leopoldo Muñoz, Revista "El sábado" del diario "El Mercurio"

Sobre los casi cien años de cine que tiene nuestro país se ha escrito bastante, pero es limitada la bibliografía que apunta a describir cuáles son las temáticas y las intenciones que llevaron a los cineastas chilenos a realizar una película. Es por eso que el testimonio y las experiencias de directores, productores, críticos de cine y académicos ha sido fundamental para elaborar esta memoria.

¿Por qué cine?. Decidimos investigar sobre este tema, porque el cine representa una de las creaciones artísticas más importantes de este siglo. Y si bien en muchos países se valora como tal, en Chile poco a poco va adquiriendo la importancia que merece.

- Cine de Denuncia Social
- Cine Ideológico - Político o Comprometido
- Cine Humanista

B - Determinar las temáticas abordadas por los realizadores chilenos en los últimos treinta años y su relación con el contexto histórico, social y económico en que se desarrollaron

C - Distinguir cuáles son las principales fuentes de inspiración que tienen los realizadores chilenos al crear un guion cinematográfico

II. OBJETIVOS DE LA MEMORIA

1.- OBJETIVOS GENERALES

Determinar la evolución en las temáticas abordadas por el cine chileno en los últimos treinta años y los factores que han influido en dicho cambio. Establecer las diferencias que existen entre el cine realizado en la década de los sesenta y setenta y el que se realiza actualmente.

2.- OBJETIVOS ESPECÍFICOS

A.- Definir categorías que den cuenta de la diferencia en el contenido y motivaciones:

- Cine de Denuncia Social
- Cine Ideológico - Político o Comprometido.
- Cine Humanista.

B.- Determinar las temáticas abordadas por los realizadores chilenos en los últimos treinta años y su relación con el contexto histórico, social y económico en que se desarrollaron.

C.- Distinguir cuáles son las principales fuentes de inspiración que tienen los realizadores chilenos al crear un guión cinematográfico.

II. METODOLOGÍA

D.- Tipificar las dificultades que se encuentran al realizar un largometraje en Chile y los sistemas de financiamiento de un film.

Se realizó una investigación sobre la base de diferentes métodos de trabajo.

E.- Establecer cuál es la tendencia a seguir de los largometrajes chilenos. ¿ Se acercan más a un cine comercial o a las corrientes de cine arte?

Se realizó una investigación sobre el cine y su evolución posterior.

* Análisis de las entrevistas realizadas a quienes forman parte de este medio, cuya experiencia y opiniones fueron determinantes en el aporte de información.

* Revisión fílmica de las principales películas realizadas en los últimos treinta años, tales como " Volo más Jusil", " El Chacal de Nahuelbuta", "El Desquite", entre otras.

* Se realizó además una revisión lo más exhaustiva posible de la prensa nacional y revistas especializadas en el tema de las cuales se obtuvieron antecedentes importantes sobre la materia.

III. METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos de esta memoria se realizó una investigación sobre la base de diferentes métodos de trabajo.

1.1- El • Revisión bibliográfica relacionada con la historia de la cinematografía chilena, que determinó el contexto histórico de nuestro cine y su evolución posterior.

1.4- O • Análisis de las entrevistas realizadas a quienes forman parte de este medio, cuya experiencia y opiniones fueron determinantes en el aporte de información.

2.3- U • Revisión fílmica de las principales películas realizadas en los últimos treinta años, tales como " Voto más fusil", " El Chacal de Nahueltoro", "El Desquite", entre otras.

2.9- O • Se realizó además una revisión lo más exhaustiva posible de la prensa nacional y revistas especializadas en el tema de las cuales se obtuvo antecedentes importantes sobre la materia.

3.1- El cine realista y revolucionario: 1968 – 1973

3.1.1- El Neorealismo Italiano

3.1.2 La Nueva Ola Francesa

3.1.3 Cine Novo de Brasil

3.2- Los dos ejes del cine chileno: 1974 – 1989

3.3- El cine de la Transición: 1990 – 1999

3.3.1 Cine Independiente norteamericano

IV.- MARCO TEÓRICO

Capítulo 4: "Sistema de Financiamiento".

Capítulo 1: "Desarrollo Histórico del Cine Chileno en los Últimos Treinta Años".

1.1- El llamado "nuevo cine chileno" a partir de 1960.

1.2- El cine durante la Unidad Popular.

1.3- Cine chileno: 1973 - 1989.

1.4- Cine de los 90.

A.1.2-Ministerio de Educación: FONDART

Capítulo 2: "Las Temáticas Abordadas por los Realizadores Chilenos en los Últimos treinta Años".

2.1- Cine de Denuncia Social a fines de los sesenta

2.2- Cine Ideológico Político o Comprometido

2.3- Cine Humanista

Capítulo 3: "Fuentes de Inspiración y la Influencia del Contexto Histórico en el Guión Cinematográfico de los Máximos Realizadores Chilenos".

3.1- El cine realista y revolucionario: 1969 – 1973

3.1.1- El Neorrealismo Italiano

3.1.2 La Nueva Ola Francesa

3.1.3 Cine Novo de Brasil

3.2- Los dos ejes del cine chileno: 1974 – 1989

3.3- El cine de la Transición: 1990 – 1999

3.3.1 Cine Independiente norteamericano

Capítulo 4: “Sistema de Financiamiento”.

4.1- Papel del Estado

4.1.1 Corfo: - Apoyo para el desarrollo de proyectos de Realización

cinematográfica

- Apoyo a la distribución y comercialización nacional e internacional
- Fondo Nacional de Desarrollo Tecnológico

4.1.2- Ministerio de Educación: FONDART

4.1.3- Ministerio de Relaciones Exteriores: - Prochile

- Dirección de Asuntos Culturales e Información.

4.1.4- Co-Producción: - Nacional

- Extranjera

4.2- Ley Valdés

4.3- Cine Chile

4.4- Nuevo Proyecto de Ley 1999

4.5- Acuerdo Internacional

Capítulo 5: “Cine Chileno: ¿Cine comercial o cine arte?”.

CONCLUSIONES

1.1 "1969: Un nuevo cine para Chile"

Nuevo cine chileno. El término surgió con fuerza con la realización del primer Festival Internacional de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, en 1969. De la mano de un movimiento cinematográfico que se estaba produciendo en el cono sur - la del Nuevo Cine Latinoamericano- un grupo de cineastas nacionales debían a conocer una nueva forma de hacer cine en Chile.

CAPITULO 1

Los primeros años de este movimiento surgieron en 1959, año en que el cine chileno modifica su orientación hacia una línea documental, basada en el testimonio y la visita a terreno. Los realizadores buscarán, en sus creaciones, ser fieles a la realidad del país en esos tiempos. Y en su búsqueda se surge por primera vez la conciencia de una identidad latinoamericana, y a través de ella, la preocupación por el drama social y por el cambio.

“Desarrollo Histórico del Cine Chileno en los Ultimos Treinta Años”.

A comienzos de la década de los sesenta se vislumbra los primeros indicadores que marcan el inicio de un nuevo cine chileno, luego de la primera incursión de Chile Films en el ámbito del cine comercial masivo. Ello se produce gracias a la creación, en 1961, del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Esta instancia deja brotar un talento hasta ese entonces oculto tras bambalinas, con títulos como

1.1 “1969: Un nuevo cine para Chile”

Nuevo cine chileno. El término surgió con fuerza con la realización del primer Festival Internacional de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, en 1969. De la mano de un movimiento cinematográfico que se estaba produciendo en el cono sur - la del Nuevo Cine Latinoamericano- un grupo de cineastas nacionales daban a conocer una nueva forma de hacer cine en Chile.

Los primeros atisbos de este movimiento surgieron en 1959, año en que el cine chileno modifica su orientación hacia una línea documental, basada en el testimonio y la visita a terreno. Los realizadores buscarán, en sus creaciones, ser fieles a la realidad del país en que están insertos. “... 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”.²

A comienzos de la década de los sesenta se vislumbra los primeros indicadores que marcan el fin, al menos temporal, del fuerte silencio fílmico luego de la primera incursión de Chile Films en el ámbito del cine comercial masivo. Ello se produce gracias a la creación, en 1961, del **Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile**. Esta instancia deja brotar un talento hasta ese entonces oculto tras bambalinas, con títulos como

² Mousesca, Jacqueline, (1992) *Cine Chileno: Veinte Años.*, pág. 25.

“Mimbre”, “Días de Organillo”, “Trilla” e “Imágenes Antárticas”. Un año después bajo el mismo concepto, surge el **Instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile**, donde surgen títulos como “**El Cuerpo y la Sangre**” de **Rafael Sánchez**. A estas instancias universitarias se suma la creación del **Cine Club de Viña del Mar**.

Paralelamente, en el circuito masivo, aparecía “**Un Chileno en España**” y “**Más allá de Pipilco**” de **José Bohr**. Sin embargo, la renovación artística y personal en el ambiente cinematográfico chileno avanzaba en forma inevitable. Es así como los nombres de años pasados dejan lugar a una nueva generación de cineastas dispuestos a cubrir sus puestos. De esta forma, en 1967 comienza a resonar el nombre de **Alvaro Covacevich**, arquitecto que llevó a la pantalla lugares anteriormente descartados como locación para cualquier producción. Ejemplo de esto es su película “**Morir un poco**”, que atrajo a cerca de 200 mil personas, marcando una importante huella para trabajos posteriores. El mismo año –1967-, otro nombre aparece en la escena. Era **Patricio Kaulen**, quien lanzaba “**Largo Viaje**”, film que tuvo una muy buena aceptación del público.

El nuevo cine no aparece exactamente como un nuevo movimiento, pero lo cierto es que a fines de la década del sesenta, unos realizadores jóvenes presentan un conjunto de películas que dan un vuelco en el cine de ficción que se venía haciendo en el país. En ella se advierte una clara intención de plasmar realidades propias, tanto como en el contenido como en el lenguaje.

Estos nuevos cineastas, además de saber más de cine, son más cultos en general; examinan la historia oficial y la realidad de su entorno con una

mirada crítica. Les interesan más las corrientes europeas, como el neorrealismo italiano, que el cine de Hollywood; el “cine directo”, la “nueva ola” francesa, pero sobre todo el nuevo cine latinoamericano. Trabajan con recursos mínimos y en sus películas no existe espacio para las estrellas ni para el éxito comercial. Sólo para reflejar los problemas sociales y la identidad nacional en la creación artística.

Tienen conciencia de que el nuevo cine no tiene nada que ver con el cine anterior que sólo intentaba ganar dinero entreteniéndolo al público. El nuevo cine trata de estimular, de movilizar y provocar al espectador. Es una cinematografía con una perspectiva social, fenómeno común en el cine latinoamericano.

El lugar de encuentro de este nuevo movimiento cinematográfico fue el **Primer Festival de Cine de Viña del Mar**, realizado en el año 1967. Pero sólo en el **Segundo Festival de Cine Latinoamericano** realizado en la misma ciudad en 1969, comenzará a gestarse un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica del cine documental.

Es en este festival que surgen las figuras de **Aldo Francia**, con “**Valparaíso, Mi Amor**”; **Raúl Ruiz**, con “**Tres Tristes Tigres**”; y **Miguel Littin**, con “**El Chacal de Nahueltoro**”. Ellos, junto a otros realizadores como **Patricio Guzmán** y **Helvio Soto**, forman parte de la savia nueva comprometida y condicionada por el contexto de la realidad chilena, y que, con el tiempo, se convertirán en hombres relevantes del cine nacional.

Fueron las primeras realizaciones del denominado “Nuevo Cine Chileno” que comenzaban a formar parte de la cultura nacional y que catapultaron a la

cinematografía nacional como lo mejor que se estaba haciendo a nivel latinoamericano.

“El asunto no consistía en ‘hacer o no hacer cine’, sino en dar o no dar una imagen de nuestro país”, señaló Raúl Ruiz en esa oportunidad.³

Este es el punto de partida de una cinematografía que, por primera vez, trata de recoger de un modo coherente el desafío de mostrarse fiel a una memoria nacional.⁴

El festival de 1969 desarrolla lo que será un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica del cine documental, y fija una serie de ideas formuladas como “compromisos esenciales”.

1. Contribuir al desarrollo de la cultura nacional enfrentando la penetración ideológica imperialista y cualquiera otra manifestación del colonialismo cultural.

2. Asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la integración futura de la gran Patria Latinoamericana.

3. Abordar los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.⁵

A este hecho se suma las iniciativas del gobierno de **Eduardo Frei Montalva**, que posibilitaron la designación de Patricio Kaulen, como presidente de Chile Films y la creación del **Consejo de Fomento de la Industria**

³ Mouesca, Jacqueline, (1992) *Cine Chileno: Veinte Años*, pág. 24.

⁴ Mouesca, Jacqueline, (1988). *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: 25 Años de Cine Chileno (1960-1985)*, pág. 9.

⁵ V. Ambrosio Forner, Visión del Nuevo Cine Latinoamericano en C-CAL. Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, número 1, diciembre de 1985. Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.

Cinematográfica. Además en 1967 se promulgó la **Ley 16. 617** que establecía que el dinero recaudado de la tributación aplicada a la exhibición del film sería devuelto a sus productores. Esta ley, junto a otras medidas similares, (liberación de impuestos a la película virgen de 35 milímetros y la internación de equipos), provocan un renacimiento de la actividad durante el período de diez años en que la ley se mantuvo en vigencia, coincidiendo con una mayor apreciación del público como medida de éxito o fracaso de una cinta. Así, películas como **“Ayúdeme, Usted, Compadre”** de **Germán Becker**, están entre los mayores aciertos de taquilla del período, con 370 mil espectadores; así como **“Tres Tristes Tigres”** de **Raúl Ruiz**, entre los fracasos: Sólo fue vista por 17 mil personas, a pesar de ser alabada por la crítica.

En 1969 aparece un nuevo foco de polémica, debido a la cinta **“Caliche Sangriento”**, de **Helvio Soto**. El film contaba los acontecimientos cercanos a la Guerra del Pacífico, de 1879, centrando su atención en los intereses económicos que la desataron, con una visión que fue considerada ofensiva a la versión oficial. El gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva, decidió suspender las proyecciones de la película, aunque no por mucho tiempo. El público le dio una buena acogida, con un total de 115 mil espectadores, incluso saliendo a Europa, con una excelente respuesta a su exhibición por televisión. Este hecho cierra la década de los sesenta, con una nutrida producción nacional, cercana a las cinco películas por año. Junto con los mencionados encontramos títulos como **“New Love”**, de Alvaro Covacevich; **“Valparaíso Mi Amor”** de Aldo Francia; **“Los Testigos”** de

Charles Elsesser; “Nativos del Planeta Tierra”, de Hernán Correa; “Eloy”, de Humberto Ríos y “Ciao, Ciao Amore” de Diego Santillán.

Este período se abre una etapa capital en la cinematografía nacional.



“Chacal de Nahueltoro”, película del director Miguel Littin que causó gran revuelo en la época (1969), por la crudeza de sus imágenes.

1.2 El Cine durante la Unidad Popular

Si la década del sesenta se inicia bajo la influencia de la Revolución Cubana, los comienzos de los años setenta están marcados por el triunfo en Chile de la Unidad Popular.

El carácter social del cine chileno de los setenta, adquirió mayor fuerza con la llegada de Salvador Allende al poder. Los socialistas plantearon la necesidad

de hacer un cine político, centrándose en cintas que apuntaban al concepto de la lucha de clases.

Un hecho importante fue la designación de **Miguel Littin** como director de Chile Films. Littin fue el gestor del llamado “**Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular**”⁶, documento en que queda explícita la opción política de quienes lo suscribían. Este manifiesto procuraba no sólo ser un cuerpo de principios, sino también una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto.

“Llamaba expresamente a construir ‘una cultura auténticamente nacional, y por consiguiente, revolucionaria’; procuraba definirla, proponiendo una serie de formulaciones orientadas a establecer el carácter, tareas y deberes del cine chileno, a partir de un enunciado categórico donde se afirma: ‘El cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario’”⁷

El manifiesto fue firmado por la mayoría de los cineastas chilenos y por organismos como el **Departamento de Cine Experimental** de la Universidad de Chile y la **Escuela de Artes de la Comunicación** de la Universidad Católica.

Sin embargo, algunos como Raúl Ruiz, señalan que no fue fruto de un consenso, sino más bien “escrito por un par de personas, entre gallos y medianoche, y firmado por todos nosotros”.⁸

Las iniciativas realizadas por el gobierno de la U.P. estuvieron lejos de traducirse en una ayuda verdadera al desarrollo del cine chileno. El número de

⁶ Ver Anexo n° 1: “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”.

⁷ Mousesca, Jacqueline (1988). *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: 25 Años de Cine Chileno (1960-1985)*, pág. 53.

⁸ Luis Bocaz, “No hacer más una película como si fuera la última”, entrevista con el cineasta Raúl Ruiz Araucaria de Chile n° 11, Madrid, 1980, pág. 116).

realizaciones fue muy inferior a lo que se esperaba. De los largometrajes existentes, o no llegaron a ser exhibidos, o fueron distribuidos en circuitos muy restringidos.

Faltaron técnicos competentes, tanto en el terreno de la producción como en el campo comercial, aparte de la carencia total de las perspectivas en el ámbito creativo, de los contenidos de una cinematografía nacional posible. No hubo un descubrimiento de nuevas orientaciones temáticas ni de un lenguaje cinematográfico.

Basta con señalar el ejemplo de Chile Films. Luego de diez meses a la cabeza de esta entidad, Littin renuncia a sus funciones. Es reemplazado por el economista **Leonardo Navarro**, con quien llegan a su fin los “talleres”, uno de los puntos centrales del programa del director saliente, y se reduce al alcance de todo el programa de producción. De ocho largometrajes fijado por Littin como meta anual posible, se pasa a un programa de dos. Pero, lo esencial del plan de realizaciones se concentra en la producción de cortometrajes documentales en donde se consideran las necesidades centrales del esfuerzo propagandístico del régimen.

Chile Films además decide ocuparse de los problemas de la distribución, para lo cual organiza la **Distribuidora Nacional**, y pone también énfasis en la prestación de servicios a terceros.

A fines de marzo de 1973 se produce nuevamente un cambio en la dirección de la entidad, con el nombramiento del médico **Eduardo Paredes**, que hasta ese momento se había desempeñado como director de la Policía de Investigaciones.

Chile Films en el corto período de la UP tuvo tres líneas de trabajo diferentes que dejaron a la entidad en bancarrota y a la deriva.

Lo cierto es que el gobierno no tuvo muy clara conciencia del lugar que la cinematografía ocupaba en sus responsabilidades culturales. No juzgó necesario evaluar lo que el cumplimiento de esta responsabilidad podía significar en términos económicos, y no se preocupó, por eso, de estimular la formación de equipos en que el problema del cine se examinara desde su doble condición de arte e industria. El cine nunca fue entonces un sector económico clave; carecía de importancia como industria nacional.

Los años de la UP fueron para los realizadores años de experimentación y aprendizaje, y que será el semillero de una generación de cineastas, que se manifestarán más adelante.

En este período se producen dos cosas en la cinematografía nacional, al que se instala fuera de nuestras fronteras, denominado el Cine Chileno en el Exilio, principalmente porque los realizadores nacionales continuaron produciendo largometrajes lejos de Chile, en condiciones y sistemas muy diferentes a los nuestros. Paralelamente, los cineastas que se quedaron en el país, o se retiraron casi totalmente de la actividad o se dedicaron al género publicitario y a la realización de documentales turísticos al menos por algunos años.

1.3- Cine Chileno: 1973 – 1989

El Pronunciamiento Militar de 1973 sorprendió al país en una grave crisis política. Los acontecimientos políticos del 11 de septiembre detuvieron la creación cultural, entre ellos, por supuesto el cine nacional.

Los jóvenes realizadores por su compromiso ideológico con el gobierno de Salvador Allende, abandonaron el país, sin finalizar la mayoría de los films que se estaban trabajando.

Durante este período decenas de películas y documentales desaparecieron de los estudios clausurados de Chile Films, perjudicando la mantención del material filmado que existía hasta entonces; se derogaron los decretos que favorecían la producción cinematográfica y fueron cerrados los Departamentos de Cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado, así como la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica, la que en 1976, pasó a ser la actual Escuela de Teatro.

En este período se producen dos ejes en la cinematografía nacional: el que se instala fuera de nuestras fronteras, denominado el **Cine Chileno en el Exilio**, principalmente porque los realizadores nacionales continuaron produciendo largometrajes lejos de Chile, en condiciones y sistemas muy diferentes a los nuestros. Paralelamente, los cineastas que se quedaron en el país, o se retiraron casi totalmente de la actividad o se dedicaron al género publicitario y a la realización de documentales turísticos al menos por algunos años.

1.3.1 “Cine chileno en el exilio”

Este fue un fenómeno muy singular, que comenzó en 1974. Singular porque fue un movimiento irrepetible en otros países latinoamericanos. La mayoría de los cineastas que emigraron del país tuvieron la posibilidad de reinsertarse y continuar trabajando.

Del cine chileno no puede decirse que sea más importante que otras áreas del trabajo cultural en el exilio, pero es uno de los géneros que mayor difusión internacional ha tenido.

Aparte de la calidad que pueda hallarse en muchas de las producciones cinematográficas de este período, la característica principal es su persistencia y vitalidad. Entre 1973 y 1983 se realizaron un total de 178 películas, cifra muy superior a cualquier otro período en la historia del cine chileno.

Los cineastas que contaban con cierto prestigio en la cinematografía nacional y que eran representantes cualificados del cine chileno, continúan su labor, logrando, algunos de ellos, incluso notoriedad internacional. Los casos más emblemáticos, en este sentido, son los de **Miguel Littin** y **Raúl Ruiz**. El primero, amplió su horizonte temático y realiza una docena de films en que se produce un salto de lo chileno a lo latinoamericano. El segundo, se convirtió en un fenómeno de la cinematografía universal de esos años.

Pero, a la vez, emergen nuevas figuras, como **Sebastián Alarcón**, quien con cintas como “**La primera página**” (1974); “**Noche sobre Chile**”

(1977) y **“Santa Esperanza”** (1979), se convierte, junto a Littin y Ruiz, en uno de los realizadores más consagrados del cine chileno en el exilio.

A ellos se suma una serie de realizadores que trabajan en largometrajes, la mayoría documentales en los que dominan algunas temáticas, como la denuncia al Golpe Militar, sus secuelas y la vida en el exilio. En estas destacan **“Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo”**, de Sergio Castilla y **“Estos ojos – estas esperanzas”**, de Juan Farías. La denuncia del fascismo en Chile será también tomada en algunos films argumentales como **“Prisioneros desaparecidos”**, también de Sergio Castilla.

Otras cintas son tentativas de reconstrucción de nuestro pasado en las que se procura mantener viva la memoria del gobierno depuesto. Aquí destacan **“Los Puños Frente al Cañón”** de Orlando Lübbert y Gastón Ancelovici; **“La Historia es Nuestra y la Hacen los Pueblos”**, de Alvaro Ramírez. Es un trabajo que se inscribe en lo que Miguel Littin llama **“Cine de la Resistencia”**, una manifestación cultural con una fuerte connotación política, que luchaba por impedir el olvido y por concitar la solidaridad internacional alrededor de la causa de los exiliados chilenos.⁹

Un ejemplo especial, lo constituye el documental **“La Batalla de Chile”** de **Patricio Guzmán**. Es una de las realizaciones más significativas del período, enteramente filmada en nuestro país, antes del pronunciamiento militar en 1973. Conformada por la trilogía **“La insurrección de la burguesía”**, **“El golpe de estado”** y **“El poder popular”**, narra sucesos ocurridos entre febrero

⁹ Mouesca, Jacqueline, (1988). *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: 25 años de Cine Chileno (1960 – 1985)*, pág. 144.

y septiembre de 1973, desde el punto de vista de un artista comprometido con el gobierno de la Unidad Popular.

Paralelamente al movimiento del cine chileno en el exilio, dentro del país, al comienzo la actividad cinematográfica se paralizó. Chile Films, centro de producción y animación, fue clausurada, así como también los Departamentos de Cine de las universidades de Chile, Católica y Técnica del Estado. Además, la mayoría de las películas realizadas hasta ese momento, fueron eliminadas, destruyendo buena parte de la historia del cine chileno.¹⁰

Este período, denominado "travesía del desierto" por la investigadora Jacqueline Muesco, se caracterizó también por la derogación de todas las leyes que protegían y fomentaban la actividad cinematográfica.

Entre 1973 y 1978, se registra el período más pobre del cine chileno. Sólo tres órfitas se realizaron en esta etapa: "A la sombra del sol" (1974), una coproducción de Pablo Perelman y Silvio Caiczzi, que se convertirán en figuras claves del cine nacional, año después, "Gracia y el forastero" (1974), de Sergio Riesenberg y "Vías Paralelas" (1975), coproducción de Sergio Navarro y Luis Cristián Sánchez.

Sin embargo, 1978 marcará un cambio. Aquí se inicia el período que los estudiosos del cine han denominado "recomposición del cine chileno", la que se caracterizará por tres aspectos principales:

* El cine documental y argumental son reemplazados por el spot publicitario.

¹⁰ Muesco, Jacqueline (1992) "Cine Chileno: Historia", pag. 40

1.3. 2 *El cine chileno al interior de sus fronteras.*

Paralelamente al movimiento del cine chileno en el exilio, dentro del país, al comienzo la actividad cinematográfica se paralizó. Chile Films, centro de producción y animación, fue clausurada, así como también los Departamentos de Cine de las universidades de Chile, Católica y Técnica del Estado. Además, la mayoría de las películas realizadas hasta ese momento, fueron eliminadas, destruyendo buena parte de la historia del cine chileno.¹⁰

Este período, denominado **“travesía del desierto”** por la investigadora Jacqueline Mouesca, se caracterizó también por la derogación de todas las leyes que protegían y fomentaban la actividad cinematográfica.

Entre 1973 y 1978, se registra el período más pobre del cine chileno. Sólo tres cintas se realizaron en esta etapa: **“A la sombra del sol”** (1974), una correalización de Pablo Perelman y Silvio Caiozzi, que se convertirán en figuras claves del cine nacional, años después; **“Gracia y el forastero”** (1974), de Sergio Riesenberg y **“Vías Paralelas”** (1975), correalización de Sergio Navarro y Luis Cristián Sánchez.

Sin embargo, 1978 marcará un cambio. Aquí se inicia el período que los estudiosos del cine han denominado **“recomposición del cine chileno”**, la que se caracterizará por tres aspectos principales:

- El cine documental y argumental son reemplazados por el **spot publicitario.**

¹⁰ Mouesca, Jacqueline (1992). *Cine Chileno: Veinte Años*, pág. 40.

- Como consecuencia de lo anterior, surge el **video** como soporte dominante de la imagen audiovisual.
- Desarrollo de la actividad privada.

Estos fenómenos se ven incrementados por el auge de la televisión, que comienza a expandirse como un importante medio de entretenimiento del público. Paralelamente, el nuevo sistema económico de libre mercado implantado por el gobierno militar se apoya en el fomento del consumo que ayudará al nacimiento de una actividad que se convertirá en la base de sustentación de la televisión nacional: la **Publicidad**.

Esta actividad adquiere una fuerza importante y deriva en una nueva forma de trabajo para los cineastas que se quedaron en el país, transformándose en profesionales del cine publicitario, área donde se formarán los nuevos cineastas, y se ampliará considerablemente la capacidad instalada de equipos cinematográficos.

Con el desarrollo de la publicidad, surgen las primeras agencias, que reúnen los implementos técnicos y financieros que les permitirá, a algunos, hacer lo que realmente quieren: **cine de ficción**.

Silvio Caiozzi es el caso más notable, quien en 1979 estrenó la exitosa cinta "**Julio comienza en Julio**". A él se suman otros realizadores como **Cristián Sánchez** y **Carlos Flores del Pino**. El trabajo de estos cineastas se acerca a lo que se ha denominado '**cine de autor**', que se caracterizan por el desarrollo de historias propias y por la búsqueda de un lenguaje personal.



“Julio Comienza en Julio” (1979), de Silvio Caiozzi, es una de las pocas películas realizadas en la década del setenta, cuya temática está alejada del tinte político que había adquirido el cine chileno en el extranjero. En la fotografía, los actores Jaime Vadel y Schlomit Baytelman.

Cristián Sánchez se define como un “explorador de nuevas ideas del discurso fílmico, alérgico a las convenciones del relato tradicional y a los tópicos del cine de consumo”.¹¹ Entre los largometrajes que ha realizado, destacan: **“El zapato chino”**, **“Los deseos concebidos”** y **“Cautiverio Feliz”**.

La década de los ochenta registró una mayor actividad cinematográfica, a pesar de la grave crisis económica que el país atravesaba. A esto se suma un decaimiento de la producción de los cineastas en el exilio, lo que relanzó la cinematografía local.

¹¹ Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno: Veinte Años.*, pág. 43.

Entre 1980 y 1984 la creación de los realizadores gira en torno a los documentales. La producción de largometrajes de ficción aún era muy escasa, en que destaca **“El último grumete”** (1983) de **Jorge López**.

El video se transforma en el soporte audiovisual más importante, por su economía y facilidad de manipulación, reemplazando a la producción cinematográfica. A este fenómeno se asocia el surgimiento de los productores independientes – individuos o entidades colectivas – ajenos al sistema de comunicación.

La cantidad y calidad de los videos documentales que se realizan hacen que el género muestre una vitalidad nunca antes vista. “No hay aspecto de la vida nacional de estos años que no haya sido recogido en imágenes”.¹²

Conocido como el año de las protestas, en 1983 se producen una serie de cambios a nivel cultural. Un hecho importante es el regreso de un número importante de realizadores del exilio. Entre ellos **Douglas Hübner** y **Pedro Chaskel**, además de una serie de cineastas jóvenes formados en el extranjero, entre ellos **Gonzalo Justiniano**. A este retorno, se suma un notorio cambio en las temáticas, hasta ese momento dominante en el cine nacional, aspecto que estudiaremos en detalle en otro capítulo.

El hecho concreto es que varios realizadores regresan al país para registrar en sus películas lo que aquí está sucediendo en ese instante. Entre ellos está Miguel Littin, quien retorna clandestinamente al país y filma **“Acta General de Chile”** película en la cual describe su visión de Chile, luego de doce años de

¹² Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno: Veinte Años*, pág. 45.

ausencia. Por su parte, Patricio Guzmán da origen al documental **“En nombre de Dios”** en 1986.

Recién en 1985, el cine nacional vuelve a cobrar fuerza. Ese año es estrenada la cinta **“Los hijos de la Guerra Fría”** de **Gonzalo Justiniano** y la comedia de **Alejo Alvarez**, **“Cómo aman los chilenos”**.

Se estrenaron cerca de doce películas, la mayoría filmadas en 16 milímetros y ampliadas, después a 35 para su exhibición comercial. En este

período destacan **“Imagen Latente”** (1987) de **Pablo Perelman**, **“Sussy”** (1987), de **Gonzalo Justiniano**, y **“La estación del regreso”** (1987) de **Leo Kocking**.

Mientras, el cine chileno en exilio comienza a cerrar su etapa. Muestra de ello es el documental **“Chile, no evoco tu nombre en vano”**, íntegramente filmada en Chile con cineastas que permanecieron en el país y que se agruparon bajo el nombre de **“Colectivo Ojo”**. El mérito de esta cinta es que en ella se unen los dos ejes del cine chileno que se habían mantenido separadas: el cine del exilio y cine del interior. Entrega un enfoque nuevo para ambos lados: para quienes miraron el país desde fuera y centraron sus historias en el pasado, y para los que permanecieron en el país y quieren registrar en sus cintas la realidad del presente.

“En los años finales del gobierno se reanima el trabajo de realización cinematográfica. Se amplían las preocupaciones temáticas ya no centradas en la constante realista ni en las preocupaciones cotidianas del chileno”.¹³

¹³ Mouesca Jacqueline, (1992). *Cine Chileno: Veinte Años*, pág, 108.

Se ensayan nuevas rutas creativas, que ya no se basan en lo contingente

1.4.- Cine de los Noventa

El cine chileno de la década de los noventa parte con un hecho fundamental. Después de veinte años se realiza el **Tercer Festival de Cine Latinoamericano**, llamado 'del Reencuentro'.

“Las condiciones se dan para que las dos vertientes en que aparecía dividido, desde 1973, el cine chileno, se reúnan, se conozcan, cotejen experiencias y hagan conjuntamente el balance de lo que han hecho en estos 17 años de trabajo por separado”.¹⁴

Entre las que se exhiben está “**Sandino**”, de **Miguel Littin**, que relata la vida del guerrillero nicaragüense. Su realización fue apoyada por la televisión española.

En cuanto a otro gran realizador, Raúl Ruiz, ya es considerado una especie de mito. Instalado en París, Ruiz se transformó en una de las figuras más importantes del cine chileno moderno. En el festival de 1990 se presentaron dos cintas suyas: “**La ciudad de los piratas**” y “**La barca de oro**”.

El cine chileno de los noventa está en pleno desarrollo con la aparición de nuevos cineastas que comparten la realización de sus películas principalmente con el cine publicitario.

Dos son las cintas principales de esta década. Una de ellas es “**Caluga o menta**” de **Gonzalo Justiniano**. Esta cinta no sólo hace olvidar el paso en falso que el cineasta dio con la, sin embargo taquillera, “**Sussy**”, sino que es

¹⁴ Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 56.

una película que representa una evolución. Con “Caluga o menta”, Justiniano se transforma en uno de los realizadores más importantes del país al descubrir nuevos contenidos en la cinematografía chilena de este tiempo.

Con justa razón, la cinta recibió el premio a la mejor película de 1990 de parte del Círculo de Críticos de Arte.

La otra película destacada es “**La luna en el espejo**”, de **Silvio Caiozzi**.

Esta cinta es la que más premios internacionales ha recibido, entre ellos al de Mejor Actriz (Gloria Münchmeyer) en el Festival de Venecia.

Otra película que marca este período es “**La Frontera**” (1991) de **Ricardo Larraín**. Galardonada en el **Cuarto Festival de Cine de Viña del Mar** con el premio “Andacollo” de la Oficina Católica Internacional del Cine, en 18 semanas la vieron unas 170 mil personas, la cifra más alta alcanzada por una película chilena durante un período de proyección similar en los últimos veinte años.



“La Frontera”, es la película chilena más vista en la Historia del cine chileno, con 300 mil espectadores. Realizada por el director Ricardo Larraín, es catalogada como la película más importante. En la fotografía, la actriz Gloria Laso en una de las escenas del film.

Existía la esperanza que el cine chileno comenzaba a despegar. Entre 1990 y 1993, los cineastas demostraban gran entusiasmo por producir nuevas películas e, incluso, ir más allá: crear una infraestructura que consolidara al Séptimo Arte como industria. El año 1992 es calificado como uno de los más prolíficos en la cinematografía nacional, al registrarse unas ocho películas en rodaje. Entre ellas **“Los agentes de la KGB también se enamoran”**, de Sebastián Alarcón; **“Archipiélago”**, de Pablo Perelman; **“¿Qué hacer?”**, de Saul Landau.

En 1993 se estrenó una de las películas más importantes de la cinematografía chilena, en el sentido de mostrar un cambio temático importante. Esta fue **“Johnny, Cien Pesos”**, de Gustavo Graef Marino

Al año siguiente, **“Amnesia”** de Gonzalo Justiniano, **“Entrega total”** de Leo Kocking, **“El cumplimiento del deseo”**, de Cristián Sánchez, **“Valparaíso”** de Mariano Andrade, **“Los Náufragos”** de Miguel Littin, **“Hasta en las mejores familias”** de Gustavo Letelier.

Paralelamente, a este auge del cine, comienza la preocupación por difundir las producciones chilenas en el extranjero. Durante el gobierno de Patricio Aylwin, se organizó una muestra de cine chileno que recorrió diez países latinoamericanos y Australia. Entre las cintas seleccionadas estaban **“Caluga o Menta”(1990)** de Gonzalo Justiniano, **“Hay algo allá afuera”** (1989) de Pepe Maldonado; **“Imagen Latente”** (1987) de Pablo Perelman y la anteriormente

citada **“Amnesia”**, exhibida sólo en algunos de los países que comprendió la gira.

Entre 1995 y 1996, el cine chileno frena su desarrollo. Los cuatro largometrajes estrenados **“En tu casa a las ocho”** de Christine Lucas, **“La rubia de Kennedy”** de Arnaldo Valsecchi, **“Ciénaga”** de José Angel Bohollo; **“Mi último hombre”** de Tatiana Gaviola (1996), las cuales no obtuvieron la aprobación del público ni de la crítica.

En 1997 se estrena la ópera prima de uno de los nuevos realizadores chilenos. Se trata de **“Historias de fútbol”**, del joven cineasta **Andrés Wood**. El largometraje está compuesto por tres relatos que giran en torno al más popular de los deportes en Chile. Con las actuaciones de María Izquierdo, Daniel Muñoz, Boris Quercia y Ximena Rivas, entre otros, tuvo un gran recibimiento por parte del público y la crítica.

Otras películas estrenadas ese año fueron **“Cicatriz”** de **Sebastián Alarcón** y **“Taquilleitor”** de **Daniel de la Vega**. Estas no repiten el mismo éxito de la cinta de Wood.

El año 1998 comienza con el estreno de **“Cautiverio Feliz”** de **Cristián Sánchez**, en un circuito alternativo. Sin embargo, hubo otra cinta que marcó al año cinematográfico. Fue el largometraje **“Gringuito”** de **Sergio Castilla**, la cual tuvo un buen éxito de taquilla.

Este año también destacan las realizaciones **“El hombre que imaginaba”**, de Claudio Sapiaín, que congregó a unos a los diez mil espectadores; **“Cielo Ciego”**, ópera prima del realizador Nicolás Acuña y el film de suspenso **“Last Call”** de Christine Lucas.

“El Entusiasmo” de Ricardo Larraín, fue otra de las cintas estrenadas ese año y que, además ha sido premiada en festivales de cine internacionales como el de San Sebastián.

Durante el último año de este siglo, se han estrenado **“El Desquite”** de Andrés Wood, **“Tuve un sueño contigo”** de Gonzalo Justiniano, **“No tan lejos de Andrómeda”** de Vicente Araya. Las dos primeras son exhibidas en distintos festivales internacionales. Mientras que la primera ha recibido premios en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y en el Festival de Trieste en Italia, la segunda sólo consiguió ser galardonada por el premio “Claqueta”, otorgada por una revista de internet, del mismo nombre.

Sin embargo, los estrenos cinematográficos para este año aún no terminan. Para octubre está contemplado el debut de la esperada cinta de Gustavo Graef Marino **“Enemigo de mi enemigo”**, filmada íntegramente en Estados Unidos. Además, Cristián Galaz por fin dará a conocer la cinta **“El Chacotero Sentimental, la película”**, basada en el popular programa radial conducido por “El Rumpi”.

Así el cine chileno, de año en año, va escribiendo las páginas de su historia. Sin embargo, las producciones chilenas aún son muy escasas para poder establecer una verdadera cinematografía.

CAPÍTULO 2:

“LAS TEMÁTICAS ABORDADAS POR LOS MÁXIMOS REALIZADORES CHILENOS EN LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS”

Cine Humanista

2.1. Cine de Denuncia Social de fines de los Sesenta

Este tipo de cine, que comienza a tener auge a partir del documental, es visto como un registro de una realidad, a partir del trabajo de Sergio Bravo como “La Marcha del carbón” realizada en 1963. El director entregó las primeras pistas de la misión que emprenderá el nuevo cine: intentar ser espejo de los acontecimientos.

A través de su historia, la cinematografía nacional muestra un desarrollo de la temática ligada principalmente a los acontecimientos que ocurren en el país.

El contexto histórico, inexorablemente ha estado presente en nuestro cine. Algunos, utilizándola de pretexto, para situar en ella una historia determinada; otros, usándola como una especie de foto-denuncia de una parte de la realidad presente en nuestra sociedad, y aquellos que hicieron de ella, un vehículo de revolución y proselitismo político.

Con el fin de entender de mejor forma la evolución de las temáticas abordadas en el cine chileno, para este estudio se han definido tres categorías:

- *Cine de Denuncia Social.*
- *Cine Ideológico-Político o Comprometido*
- *Cine Humanista.*

Estas categorías están presentes en el cine chileno, y su transformación ha ido a la par con el acontecer de los hechos y que serán analizados a continuación.

2.1. Cine de Denuncia Social de fines de los Sesenta

Este tipo de cine, que comienza a tener auge a partir del documental, es visto como un registro de una realidad, a partir del trabajo de Sergio Bravo como “**La Marcha del carbón**” realizada en 1963. El director entregó los primeros atisbos de la misión que emprenderá el nuevo cine: intentar ser espejo de los acontecimientos.

El documental es definido como una película en que se aprecia un tratamiento creativo de la realidad¹⁵. Generalmente, este término designa a toda obra cinematográfica que describe o restituye la realidad. Sin embargo, se trata de toda una opción estética y filosófica que fue adoptada por las distintas escuelas y tendencias asociadas a este género, del séptimo arte, tales como la corriente documental inglesa que concibe los fundamentos estéticos y la dimensión humana.

“A mi parecer, el cine será, ante todo, testimonio, o no será nada”. Esta rotunda afirmación de Juan Antonio Bardem, recoge algo que estaba en la mente de los realizadores de la década del sesenta y setenta. Cansados del cine lúdico y de entretenimiento que había dominado en el último tiempo, decidieron apostar por una nueva temática: abordar frontalmente los temas más candentes, como la delincuencia, la miseria y la prostitución.

El cine social es el cine de las circunstancias sociales, pero son los proletarios quienes, por su indefensión económica y cultural, dependen más estrechamente de aquellas, obligando a los que las estudian a ocuparse principalmente de ellos. La clase aparece a sí como ‘objeto’ del cine social. Pero como, además, han sido los interesados quienes han sentido más vivamente la amargura de su situación y, en consecuencia, se ha ocupado más de su propio problema, desembocamos en la otra cara del concepto de cine social como cine de clase; pues la clase ha sido no sólo ‘objeto’ sino principal ‘sujeto’, autor o punto de vista del cine social¹⁶.

¹⁵ Diccionario de Cine, pág.226. Editorial Rialp.

¹⁶ García, José María. *Cine Social*. Introducción, pág. 21 Cine Social como cine de clase.

El cine de denuncia social es un cine que tiene el compromiso de dar a conocer determinadas realidades, como la pobreza, la miseria, la situación campesina, entre otras. Básicamente sostiene que la misión del cineasta y en particular del realizador de documentales es “demostrar el subdesarrollo”. Se trata de exhibir las lacras de la sociedad, su compromiso es filmar las cosas como son, haciendo un registro lo más naturalista posible. Denuncia la realidad; sin embargo, no dice cuál es la fórmula para modificar el estado de las cosas.

Este “nuevo cine” venía gestándose de modo bastante manifiesto en los años anteriores, en particular en la segunda mitad de la década del sesenta. Su signo está dado por los grandes cambios políticos, sociales y culturales que se viven en el decenio y por el auge que, en el terreno de la creación artística, experimentan en América Latina la literatura, la música y el cine.

El artista intenta ser fiel en su obra a la realidad profunda del país, y en su búsqueda le surge al cineasta la conciencia de una identidad latinoamericana, y a través de ella, la preocupación por el drama social, identificándose, después con el cambio revolucionario, en que el cine pasa a ser ideológico político.

Este giro en los contenidos temáticos, se refleja particularmente en el trabajo de los documentalistas, quienes asumen en la mayoría de los casos, una connotación fuertemente ideológica y contestataria. “El documental de denuncia pasa a ser, para muchos, una suerte de credo, la forma de acceder a los nuevos idearios estético-políticos”.¹⁷

En el cine de ficción el proceso es más pausado, y salvo en algún caso excepcional, menos doctrinario. El cambio se expresa, sobre todo, por un nuevo

¹⁷ Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años* pág, 25.

modo de mirar la realidad del país, y la incorporación de una sensibilidad distinta en el tratamiento de los temas. El cineasta expresa una problemática excluida hasta entonces de las preocupaciones dominantes.

Uno de los factores que ayudó al auge del cine documental es la extensión de los medios 'ligeros', tales como las cámaras de video y las súper ocho, desde fines de los años sesenta, que abrió nuevas perspectivas al género, tan revolucionarias como el equipo de 16 milímetros de fines de los años cincuenta¹⁸.

Son un conjunto de películas, de realizadores que marcan un claro vuelco en el cine de ficción, en las que se advierte que ahora se trata de dar 'la imagen del país'¹⁹.

Los nuevos cineastas examinan la historia oficial y la realidad de su entorno con una mirada más crítica, preocupados de los problemas sociales y la identidad nacional en la creación artística.

Al acercarse la década del setenta, paulatinamente las películas van derivando hacia un cine de compromiso ideológico proselitista. El tiempo es propicio para hacer un cine con estas características, con las próximas elecciones presidenciales de 1970, en el clima de discusión en el país es apasionado y, a ratos, violento. Se radicalizan las posiciones políticas de vastos sectores de la población.

¹⁸ Diccionario de Cine. Pág, 230.

¹⁹ Mouesca, Jacqueline. *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: 25 años de Cine Chileno (1960- 1985)*, pág 50.

Una de las carencias del cine social es que es utilizado exclusivamente para denunciar, con lo cual el espectador únicamente dispone de una visión negra de la realidad, cuando óptimo sería plantear hipótesis de solución.

A fin de hacer una pequeña síntesis acerca del tipo de cine que se realizó en esta primera etapa del estudio, el siguiente cuadro muestra algunas de las películas más representativas del período.

PELÍCULA

ARGUMENTO

TEMÁTICA

<p>“Valparaíso, mi amor” Director: Aldo Francia. Año: 1969.</p>	<p>Niños que quedan abandonados cuando el padre es detenido por robar ganado. Uno muere, dos se convierten en delincuentes y la niña se convierte en prostituta.</p>	<p>Basado en un hecho real, conocidos por el director a través de la prensa. La miseria y el dolor son tratados de un ángulo humanista, en que dominan la ternura y la desesperanza.</p>
<p>“El Chacal de Nahueltoro” Director: Miguel Littin. Año: 1970.</p>	<p>José del Carmen Valenzuela Toro, campesino pobre, analfabeto y alcohólico, que asesina brutalmente a su conviviente y a los seis hijos de ésta. La justicia lo detiene. Mientras lo educan y lo alimentan, toma conciencia de su crimen, pero finalmente es fusilado.</p>	<p>Este es un hecho real policial, ocurrido a comienzos de los años sesenta. Es un examen crítico de cierta realidad chilena. Muestra la marginalidad y pobreza del campesino. Combina la técnica del documental con recursos melodramáticos, los que desembocan en la emoción del espectador.</p>
<p>“Tres Tristes Tigres” Director: Raúl Ruiz Año: 1968.</p>	<p>Adaptada de una obra teatral de Alejandro Sieveking, que relata la historia de un grupo de jóvenes en sus andanzas por bares, hoteles de cita, quintas de recreo de Santiago.</p>	<p>Reflexión sobre la condición de ciertos intelectuales chilenos de los sesenta, jóvenes pintores, poetas, periodistas, gente de teatro y de cine.</p>
<p>“Caliche Sangriento”</p>	<p>La historia se sitúa en plena Guerra del</p>	<p>Según su director no es un film político,</p>

Soto	Director: Helvio Año: 1969.	Pacífico, en 1879. Odisea de un grupo de soldados que se extravían en el desierto. Se plantea como un conflicto injusto en que el ejército no se ve como heroico y patriota, sino más bien, como despiadado y brutal.	porque una película política obliga a una toma de postura teórica, y ésta se enmarca dentro del cine anecdótico que no admite discusión política.
------	--	---	---

2.2 Cine Ideológico- Político o Comprometido

Una segunda categoría que se distingue es el **cine Ideológico**.

El término ideología contiene innumerables definiciones. Pero, aquí nos detendremos en aquella que señala que ideología es un sistema de creencias o de valores que se utilizan en la lucha política para influir en el comportamiento de las masas, para orientarlas en una dirección más que en otra, para obtener el consenso o, el fin para fundamentar la legitimidad del poder²⁰.

El cine político refleja una determinada realidad social. En este sentido muchas veces se lo confunde con el cine social. Sin embargo, entre ellos, se puede apreciar una clara diferenciación, en cuanto a que normalmente el cine político, citado más adelante, será de propaganda. Más que problemas sin resolver, expondrá la solución a fin de conseguir la adhesión de los ciudadanos a determinada ideología. En vez de intranquilizar pretenderá inspirar confianza, esto porque la solución planteada de los grandes problemas suele ser larga y compleja y requiere el apoyo de la opinión²¹.

²⁰ Demarchi, Iramo y Ellena, Aldo.(1976) Diccionario de Sociología. Pág, 863.

²¹ García, José María. (1958) *Cine Social*. Introducción, pág, 25.

Según José María García, autor del libro "Cine Social", el criterio más seguro para diferenciar estas dos categorías de cine es que "Cuando se refiera a la sociedad o a la actuación del gobierno sobre la sociedad y para la sociedad será 'cine social'; en cambio, lo que afecte a la lucha por el poder, a la conservación del poder y a la asistencia que la sociedad preste al Poder, será 'político'.

Otra de las diferencias que se puede apreciar entre ambos tipos de cine, se da en relación cuando se tocan temas referentes a conflictos bélicos. Cuando la cinta refleja la postura de la sociedad contra de la guerra, se le llama 'cine social'. En el caso contrario, cuando la posición es a favor del conflicto, se habla de 'cine político'. Esta diferenciación se da claramente en el caso del cine chileno, cuando el cine registró las concentraciones políticas y manifestaciones masivas, a favor de la elección de Allende a la presidencia de la República.

En lo que concierne al papel del cine en ese combate ideológico, éste debe siempre apoyar la ideología imperante. En este sentido, nos referimos a los films subversivos y revolucionarios que dominaron al séptimo arte a comienzos del setenta, específicamente, aquel que se hizo durante el gobierno de la Unidad Popular. Cabe hacer notar que el cine proselitista en Chile se produjo únicamente en la izquierda.

El cineasta debe tratar de ir lo más lejos posible para contribuir al combate ideológico, del lado de las posiciones menos privilegiadas.

Se tiende a designar con la expresión de 'cine político' a las películas que toman como tema acontecimientos, hechos o problemas que se vinculan con la política. Es aquel en que los cineastas adquirieron un compromiso con la

postura ideológica del gobierno de Salvador Allende. El séptimo arte es utilizado por los cineastas como un vehículo por el cual transforma una realidad ideológicamente, con una idea preconcebida.

Es un mecanismo donde se puede ejercer un convencimiento, un mensaje político, un discurso. El cine se ve como aparato artístico por el cual se pueden navegar sus idearios políticos.

Según Jean Patrick Lebel, autor de "Cine e Ideología", el cine político se distingue en:

1.- Films ideológicos de acción ideológica indirecta, que se formulan a propósito de un tema político pero que no desembocan en ninguna acción política precisa y se conforman con poner en tela de juicio, de una manera vaga y general, un sistema político.

2.- Los films de acción política o, más exactamente, de acción ideológica que desembocan directamente en una práctica política definida, es decir, los films utilizados en el marco de una acción militante organizada, hechos para ella y cuya forma y oportunidad son concebidos en función de ella.²²

Esta última clase de films toma la política como terreno para un discurso ideológico, y que fue la que se dio en Chile a comienzos de los setenta.

En el régimen socialista de Salvador Allende, hubo muy poca producción cinematográfica. A pesar de esto se planteó la necesidad de hacer un cine político, de corte revolucionario, cuyos planteamientos están presentes en el manifiesto ya citado anteriormente.

²² Lebel, Jean Patrick. (1973) *Cine e Ideología* Pág. 250.

Los documentales producidos directamente por Chile Films, según la pauta que se estableció desde el primer período, debían ajustarse a un plan propagandístico específico ligado a la aplicación del programa de gobierno de la Unidad Popular. Se fijaron distintas áreas temáticas: la producción, el rescate de los productos naturales, problemas de la propiedad social, la cuestión campesina, los logros en la aplicación del programa de gobierno, los éxitos de la clase obrera.²³

Una parte de ella, o no alcanzó a ser exhibida al público o fue proyectada en circuitos alternativos, por lo general bastantes restringidos. El caso más característico en este terreno es el de Raúl Ruiz, quien realizó una docena de títulos, entre los cuales hay de todo tipo: cortos, medios y largometrajes, tanto documentales como de ficción, filmes de encargo o propios de él.

Septiembre de 1973 representa un corte en la creación cultural. Una masa considerable de gente de cine, parte al exilio, voluntaria o involuntariamente. Realizadores, intérpretes, camarógrafos, montajistas, técnicos de todo orden. Pero no todos se van, lo que origina que el cine chileno se bifurque en dos vertientes: el que permanece en el interior del país y el que se instala en el extranjero.

Entre 1973 y 1983, se realizaron 178 películas, de todos los géneros y formatos incluidos. En esos diez años el ciclo inicial se caracteriza por el predominio del documental como género y una temática en la que lo central es la denuncia del golpe militar y de sus consecuencias posteriores.

²³ Mouesca, Jacqueline, (1988). *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: 25 años de Cine Chileno (1960 – 1985)*, pág.

Los temas se centran después en la existencia del chileno en el exilio, se recrean su vida, sus dificultades de inserción en la nueva realidad, sus anhelos, sus tristezas y sus alegrías. Los temas del exilio y la denuncia conllevan una preocupación más o menos obsesiva referida a la misma emigración, a los desgarros afectivos propios del destierro y a la urgencia de revivir situaciones, no sólo por un impulso convencional de recuperación de la memoria histórica, sino porque hay una necesidad compulsiva de comprender, de saber qué somos y por qué hemos llegado a tal o cual estado.

Hacia el final del período, los contenidos muestran una evolución, que va desde aquellos que han dejado ya del todo la problemática propiamente chilena, hasta quienes siguen insistiendo en ésta pero desde un ángulo nuevo; la nueva realidad del Chile de ese instante.

Por otra parte, hay realizadores que tenían un itinerario previo, prosiguen su labor, la desarrollan y logran algunos de ellos, notoriedad internacional. Los dos casos más relevantes son Miguel Littin y Raúl Ruiz.

El primero amplía su horizonte temático y realiza una media docena de filmes en que se produce un salto de lo chileno a lo latinoamericano. El segundo, posteriormente se convierte en un fenómeno de la cinematografía universal de esos años. Ruiz realiza más de cincuenta películas, la mitad de las cuales son largometrajes, de difícil clasificación. Lo cierto es que en ellas el tema chileno, muy presente al principio, es cada vez menos perceptible, de allí la calificación de su trabajo como "cine sin fronteras".

El caso de Patricio Guzmán - que es, junto con los anteriores, el otro nombre que alcanza una resonancia internacional importante- es muy especial,

El caso de Patricio Guzmán - que es, junto con los anteriores, el otro nombre que alcanza una resonancia internacional importante- es muy especial, porque su película de más relieve en esta década **“La Batalla de Chile”**, que es también considerada una de las más significativas del período y uno de los mejores documentales que se hayan hecho en la historia de nuestra cinematografía, desde una óptica ideológica claramente definida.

Las películas más emblemáticas de este período, son detalladas a continuación, en el siguiente cuadro resumen. Algunas de ellas, tales como **“Hitler-Pinochet”**, **“La revolución no la para nadie”**, **“Cuando el pueblo despierta”** y **“Pinochet: Fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo”**, no resisten mayor análisis, ya que su intensionalidad y argumento son revelados de antemano en el título.

PELÍCULA	ARGUMENTO	TEMÁTICA
“Voto más Fusil” Director: Helvio Soto. Guión: Helvio Soto. Año: 1971.	Cuenta las vicisitudes de un militante del MIR, quien se da cuenta que su compromiso político es mucho más que la pertenencia a un partido.	Película de corte político, realizada en un momento en que en Chile se empezaba a producir cambios profundos específicamente el anuncio del triunfo electoral de Salvador Allende.
“El primer año” Director: Patricio Guzmán Año: 1971.	Intenta resumir los principales hechos vividos en los doce meses iniciales al gobierno de Allende.	En esta trilogía se ve la doble intención del director, en el sentido de dar a conocer los hechos anteriores al pronunciamiento militar y hacer una denuncia sobre sus posteriores consecuencias.
“La respuesta de octubre” Director :Patricio	Relata movilizaciones populares que originó la huelga de los camioneros del año	

<p>Guzmán Año: 1972.</p> <p>“La batalla de Chile” Director: Patricio Guzmán Año: 1973.</p>	<p>1972.</p> <p>Muestra los acontecimientos anteriores al pronunciamiento militar, tales como reuniones políticas y asambleas sindicales.</p>	
<p>“Compañero presidente” Director: Miguel Littin</p>	<p>Relata un extenso diálogo entre el presidente socialista Salvador Allende, y Regis Debray</p>	<p>Su intención es hacer un paralelo entre las posiciones sobre el cambio social que se sostenía en América Latina, las llamadas ‘izquierda tradicional’ y la ‘izquierda revolucionaria’</p>

<p>“La Tierra Prometida” Director: Miguel Littin Año: 1991.</p>	<p>Narra la historia de José Durán, un campesino que con la ayuda de sus vecinos, funda el pueblo de “Palmilla” con el objeto de formar una comunidad rural. Un avión rojo anuncia la instauración de la República Socialista de los Doce Días, de Marmaduke Grove.</p>	<p>Se deja entrever las aspiraciones solidarias de un grupo de campesinos que creen que es el momento oportuno de expandir por todo el territorio el mensaje de igualdad que pregonan.</p> <p>Esta cinta, además de entregar una mirada social, muestra su postura política.</p>
--	---	--

2.3 Cine Humanista

Durante la década de los ochenta comienza a vislumbrarse una mezcla entre el cine políticamente comprometido, relacionado con las temáticas acerca del exilio y los detenidos desaparecidos, con una nueva forma de abordar los temas, desde un punto de vista más humanista.

Se define como Humanismo una postura filosófica que coloca al hombre y los valores humanos por encima de los demás valores. Si bien los temas son los mismos, la evolución se observa en el tratamiento de éstos, no ya desde el punto de vista social o político, sino desde una óptica humana, poniendo énfasis en los sentimientos humanos en torno a una situación más que en los hechos que la desencadenan. Aquí, el contexto histórico siempre presente, es tomado como una excusa para situar al espectador en una época determinada; en el cine humanista, determinadas realidades sirven de adorno para mostrar al hombre en su complejidad, con sus conflictos e inseguridades. El amor, la amistad, la pareja, el dolor, son explotados al máximo.

Es aquel cine que trata de reflejar a los chilenos pero no desde el punto de vista político ni social, sino desde nuestras propias caras y obsesiones. Es un cine donde el dato de lo político, del cambio social, puede ser el contexto o sólo el punto de partida del tema principal o bien un aspecto tangencial.

Una de las películas que muestra los primeros signos de esta categoría de cine humanista, es *“Julio comienza en Julio”* (1979) de **Silvio Caiozzi**, aún cuando en la década del ochenta aún se insiste en la temática política.

Unido a Caiozzi, surgen nuevos cineastas a partir de la actividad publicitaria, tales como Cristián Sánchez. Estos realizadores se sienten más cercanos a lo que suele denominarse “cine de autor”. Sus filmes giran en torno a historias propias y su principal característica es la búsqueda de un lenguaje personal.

En este sentido, y en respuesta al por qué del carácter metafórico de sus películas, Sánchez señala: “No podría saltarme el proceso histórico que ha

vivido Chile, esa experiencia me ha obligado a re-elaborar mi lenguaje, a buscar una manera de decir las cosas, lo metafórico se da frente a una barrera que uno encuentra. Mientras más fuerte es esa barrera, más sutiles son las formas de transgresión, y a sí se va acercando uno a la metáfora”²⁴.

En 1983 regresan muchos cineastas del exilio, entre ellos Douglas Hübner, Pedro Chaskel, y realizadores jóvenes, formados en el extranjero como Luis Vera (“Consuelo”) y Gonzalo Justiniano.

Según la periodista Jacqueline Mouesca, esta disposición al regreso está asociada a un notorio fenómeno de cambio en los temas que hasta ese momento habían sido dominantes en los cineastas del exilio.

Para algunos, el problema se plantea en que se terminó la preocupación por lo chileno, ya que están en un país determinado, su integración es cada día mayor y las vivencias de su tierra natal se hacen cada vez más lejanas. Para otros, la obsesión de lo que ocurrió en Chile políticamente se mantiene, pero buscan acercarse más a la realidad que el país estaba viviendo en ese instante.

En la década del ochenta, se ve claramente esta división, por un lado las películas que se hicieron en el exilio y las que se realizaron en nuestro país.

En el cine chileno coexisten diversos géneros. No todos los realizadores están preocupados por la reflexión o el análisis en torno a los problemas más significativos de la condición de su país. El drama coexiste con la comedia, que también sirve para mostrar los rasgos más profundos de un país. Además, encontramos en nuestra cinematografía nacional a realizadores cuyo único

²⁴ Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 43.

interés es la entretención del espectador, apoyándose por lo general en las costumbres chilenas.



"La Luna en el Espejo" (1990), de Silvio Caiozzi, es una de las películas más importantes de la cinematografía chilena. Basada en una novela del escritor José Donoso, ha recibido importantes premios internacionales, entre ellos, el de Mejor Actriz (Gloria Münchmeyer, en la foto), en el Festival de Venecia.

Es la década de los noventa, cuando se produce un giro en que se dejan atrás todas las temáticas de denuncia social y de compromiso político para centrarse en un cine humanista, e incluso costumbrista. Este tipo de cine tiene rasgos de los inicios del Neorrealismo Italiano de Rossellini, en cuanto a exhibir aspectos de la gente de la forma más verídica posible.

Con la llegada de la transición aparecen nuevos cineastas que comparten la realización de sus películas principalmente con el cine publicitario. Durante este tiempo se han exhibido varias producciones que de alguna manera mantienen

vivo el largo historial de nuestro cine, pero que en realidad en su mayoría son producto del trabajo de años anteriores.

No es casualidad que en el cine humanista se encuentra una nueva generación de directores que están más próximos a los nuevos problemas y preocupaciones de la población y mostrar las emociones, sensaciones, inquietudes y angustias.

En el siguiente cuadro se seleccionaron las películas más simbólicas que pertenecen a esta categoría de cine:

<p>"Caluga o menta" Director: Gonzalo Castano Año: 1990</p>	<p>La película cuenta la historia de unos jóvenes, el Nini y sus amigos, que se mueven en el mundo de la droga y la delincuencia, en un mundo desolado y amorfo.</p>	<p>Este largometraje abre una ventana hacia nuevos contenidos en el cine, como el tema de la juventud marginal, la que ha quedado fuera de todas las ventajas sociales y económicas. El bien a primera vista, muestra una denuncia social, la intención de su realizador es mostrar la influencia del destino en la vida de las personas.</p>
<p>"La luna en el espejo" Director: Silvio Año: 1990</p>	<p>Es la historia de un hombre que se debate entre el cuidado obligado de su padre enfermo y vive su propia vida.</p>	<p>Basada en la novela de José Donoso, es una historia donde domina la existencia psicológica. Es un modelo de cine intimista que pretende mostrar la realidad profunda de un país en un determinado periodo histórico.</p>
<p>"La Frontera" Director: Ricardo Año: 1991</p>	<p>Historia de un profesor de matemática que es relegado a un pueblo olvidado sus ideas crecientemente se ven obligadas a comenzar una nueva vida.</p>	<p>Acá se muestra una mezcla de lo que el contenido histórico-político se toma como elemento para construir una historia ficción.</p>

PELÍCULAS**ARGUMENTO****TEMÁTICA**

<p>“Julio comienza en Julio” Director: Silvio Caiozzi. Guión: Gustavo Frías y Silvio Caiozzi. Año:1979</p>	<p>Historia que cuenta las vicisitudes de un terrateniente enfrentado a la educación de su primogénito, en el Chile de la década de los años 20.</p>	<p>Esta cinta se acerca a un cine de autor; es una historia propia y su principal característica es la búsqueda de un lenguaje personal.</p>
<p>“Imagen Latente” Director:Pablo Perelman Año: 1990.</p>	<p>La historia relata la investigación de un fotógrafo, que busca esclarecer el paradero de un detenido desaparecido.</p>	<p>Cinta basada en la experiencia personal de realizador, sobre su hermano desaparecido. Despliega un cuadro acerca de ciertos sectores de la sociedad durante los años del régimen militar.</p>
<p>“Caluga o menta” Director:Gonzalo Justiniano Año:1990</p>	<p>La película cuenta la historia de unos jóvenes, el Niki y sus amigos, que se mueven en el mundo de la droga y la delincuencia, en un mundo desolado y amoral.</p>	<p>Este largometraje abre una ventana hacia nuevos contenidos en el cine, como el tema de la juventud marginal la que ha quedado fuera de todas las ventajas sociales y económicas. Si bien a primera vista, muestra una denuncia social, la intensión de su realizador es mostrar la influencia del destino en la vida de las personas.</p>
<p>“La luna en el espejo” Director: Silvio Caiozzi Año:1990</p>	<p>Es la historia de un hombre que se debate entre el cuidado obligado de su padre enfermo y vivir su propia vida.</p>	<p>Basada en la novela de José Donoso, es una historia donde domina la instancia psicológica. Es un modelo de cine intimista que pretende mostrar la realidad profunda de un país en un determinado período histórico.</p>
<p>“La Frontera” Director: Ricardo Larraín Año: 1991</p>	<p>Historia de un profesor de matemática que es relegado a un pueblo costero austral donde se ve obligado a comenzar una nueva vida</p>	<p>Acá se muestra una mezcla en que el contexto histórico politizado es tomado como excusa para construir una historia ficticia.</p>

	reúnen en torno al fútbol.	
“Gringuito” Director: Sergio Castilla Año:1998	Es la historia de un niño de ocho años, Iván, que abandona Estados Unidos para enfrentarse a un mundo nuevo, que es el país natal de sus padres, Chile.	Muy sutilmente el director plantea una reconciliación entre el Chile anterior y el que se vive actualmente: Pero principalmente es demostrar los sentimientos más profundos de un niño.
“El desquite” Director: Andrés Wood Año: 1999	Ambientada en los años 20, relata la historia de Anita, una joven que queda huérfana y que es llevada como empleada a la casa de un terrateniente y su señora.	Basada en la obra teatral de Roberto Parra, habla de las relaciones de poder entre las distintas clases sociales y también la relación entre un hombre y una mujer.
“El chacotero sentimental” Director: Cristián Galaz Año: 1999	Cinta conformada por tres historias distintas, unidas por conflictos amorosos que deberá resolver un excéntrico locutor a través de su programa radial.	Esta película intenta dar una visión acerca de la doble moral sexual de las personas y además tiene una connotación social en el sentido de mostrar la forma de vida de un segmento de la sociedad chilena.

*Acerca del Cine Comercial

El cine es una necesidad para los hombres de nuestro tiempo. Y precisamente el cine que no es de testimonio, es cine de diversión, un cine que constituye el ochenta por ciento de las películas que se producen, el que ven el ochenta por ciento de los espectadores y el que, día tras día, de forma insensible, va formando... o deformando²⁵.

²⁵ García, José María. (1958) *Cine Social*. Valor formativo del cine de diversión, pág. 15.

Antes de la década de los sesenta nuestra cinematografía nacional se caracteriza por mostrar historias lúdicas y entretenidas, insertas en lo que llamamos: comedia, que para algunos era la mala copia de la industria cinematográfica norteamericana, caracterizada por grandes estudios cinematográficos, estrellas del celuloide, rotuladas bajo el mítico nombre de Hollywood.

A medida que pasaban los años, el cine fue tomando ciertas actitudes que lo enmarcaron en diferentes categorías. Si bien en los años sesenta se expresaban los anhelos de denuncia social, como en los setenta un cine con un fuerte compromiso político, ya en los noventa podemos apreciar un cine que se libera de ese pie forzado y amplía su temática.

Sin embargo esto no quiere decir que la comedia o el cine más comercial haya quedado en el olvido. El cine comercial ha existido siempre, por ello nuevamente surge a partir de ciertos directores cuyo interés estaba muy lejos de los ideales de un cine político que predicaban sus pares. Si bien para ellos el cine de testimonio también entretenía, estaban convencidos de que el público, a esas alturas, lo que más quería era huir de los problemas.

Algunas de ellas, del director Germán Bequer, "**El santo y la limosna**" y "**Ayúdeme usted compadre**", lo que hace el realizador es colocar a *Los Perlas* a recorrer Chile, muestra el lado pintoresco y folklórico de Chile. En los años posteriores se ve un gran vacío de esta tendencia.

A principios de los noventa, nuevamente vuelve a cobrar importancia la comedia. 1988-89 fue un período de preparación, pero es en el noventa cuando se exhiben oficialmente varias de éste tipo de películas, algunas se lanzan con poca

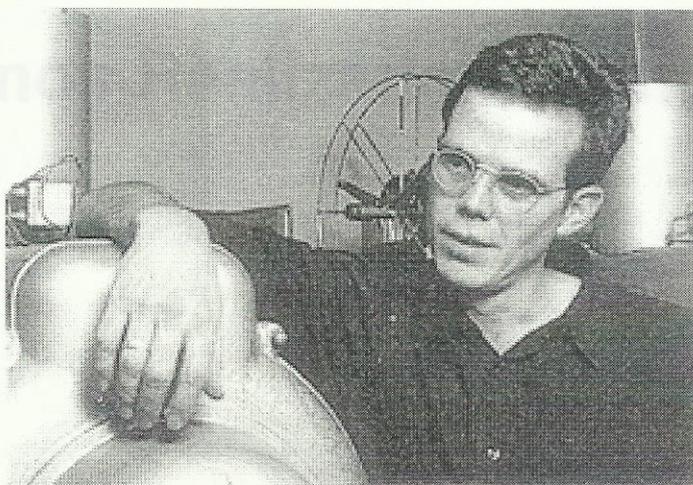
publicidad. Hay dos que intentan, dadas las características de su lanzamiento y promoción alcanzar una gran difusión. Una de ellas es “**¡Viva el novio!**”, primer largometraje de Gerardo Cáceres, la cual fue muy criticada por su poca consistencia en su historia. Cuenta las peripecias de un vividor el ‘Pelao’ Infante, quien huye de su fiesta de matrimonio para verse envuelto en una serie de enredos.

Otros ejemplos que se pueden citar son “**Hasta en las mejores familias**” y “**Todo por nada**”, de Alfredo Lamadrid, todas ellas de diferente calidad.

“Hasta en las mejores familias” (1997), obra prima del joven director Alfredo Lamadrid, es una de las películas que ha marcado un cambio significativo en la propuesta temática del cine chileno.



"Historias de Fútbol" (1997), ópera prima del joven director Andrés Wood (abajo), es una de las películas que ha marcado un cambio significativo en la propuesta temática del cine chileno.



CAPÍTULO 3:

“Fuentes de Inspiración y la Influencia del Contexto Histórico en el Guión Cinematográfico de los Máximos Realizadores Chilenos”

¿Existe un cine chileno?. Si por ello entendemos una corriente que expresa la sensibilidad de una época y se impone tanto entre el público como entre los creadores a la manera del neorrealismo italiano de la inmediata posguerra, o de la *Nouvelle Vague* de los años 60 en París, la respuesta es no. No existe en Chile en este momento ningún fenómeno de este tipo, con todo lo que tiene tanto de apasionante como reductor.

A juzgar por las películas que han dado que hablar en los últimos años como "La Frontera", "La Luna en el espejo", "Historias de fútbol"... autores y realizadores han buscado su inspiración en variadas fuentes, insertadas en tres épocas que han marcado al cine chileno:

3.1 El Cine realista y revolucionario: 1969 – 1973.

A fines de la década de los sesenta, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, según el crítico de cine Antonio Martínez, el cine chileno alcanza su madurez, en el sentido que tiene un mensaje, un contenido. Puede reflejar la propia realidad del país. "Se ve a Chile encarnado en la piel de los protagonistas y del pueblo. Podía interpretar los anhelos de la sociedad chilena. Es un cine de naturaleza distinta al anterior, que rendía culto a la comedia ligera, algo emparentado con Hollywood, pero en menor escala. Era un cine de entretención"²⁷.

El cambio se produjo a fines del gobierno de Eduardo Frei Montalva y comienzos del período de Salvador Allende. Se asume que el cine es un mecanismo de masa donde se puede entregar un mensaje político. "El cine es

visto como un aparato artístico por el cual pueden navegar ideas más novedosas que las anteriores. Eran más bien ideas ligeras que buscaban un aspecto lúdico y entretenido”, afirma Martínez.

La pobreza, la desesperanza, la injusticia social, eran temas que comienzan a invadir la temática del cine durante esta época. Pero, ya durante el gobierno de la Unidad Popular muchos cineastas acondicionan la realidad bajo su prisma político. “Toda producción cinematográfica es un reflejo de la sociedad en la que está inserta. La sociedad chilena de los sesenta y setenta era muy polarizada; que tenía cierto compromiso político”, señala a propósito el realizador Helvio Soto²⁷.

El espíritu latinoamericanista del cine chileno e internacional tenían el mismo objetivo, que era ir en busca de la revolución, con un lenguaje marxista y de cambio social, que era seguido por casi todos los realizadores chilenos de ese período, salvo Germán Becker, con sus dos filmes “El Santo y la Limosna” y “Ayúdeme, usted, compadre”. A pesar de su éxito, era considerado como un cine alienante y eminentemente imperialista, ya que se entendía que el cine ‘o era de izquierda o no es’.

La realidad como fuente de inspiración no sólo se lo debe al contexto histórico en el que el cine chileno estuvo inserto. Parte importante de su influencia se encuentra en dos grandes tendencias existentes en el cine mundial: el **Neorrealismo Italiano**, **Nueva Ola Francesa** y el **Cinema Novo de Brasil**.

²⁷Soto, Helvio, 1999, comunicación personal.

3.1.1 El Neorrealismo Italiano

En la década de los sesenta y setenta, la mayoría de los directores nacionales se sentían plenamente identificados con esta tendencia, el cual es definido por el autor Pierre Sorlin como la etiqueta con la que los cinéfilos y especialistas clasifican a un grupo limitado de filmes italianos realizados durante la década que siguió a la segunda Guerra Mundial. “No se puede ofrecer ninguna definición clara y tajante de la palabra e incluso es difícil decidir si un film es o no neorrealista, aunque se pueden considerar como tales una cifra que va de los sesenta a los ochenta títulos de un total de mil producciones italianas”²⁸.

El **Neorrealismo** tuvo una vida muy corta, pero un gran impacto entre los cineastas europeos y también chilenos durante la segunda mitad del siglo. Dicha influencia se explica, en parte, por la calidad de las películas. “Fueron realizadas con mucho esmero, con buenos guiones, diálogos elaborados y una filmación y montaje excelente”²⁹.

Con esta tendencia, se puso fin a la idea mitológica de que para hacer cine se necesitaban grandes capitales, actores importantes y costosos aparatajes, afirma el realizador Helvio Soto. “La premisa era que para hacer cine se necesita una idea en la cabeza y una cámara en la mano. Lo importante era reflejar la realidad que nos rodeaba, participar en el debate que existía a través de una expresión artística como el cine. En ese sentido, el Neorrealismo italiano influyó terminantemente en el cine latinoamericano y, por supuesto en el chileno”³⁰

²⁸ Sorlin, Pierre. (1996) *Cine Europeo, Sociedades Europeas: 1939-1990*, pág. 116.

²⁹ Sorlin, Pierre. (1996) *Cine Europeo, Sociedades Europeas: 1939-1990*, pág. 117.

³⁰ Soto, Helvio, 1999, comunicación personal.

A pesar que los argumentos no eran originales, éstos se desarrollaban en contextos que, en lugar de ser escenarios meramente evocadores, desempeñaban un papel importante en las historias.

El énfasis en el entorno cultural y social era otro de los aspectos significativos del neorrealismo y lo que lo distinguía del estilo dominante de las producciones hollywoodenses.

La mitad de las películas neorrealistas ubicaban sus historias en ambientes rurales y evocaban los problemas de los trabajadores agrarios, pescadores o miembros de cooperativas. Esta temática era la abordada por los realizadores chilenos, sobre todo a través de películas de corte documental, realizadas a fines de los sesenta y comienzos de los setenta.

A menudo se señala a **“Roma, ciudad abierta”** de **Roberto Rossellini**, como la primera película neorrealista, impulsada además por Lattuada, De Sica, Visconti y Zampa, movimiento que tuvo la virtud de formar una importante generación de realizadores como Antonioni, Germi, Castellani y Fellini, entre los más destacados. Durante un decenio, los realizadores neorrealistas produjeron notables piezas artísticas que reflejaban una toma de conciencia acerca de los problemas sociales más inmediatos que vivía el país, abordando temas tan urgentes y dramáticos como la cesantía urbana, los problemas económicos de la clase media, la reforma agraria, el hambre, la corrupción y las consecuencias sociales y culturales de la segunda Guerra Mundial.

“Considerar que los filmes neorrealistas son documentales no implica minimizar su valor artístico. La mayoría de las películas sugieren y permiten

diversas interpretaciones y dejan que el público descubra aspectos contrastados de la vida contemporánea”³¹.

“Roma, ciudad abierta” tuvo una amplia repercusión en movimientos y cineastas posteriores, influyendo especialmente en el free-cinema inglés, la nueva ola francesa, el nuevo cine latinoamericano y la producción independiente norteamericana de fines del sesenta.

En la década del sesenta, en un marco de ferviente discusión política y cultural, no pasó inadvertido para el grupo de jóvenes cineastas de la época. Por el contrario, fue caldo de cultivo de sus inquietudes y estimulante de sus cuestionamientos. Se realizan películas tales como “La marcha del carbón y las banderas del pueblo” de Sergio Bravo, “Yo tenía un camarada, el analfabeto” “Érase un niño, un guerrillero y un caballo” De Helvio Soto, “Electroshow” de Patricio Guzmán, “Por la tierra ajena “ de Miguel Littin, en las que se advierte un claro ánimo de denuncia.

De esta forma, y sin tener conciencia exacta del desarrollo cinematográfico de otros países latinoamericanos, comenzaba a gestarse el “Nuevo cine chileno”, movimiento paralelo al Cinema Novo brasileño, al ICAIC en Cuba, la Escuela Documental de Santa Fe, Grupo Ukamau de Bolivia, Cine Independiente Mexicano, el Cine Nuevo Uruguayo y su Cinemateca del Tercer Mundo.

Todas estas manifestaciones, coincidentes en su temática socio-política y

³¹ Sadin, Pierre. (1996) *Cine Europeo, Sociedades Europeas: 1939-1990*, pág. 122.

latinoamericanista, tuvieron la oportunidad de encontrarse en el Primer Festival Internacional de Viña del Mar de 1967, hecho que registró el momento experimentado por nuestra cinematografía.

3.1.2 La Nueva Ola Francesa

Hacia fines de los años cincuenta, una nueva generación de jóvenes inquietos tuvo la oportunidad de aproximarse al cine para dar nacimiento a lo que sería conocido como Nouvelle Vogue, LA Nueva Ola. Fueron los mismos que habían estado copando las páginas especializadas, con sus críticas punzantes y originales.

Sin embargo la base teórica de todo este movimiento la entregó el crítico André Bazin en 1957, al presentar su "Política del Cine de Autor". Este concepto sería puesto en práctica por muchos de sus discípulos, los que a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta saltaron de la crítica a la dirección.

Este cine se inclina más por el análisis que por la acción, y la naturalidad con la que se inscribe en una tradición novelesca o teatral, pero siempre moralista, en el sentido del estudio de las costumbres.

Estos realizadores tales como Godard, Chabrol, Truffaut, Rohmer, entre otros, impusieron un nuevo estilo caracterizado por un pequeño presupuesto, técnica ligera, rodaje en decorado real y la interpretación natural de los actores.

3.1.3 Cinema Novo de Brasil

“Si el cine comercial es tradicional, el cine de autor es revolucionario”. Esta frase, perteneciente al cineasta brasileño **Gauber Rocha**, grafica el objetivo principal de uno de los movimientos más importantes del cine latinoamericano.

Esta escuela, que surge a fines de la década del cincuenta, surge en contraposición al cine de las grandes producciones. La nueva generación de realizadores que nació del Cinema Novo, como **Nelson Pereira Dos Santos**, precursor y líder; **Ruy Guerra** y **Carlos Dugues**, entre otros, tenían la convicción de que era posible hacer cine con reducidos costos de producción, filmados en locaciones exteriores y usando actores novatos, apoyándose en las lecciones entregadas por el Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola francesa³².

“Era posible hacer películas en las calles, sin necesidad de grandes estudios, utilizando gente común y corriente, en reemplazo a los grandes actores, y con una técnica imperfecta, siempre y cuando esté ligada a la cultura nacional y logra expresarla”, afirmaba Gauber Rocha, quien realizó la primera película del Cinema Novo, “**Barravento**”.³³ El cineasta fue el primero en desarrollar un ‘cine

³² King, John. (1995) *El Carrete Mágico. Una historia de Cine Latinoamericano* Capítulo 5: “Brasil: Del Cinema Novo a TV Globo”, pág. 155. .

³³ King, John. (1985) *El Carrete Mágico. Una historia de Cine Latinoamericano*. Capítulo 5: “Brasil: Del Cinema Novo a TV Globo”, pág. 155- 156.

de autor', creado por la Nueva Ola Francesa, "como una forma de arrancar la mano muerta del cine comercial"³⁴.

El Cinema Novo intentaba dar sus primeros pasos, entre un clima de debate en las principales escuela de cine de Río de Janeiro y Sao Paulo, acerca de la orientación que debía tomar el movimiento y hasta qué punto el Estado debía intervenir. Con el correr de los años, este se transformaría en el principal interventor en las políticas de cine en Brasil, trayendo consigo una serie de medidas de censura que terminarían por desperfilar el movimiento.

Los cineastas del "Cinema Novo" consideraban que el movimiento no es una película. "Es un complejo grupo de películas que debe, en última instancia, hacer que el público tome conciencia de su propia miseria". Se trata de hacer un cine revolucionario, que denunciara la forma de vida del pueblo brasileño. Sin embargo, este movimiento tiene una paradoja: si bien los realizadores aspiraban a hacer un cine popular, no estaba destinado al consumo popular. Ciertamente existía una confusión entre el concepto de público y de pueblo, aspecto que se mantuvo hasta la década de los ochenta, época en que realizaron una nueva definición de lo popular y la lucha de clases, temática que apareció tanto en películas de ficción y documentales.

Los cineastas chilenos de este período tomaron todas estas influencias.

³⁴ King, John. (1985) *El Carrete Mágico. Una historia de Cine Latinoamericano*. Capítulo 5: "Brasil: Del Cinema Novo a TV Globo", pág. 156.

Pablo Perelman forma parte de esta generación. “Crecimos bajo la influencia de la Nueva Ola del sesenta y del setenta, el Cinema Novo de Brasil y el cine cubano. Era una renovación del cine en relación de acercarlo a lo inmediato y alejarlo del espectáculo”. Para ellos hacer cine era hacer uso de un elemento de ensayo, Perelman señala que su generación partió con esta premisa y aún la siguen teniendo. “Me interesa hacer cine de reflexión de revelar cosas, también me interesó el cine religioso. “Archipiélago” tiene mucho que ver con eso no así “Imagen latente” que es muy objetiva al querer mostrar un hecho”³⁶.

Por su parte el director de “Gringuito”, Sergio Castilla señala que “Estuve mucho tiempo en Francia, donde estudié y el cine de autor fue lo que más me atrajo, además me gusta porque sirve para hacer películas más baratas”³⁷.

Jaqueline Mouesca señala, que el nuevo cine chileno del sesenta es una de las artes de nuestro país que mejor refleja el contexto en que nació. “Casi es un espejo de Chile. De algún modo es documental y experimental a la vez. Pioneras fueron las películas de Sergio Bravo que recogió los testimonios de grandes huelgas y movilizaciones”.

La investigadora agrega que era una época de grandes compromisos revolucionarios y era inevitable caer en el panfleto. “‘El Chacal de Nahueltoro’ y ‘Tres tristes tigres’ fueron presentadas como las mejores películas del cine latinoamericano. Por su forma y contenido significaron un vuelco en el cine chileno y dieron la pauta que siguen otros realizadores del cine nacional actual”³⁸.

³⁶ Perelman, Pablo, 1999, comunicación personal.

³⁷ Castilla, Sergio, 1999, conferencia realizada en la “Feria del Libro”.

³⁸ Mouesca, Jacqueline, 1999, comunicación personal.

Esos documentos ayudaron a la formación de una nueva generación de cineastas, que intentaron llevar al cine las distintas vertientes de la realidad, esas que dieron origen a películas tales como "Voto más Fusil"; "La Batalla de Chile", entre otras. Esta tendencia de realizar un cine netamente coyuntural se extendió hasta 1973 año en que los realizadores comenzaron a emigrar. Algunos, años después regresaron a Chile para mostrar lo que estaba pasando, otros se quedaron afuera ya que los recursos eran mayores. Hacer cine en Chile después de 1973 es muy difícil; pero aún así los cineastas no pueden evitar hacer tema sobre su país.

3.2 Los dos ejes del cine chileno: 1974 – 1989.

Como el cine chileno tenía la condición de ser político, revolucionario, cuando se inicia el gobierno militar, es perseguido. Por lo que desaparece, sólo se filman algunas películas como "A la sombra del sol " de Silvio Caiozzi. Además, parte importante de los realizadores chilenos se van al exilio, quienes continúan con el mensaje revolucionario.

La mayoría de los cineastas logran continuar con su labor en los países en los que se establecieron. Realizan producciones de corte documental, sobre todo de denuncia sobre la situación que vive el país en ese momento.

En nuestro país, la producción cinematográfica es casi nula. Pero esta situación cambia a partir del surgimiento de una nueva actividad de donde surgirá la nueva generación de cineastas. Debido al auge de la televisión y el sistema de

libre mercado existente en nuestro país, hizo cambiar los hábitos de los chilenos. El consumo hizo activar la actividad publicitaria, vía por la cual los cineastas podían continuar su labor, reunir recursos técnicos y acumular recursos para desarrollar lo que verdaderamente querían: hacer cine.

Sin embargo, el hecho más importante es que la producción cinematográfica es reemplazada por el video, asociada a la aparición de productores independientes, ajenos al sistema de comunicación oficial, y que se dedican a la producción de videogramas. Estos realizadores trabajan inspirados en el contexto histórico que el país les ofrecía en ese tiempo. “Sus obras trataban el tema de la libertad de expresión y creación, la modificación del contexto autoritario y el reforzamiento del proceso de democratización”³⁸.

Gracias al manejo de este soporte, que reemplaza al film de 16 milímetros en el cual se hacían los documentales, el género audiovisual recupera su vitalidad entre 1978 y 1983, y que recogía en imágenes todos los aspectos de la realidad, fuente importante de inspiración de los realizadores.

Mientras algunos insisten en la denuncia directa contra el gobierno militar, como **Orlando Lübbert**, otros optan por una vía más argumental cuyas películas se relacionan con historias más individuales, como “**Tierra Sagrada**”, de **Emilio Pacull**. En esta cinta, hay una visión más velada del momento que vive el país, a través de su protagonista, quien regresa al país después de unos años. “El autor, expone su compromiso con Chile, sin caer en el panfletarismo”³⁹.

³⁸ Mousesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 44.

³⁹ Mousesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 57.

Pacull sostiene, a propósito de la película, que “el cine debe ser universal y que su visión de mundo es globalizante, ya que la realidad no debe parcelarse”⁴⁰.

En el Festival de Cine de Viña del Mar, de 1990, surgieron los nombres de la nueva generación de cineastas y, además, dio a conocer las realizaciones de aquellos más consolidados.

Entre los primeros está **Gustavo Graef Marino**, quien luego de finalizar sus estudios en Alemania, realiza el documental “**Filmando con Douglas Sirk**”. En Viña dio a conocer “**La voz**”, rodada entre 1988 y 1989, y donde ya da a conocer su afición por el género del *thriller*, que caracterizará sus futuras producciones. Graef Marino señala que cultivar este tipo de cine le ha servido de pretexto, “para dar a conocer mi propia visión acerca de la realidad”⁴¹.

Por su parte, **Miguel Littin**, abandona por un tiempo la temática chilena, para bordar una realidad más vasta que la de su propio país. Por ello, su fuente de inspiración será la literatura, específicamente la novela homónima de **Alejo Carpentier**, en “**El Recurso del Método**” filmada en 1978. Las obras de Gabriel García Márquez y Pedro Prado, son algunos de los escritores que inspiran el trabajo de Miguel Littin, que se dieron a conocer en el festival de 1990.

No se puede dejar de mencionar a uno de los más importantes realizadores nacionales: **Raúl Ruiz**. Radicado en Francia, es el más prolífico de los cineastas, con más de cincuenta largometrajes. Sus obras, durante su exilio en Europa, al igual que otros realizadores, también acuden al tema de la readaptación en un país extraño y ciertas alusiones a su militancia política. Pero con el correr del

⁴⁰ Minessca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 57.

⁴¹ Graef Marino, Gustavo, 1999. Entrevista realizada en el programa “Séptimo Vicio”. Vía X, octubre de

tiempo, las películas de Ruiz alcanzan su madurez, en que es reconocible la influencia de escritores como Selma Lagerloff, Stevenson y Bruno Traven. Sin embargo, el carácter enigmático, lúdico, mágico y humorístico de sus obras se inspiran en Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, García Márquez y Nicanor Parra. La película **“Las Tres Coronas del Marinero”**, de 1983, es la que mejor refleja esta influencia, según la investigadora Jacqueline Mouesca.

“El creador es como una isla flotante en el espacio de la imaginación desbordada, disparada hacia cualquier parte, con todos los atributos de ingenio e ironía, capacidad de sorpresa y desconcierto en el juego verbal y conceptual (...). Algo que busca explicación sólo en sí mismo, con el riesgo de estar constantemente corriendo, de deslizarse desde el país de la fantasía al país del nunca jamás”, señala la investigadora⁴².

En 1985 se ven los primeros largometrajes argumentales. Surge la figura de **Gonzalo Justiniano**, cuyas películas se basan ya sea en la experiencia europea de un célebre grupo musical en **“Inti Illimani, Una experiencia de vida” (1981)**, o bien un documental acerca de un segmento de la juventud chilena, identificada con los ‘punk’, en **“Los Guerreros Pacifistas” (1984)**. Por esa época, Justiniano señalaba que “el cine chileno debe ser popular, porque ya estamos cansados de las películas de análisis de la realidad, porque la lógica ya está agotada (...). Por ello, prefiero jugar sobre la base de las sensaciones, que es más intuitivo y más lógico, y balancearse en el terreno entre lo absurdo y lo irreal”⁴³. Esta idea va a predominar en sus trabajos siguientes.

⁴² Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 72.

⁴³ Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 87.

A fines de la década de los ochenta, los cineastas comienzan a tocar temas inspirados en realidades que ya existían en el país, pero que ahora se pueden tocar más directamente, como la represión y los detenidos desaparecidos, no sin arriesgarse a ser censurados. Un ejemplo de esto es **“La Estación del Regreso”** de **Leo Kocking**, la única cinta estrenada en 1987.

Otra película que se basa en estos temas es **“Imagen Latente”**, que no pudo estrenarse sino después de 1990. Esta cinta del realizador **Pablo Perelman**, hace alusión directa al tema de los detenidos desaparecidos. Es una historia cuya fuente de inspiración se encuentra en su propia vida, a partir de la dolorosa experiencia de la desaparición de su hermano, y esa fue la única razón por la que tocó este tema. “La denuncia inmediata, panfletaria, no me interesa, a pesar de mi parentesco con lo político y con lo contingente que es bastante fuerte”⁴⁴, sostiene el realizador.

Las películas chilenas van cediendo terreno a un cine que ha perdido su lugar frente a la influencia de la televisión, con la consiguiente disminución de los asistentes a las salas de cine. Además, ha nacido un número minoritario de espectadores que se han trasladado desde un cine de entretención a un cine más de autor, que maneja criterios claros y más maduros. Sin embargo, los realizadores no renuncian a hacer cine claramente de entretención, en que la comedia se hace claramente presente, “con cuotas de comicidad, folclore y melodrama, como es el caso de **Alejo Alvarez**, en **“Cómo aman los chilenos”**.”

⁴⁴Perelman, Pablo, 1999, comunicación personal.

La comedia resurge una vez que se han disipado las brumas políticas, las tensiones sociales y surgen las primeras posibilidades de conseguir los recursos financieros, sobre todo entre 1989 y 1990.

Las dos vertientes en las que el cine chileno se había dividido, ahora se unen para dar una nueva mirada. Una que se aleja de todo referente cinematográfico local, para acercarse al trabajo de directores como **David Lynch**. Es el caso de **“Hay algo allá afuera”** de **José Maldonado**. La cinta no se parece en nada a lo que haya hecho antes en nuestro país, por su contenido y tratamiento. Grafica la necesidad de experimentar en rutas creativas inéditas, cuyo énfasis está lejos de lo contingente, aunque se duda de sus resultados⁴⁵.

Pero la película que marca la evolución del cine chileno y el fin de la etapa realista es **“Caluga o Menta”** (1990) de **Gonzalo Justiniano**, quien con esta cinta se convierte en uno de los cineastas más importantes del cine chileno. Esta película abrió una puerta hacia nuevos contenidos de la nueva cinematografía nacional. Renuncia a las denuncias panfletarias de las lacras de la sociedad, que van a caracterizar la nueva etapa del cine chileno, cuyas fuentes de inspiración no serán movimientos colectivos, sino más bien su mismo reflejo

3.3 El Cine de la transición: 1990 – 1999.

Mientras los cineastas buscan de ponerse de acuerdo en una acción que impulsara el cine, van a concebir sus nuevas realizaciones que en algunos años, no muestran una evolución en cuanto a su temática. Muchas se centran en mostrar las denuncias sobre los atropellos cometidos en el gobierno con la dictadura, pero también una mayor libertad para tocar los temas

⁴⁵ Muesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 109.

El Festival de Cine de Viña del Mar de 1990 fue una suerte de reencuentro. Después de varios años de letargo, la producción cinematográfica nacional comenzaba una nueva etapa.

Al término del Festival la pregunta recurrente era ¿Qué pasaría ahora?. Con cierta euforia se hablaba y se insistía en el renacimiento del cine chileno ante el número considerable de películas que se proyectaban en condiciones que hasta ese momento nadie imaginaba. Los viejos realizadores surgidos en el festival de 1969 volvieron al primer plano, acompañados por la nueva generación con un solo propósito: el despegue del cine nacional.

A pesar de este entusiasmo aún existía una cuota de incertidumbre porque los hechos demostraban que la consolidación de nuestra cinematografía aún se encontraba muy lejos. Aún cuando en 1990 se estrenaron siete películas entre ellas “La luna en el espejo” de Silvio Caiozzi, la situación no parece ser ni tan estimulante ni tan clara.

El año 1991 no repitió el milagro del año anterior. Urge la necesidad entre los cineastas crear disposiciones a nivel de Estado que permitan el florecimiento de la actividad cinematográfica en Chile, “necesitamos el fomento del Estado, sin regalos, que permitan la posibilidad de desarrollar una industria”, decía Miguel Littin en esa oportunidad.

Mientras los cineastas trataban de ponerse de acuerdo en una legislación que impulsara el cine, dan a conocer sus nuevas realizaciones que en los primeros años, no muestran mayor evolución en cuanto a su temática. Muchos insistían en mostrar las denuncias sobre los atropellos cometidos en el gobierno anterior, con la diferencia de que sentían una mayor libertad para tocar los temas

que antes estaban vedados. Sin embargo, no logran evitar caer en la ambigüedad, crítica recurrente en la cinematografía nacional. “El cine chileno necesita expresarse, pero a la vez no dicen las cosas directamente. Hay como una ‘sacada de vuelta’, pero además una buena dosis de oportunismo. Durante un tiempo se sobre explotó el tema político, y nosotros nos aprovechamos de esa situación”, señala el realizador Pablo Perelman⁴⁶.

“La frontera” de Ricardo Larraín, “Amnesia” de Gonzalo Justiniano, a pesar de ser premiadas y reconocidas a nivel internacional, son tildadas de ambiguas, como afirma Cristián Galaz. “Esas películas tocan el tema político pero no son políticas, son más que nada historias propias ya que al ver “Amnesia”, es una ridiculez decir que es política porque no es un reflejo de lo que realmente pasó. No se trata de ponerse de uno u otro bando, sino mostrar la historia para saber quiénes somos. Nadie lo ha hecho hasta ahora y nadie se atreverá a hacerlo”⁴⁷.

Una de las películas que marca un hito en nuestra cinematografía nacional, es “Johnny cien pesos”, de Gustavo Graef Marino. Es la primera muestra fehaciente de la evolución del cine chileno, pasando de un cine de denuncia a un cine de ficción. La historia es un thriller policial, género que ha estado presente en este director, “Me gusta hacer películas de este tipo porque es un pretexto para dar mi propia visión acerca de la realidad”⁴⁸. La cinta precisamente es una visión del cineasta acerca de los cambios que vio en Chile a su regreso. “Lo primero que

⁴⁶ Perelman, Pablo, 1999, comunicación personal.

⁴⁷ Galaz, Cristián, 1999, comunicación personal.

⁴⁸ Graef Marino, Gustavo. Entrevista realizada en el programa “Séptimo Vicio”, del canal de cable Vía X,

percibí es una generación adolescente desorientada, que se había transformado en lectores, no videntes, mudos en personas sin ideas ni pasiones”⁴⁹.

Según el crítico de cine, Antonio Martínez, ” ‘Imagen Latente’ de Pablo Parelman, “Amnesia” de Justiniano, en el fondo son tributos a una época, sin embargo, su rasgo dominante no es ser político. Se realizaron en un momento en que la sociedad estaba inserta en eso pero, el cine de Justiniano por ejemplo, está más cercano al surrealismo, como lo muestra en su última película “Tuve un sueño contigo”. Ninguno de los cineastas van hacia el lado político, menos los de la nueva generación, cineastas como Juan Harting y Christine Lucas, entre otros, son cineastas que recuperan los géneros del cine clásico como el *thriller*, de terror policial, son cineastas que recuperan los géneros clásicos del cine mundial”⁵⁰.

Roberto Trejo, Jefe de la Unidad Técnica Audiovisual de la Corfo y además profesor de cine de la Universidad Arcis, realiza una fuerte crítica a películas como “Mi último hombre”, de Tatiana Gaviola, “Valparaíso” de Mariano Andrade, para “son películas muy pretenciosas, sin objetivos comunicacionales; eran desmedidas respecto al tamaño de la historia y esto pasa porque quieren contar más cosas que lo que la historia misma soportaba. Tatiana Gaviola pensó que iba a ser la única película de su vida, en primer lugar el guión original era una comedia escrita por Jorge Durán y la directora le introdujo una serie de simbolismos. Por su parte Mariano Andrade quiso hacer una suerte de gran video clip de Valparaíso, casi promocional del puerto, y se fue más por la forma que por la historia”⁵¹.

La cámara cinematográfica tradicional

Las nuevas formas de producción surgidas en el viejo continente.

⁴⁹ Minessca, Jacqueline. Orellana, Carlos. (1998) *Cine y Memoria del Siglo XX*. CapCine en Chile, pág. 400.

⁵⁰ Martínez, Antonio, 1999, comunicación personal.

⁵¹ Trejo, Roberto, 1999, comunicación personal.

El cine siempre es un reflejo del escenario donde está inserto. Si el cine de la década de los sesenta era revolucionario es porque la sociedad de ese tiempo era revolucionaria. De la misma forma, la sociedad de hoy no vive los momentos de compromiso ideológico que se vivieron antes, y ese desapego a las grandes causas es el mismo que vive el cine chileno actual, que está más interesado en mostrar historias simples cercanas a la gente, muy lejos de la denuncia social. Son historias de ficción en que los cineastas no se sienten deudores de un movimiento cinematográfico común, sino responden a sus propias inquietudes como autores de las historias que llevan a la pantalla grande.

Si antes el modelo a seguir era el neorrealismo italiano o la nueva ola francesa, la mirada de los jóvenes cineastas chilenos se centra en una nueva tendencia en el panorama contemporáneo del séptimo arte: el Cine Independiente Norteamericano.

Cine Independiente Norteamericano

Andrés Wood y Cristián Galaz son algunos de los cineastas que encuentran su fuente de inspiración en esta tendencia surgida en la época de la post – guerra.

Testigo del nacimiento de corrientes europeas del Neorrealismo italiano y la Nueva Ola francesa, esta tendencia se caracteriza por estar al margen de la industria cinematográfica tradicional.

Las nuevas formas de producción surgidas en el viejo continente, revolucionan los tradicionales mecanismos de la industria norteamericana,

concentrada en una lucha constante contra la televisión. Estaba perdiendo la batalla. Además, las grandes producciones a las que estaban acostumbrados eran difíciles de financiar, ante la ausencia de público en las salas de cine.

Por ello, la reducción de gastos de producción, la renovación de los esquemas de rodaje y la modernización de las temáticas era la tarea principal de una nueva generación de cineastas, para poder competir con las nuevas corrientes llegadas desde Europa.

Aquí se produce el antes y después del cine norteamericano. Los nuevos realizadores son cineastas rebeldes que intentan elaborar un cine totalmente al margen de la industria⁵². Nombres como **Jonas Mekas**, **John Cassavetes**, **Hopper**, **Mailer Leacock** formarán parte de una nueva escuela llamada “**New American Cinema**”, que escapa a la formación y principios a los que estaban acostumbrados los antiguos directores.

El cine de John Cassavetes, es el que llamó la atención de realizadores como Andrés Wood, “Generalmente me guío por la intuición, pero también me expongo a la influencia de artistas como Herzog, Win Wenders, Truffau. Si bien a veces tienen algunas caídas, tienen la intención de hacer buenas obras, y eso es lo que importa”⁵³.

También llamado **Cine Subterráneo**, podía ahora desarrollarse gracias a las inquietudes creadoras de un grupo de jóvenes que querían hacer cine a cualquier costo y que contaba con las posibilidades, al tener acceso al equipo técnico necesario. Son creadores guiados por la libertad individual a la hora de

⁵² Enciclopedia “Historia del Cine”. Tomo III. Capítulo 9: “Panorama Contemporáneo”. “Al margen de la industria”, pág. 117.

⁵³ Wood, Andrés, 1999, comunicación personal.

realizar un film, dispuestos a utilizar el cine como una fórmula de expresión de lo insólito.

Rechazados por la industria, buscaron nuevas fórmulas de organización, como la Films Makers Cooperative, la que con el tiempo lograría crear canales de distribución hoy consolidados.

Inicialmente interesado en un cine poético y simbolista, con el tiempo derivó en un cine narrativo que consiguió el éxito incluso en las más convencionales salas de cine comercial.

Sin embargo, en la renovación del cine norteamericano los cultores de esta tendencia se valieron de los antiguos engranajes del antiguo cine norteamericano: los grandes estudios.

Se experimentó una evolución temática y técnica que se observa en films como **"A quemarropa"**, de **John Boorman** y en **"Bullit"** de **Pete Yates**, en que la frescura de sus propuestas, la forma de jugar con los viejos principios cinematográficos se comparan sólo a la libertad y el antiacademismo de la Nouvelle Vague francesa.

Para Hollywood, esa esperada revolución idealista y financiera, llega a través de nuevas películas que tiene como denominador común, la crítica al "establishment" y una nueva moral urbana, surgida del hippismo y de las nuevas culturas en las que la música y la droga son los elementos primordiales.

"Busco mi destino", de Dennis Hopper, quizás el realizador y actor más importante de esta tendencia, llegó a las pantallas españolas, la juventud de ese país era receptiva a los signos menos trillados de la nueva cultura

latinoamericana, a una película que narra en clave de “road movie” la relación de los motoristas que se han autoexcluido de la sociedad.

El cine independiente también está presente en las obras de Cristián Galaz, quien reconoce ser influido por el trabajo de directores como Román Polanski y los Hermanos Cohen. “Me gusta mucho el cine que hacen ellos pero no existe comparación con lo que hace uno, por lo tanto uno no puede aspirar a hacer el cine que hacen ellos ya que uno hace el cine que está en condiciones de hacer. Nuestra creatividad está marcada dentro de lo posible, sin pretensiones, basado en los personajes, en el guión y en la historia. Por ello es difícil reconocer algún tipo de influencia porque es el cine que me gusta ver pero no lo puedo hacer”⁵⁴.

Innumerables son las películas que se enmarcan dentro de esta tendencia en las que se destacan “Pulp Fiction” de Quentin Tarantino; “El mariachi” de Robert Rodríguez y “Hasta el fin del mundo” de Win Wenders.

Más allá de ser fieles a una tendencia en particular, lo que realmente les interesa a los realizadores es ser honestos consigo mismos. A propósito, la directora de “En tu casa a las ocho”, Christine Lucas señala: “El colmo de la honestidad y la hipocresía siempre han sido fuerzas en oposición. Está presente en todo lo que hago. Me cuesta decir lo que estoy buscando en el cine, pero pienso que son cosas honestas, que vengan del interior del realizador. Fue lo que hice en “Last Call”, donde trabajé muy libremente con los actores, quienes

⁵⁴Galaz, Cristián, 1999, comunicación personal.

entregaron sus aportes, en un trabajo enfocado más al proceso que al resultado. Lo que importa es el camino, no el lugar al que vas a llegar”⁵⁵.

Según, Ricardo Larraín, director de “La Frontera”, “después de todos esos años, los dos cineastas que tengo más vivos en la memoria son Kieslowski y Cassavetes, que hicieron películas pequeñas. Me siento más reflexivo y veo que lo que más me importa es la propia tribu. ¿Qué importa hacer películas chicas o grandes?. ¿Qué importa que vaya la gente o conquistar los mercados?. Lo único que me importa es atrapar algo del espíritu humano en mis películas”⁵⁶.

Por su parte, Sergio Castilla, al consultarle sobre las locaciones elegidas para filmar su última película, “Gringuito”, como el Mercado Central, las inmediaciones del Cerro Santa Lucía y el Cementerio General, señala que “Son cosas muy subjetivas las que me hicieron optar por esos lugares”. Además, confiesa haber seguido la vieja enseñanza de Hitchcock: mostrar lo más representativo de cada país para acrecentar el grado de familiaridad del público.

El crítico de cine Antonio Martínez señala que las influencias que se distinguen hoy en el cine chileno son más instantáneas. “Se busca lo que ronda en el momento y lo que está teniendo éxito. Algunos, como Justiniano, se inspiran en directores mayores como David Cronenberg (“Mortalmente Parecidos”). Otros en Brian de Palma y Pedro Almodóvar. Por lo tanto, creo que no se inspiran en alguien particular sino en lo que está de moda”.

⁵⁵Entrevista realizada en revista “Que Pasa”, 1998.

⁵⁶Entrevista realizada en revista “Que Pasa”, 1998.

Guiones cinematográficos

Una de las críticas más recurrentes que reciben las películas chilenas es la falta de creatividad de los guiones. Para Antonio Martínez, el problema de los cineastas chilenos es que quieren hacer muchos filmes y pocas películas. “Quieren ser muy artistas y poco narradores. Hay un exceso de egocentrismo, arrogancia y de pensar que ser artista te da un dote especial de clarividencia”.

Martínez realiza una fuerte crítica a Gonzalo Justiniano. “Sabe filmar pero su problema es su contacto emocional, no quiere a ninguno de sus personajes. Eso se nota, provoca una gran distancia y una sensación de ser un experimento de laboratorio. Al hacer una película de un género determinado, ya sea policial o de aventura, Justiniano mezcla los géneros, en la que busca su estilo, sin trabajarlos primero”⁵⁷.

El académico Roberto Trejo señala “que la escritura para el audiovisual ha sido canalizada esencialmente a partir de la televisión. El ser guionista es un oficio y ser un buen guionista no significa escribir muchos guiones; un buen guionista es alguien que sabe de literatura, generalmente son periodistas que luego se especializan en dramaturgia”⁵⁸.

Para Trejo existe un hecho concreto. “Hay una cosa clara, que de un mal guión siempre saldrá una mala película, de un buen guión la mitad de las veces sale una buena película, porque hay detrás un director que supo poner en escena el cuento que estaba en el guión”.

⁵⁷ Martínez, Antonio, 1999, comunicación personal.

⁵⁸ Trejo, Roberto, 1999, comunicación personal.

Trejo agrega que una buena película es una historia bien contada, reconocer esto es un gran avance que ha tenido el cine chileno y latinoamericano. Entender que el cine que funciona es aquel que no tiene mayores pretensiones.

Andrés Wood opina que, en este aspecto, no se puede generalizar. “No estoy de acuerdo con la falta de originalidad en los guiones. Las cosas originales pueden ser muy malas también. Creo que el cine es muy variado, se han estrenado como seis películas este año. Por ello, considero que la crítica es infundada”⁵⁹.

Pablo Perelman, por su parte, afirma que efectivamente los guiones son malos. “Los guionistas en Chile no existen, por una falta de madurez. Muchos escritores se quejan que los realizadores les piden que les escriban un guión, en lugar de ellos llevar a la pantalla las novelas que escriben. Este problema siempre ha existido”⁶⁰. Agrega, sin embargo, que existen algunas excepciones. “Silvio Caiozzi, por ejemplo. Como no escribe, necesariamente recurre a novelistas como José Donoso y Gustavo Frías”⁶¹.

Muchos son los directores que han optado por llevar al cine novelas e, incluso, obras de teatro. Es el caso de Andrés Wood, quien llevó a la pantalla la obra de teatro, original de Roberto Parra, “El Desquite”. Estrenada durante el primer semestre de 1999, fue muy bien recibida por el público y la crítica, a nivel nacional e internacional.

Para muchos realizadores, como Pablo Perelman, la readaptación de obras es un signo de madurez en el cine nacional. “En mi opinión, hasta hace

⁵⁹ Wood, Andrés, 1999, comunicación personal.

⁶⁰ Perelman, Pablo, 1999, comunicación personal.

poco, el cine era la menos sofisticada de las artes. Era la más infantil y la menos elaborada, en relación a otras áreas como la música o la pintura. Es importante que el cine comience a leer, a buscar temáticas en el teatro, por ejemplo. Raúl Ruiz, por ejemplo, desde sus inicios, está adaptando obras para llevarlas al cine”⁶².

Roberto Trejo asegura que las adaptaciones de obras de teatro son un signo de gran creatividad. Él fue precisamente uno de los gestores de la propuesta de llevar ‘Cuentos Chilenos’ a Televisión Nacional. “Chile tiene una gran tradición literaria, grandes cuentos. Contiene mensajes historias, conflictos, personajes, mundos dramáticos. Hay una temática que puede ser registradas y hacerlas más contemporáneas en el término de su tratamiento visual”⁶³.

Termina diciendo que traducir un cuento en imágenes es más difícil que escribir un guión de la nada, porque debe tomar una distancia frente a él y leerlo a través de las imágenes.

⁶²La próxima película de Silvio Caiozzi, “Coronación”, está basada en la novela de José Donoso, del mismo nombre. Se encuentra en la etapa de post producción, y será estrenada en el 2000.

⁶³Parellman, Pablo, 1999, comunicación personal.

⁶⁴Trejo, Roberto, 1999, comunicación personal.

Cada cierto tiempo se oye hablar de proyectos, algunos más o menos recurrentes, aunque uno tiene la sospecha que los realizadores, incluso si van a lograrán ser, tal vez, esos proyectos. Ser cineasta de Chile es un trabajo arduo para quienes tienen como punto de apoyo principal al cine público, pero es constructor de las fantasías ajenas (las del espectador), un arte de las cosas quimeras, las de los innumerables filmes que nunca podrán superar la esfera de la pura ilusión. Hasta el momento en que lo logra, en algún caso, y así como asume la categoría de una verdadera hazaña.

Capítulo 4

“Sistema de Financiamiento”

Según el cineasta Miguel Littin, es particularmente importante crear las líneas de acción que permitan la aprobación de una ley de cine. “Si la década de los sesenta fueron los años de la fundación, y si los últimos diecisiete fueron los años de resistencia, de un tipo tanto interno como externo, en la década del ochenta es preciso unir sistemáticamente las líneas de creación, producción y distribución del cine, con el fin de establecer una sólida plataforma de despegue

Cada cierto tiempo se oye hablar de proyectos, algunos más o menos recurrentes, aunque uno tiene la sospecha que, de todos modos, muchos de ellos no lograrán ser, tal vez, eso: proyectos. Ser cineasta en Chile, ciertamente – salvo para quienes tienen como punto de apoyo principal el cine publicitario – más que constructor de las fantasías ajenas (las del espectador), un artífice de las propias quimeras, las de los innumerables filmes que nunca podrán superar la cámara de la pura ilusión. Hasta el momento en que lo logra, en algún caso, y el hecho asume la categoría de una verdadera hazaña.

Hacer una película chilena, señala un crítico, “es una proeza”, y agrega que el hecho de que en 1990 se haya estrenado siete u ocho largometrajes “lejos de señalar el nacimiento de una industria hecha y derecha, simplemente significa siete u ocho proezas paralelas”.⁶⁴ Este hecho comienza a ser tomado en cuenta por los realizadores, a partir del año siguiente. Están convencidos de que si no se implementa a nivel de gobierno disposiciones que creen las condiciones para consolidar una verdadera industria cinematográfica chilena.

Según el cineasta Miguel Littin, es particularmente importante crear las líneas de acción que permitan la aprobación de una ley de cine. “Si la década del sesenta fueron los años de la fundación, y si los últimos diecisiete fueron los años de resistencia, de exilio, tanto interno como externo, en la década del noventa es preciso unir urgentemente las líneas de creación, producción y distribución del cine, con el fin de establecer una sólida plataforma de despegue

⁶⁴ Minnesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 135.

del cine nacional. Recuperar hoy la participación del Estado, estableciendo un soporte institucional que posibilite la fluidez de la misma, lo que necesariamente pasa por establecer una ley que al menos garantice algunas medidas mínimas que aseguren la continuidad del quehacer cinematográfico”.⁶⁵

En torno al mismo tema, otro realizador, Silvio Caiozzi, agrega que “Si no existe legislación, siempre van a existir esfuerzos esporádicos y no películas constantes. Van a continuar las demoras y casos de cineastas, como yo, que dejan pasar cinco o seis años, para realizar una película. Yo valoro los convenios de coproducción, pero para que ellos funcionen es necesario que exista una ley de cine”.⁶⁶

Uno de los que mejor conoce el problema, es Patricio Kaulen, por conocer la legislación aprobada durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. Esta permitió un fuerte relanzamiento de la producción nacional que tuvo como registro centenares de documentales y una treintena de largometrajes. Sin embargo el decreto ley 825 de 1974 puso fin a este auge, con el establecimiento del IVA, entre otras disposiciones que dejaron al cine desprovisto de todo respaldo legal. Kaulen señala, que la política de libre mercado implantada por el gobierno militar no consideró otros sistemas de ayuda a la producción cinematográfica nacional obligando al cine chileno a competir de igual a igual en el mercado.

A comienzo de los noventa se insistía en la necesidad de una ley cinematográfica que contemplara, principalmente, formas de crédito a la producción de películas, tal como se hizo en 1968, en que doce películas fueron

⁶⁵Woesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 136.

⁶⁶Woesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno, Veinte Años*, pág. 136.

financiadas por este medio a través del Banco del Estado con la cancelación total de los créditos.

Otras de las medidas contempladas por Kaulen son las llamadas "cuentas de pantallas". Éstas, a juicio de realizador, permiten defender la producción nacional y acceder a convenios de coproducción con otros países. Sin duda será imposible implementar una verdadera política de coproducciones, porque las películas no se hacen sólo para un país porque, salvo en países con mucha población y con gran asistencia a las salas de cine, una película no se financia si no tiene difusión en el exterior.

Tres son los temas que adquieren relevancia en torno al desarrollo de la cinematografía nacional. Uno de ellos está relacionado con el financiamiento.

El gobierno se ha comprometido a otorgar créditos a través del Banco de Crédito y la Corporación de Fomento de la Producción, para la constitución de capital de trabajo y de la implementación técnica necesaria para la creación audiovisual. Estos recursos son entregados en base al esfuerzo de los propios realizadores nacionales que han conseguido importantes premios internacionales y un lugar destacado en el competitivo mercado de la cinematografía mundial.

Las leyes anteriores relativas con este propósito no han tenido los resultados que se esperaban.

4.1- PAPEL DEL ESTADO

No existe ningún país capaz de producir películas a excepción de Estados Unidos, que no tenga una ley de protección de su industria cinematográfica. Esta contempla una serie de medidas tendientes a posibilitar el desarrollo de esta área a través de subvenciones, préstamos, exenciones, entre otras. Pero más allá de su carácter de industria, el cine expresa la identidad cultural de un pueblo, por ello debe ser considerada al mismo nivel que la literatura, la música, la pintura o la cultura popular. Es por esto que un país sin cine es un país sin memoria, lo que explica que naciones tan industrializadas como Francia o España hayan tenido una preocupación constante y meticulosa por crear mecanismos legales de protección de su industria cinematográfica, en los que hay un propósito que va más allá del establecimiento de barreras de proteccionismo económico.

Por tanto, Chile necesita un cuerpo de disposiciones legales compatibles con sus necesidades en este campo. El país ya cuenta con un potencial técnico y artístico capaz de garantizar el verdadero renacimiento del cine nacional.

Las leyes anteriores dictadas con este propósito no han tenido los resultados que se esperaban.

4.1.1-Corfo:

Sin lugar a duda una de las ayudas más significativas que recibe el cine en nuestro país, es la que entrega el Estado a través de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO). Los realizadores pueden acceder por medio de ciertos requisitos en las normas, esto debido a que no está establecido una ayuda específica al cine, sino sólo de las empresas en general.

Desde su creación en la década del 40, la Corfo canalizó el subsidio al desarrollo de proyectos cinematográficos a través de una entidad creada para tales efectos llamada Chile Films. Con aciertos y desaciertos este organismo puso como fin transformar la incipiente producción nacional en una verdadera industria cinematográfica. Era el principal punto de apoyo que tenían los cineastas chilenos para la realización de sus películas. Sin embargo sus funciones fueron interrumpidas cuando en 1973 el Gobierno Militar decretó su cierre.

Entre 1973 y 1989 no se registran iniciativas por parte del Estado en el desarrollo de proyectos cinematográficos. Los realizadores que se dedicaron a la elaboración de largometrajes encontraron sus fuentes de financiamiento en la actividad publicitaria.

Ya en 1990 se dan los primeros atisbos de la participación del Estado en el fomento audiovisual. Uno de esos esfuerzos fue la creación de Cine- Chile, que consistía en un instrumento de línea de crédito otorgado por el Banco del Estado a los cineastas para la realización de sus largometrajes. Esta iniciativa

fracasó ya que las películas financiadas por este medio no lograron el éxito de taquilla esperado para cancelar la deuda bancaria.

La Corfo creó sus propios instrumentos de financiamiento que, unido a la gestión desarrollada por el Fondart, dieron origen este año al Programa de Fomento del Cine de Largometraje. Este convenio tiene como fin principal canalizar de mejor forma los recursos destinados a la cinematografía nacional, en que la Corfo centrará su aporte en las etapas de pre-producción, esto es la evaluación de viabilidad de proyectos, la inversión, y la comercialización y distribución de los largometrajes a nivel nacional.

*** Programa de Fomento del Cine de Largometraje**

Una nueva forma de apoyar al séptimo arte en nuestro país es el programa de Fomento del Cine de Largometraje, el cual es una iniciativa conjunta de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) y la División de Cultura del Ministerio de Educación (MINEDUC). Tiene por objetivo promover la ejecución de proyectos destinados a la explotación cinematográfica, mediante el co-financiamiento de las etapas de pre-producción, rodaje, post-producción, distribución y comercialización; llevados a cabo por empresas audiovisuales y que se estimulen una oferta de largometrajes con volúmenes y calidad suficiente para los requerimientos del mercado cinematográfico nacional e internacional. Esto se enmarca en un esfuerzo estratégico por apoyar el desarrollo de nuevos negocios para la industria audiovisual chilena.

La Corfo hace factible esta iniciativa a través de tres instrumentos principales:

1-Apoyo para el Desarrollo de Proyectos de Realización

Cinematográfica:

Antiguamente llamados Fondo de Asistencia Técnica (FAT), estos recursos de desarrollo de proyectos cinematográficos, se encargan de todo el proceso de pre-producción que contempla la pre-inversión y el estudio de factibilidad de los proyectos.

Se considerarán como gastos subvencionales de esta etapa, exclusivamente: la redacción del guión definitivo, diseño de planes de producción, guiones técnicos, diseño de presupuestos, diseño de planes de financiamiento, diseño de planes de negocios, formulación de planes de distribución y marketing. La asistencia para contratos de coproducción y la asistencia para contratos de comercialización internacional, quedarán a cargo de ProChile a partir del próximo año.

El Programa contempla co-financiar el setenta por ciento (70%) del valor total del proyecto previamente evaluado y seleccionado por la Comisión Técnica del programa, con un tope de 450 UF. El plazo máximo de ejecución de esta línea de acción es de seis meses a partir del momento de la entrega del primer desembolso efectuado por la CORFO.

Para la implementación de esta línea de apoyo empresarial se utilizarán los recursos que la CORFO otorgue para tales efectos. La selección de proyectos se realizará mediante dos concursos públicos anuales. De los

proyectos seleccionados se propenderá a que un 25 por ciento de los proyectos beneficiados correspondan a “óperas primas”.

El Concurso para Desarrollo de Proyectos, de este año, fueron seleccionados 27 proyectos aprobados por este organismo de los cuales, según, Roberto Trejo, Jefe de la Unidad Técnica Audiovisual de la Corfo, ocho o diez serán los seleccionados por el Fondart y éstos automáticamente recibirán el apoyo de la Corfo para su distribución y comercialización sólo a nivel nacional.

2- Apoyo la Distribución y Comercialización Nacional e Internacional:

Se considera como distribución el proceso de promoción, venta y exhibición de la obra terminada, tanto en el territorio nacional, que contribuyan a generar negocios por explotación cinematográfica.

Para el co-financiamiento de esta etapa de la realización, se constituirán **Proyectos de Fomento (PROFO'S)**. Roberto Trejo, explica que los acuerdos de distribución y comercialización de las películas chilenas con las empresas distribuidores que funcionan en nuestro país como Cinemax, Hoyts, Conate, entre otras se realiza por “paquetes”.

“La idea era poner de acuerdo a todos los cineastas para el estreno de sus películas en base a un calendario de estrenos previamente establecido a nivel mundial, entre marzo y diciembre. Debido a que este calendario está determinado por la gran cantidad de producciones norteamericanas y las películas nominadas al Oscar, los estrenos para las películas chilenas quedan reservados sólo a 14 semanas, desde la última semana de marzo hasta la

primera semana de mayo y un segundo período de estreno desde la última semana de julio hasta octubre. Durante noviembre y diciembre se ha comprobado que disminuye en un 60 por ciento la asistencia a las salas de cine”, según señala Roberto Trejo⁶⁷.

Sentar a una misma mesa a los directores nacionales con las empresas distribuidoras fue un gran logro, agrega Trejo. Esto porque es un mercado muy competitivo que todos quieren abarcar, además el público de cine chileno es uno solo y muy reducido. “Los cineastas deben preocuparse de no estrenar simultáneamente sus películas para asegurar un mínimo de espectadores por sala, para evitar lo que sucedió en 1997 en que se estrenaron los tres largometrajes chilenos simultáneamente con el consiguiente fracaso en términos de taquilla”.

La Corfo aportará hasta el setenta por ciento del valor del proyecto, con un tope de 2.700 UF, debiendo acreditar el grupo de empresas cinematográficas el treinta por ciento del costo total del costo total de comercialización, distribución y exhibición. Para la implementación de esta línea de apoyo empresarial se utilizarán los recursos de los Proyectos de Fomento que la CORFO entregue para tales efectos, de acuerdo a las modalidades y los procedimientos que le son propios.

Un ejemplo de PROFO'S es la participación en la distribución y comercialización de “Tuve un sueño contigo” “El Desquite” y “El chacotero sentimental”.

⁶⁷Trejo, Roberto, 1998, comunicación personal.

A partir de este año se va a encargar del financiamiento de las copias de tiraje, promoción y publicidad de las películas, que era el punto más débil que tenían los lanzamientos de los largometrajes chilenos.

Empresas y Proyectos Elegidos

3)-Fondo Nacional de Desarrollo Tecnológico (FONTEC): por medio de este fondo se promueven determinadas innovaciones tecnológicas en la etapa de post-producción de los largometrajes. Es así que gracias a este instrumento de la Corfo se utilizaron nuevos mecanismos en el tratamiento del sonido y de la imagen en la película de Cristián Galaz “El chacotero sentimental”.

Para los recursos del Concurso Nacional de Proyectos Artísticos, del

*** Apoyo a la Producción y Post-Producción de Largometrajes:**

Esta fase, realizada exclusivamente por el Fondart, se refiere al lapso que media desde el inicio de la puesta en marcha del plan de rodaje aprobado, hasta el último día de filmación, con los procesos administrativos, técnicos y artísticos que se efectúan en este período. Como etapa de post – producción se considera el lapso que va desde el término del rodaje o filmación y la finalización de la obra audiovisual, con los procesos técnicos comúnmente señalados para este período.

Para el financiamiento de esta fase se asignarán recursos que anualmente destine para estos efectos el Concurso Nacional de Proyectos Artísticos, del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fondart), en su área Audiovisual, de acuerdo a las modalidades de selección y procedimientos

de asignación que le son propios. Acá también se busca que los proyectos beneficiados sean consideradas “óperas primas”.

Empresas y Proyectos Elegibles

Todos los proyectos para ser co-financiados por la CORFO, deberán ser presentados por empresas o grupos de empresas cinematográficas del sector privado nacional. Dedicadas a la producción de cine y/o televisión que demuestren ventas netas superiores a 2.400 UF y que no excedan de 100.000 UF, en el último año.

Para los recursos del Concurso Nacional de Proyectos Artísticos, del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), en su área audiovisual, los postulantes deberán cumplir con las exigencias establecidas por dicho fondo concursable en su respectivo reglamento anual.

En cuanto a los proyectos el **Programa de Fomento del Cine de Largometraje**, considerará elegibles aquellos largometrajes de ficción, de una duración mínima de 60 minutos, con soporte de celuloide de 35 milímetros, destinados a la explotación cinematográfica, producido por una o varias empresas nacionales, o en coproducción con empresas extranjeras.

Las empresas interesadas en postular proyectos en alguna de las líneas de financiamiento del programa, deberán presentar a la Unidad Técnica del Programa, un formulario de postulación debidamente formado por el representante legal de la empresa o grupo de empresas audiovisuales, acompañado por los siguientes antecedentes:

- Proyecto formulado según las Pautas de Presentación para cada una de las etapas subvencionales.
- Antecedentes Artísticos del equipo Ejecutor y de las empresas, mediante la presentación del currículum vitae, respaldado por obras anteriores de las empresas y del ejecutor principal.
- Antecedentes Financieros de la empresa, según lo establecido en las bases y convocatorias específicas.
- Antecedentes Legales de la empresa o grupo de empresas solicitantes, según lo establecido en las bases y convocatorias específicas.

Supervisión y Difusión de los Proyectos

Los beneficiarios del Programa de Fomento del Cine de Largometraje, estarán obligados a aceptar y facilitar la labor de supervisión y seguimiento de las actividades del proyecto, poniendo a disposición de los organismos fiscalizadores toda la información que se requiera, y presentando los informes de avance y los productos finales de cada etapa.

Además deberán colaborar en la labor que se realice para la difusión de los resultados del proyecto financiado. La ayuda que brinde este Programa de Fomento debe mencionarse claramente en los genéricos del principio del largometraje realizado, así como en los principales materiales publicitarios.

Al primer Concurso Nacional para la Preparación y Desarrollo de este tipo de producciones audiovisuales, convocado en julio de este año, postularon 54 proyectos, de los cuales fueron seleccionados 27 (ver recuadro).

Según el vicepresidente de la Corfo, Gonzalo Rivas, llama la atención que la mitad de los 27 proyectos corresponden a óperas primas, 16 de ellos son de directores menores de cuarenta años, "lo que estaría indicando una fuerza joven, emergente en este mercado"⁶⁸.

Este es un referente importante en el medio audiovisual, en el sentido de que tanto los nuevos realizadores como los de gran trayectoria como Silvio Caiozzi, tienen la oportunidad de competir en igualdad de condiciones, y en que la nueva generación de cineastas tienen la oportunidad de desarrollar sus proyectos.

Las películas seleccionadas fueron presentadas por veinte productoras audiovisuales, las cuales deberán aportar entre todas 105 millones de pesos. Esto sumado a los 172,8 millones que entregará la Corfo, suma un total de 277,8 millones de pesos para este proceso inicial.

Tanto Rivas como Nivia Palma, Directora del Fondart, señalaron que los proyectos que reciben este beneficio tendrán la oportunidad de postular de una manera más profesional al paso siguiente, el Fondart, por lo que tendrán mayores posibilidades de obtener estos recursos.

De los proyectos seleccionados, 24 son de cine-ficción, dos de cine infantil de animación y dos de cine documental.

En la lista de seleccionados destacan los siguientes proyectos:

"Las sillas"	Cristián Kaulen	6.737.036
"El reino de la Araucanía"	Andrés Waicabliuth	6.488.345
"Azul y Blanco"	Sebastián Araya	4.870.435
"Naldonado"	Alberto Daiber	6.496.245
"Vida y obra del poeta y artista"	Manuel Puga	6.557.281

<u>Título de Proyecto</u>	<u>Autor</u>	<u>Aporte Corfo (\$)</u>
“¿Alguien sabe dónde está mi casa?”	Cristián Matthies	6.709.788
“El pianista del silencio”	SilvioCaiozzi	6.572.352
“Llamas”	Iván Sanhueza	6.737.036
“EL coordinador”	Alejandro Goic	7.305.941
“Negocio Redondo: Un viaje al paraíso perdido”	Ricardo Carrasco	6.737.036
“El tesoro de los piratas”	Cristián Galaz	6.737.036
“Cinco”	Marco A. Enríquez	6.362.756
En busca de Palipán”	Vivianne Barry	5.778.879.
“Mampato y Ogú”	Aejandro Rojas	6.158.399
“Hijo de ladrón”	Gonzalo Justiniano	6.003.447
“Te quiero ver muerta”	Alejandro Harriet	6.098.514
“Los hijos del jaguar”	Jorge Higalgo	6.692.122
“UN alemán en la Araucanía”	Cristián Sánchez	6.707.093
“Buscando a la señorita Hyde”	José Maldonado	6.737.036.
“Ciudad capital”	Jorge López	6.709.638
“La importancia de la Rosa”	Leo Kocking	4.598.850
“Amor que mata”	Edgardo Viereck	6.710.087
“Paraíso clase B”	Nicolás Acuña	5.798.492
“Sub-Terra”	Marcelo Ferrari	6.033.390
“Conocimiento natural”	Carlos Flores	6.737.036
“El fotógrafo”	Sebastián Alarcón	6.737.036
“El viaje”	Claudio Sapiaín	6.707.093
“Las alitas”	Cristián Kaulen	6.737.036
“El reino de la Araucanía”	Andrés Waissbluth	6.498.395
“Azul y Blanco”	Sebastián Araya	4.970.435
“Maldonado”	Alberto Daiber	6.698.260
“Vida y obra del poeta y antipoeta Nicanor Parra”	Marcelo Porta	6.557.381

Roberto Trejo, afirma que este convenio entre la Corfo y el Fondart , para el desarrollo de proyectos cinematográfico , es el reflejo de un cambio de mentalidad en relación a la cinematografía chilena. “ Comienza haber conciencia en el medio audiovisual de nuestro país de que el tratamiento que se le daba al cine era muy primario. Era considerado sólo en su dimensión artística y creativa, sin asumir como hecho fundamental que el cine es una industria cultural, que implica una dimensión técnica, económica y empresarial que lo distingue de otras expresiones artísticas”⁶⁹.

Trejo agrega que la política de apoyo al cine es una política de fomento industrial que significa no sólo la generación de productos sino además la profesionalización de la gestión empresarial, del mejoramiento de las capacidades técnicas y humanas y también de innovaciones tecnológicas.

Se toma conciencia además que la realización comercial de una película no termina con la post – producción sino cuando ha sido estrenada en las salas de cine. “ Con la exhibición se termina el círculo y esto no existía antes en el medio cinematográfico local”⁷⁰.

⁶⁹Trejo, Roberto, 1999, comunicación personal.

⁷⁰Trejo, Roberto, 1999, comunicación personal.

4.1.2-Ministerio de Educación: FONDART

El Estado asigna el 0,2 por ciento de su presupuesto al desarrollo de proyectos relacionados al campo de la cultura. Uno de los organismos que en cierta forma se ha convertido en la gran fuente de ingreso para los proyectos cinematográficos del cine nacional, es el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART).

A falta de una Ley de Cine y de una adecuada red de fomento o mayor participación de la empresa privada, el FONDART es la gran oportunidad para que los realizadores chilenos consigan parte del dinero que necesitan para sacar a delante sus proyectos.

Se define como una fuente de financiamiento del estado, que tiene como objetivo promover el desarrollo de las artes y la cultura del país, lo que se obtiene otorgando recursos mediante concursos públicos.

Desde 1998, el FONDART cuenta con el “Concurso Nacional de proyectos artísticos” destinado a financiar proyectos de creación y producción artística, en las áreas de Plástica (pintura, escultura, fotografía y expresiones afines), Artes Visuales (cine y video); Teatro; Danza; Música y Artes Integradas. Cuenta, además con el “Concurso Regional de Proyectos Culturales”, que tiene como objetivo el financiamiento de proyectos de difusión, formación artístico – cultural en todas las regiones del país.

Específicamente en el área audiovisual, el Fondart en sus siete años de existencia ha financiado 336 proyectos de creación audiovisual en todo el país por un monto aproximado superior a los 1.450 millones de pesos. Por la

especificidad del tema, a partir de este año el área audiovisual ha clasificado la postulación de la siguiente manera:

- **Proyectos de largometraje 35 mm:** Sólo se podrá presentar proyectos de producción de largometrajes (rodaje y post – producción) en 35 mm, destinados a exhibición en sala. **No se financiará proyectos de guiones ni en general de preparación de producciones fílmicas.** Las postulaciones deberán incluir guión definitivo, presupuesto detallado de producción o post – producción, según corresponda, plan de producción y plan de financiamiento. Cuando se trate de post – producción, además deberán acompañar antecedentes escritos y visuales de la obra. **Su monto máximo de postulación es de 45 millones de pesos.**

- **Proyectos de cortometrajes 35mm:** La obra fílmica propuesta en el proyecto en formato 35mm no deberá exceder de un tiempo de 10 minutos de duración, teniendo como propósito principal de exhibición en salas de cine, Los proyectos postulados bajo esta modalidad, deberán incluir el guión definitivo, presupuesto detallado de la producción, plan de producción y un video en que se dé cuenta de trabajos anteriores. Cuando se trate de proyectos de post-producción, deberán acompañar antecedentes escritos y visuales de la obra. **Su monto máximo de postulación es de 15 millones de pesos**

- **Proyectos de cortometrajes y documentales en 16mm y/o video:** Se podrá presentar proyectos de producción de cortometrajes (ficción, experimental y animación) en formato cine 16mm. o video profesional y producción de documentales en formato cine 16mm o video profesional. Se podrá presentar además, proyectos de post – producción en cine 16mm o

video profesional. Las postulaciones deberán incluir el guión definitivo, plan de producción, presupuesto detallado y un video en que se dé cuenta de trabajos anteriores del postulante. Cuando se trate de proyectos de post- producción, deberán acompañar antecedentes escritos y visuales de la obra. **Su monto máximo de postulación en de 8 millones de pesos.**

- **Proyectos de Video Creación:** Se podrá presentar proyectos en formato video postulados como video creación (video arte o video experimental). La postulación deberá acompañar guión definitivo, plan de producción, presupuesto detallado y antecedentes visuales de obras anteriores del postulante. Cuando se trate de proyectos de post- producción, deberá acompañar antecedentes escritos y visuales de la obra. **Su monto máximo de postulación es de 5 millones de pesos.**

En cuanto a los gastos estimados para la ejecución del proyecto, en moneda nacional incluido el impuesto, pueden ser de tres tipos:

- **Honorarios:** Cuyo monto debe considerarse razonable y no podrá exceder de \$ 400.000 mensuales por cada ejecutor o co – ejecutor.

- **Operación:** Se consideran aquellos que sean necesarios para la realización del proyecto. Estos pueden incluir gastos tales como remuneraciones menores, personal adicional, arriendo de equipos, pasajes, viáticos, fletes, materiales fílmicos. El responsable del proyecto deberá desglosar estos gastos en el formulario respectivo.

- **Inversión:** gastos consistentes en la adquisición de bienes que resulten indispensables para desarrollar las actividades previstas en el proyecto y que

subsisten después de terminado. El responsable del proyecto deberá acompañar el formulario la cotización respectiva.

Los proyectos serán evaluados y seleccionados por la Comisión Nacional de Personalidades Representativas del mundo del arte y la Cultura, compuesta por el Ministro de Educación, Subsecretario de Educación; el jefe de la División de Extensión del Ministerio de Educación, un representante de cada una de las áreas artísticas designados por el ministro de Educación y un representante del sector privado designado por el ministro de Educación.

La Comisión Nacional al aprobar un proyecto, deberá financiar, a lo menos, el ochenta por ciento del monto solicitado. A su vez en términos generales esta comisión se basará en los siguientes criterios para evaluar los proyectos presentados:

- **Calidad:** Niveles de creatividad, claridad de objetivos, impacto cultural de la iniciativa y antecedentes del ejecutante (idoneidad en el área en que postula), los apoyos con los que cuenta la iniciativa y referencias si las hubiere.

- **Presupuesto:** Adecuación y coherencia de los recursos solicitados con la ejecución del proyecto.

- **Viabilidad:** Coherencia entre el plan de trabajo, los objetivos específicos y los plazos propuestos, así como la adecuación de la dotación de equipos y personal a las necesidades del proyecto.

Este año, fueron 37 proyectos audiovisuales los que recibieron diversos aportes por un total cercano a los 400 millones de pesos, pero sólo seis películas concentraron 231 millones. El principal beneficiado fue

Cristián Galaz quien consiguió casi 36 millones de pesos para finalizar su primer largometraje **“El Chacotero Sentimental, la película”**, inspirado en el popular programa radial conducido por el Rumpy. También salió favorecida la producción de Silvio Caiozzi, **“Coronación”**, protagonizada por Julio Jung y María Cánepa, que obtuvo 36 millones de pesos. El director Sergio Castilla, obtuvo 40 millones de pesos para su próximo filme titulado **“Te amo (made in Chile)”**, con Tamara Acosta y Mateo Iribarren; e igual cifra obtuvo el productor Juan Harting para filmar la película **“Dos Hermanos”**, basada en un relato de Alberto Fuguet. Otros que consiguieron 40 millones de pesos son el proyecto **“Un taxi para tres”** del realizador Orlando Lubbert, quien hizo dos películas en Alemania, y Andrés Racz, con **“Tendida mirando las estrellas”**, su primer largometraje.

Entre 1992 y 1999 se han presentado un total de tres mil 135 proyectos audiovisuales de los cuales sólo 373 fueron seleccionados los que han recibido cerca de mil 875 millones de pesos para la realización de sus propuestas, tal como se ve en el cuadro que se presenta a continuación:

1992	304	3.370.346.000
1993	304	3.507.126.800
1994	321	3.590.525.400
1995	327	3.843.756.370
1996	378	4.042.374.800
TOTAL	1.634	21.305.063.370

Fuente: División de Cultura, Ministerio de Educación.

ÁREA ARTES AUDIOVISUALES SELECCIONADOS

	PROYECTOS	RECURSOS
1992	21	105.770.000
1993	56	134.084.000
1994	69	145.770.000
1995	44	211.266.000
1996	43	187.514.090
1997	46	287.692.626
1998	57	403.969.615
1999	37	398.440.853
TOTAL	373	1.874.507.184

Fuente: División de Cultura. Ministerio de Educación.

AREA ARTES AUDIOVISUALES PRESENTADOS

	PROYECTOS	RECURSOS
1992	324	2.896.198.000
1993	374	1.664.414.00
1994	422	1.847.869.00
1995	540	3.370.148.000
1996	401	2.507.126.952
1997	371	2.530.523489
1998	327	2.548.799.370
1999	376	4.042.974.689
TOTAL	3.135	21.408.053.500

Fuente: División de Cultura. Ministerio de Educación.

En general los realizadores chilenos consideran que el apoyo del Fondart es bueno pero insuficiente. El cineasta Helvio Soto opina que los recursos entregados por el Fondart son muy buenos sin embargo insuficientes “ el cine chileno está condenado a ser deficitario, mientras en Chile se ha considerado como un costo y no una inversión. Hacer cine en Chile es un acto de locura, porque el dinero invertido en la realización casi no se recupera”⁷¹.

El realizador propone crear un fondo común generado a través del impuesto del 11 por ciento de retención a las importaciones de películas, para ayudar a una industria que, a su juicio, va a pérdida pero que sin embargo tiene un buen rating cuando son exhibidas en televisión “el Estado debe intervenir si queremos una buena industria que permita un cierto desarrollo y que impida a los realizadores hipotecar sus bienes para financiar una película”⁷².

Silvio Caiozzi agrega que el Estado aún no ha dado el gran paso; entender que el país se vende a través de su industria audiovisual “ Estados Unidos por ejemplo protege su cine porque forma parte de su desarrollo nacional. Es un vehículo de promoción de su ideología, su política su economía. No forma parte sólo de su desarrollo cultural “⁷³.

Por otra parte Pablo Perelman, quien actualmente está trabajando en la producción de su próxima película, señala que no está mal el apoyo que entrega el Fondart “ hay plata para desarrollo de proyectos, para

⁷¹ Soto, Helvio, 1999, comunicación personal.

coproducción y para distribución. Hoy en día es muy fácil hacer cine en Chile porque hay muchos recursos dando vuelta a lo que se pueda acceder fácilmente por lo que hay que aprovecharlos”⁷⁴.

Muy contraria es la opinión que tiene el realizador Cristián Galaz. Recién estrenado su largometraje “ El chacotero sentimental”, señala que el aporte que entrega el Fondart se reparte entre demasiada gente por lo que le queda a cada cineasta es muy poco, “ tuve que rodar una película en 21 días con un presupuesto de 100 mil dólares, lo que es una proeza tomando en cuenta que los rodajes de largometraje en Latinoamérica duran dos meses y con un presupuesto promedio de un millón y medio de dólares”⁷⁵. Galaz agrega que en Chile no existe una cinematografía propia porque “decir dos o tres películas anuales constituyen una cinematografía propia es absurdo. No la tenemos como la tiene otros países latinoamericanos y la han obtenido porque cuentan con apoyo estatal y porque la sociedad de esos países se ha interesado por tener un cine propio”⁷⁶.

Andrés Wood también tiene su opinión al respecto. Señala que, en general, el apoyo tanto del Fondart como de la Corfo, están bien. “Están bien encaminada, sin embargo, faltan más fondos, no es suficiente. A pesar de que la poca producción que se hace en Chile tiene su pie en esos aportes”⁷⁷.

⁷⁴ Soto, Helvio, 1999, comunicación personal.
⁷⁵ Caiozzi, Silvio, 1999, comunicación personal.
⁷⁶ Perelman, Pablo, 1999, comunicación personal.
⁷⁷ Galaz, Cristián, 1999, comunicación personal.
⁷⁸ Galaz, Cristián, 1999, comunicación personal.
⁷⁹ Wood, Andrés, 1999, comunicación personal.

4.1.3- Ministerio de Relaciones Exteriores (Dirección (DIRACI):

El Ministerio de Relaciones Exteriores también tiene áreas de acción que se encargan de ayudar a promover y difundir las películas por medio de sus organismos PRO-CHILE y la Dirección de Asuntos Culturales e Información (DIRACI).

Los aportes del Estado en estas materias no toman el proceso de producción de la película, sino que en la medida que ésta se encuentra terminada, se apoya a la distribución y promoción.

1.- **PRO-CHILE**: Este organismo se encarga de promover el impulso de la exportación y diversificación de mercados. En el caso específico del cine, PRO-CHILE materializa su ayuda cuando el producto se encuentra terminado. Esta contribución resulta fundamental a la hora de recuperar la inversión.

Este organismo cuenta con oficinas a lo largo del mundo. En el caso de que un comprador extranjero se interese en adquirir un producto nacional, se dirige a éste y encuentra toda la información necesaria.

Otras formas en que PRO-CHILE ayuda a la cinematografía nacional es a través del financiamiento de pasajes a los directores o productores para que viajen a las distintas ferias internacionales, así como la impresión de catálogos con sus películas y la realización de videos.

2.-Dirección de Asuntos Culturales e Información (DIRACI):

Este organismo entrega recursos para la difusión cultural del cine chileno, tanto a nivel nacional como internacional.

Alejandra Syllero, jefa de la unidad audiovisual del Ministerio de Relaciones Exteriores, el aporte en la promoción de las películas es fundamental. Una de las vías más importantes de difusión de los largometrajes nacionales es a través de la participación en los más importantes festivales de cine. Esto se concreta a través de una etapa previa en que los organizadores envían las bases y requisitos de postulación, a las embajadas y consulados chilenos, quienes los hacen llegar al Ministerio de Relaciones Exteriores y ellos a las productoras de cine.

“Nosotros los ayudamos en la primera etapa que es la postulación, la ficha de inscripción, el video, y lo enviamos en valija diplomática. Este es el primer paso”, señala la directora.

Luego de recibir la respuesta de los organizadores del certamen, Diraci le manda una copia en cine. De quedar seleccionados en el festival, el organismo se encarga de organizar el viaje al lugar donde se realizará el evento, entre ellos, la compra del pasaje de los directores.

Después de siete años a cargo del organismo, Alejandra Syllero señala que la cooperación de Diraci se ha ido incrementando cada año. “La política de la institución es tratar de ayudarlos a todos por igual. Comenzamos de apoco, por la falta de recursos y de películas, pero ahora, incluso, subtitulamos todas las películas chilenas, como “Gringuito” y “El

Desquite, entre otras, al ser requisito obligatorio para participar en los festivales”⁷⁸.

Otra forma de dar a conocer la producciones chilenas es a través de muestras de cine nacional, a pedido de las embajadas y que, a juicio de Syllero, son muy exitosas.

4.1.4- Co-producción:

La realización de un proyecto en forma conjunta entre el director y su equipo con una segunda empresa que puede ser nacional o internacional, es otra de las formas de financiamiento utilizadas por los cineastas chilenos.

a.- Nacional: A pesar que siempre se le ha criticado a la televisión la poca asistencia del público para ver películas chilenas, ésta tiene su lado positivo en lo que se refiere a las coproducciones nacionales. Este medio se ha transformado en una de las fuentes de financiamiento más importantes que tiene en estos momentos el cine nacional.

La televisión participa aportando recursos para la realización de los filmes, como coproducción o también comprando las películas para ser exhibidas.

Abdullah Ommídvar señala que los realizadores chilenos se han volcado a vender sus películas a la pantalla chica “El mundo está

⁷⁸ Syllero, Alejandra, 1999, comunicación personal.

desesperado por imagen y esto también es una solución para las películas nunca transmitidas o con poco tiempo en cartelera⁷⁹.

Televisión Nacional ha sido el gran aliado del cine chileno. Algunas de las películas nacionales que TVN ha participado en su producción son **“En tu casa a las ocho”**, **“Punto Rojo”** – que no fue estrenada en salas – ambas pertenecientes a la productora Roos Film.

Otras coproducciones y documentales exhibidos en la televisión son **“Los Enredos de Sussy”**, de Gonzalo Justiniano basada en su film del mismo nombre, **“La Brigada Escorpión”**, serie policial dirigida por Joaquín Eyzaguirre; **“Fantasmas del Desierto”**, video documental sobre el pasado y presente de las oficinas salitreras dirigido por Leo Kocking, en locaciones del norte del país y coproducido por TVN y **“Estrella de Chiloé bajo los cielos de París”**, serial dirigida por Ricardo Larraín.

A estas realizaciones se suman **“EL Gringuito”** del director Sergio Castilla, **“El Entusiasmo”** de Ricardo Larraín, **“Historias de Fútbol”** de Andrés Wood, las cuales fueron exhibidas por el Canal de la Universidad Católica de Chile (Canal 13).

b.- Extranjera: La globalización de la industria del cine y de lo audiovisual ha generado la necesidad de formar coproducciones entre empresas de distintos países con el objetivo de lograr los recursos para producir, ampliar los mercados de exhibición y venta y con ello disminuir los riesgos de la inversión.

⁷⁹ Omnídivar, Abdullah, 1999, comunicación personal.

El primero de los acuerdos de coproducción que Chile realizó fue con Canadá, por iniciativa de Miguel Littin, quien se encontraba preparando una película con aporte canadiense.

Estos acuerdos nacen del intercambio de propuestas entre Chile con el país interesado. La propuesta enviada por este último de pasar por la aprobación del Ministerio de Educación, organismo encargado de dar a conocer la propuesta a los cineastas para conocer su opinión. De ser aprobado, pasa a trámite legislativo para su evaluación.

En la actualidad Chile tiene vigentes convenios bilaterales de coproducciones cinematográfica con Argentina, Venezuela, España, Francia, Canadá y Brasil. Asimismo, existen acuerdos multilaterales que pueden ser utilizados como el Convenio Andrés Bello y el acuerdo de la ALADI sobre coproducciones cinematográficas en la región. Por otra parte, la asociación de Chile con el Mercosur permitirá a nuestras empresas acogerse a los beneficios que sobre estas materias establece dicho acuerdo comercial en torno a temas como las industrias culturales, a la vez que potenciará la asociación con empresas de la región.

Algunas películas que se han financiado de esta forma son: **“Gringuito”** de Sergio Castilla con capitales mexicanos, estadounidenses y franceses; **“Corazones fritos”** de Gonzalo Justiniano en coproducción con España y Argentina; **“Cielo ciego”** de Nicolás Acuña, con financiamiento parcial de la televisión belga; **“Last Call”** de Christine Lucas con un presupuesto superior al millón de dólares, una coproducción chileno – norteamericana, la cual fue hablada en inglés y con la participación de

actores estadounidenses, **“El entusiasmo”** de Ricardo Larraín, con apoyo francés al igual que la próxima película de Silvio Caiozzi **“El pianista del silencio”**.

Los acuerdos de coproducción permiten no sólo que el proyecto sea financiado en forma conjunta, sino que la película sea considerada nacional en ambos países. Así el público crece y aumentan las posibilidades de recuperar la inversión a través del corte de boletos.

Uno de los festivales más importantes que se han realizado es el XIV Festival de Cine Latinoamericano, que se celebra en Trieste, Italia. En este certamen se verán catorce producciones de países americanos, y en representación de Chile los largometrajes “Gringuito” de Sergio Castilla y “EL Desquite” de Andrés Wood. Fuera de competencia se programó también la comedia “El hombre que imaginaba” del realizador Claudio Sapiaín.

4.2- LEY VALDÉS

“La cultura es parte del desarrollo”. El financiamiento privado a la cultura es uno de los temas claves para su desarrollo. Tanto desde el ámbito público como del privado existe la noción de que la cultura es una actividad donde este último debe y puede invertir.

Ese fue el propósito al introducir un mecanismo de exención tributaria llamada Ley de Donaciones Culturales o Ley Valdés, que en rigor es sólo un artículo de la Ley 18.985 de reforma tributaria aprobada en 1990, que tuvo su principal promotor en el ex Presidente del Senado, Gabriel Valdés.

Este cuerpo legal permite descontar a las empresas el cincuenta por ciento del monto de las donaciones que hagan a la cultura, a la hora de pagar el impuesto global complementario. Además autoriza a particulares, otorgándoles el mismo beneficio sobre el pago de impuesto de primera categoría. La exención tiene un tope anual de 14 mil UTM (Unidades Tributarias Mensuales) por contribuyente.

Los proyectos sólo pueden ser representados por universidades e instituciones profesionales, reconocidos por el Estado, bibliotecas públicas y corporaciones y fundaciones de derecho privado. Dichas entidades tienen un plazo de dos años para conseguir que las donaciones se materialicen.

Para el cine esta ley no es de gran ayuda. Principalmente porque abarca muchas actividades y los proyectos no están separadas por áreas como en el Fondart, por lo que se ve más difícil que aquellos que provienen del campo audiovisual sean aprobados por el Comité Calificador de

Donaciones Culturales que entre otros integra el Ministro de Educación, el Presidente del Senado y el Presidente de la Cámara de Diputados.

4.3- CINE CHILE

Una de las mayores aspiraciones que tienen los realizadores chilenos, es crear una institución u organismo que ayude al desarrollo de la cinematografía nacional. El 19 de agosto de 1992 se creó la empresa ***“Estudio y Desarrollo de la Institucionalidad del cine- chileno, Cine Chile S.A”***, con el propósito de darle un marco sólido a la industria del cine chileno.

En marzo de 1993 el Banco del Estado se convirtió en el gran aliado de los cineastas. La entidad entregó líneas crediticias que permitirían a los directores financiar sus producciones.

En esa oportunidad todos quisieron hablar, el presidente de la Asociación Nacional de productores de Cine y Televisión de ese entonces y quien luego sería el máximo dirigente de la nueva empresa, Miguel Littin, señalaba que “quizás éste sea el momento más importante del cine chileno. En 1942 se creó Chile Films y en 1992 los cineastas chilenos apoyados por el gobierno fundan Cine Chile, es decir, el cine de nuestro país es un recién nacido con 50 años de experiencia”⁸⁰.

⁸⁰ El Mercurio. Viernes 28 de agosto de 1999. Cuerpo C, Pág. 26.

El proyecto tenía la intención de hacer de la cinematografía nacional una empresa rentable, además de ser generadora de mecanismos que permitieran comercializar nuestro cine en el mercado internacional. Según Littin, la aspiración de la empresa era la de producir “no menos de diez películas anuales, porque ese número posibilita realmente nuestra presencia en un mercado internacional, asegurarlo y comercializar nuestra producción en forma sistemática”⁸¹.

El acuerdo consistía en el préstamo de siete millones de dólares a seis años plazo, para solventar la producción de una serie de ocho a diez largometrajes al año como mínimo, así se podía proceder a su comercialización internacional y lograr los retornos necesarios para pagar los créditos.

El Banco del Estado asignó en una primera instancia a esta actividad un monto de dos millones cuatrocientos mil dólares, los que se distribuyeron según el proyecto, con una tasa de interés cercana al 9,5 por ciento. En promedio lo que recibía cada película permitía financiar hasta el 50 por ciento del costo total de ésta. Del resto, el productor aportaba el 15 por ciento y sus socios extranjeros el porcentaje faltante. El costo de estas producciones oscilaba entre los 650 y 900 mil dólares.

La CORFO también entregó su colaboración a Cine Chile, con un aporte de 100 millones de dólares, a través de un convenio que pretendía mejorar la calidad de películas y miniseries con el fin de obtener mejores precios internacionales y coproducciones con extranjeros.

⁸¹El Mercurio. Viernes 28 de agosto de 1999. Cuerpo C, Pág. 26.

Las películas que se verían beneficiadas con estos créditos, tendrían que pasar por un sistema de evaluación propuesto por Cine Chile antes de ser presentadas al Banco. Serían revisadas por una comisión artística, una comercial y otra técnica, que aprobarían la iniciativa, pedirían cambios o la rechazarían. Después el directorio sería el encargado de tomar la decisión final y otorgar las garantías y las indicaciones especiales. Luego de esto pasaría al Banco, pero el papel de Cine Chile continuaría en posteriores etapas de comercialización.

Si bien la relación entre los cineastas y el Banco de Estado en un comienzo fue positiva, esto no bastó para que el proyecto prosperara. La no concreción de medidas de fomento al cine que se daban por hechas y el fracaso de algunas producciones en taquilla, provocaron que los realizadores no pudiesen pagar sus deudas, lo que llevó al Banco a negar la renovación del crédito, por un monto de cinco millones de dólares solicitada en abril de 1994, tras agotarse la primera entrega y cerrar la línea.

La empresa Cine Chile emitió una declaración a la opinión pública para contar lo que estaba pasando y además pedir a la institución bancaria que reconsiderara la medida, ya que no sólo se verían afectadas las películas en producción, sino que los productores en su conjunto y la imagen internacional del país.

A pesar de que una de las metas se cumplió, como realizar las películas, el resultado de éstas fue distinto. Una de las pocas que logró éxito fue "**Johnny Cien Pesos**" de Gustavo Graef Marino, la cual tuvo gran aceptación del público. Otras como "**Los Náufragos**" de Miguel Littin,

“Amnesia” de Gonzalo Justiniano, *“Valparaíso”* de Mariano Andrade y *“Mi último hombre”* de Tatiana Gaviola, no fueron acogidas como se esperaba y duraron poco tiempo en cartelera.

Los directores que se beneficiaron del acuerdo han sido sometidos a cobranza judicial por las deudas que contrajeron con la entidad. En algunos casos, como Gustavo Graef Marino, los pagarés protestados le significaron el cierre de todas las vías posibles de crédito en el país, incluida su tarjeta de crédito comercial y la posibilidad de mantener una cuenta corriente. Por este motivo, el director se radicó en forma definitiva en Los Angeles, Estados Unidos.

La razón principal que dan los directores para el fracaso de este proyecto, es el apuro que tuvo el banco por recuperar sus inversiones, sin dar un plazo moderado para que las películas pudiesen recuperar sus costos.

“El error fue que nos endeudamos con mucho”, sostiene Leo Kocking, quien califica las deudas como impagables y precisa que en el banco hay conciencia de esa realidad, por lo que esperan que los casos pasen a cartera vencida y el dinero se dé por perdido”⁸².

Quienes pagaron sus cuentas o se mantuvieron al margen de Cine Chile, hoy se sienten tranquilos, pero no indiferentes ante esta situación que afecta no sólo el prestigio de los directores sino que todo el cine nacional.

⁸² Mercurio. Viernes 23 de mayo de 1997. Suplemento Wikén, pág. 12.

4.4- NUEVO PROYECTO DE LEY 1999

En octubre de 1998 un conjunto de agrupaciones ligadas al quehacer cinematográfico se reunieron por primera vez en torno a una entidad llamada Plataforma Audiovisual.

Compuesta por la Asociación de Productores de Cine y Televisión (APCT), la Unión de Productores y Directores de Cine de Largometraje (UNICINE), la Asociación de Cortometrajistas de Chile (ACORCH), La Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria, la Corporación Cinematográfica Chilena, la Corporación Chilena de Video y la Coordinación de Escuelas de Imagen y Sonido, Plataforma Audiovisual tendrá la misión de dar origen a un proyecto que fomentara el área cinematográfica, carente de una legislación propia, basándose en iniciativas anteriores que intentaron trazar las potenciales normas legales que estructurarían el funcionamiento de su actividad.

Uno de ellos fue el documento que el presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle encargó a una comisión de personalidades relacionadas al área, y que fue entregado en 1996 con el título de "Políticas de Fomento Y Desarrollo del Cine y la Industria Audiovisual. En él aparecían las primeras ideas sobre un organismo central, así como de un fondo concursable que reuniera todos los recursos económicos fiscales existentes y se alimentara de otros nuevos.

Los frutos de este trabajo se conocieron el 21 de junio pasado. En medio de la celebración del Día Nacional del Cine y en un acto público que

reunió a directores, productores y actores, entre otros, se dio a conocer el Proyecto de Ley de Fomento al Audiovisual Chileno.

En su presentación, el proyecto se basa en la idea de que, hoy en día, es imposible sostener el desarrollo cultural de un país sin la producción ni difusión de imágenes propias en movimiento. Señala, además, que la industria audiovisual es una de las más relevantes al abarcar todo el sector de bienes y servicios culturales que son producidos, reproducidos, conservados o difundidos según criterios industriales, comerciales o aplicando una estrategia de tipo económico.

De ahí que la actividad audiovisual tenga una dimensión artístico-cultural, en el sentido de ser la expresión más difundida de la identidad de los pueblos en la época contemporánea, a través de creaciones simbólicas y culturales sustentadas en la fusión de sonido e imágenes en movimiento, y una dimensión como económica, en el sentido de que involucra empresarios, capital, recursos humanos y tecnológicos e industriales, así como procesos de exhibición, promoción, distribución y venta que implican estrategias de público y mercado.

En el texto de la propuesta destacan la urgente necesidad impulsar una legislación que estimule la creación y producción de obras audiovisuales, la difusión y exhibición de las mismas, así como el desarrollo del conjunto de la actividad cinematográfica.

En los 25 artículos contemplados en el proyecto, se sostienen dos propuestas principales:

I. El Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual:

Se propone la creación del Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual, ente público con personalidad jurídica y patrimonio propio, que se relacionará con el Estado a través del Ministerio de Educación. Su función es la aplicación de la ley y su reglamento, y contempla la existencia de tres órganos:

- **Consejo Nacional**, entidad orientadora de la institución y de la aplicación de la Ley, con participación de todos los sectores involucrados en la actividad, y presidido por el Ministerio de Educación o quien lo represente.

- **Comité Ejecutivo**, órgano responsable de la ejecución de las políticas del Instituto y de la aplicación de la Ley, con participación del sector público y civil directamente involucrados en los objetivos de la Ley.

- **Secretaría Ejecutiva**, órgano operativo de la institución y responsable de la representación nacional e internacional del audiovisual chileno y la marcha diaria de la institución.

II. Fondo de Fomento Audiovisual

El proyecto propone crear un fondo de fomento audiovisual, administrado por el Instituto, cuyo patrimonio se conformaría principalmente con recursos del presupuesto nacional, además de donaciones, reembolsos de los créditos otorgados y otros.

El Fondo se destinará principalmente a otorgar ayudas a producciones de cine y video, proyectos de distribución, exhibición, perfeccionamiento profesional, difusión, así como la difusión y formación cultural y educativa, festivales de cine y video, a través de subsidios no retornables, créditos reembolsables o programas de acción directa, según corresponda lo establecido en la ley y su reglamento.

También estará destinado a otorgar premios a la calidad audiovisual y al funcionamiento administrativo del Instituto, no pudiendo este último ítem superar el cinco por ciento del presupuesto. El Fondo hará una discriminación positiva a la "ópera prima"⁸³.

III. Fomento a la Acción Cultural Cinematográfica y Audiovisual.

El proyecto propone, además, políticas de apoyo a la difusión cultural y a la salvaguarda del patrimonio audiovisual, al considerarla de interés público y social y relevantes en una política de desarrollo integral de la actividad audiovisual. Se consideran las relativas a la educación y la formación, así como las que favorezcan la integración de Chile a la comunidad audiovisual iberoamericana. Estas acciones se efectuarán a través de subsidios y de programas directos en asociación con entidades públicas y privadas que actúen en estos campos.

La propuesta fue entregada en el marco de la celebración del Día Nacional de Cine. Representantes de la Plataforma Audiovisual entregaron

⁸³ El texto completo de la propuesta se encuentra en el Apéndice N°2 de la memoria.

en el palacio de La Moneda, de una lata de película que en su interior contenía el proyecto, con copia al jefe de la División de Cultura del Ministerio de Educación, Claudio Di Girólamo⁸⁴.

En aquella oportunidad, el cineasta Cristián Galaz señaló que Chile tiene muchas urgencias y que esta ley no forma parte de ellas. “Pero no se puede seguir postergando algo que ya se cae de maduro”⁸⁵. Así mismo, Claudio Di Girólamo se comprometió a impulsar la iniciativa a nivel de gobierno, señalando que “Un país sin cultura es un país muerto y el cine es la imagen que proyectamos como pueblo”⁸⁶.

Para Galaz, este ha sido un gran paso. Se logró sacar el tema de las conversaciones de pasillo a la luz pública. El proyecto consiguió cambiar la percepción interna del medio. “Nos hemos dado cuenta que tenemos la dignidad y la valentía para unirnos y hacer cosas. Ese es el paso más grande que se ha dado”⁸⁷.

Luego de la recepción del proyecto, la comisión de la Cámara de Diputados, encargada de estudiar el proyecto, quedó sorprendida por la calidad del mismo. Galaz agrega que se han mandado una serie de iniciativas al Ejecutivo para que se tomen las iniciativas legales que correspondan.

“Aunque sea algo ilusorio, el próximo año el cine chileno tendrá su propia legislación que fomente su desarrollo. Pero hemos dado todos los pasos. Hemos realizado lo más difícil que fue el de tener criterios comunes

⁸⁴ El Mercurio. Martes, 22 de junio de 1999. Cuerpo C, Pág 9.

⁸⁵ El Mercurio. Martes, 22 de junio de 1999. Cuerpo C, Pág 9.

⁸⁶ El Mercurio. Martes, 22 de junio de 1999. Cuerpo C, Pág 9.

y unir nuestros planteamientos. Ha sido muy difícil porque esto nunca había existido. Había mucho resquemor al interior del gremio. Pero – agrega - se logró gracias a la voluntad de gente que ha estado en la pelea desde hace años. Se unió gente de todos los sectores lo que obligó a que nos uniéramos para hacer lo que debíamos hacer”⁸⁸.

Por su parte, Andrés Wood, quien tuvo participación activa en la elaboración del proyecto, señala que es una propuesta “Muy concreta, que no tiene nada de desmesurado del cual espero muy buenos resultados”⁸⁹.

4.5- ACUERDO INTERNACIONAL

Como la primera instancia concreta de integración con países vecinos, calificaron realizadores chilenos, la entrada del país a IBERMEDIA, fondo de cooperación para el desarrollo de la actividad cinematográfica iberoamericana creado en 1997.

IBERMEDIA, es el Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo a la Construcción del Espacio Visual Iberoamericano, el cual fue creado sobre la base de decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Venezuela.

El Programa es un acuerdo entre los Estados miembros quienes constituyeron un fondo multilateral financiado con recursos públicos y cuyo organismo responsable de su implementación es la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), que reúne a los

⁸⁸ Galaz, Cristián, 1999, comunicación personal.

⁸⁹ Galaz, Cristián, 1999, comunicación personal.

⁹⁰ Wood, Andrés, 1999, comunicación personal.

organismos públicos del ámbito audiovisual y a la cual Chile se incorporó como estado miembro en octubre de 1998.

El Para Ignacio Aliaga, director del área de cine de la División de Cultura del Ministerio de Educación, entidad a través de la cual se canaliza la participación en IBERMEDIA, el fondo constituye una oportunidad única para los cineastas locales de montar sus proyectos en coproducción.

El Programa IBERMEDIA tiene un período de vigencia desde el 1 de enero de 1998 hasta el 31 de diciembre del 2002. Actualmente está ratificado por diez países miembros y observadores de la CACI que financian el programa y que son: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México, Portugal, Uruguay, Venezuela y Chile.

Nuestro país se integró al Fondo en marzo de este año, luego del pago de una cuota anual de US\$ 100.000, correspondiente aproximadamente al 2,79 por ciento del Fondo. Este pago le permitió al país participar en la Segunda Convocatoria de Ayuda al Fondo Ibermedia, cuyo período de postulación es entre el 19 de abril y el 10 de julio de 1999.

El programa consiste en el desarrollo de asistencia técnica y ayuda presupuestaria de coproducciones cinematográficas y audiovisuales; estimulación de iniciativas de distribución entre países de Iberoamérica; así como de acciones de formación y desarrollo de proyectos audiovisuales. Para estos objetivos se crearon las siguientes áreas de postulación:

- Coproducción de películas y programas de televisión.
- Promoción y distribución de películas y programas de televisión.
- Desarrollo de proyectos de cine y televisión.

- Formación de profesionales.

El Área de Cine y artes Visuales de la División de Cultura es la Antena de información y de retiro de bases de este concurso, siendo por su parte la agencia española de Cooperación Internacional (AECI) el organismo encargado de recepcionar los proyectos postulantes.

El jefe del Área de Cine y Artes Audiovisuales, acaba de participar en la Séptima Reunión Ordinaria de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) organismo a cargo del programa IBERMEDIA, donde se tomaron los acuerdos para el concurso 1999.

Desde Chile postularon 10 proyectos. Seis en desarrollo de Proyectos de Cine y televisión. Tres en coproducción de películas y programas de TV y uno en formación.

1. Desarrollo: Sergio Castilla “Te Amo Made in Chile”

David Mathies “Alguien sabe dónde esta mi casa”

Nueva Imagen “Cuentos de Fútbol”

Nicolás Acuña “Cuando el juego se hace verdadero”

Tevecorp “Trascendieron en un siglo”

Andrés Waissbluth “El reino de la Araucanía”

2. Coproducción: Andrés Wood “La fiebre del loco”

JL Producciones “Pioneros de fin del mundo”

Silvio Caiozzi “El pianista del silencio”

3. **Formación:** Alumno de Universidad Andrés Bello, Luis Emilio Guzmán, Perfeccionamiento en escritura de guiones.

Según Aliaga, el año pasado, los resultados de la primera convocatoria (que no incluyó a Chile), fueron alentadores. “Ocho de los nueve países que contribuyeron al fondo recibieron el triple de recursos con respecto a lo que pusieron en él. Un rendimiento muy alto, al permitir a los países involucrarse como coproductores en más de un proyecto”.⁹⁰

Pero no sólo el financiamiento de películas en sus etapas de producción y distribución, abarca el Fondo, sino que también contempla el desarrollo de proyectos desde el guión y becas para la formación de profesionales.

En cuanto a la entrada de Chile a IBERMEDIA, Ignacio Aliaga señala que este hecho, ensancha el abanico de opciones con las que cuenta el cine chileno y permite maximizar el alcance de mecanismos de apoyo interno.

De la misma opinión es el productor Sergio Trabucco, representante chileno en el directorio de la FIPCA (Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales),. “Existe conciencia entre los realizadores de que éste es un espacio importante, que implica el

⁹⁰ El Mercurio. Viernes, 11 de junio de 1999. Cuerpo C, pág. 11.

fomento a proyectos viable y de calidad, capaces de interesar al menos a tres países y de abrirse a otros mercados”.⁹¹

El director Sergio Castilla, valoró el ingreso a IBERMEDIA como “un avance que debe sumarse a otros, al mayor compromiso de los canales de TV, a los dineros del Fondart y de Corfo, al apoyo de la empresa privada. Cada uno es un paso hacia la profesionalización del medio y me parece que las cosas están ahora más claras que hace un par de años”⁹².

Puesto que IBERMEDIA es la primera instancia de su tipo que se concreta a nivel latinoamericano, hasta ahora las alternativas de coproducción entre Chile y otros países se sustentaba en diversos acuerdos bilaterales, que están vigentes desde hace un tiempo con Canadá, Francia, España, Brasil y Venezuela, pero han sido poco aprovechados. El brasileño, por ejemplo, no registra uso. Actualmente, está en trámite de ratificación un acuerdo con Argentina.

El objetivo de estos convenios es servir como marco legal y comercial entre productores, lo que se traduce, por un lado, en mayores facilidades para realizar películas dentro de Chile con la participación de dichos países; y por el otro, en ventajas para la distribución de estos filmes en el extranjero, puesto que el acuerdo les permite gozar allá de los beneficios de cualquier producción local, y eventualmente acceder a créditos o subvenciones internas, dada su doble nacionalidad.

En el plano multilateral, sin embargo, la única otra iniciativa pendiente es el convenio entre los países del Mercosur, similar al esquema

⁹¹ El Mercurio. Viernes, 11 de junio de 1999. Cuerpo C, pág. 11.

de coproducción tripartita que tiene México, Colombia y Venezuela, a través del cual cada país coproduce un largometraje local que luego tiene derechos y beneficios de comercialización en los tres territorios.

Según Ignacio Aliaga, quien está involucrado en el proyecto de cooperación audiovisual del Mercosur, "Se ha producido un retraso en lo relacionado con las industrias culturales. Todavía existen temas pendientes en la agenda entre Brasil y Argentina, que son los mercados más importantes y de los cuales depende la rapidez con que avance el proceso. Pero siempre está abierta la posibilidad de Chile de sumarse"⁹³.

CINE CHILENO:

¿CINE COMERCIAL O CINE

ARTE?

⁹³ El Mercurio. Viernes, 11 de junio de 1999. Cuerpo C, pág. 11.

⁹⁴ El Mercurio. Viernes, 11 de junio de 1999. Cuerpo C, pág. 11.

Capítulo 5:

CINE CHILENO:

¿CINE COMERCIAL O CINE ARTE?

El cine es creación colectiva de contenidos simbólicos (obras cinematográficas), como lo es cualquier otra forma de expresión artística, pero es también, a un mismo tiempo, producción industrial de manufacturas culturales (películas). Integra, desde hace más de un siglo, el campo de las industrias culturales, donde convergen esas dos dimensiones principales sobre las que afirma su existencia: la económico – industrial y la ideológico – cultural. Aunque su valor más relevante esté dado por lo que cada obra expresa del imaginario de cada autor o de las intencionalidades de su productor, él sólo resulta posible cuando conjuga también inversiones, empleo, rentabilidad y otros componentes económicos, que son los que revelan la presencia de una industria. Más aún, sin tales componentes – y las motivaciones de rentabilidad económica que le son inherentes – el cine nunca habría sido posible⁹⁴.

Dos son los conceptos que a menudo son citados a propósito del séptimo arte: **Cine Comercial** y **Cine Arte**.

Para algunos expertos en el tema, tal separación no existe; para otros, es un método para clasificar las salas de cine. Y para algunos críticos de cine, es una mera excusa a la que recurren los cineastas cuando sus películas tienen una mala recepción.

Comenzaremos por definir ambos conceptos, para luego determinar hacia qué lado se inclina el cine chileno.

Teóricamente, la expresión ‘cine arte’, data de 1961, año en que en Francia se tomaron medidas destinadas a la clasificación de salas en la categoría de ‘arte y ensayo’. Con el objetivo de acercar a los nuevos talentos a

⁹⁴ Getino, Octavio.(1998) *Cine y Televisión en América Latina*. Capítulo I: “Las diversas caras de la imagen”.

la más amplia audiencia posible y ofrecer un campo de experimentación a la expresión cinematográfica. Estas medidas fueron el resultado de un movimiento que se remontaba a 1930 (Epoca en que Armand Tallier había intentado en vano crear una federación de algunas salas parisinas especializadas en el cine de investigación y de vanguardia) y que desembocó en la creación de la Association Française des Cinémas D' Art et D'essai (AFCAE) en 1955. Se trata de una clasificación de salas y en ningún caso de películas⁹⁵.

Antonio Martínez, crítico de cine, afirma que tal separación no existe. "Si existe cine arte es porque los mismos cineastas lo denominaron así porque en la década del sesenta y setenta hacer cine comercial era maldito. Para ellos, el cine arte era aquel ideológico y combativo. Se denominaban así para no ser comerciales. Esto con el tiempo cambió. Ahora, hacer cine comercial no es malo; hoy el término cine arte es usado por algunos cineastas como excusa cuando les va mal. Cuando les va bien, son comerciales"⁹⁶.

El creador de "Voto más Fusil", Helvio Soto, al preguntarle si el cine chileno es comercial o cine arte, señala que cabe dentro de la segunda categoría. "El interés del cine latinoamericano es ir a las raíces culturales. Si bien se ven más las películas norteamericanas, a la hora de reflexionar sobre cine, somos más europeos, por una actitud mental"⁹⁷.

Roberto Trejo, en relación con este tema, señala que el cine arte es un cine de experimentación. "Generalmente está asociado al cine independiente, en el sentido de que su temática es distinta y están hechas a

⁹⁵ Diccionario del Cine (1991) pág. 38.

⁹⁶ Martínez, Antonio, 1999, comunicación personal.

⁹⁷ Soto Helvio, 1999, comunicación personal.

bajo costo. Están alejadas del sistema hollywoodense". Estas películas en Chile, son catalogadas como 'cine arte', ya que son películas 'raras', vistas por un grupo determinado de personas. "Sin embargo, en el extranjero, en sus países, son comerciales por que en términos de taquilla son muy exitosas, como 'El Paciente Inglés' y 'Cyrano de Bergerac' "98.

Para la periodista Carmen Gloria Dunahe, se diferencian en los medios con que cuentan uno y otro. El cine comercial se asocia con el cine industrial, hollywoodense, "Con muchos recursos económicos que nace de la infraestructura que tiene y cuyas temáticas están destinadas a entretener a las personas. En cambio, un cine independiente, de autor, es un cine que tiene que ver con la búsqueda de sí mismo, les interesa más que la forma el contenido"99.

Específicamente a las películas chilenas, el realizador Cristián Galaz, señala que no se puede encasillar de 'comercial o no comercial'. "Las películas, para llegar a las salas de cine, necesariamente deben ser comerciales. Tú puedes hacer cine y mostrárselo a tus amigos. Como yo aspiro a vivir de esto y comunicarme con el público, hago un cine comercial, que no significa hacer un cine basura sino uno interesante que llegue a las personas. Eso es lo que interesa y espero lograrlo"100.

Contraria es la opinión del cineasta Ricardo Larraín quien sostiene: "Lo único que me importa es atrapar algo del espíritu humano en mis películas. Trabajo demasiado haciendo mis largometrajes, me arriesgo en un medio hostil para el cine. Es una cuestión mucho más sagrada, y mientras siga así, en Chile

98 Trejo, Roberto, 1999, comunicación personal.

99 Dunahe, Carmen Gloria, 1999, comunicación personal.

100 Galaz, Cristián, 1999, comunicación personal.

no va haber cine comercial, por éste es generado por productores y no los directores”.

Según Andrés Wood, en Chile caben los dos conceptos de cine. “Yo creo que el asunto está en preocuparse más por el público, si se quieren hacer películas. Hoy en día nadie puede darse el lujo de hacer una cinta que nadie la vea. Lamentablemente, en este sentido hay restricciones concretas”.

Por su parte, para el realizador Silvio Caiozzi, el cine chileno está en una constante búsqueda. “Está tratando de encontrar la fórmula para ser un cine de autor y que, a la vez, logre gustar a las masas. Esto es lo más difícil”¹⁰¹.

Roberto Trejo señala: “Chile tiene mucho que aprender de los cineastas españoles porque este cine sufre un gran cambio a partir de la emergencia de realizadores como Bigas Luna y Alex de la Iglesia, que cambian el sistema de producción, el tratamiento y las temáticas; hacen un cine comercial en el sentido de que tienen éxito de taquilla, pero es también un cine de autor porque son películas pensadas en un público. Tienen algo que transmitir, porque no sólo una tesis o premisa se necesita para hacer una película. También se requiere definir cuáles son los objetivos comunicacionales y eso es una falencia en la mayoría de las películas chilenas”¹⁰².

Los cineastas, en el intento de no traicionarse a sí mismos en su trabajo como realizadores, llevan a la pantalla historias, que la mayoría de las veces, salen de la nada, a menos que se trate de readaptaciones de obras literarias o teatrales. En cualquier caso, jamás deben olvidar que, en definitiva,

¹⁰¹ Caiozzi, Silvio, 1999, comunicación personal.

¹⁰² Trejo, Roberto, 1999, comunicación personal.

El largometraje será vista por el público. Por ello, están obligados a no pasarlos por alto.

Todos los cineastas desean vivir de lo que hacen: el cine. Por ello están obligados a aceptar el circuito comercial. Si quieren recibir los frutos de su ardua tarea.

Hasta hoy, el cine chileno aún realiza grandes esfuerzos por catapultarse como industria.

Si bien es un movimiento que ha pasado por años y bajos, debido a diversos factores tales como la baja calidad de los guiones, la carencia de recursos monetarios, la falta de una ley que lo apoye y una temática más universal, recién ahora está tomando el impulso que, de persistir, ayudaría a que el cine nacional alcance su desarrollo.

Este año ya se han dado los primeros pasos. No sólo por la cantidad de estrenos, por el nuevo proyecto de ley de cine y por los acuerdos de cooperación nacional e internacional, sino porque la temática de las películas ha evolucionado al encuentro de su público.

Historias simples, que los afectan al común de la gente, bien construidas, como el "Chacabuco Experimental", o historias costumbristas cuya lectura es contemporánea a nuestros tiempos, como "El Desquite", son muestras de que el cinematógrafo nacional está retomando el camino que le corresponde.

Desde la época de la política y proselitista del setenta, pasando por la mezcla entre la ficción y el documental que pasaban en el país, hemos llegado

Conclusiones

El director de “El Padrino” y “Bram Stoker’s Drácula”, Francis Ford Coppola, ha dicho: “De mil ideas, surgen cien guiones. De estos cien guiones surgen diez proyectos, y de ellos sólo uno se convertirá en película”.

Hasta hoy, el cine chileno aún realiza grandes esfuerzos para catapultarse como industria.

Si bien es un movimiento que ha pasado por altos y bajos, debido a diversos factores tales como la baja calidad de los guiones, la carencia de recursos monetarios, la falta de una ley que la apoye y una temática más universal, recién ahora está tomando el impulso que, de persistir, ayudará a que el cine nacional alcance su desarrollo.

Este año ya se han dado los primeros pasos. No sólo por la cantidad de estrenos, por el nuevo proyecto de ley de cine y por los acuerdos de cooperación nacional e internacional, sino porque la temática de las películas ha evolucionado al encuentro de su público.

Historias simples, que les ocurren al común de la gente, bien construidas, como el “Chacotero Sentimental”, o historias costumbristas cuya lectura es contemporánea a nuestros tiempos, como “El Desquite”, son muestras de que la cinematografía nacional está retomando el camino que le correspondía.

Desde la denuncia política y proselitista del setenta, pasando por la mezcla entre la ficción y los hechos que pasaban en el país, hemos llegado

a un cine que, paulatinamente ha ido olvidando su herencia política, para insertarse en historias cotidianas.

La evolución en este sentido, está marcada por el hecho de que los cineastas ya no se preocupan de que sus películas sean la copia exacta del contexto histórico en que se insertan o no, sino más bien, sean un reflejo de nosotros mismos. Formar nuestro mundo cinematográfico, no en base al glamour, sino en base a nuestra historia, nuestros personajes y nuestra memoria. Un cine de autor que no tiene por qué ser aburrido, falto de comunicación con el público, sino por el contrario, atractivo y que marque futuro.

Sin embargo, aún son muchos los factores que conspiran contra el despegue definitivo del cine nacional. Uno de ellos es que en Chile no se pueden hacer más de ocho a diez películas al año. Eso a raíz de que aquí no existen más de tres equipos de rodaje completos, con gente altamente calificada, para realizar un largometraje.

Otro factor tiene relación con que el mercado es muy pequeño, para la gran cantidad de realizadores que están dando a conocer sus películas. El público del cine chileno es uno solo y muy pequeño, conformado por las mismas personas que asisten a las salas de cine arte. Falta cultura de cine en nuestro país, en el sentido que la asistencia a las salas de cine no se restrinja a los grandes estrenos cinematográficos, sino se haga una costumbre.

Además, una de las críticas más recurrentes en el cine chileno es la mala calidad de los guiones, debido a que en Chile no existen guionistas

especializados en escribir para cine. Aún no se crea una escuela de formación de escritores. Sin embargo, cabe preguntarse si vale la pena siquiera pensar en crearla, si tomamos en cuenta la baja continuidad en la producción nacional. El volumen aún es muy bajo: en promedio se estrenan 3,8 películas por año, desde 1990 en adelante.

Las condiciones para que lo anterior se revierta se están dando. Basta señalar que las medidas de financiamiento han mejorado, esto se demuestra con el convenio suscrito entre la Corfo y Fondart, que entregará apoyo no sólo a los cineastas consolidados, sino también a la nueva generación de realizadores.

En este avance del sistema de financiamiento, existe implícito un cambio de actitud, no sólo en el medio audiovisual, sino en todos los ámbitos. Por fin, se ha tomado conciencia de que el cine no es sólo una manifestación artística, como la literatura, sino además es una industria cultural. Además de su dimensión artístico – creativa, también contiene una dimensión económico – empresarial, capaz de dar a conocer nuestra cultura y tradiciones más allá de nuestras fronteras.

Sería importante que la cinematografía deje atrás su pretensión de ser un cine de gran espectacularidad, de grandes efectos especiales y actores de renombre, para concentrarse en ser un narrador de nuestra propia historia. Aquellas presentes en el común de la gente.

En los primeros capítulos de esta memoria, queda clara la conexión entre la historia de nuestro país con su cine. A partir de este estudio se puede deducir que no existe una conexión simple y directa entre cine

político y los gustos del público. Hoy se está demostrando que insistir en una misma temática durante décadas, no asegura la fidelidad del público y su presencia en las salas.

Por el contrario. Si el cine nacional se atreve a incursionar y meterse dentro de las personas, descubrir historias simples, escudriñar en sus sensaciones e ilusiones, lograr una identificación con ellos, podrá ser premiado con la presencia del público en las salas de cine.

Hacer cine, a pesar de sus dificultades, es un signo de osadía, a la que se están uniendo una nueva generación de jóvenes. Hombres y mujeres que están escribiendo una nueva página del cine chileno y que intentan poner fin al gran mito de que el cine nacional no existe... con una idea en la cabeza y una cámara en la mano...

- Mollaveca, Jacqueline. (1982). *Cine Chileno: Veinte Años*. Editorial

- Mollaveca, Jacqueline y Orallano, Carlos. (1998). *Cine y Memoria del Cine: 1925 - 1995*. Lom Ediciones. Santiago.

- Mollaveca, Jacqueline. (1988). *Plano Secuencia de la Memoria del Cine: 25 Años de Cine Chileno*. Editorial Santiago.

- Serra, Páola. (1996). *Cine Europeo, Sociedades Europeas: 1980 - 1990*. Editorial Paidós. España.

- Bucaz, G. *no hacer una película como si fuera la última*. *Araucaria de Chile*, 1980, 11, pág. 116.

Bibliografía

- Burotto, Darío y Muñoz, Ernesto. (1998). *Filmografía del Cine Chileno: 1910 – 1997*. Ediciones Museo de Arte Contemporáneo. Santiago.
- *Diccionario de Cine*. (1991). Ediciones Rialp. Madrid.
- *Enciclopedia Historia del Cine*. Editorial Euroliber. España.
- García, José María. (1958). *Cine Social*. Taurus Editores. Madrid.
- *Cine Latinoamericano. Tercer Mundo Editores. Bogotá*.
- Lebel, Jean Patrick. (1973). *Cine e Ideología*. Gamma Editor.
- Mouesca, Jacqueline. (1992). *Cine Chileno: Veinte Años*. Editorial
- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos. (1998). *Cine y Memoria del Siglo XX: 1895 – 1995*. Lom Ediciones. Santiago.
- Mouesca, Jacqueline. (1988). *Plano Secuencia de la Memoria de Chile: 25 Años de Cine Chileno*. Editorial Santiago.
- Sorlin, Pierre. (1996). *Cine Europeo, Sociedades Europeas: 1939 – 1990*. Editorial Paidós. España.
- Bocaz, L. no hacer una película como si fuera la última. Araucaria de Chile, 1980. 11, pág. 116.

- Fonet, A. Visión del nuevo cine latinoamericano. Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, 1985.

- Landaeta, L. Y Lira, S. genio incomprendido. Revista Qué Pasa, 1997. Semana del 9 al 15 de diciembre. www.quepasa.cl

- Marín, P. Ricardo Larraín: me rompo la espalda haciendo películas. Revista Qué Pasa, 1997. www.quepasa.cl

- Sin autor. con la camiseta puesta. Revista Qué Pasa. 1997. Semana del 17 al 23 de junio. www.quepasa.cl

- Marín, P. La edad de la inocencia. Revista Qué Pasa. 1998. Semana del 30 de marzo al 6 de abril. www.quepasa.cl

- Marín, P. A muchos chilenos les va chocar mi película. Revista Qué Pasa. 1998. www.quepasa.cl

- *Cine tiene un nuevo fondo de financiamiento.* Diario El Mercurio, 1999, pág. C 11.

- *El cine chileno salió a la calle.* Diario El Mercurio, 1999, pág. C 9.

- *Debemos hacernos cargo de las emociones del país.* Diario El Mercurio, 1999, pág. C 26.

- *La Corfo entrega 173 millones al cine chileno.* Diario El Mercurio, 1999, pág. C 13.

PERSONAS ENTREVISTADAS

Caiozzi, Silvio. Cineasta. Director de *A la Sombra del Sol*, *Julio Comienza en Julio* y *La Luna en el Espejo*.

Dunahe, Carmen Gloria. Periodista.

Galaz, Cristián. Cineasta. Director de *Hay un Hombre en la Luna* y *El Chacotero Sentimental*.

Martínez, Antonio. Periodista y escritor. Crítico de cine de la Revista Caras.

Mouesca, Jacqueline. Periodista. Profesora de cine de la Universidad Andrés Bello.

Perelman, Pablo. Cineasta. Director de *A la Sombra del Sol*, *Imagen Latente* y *Archipiélago*.

Soto, Helvio. Cineasta. Director de *Caliche Sangriento* y *Voto más Fusil*.

Syllero, Alejandra. Jefa de la Unidad Audiovisual del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Trejo, Roberto. Jefe de la Unidad Audiovisual de la Corporación de Fomento y la Producción (Corfo).

Wood, Andrés. Cineasta. Director de *Historia de Fútbol* y *El Desquite*.

Anexo N°1:

Manifiesto de los cineastas de la

Unidad Popular

“Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

“Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

“Basta ya de dejarnos arrebatarse por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

“Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

“Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.

“No ha superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

“La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino.

“A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo, como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

“A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.

“Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo, que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos.

“Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

“Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una elite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente nacional y por consiguiente, revolucionaria.

“ Por lo tanto declaramos:

1. Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y de con su gran tarea: la construcción del socialismo.
2. Que el cine es un arte
3. Que el cine chileno por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en

definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.

5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos a una forma de hacer cine sino tantas como sea necesaria en el transcurrir de la lucha.

6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la elite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.

El cineasta, en este caso verá su obra políticamente anulada.

7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios ante enunciados o a la imposición de criterios formales oficiales en el que hacer cinematográfico.

8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.

9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, que no necesita mediadores que lo defiendan y lo interpreten.

10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que estos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.

11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que este llegue a todos los chilenos.

12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existe derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.

13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

Cineastas chilenos venceremos.

Anexo N°2:

Ley de Fomento a lo Audiovisual

Capítulo 1. Disposiciones Generales.

Artículo 1°: El Estado de Chile reconoce como requisito esencial para la preservación de la identidad cultural y el desarrollo de la educación de las nuevas generaciones, el fomento, el estímulo, la promoción y la difusión de la creación audiovisual nacional, así como la preservación de las obras audiovisuales como patrimonio cultural de la nación.

Artículo 2°: Esta ley tiene como objeto el desarrollo, fomento, difusión y protección del audiovisual y de las obras audiovisuales nacionales, entendidas éstas como mensaje visual o audiovisual, fijadas a cualquier soporte material, proceso o sistema con posibilidad de ser exhibidas por medios masivos.

Artículo 3°: Están comprendidas en el término audiovisual nacional todas aquellas actividades vinculadas con la producción, realización, distribución, exhibición, difusión y preservación de las obras audiovisuales.

Artículo 4°: Los organismos del sector público nacional deberán implementar políticas y acciones que coadyuven con los organismos, y órganos creados por esta ley, en la consecución de los siguientes objetivos:

- 1.- El desarrollo de la industria audiovisual nacional y de los creadores audiovisuales;
- 2.- La libre circulación de las obras audiovisuales;
- 3.- La producción, distribución, exhibición y difusión de obras audiovisuales nacionales;
- 4.- La conservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual nacional y extranjero como patrimonio de la humanidad; y
- 5.- La promoción y el desarrollo de la cultura audiovisual de la población.

Del mismo modo, la presente Ley contemplará mecanismos de incentivo para que el sector privado participe activamente de estos mismos objetivos.

Artículo 5°: La acción de los organismos y órganos del sector público en el campo del audiovisual se orientarán por los principios de la libertad y autonomía de la creación, del pluralismo y diversidad de la creación cultural, de la igualdad de oportunidades culturales, de la participación y la descentralización, del diálogo cultural y la integración y del resguardo y fomento del patrimonio cultural del país, entendiendo que el fomento del audiovisual chileno es una forma de contribuir al desarrollo económico, social y cultural del país.

Artículo 6°: Las normas de la presente ley no serán aplicables a aquellos productos y proceso audiovisuales cuyo contenido o particular tratamiento sirvan a objetivos publicitarios.

Artículo 7°: Para efectos de la presente ley y demás disposiciones legales

que se dicten en el futuro en cumplimiento de la política nacional de fomento del audiovisual, se entenderá por:

a) **Obra cinematográfica y audiovisual:** Toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización, incorporadas, fijadas o grabadas en cualquier material, que esté destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación o de comercialización de la imagen y del sonido;

b) **Producción cinematográfica y audiovisual:** Es el conjunto sistematizado de actividades intelectuales, técnicas y económicas conducentes a la elaboración de una obra audiovisual que se fija a cualquier soporte y destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de la imagen y del sonido. La producción reconoce las etapas de: Investigación, pre-producción o desarrollo de proyectos, de rodaje y de pos – producción;

c) **Obra audiovisual de producción nacional:** Obras producidas con destino a su exhibición y/o a su explotación comercial por productores o empresas audiovisuales de nacionalidad chilena o realizadas en régimen de co-producción con empresas extranjeras de acuerdo a convenios bilaterales o multilaterales de co-producción suscritos por el Estado de Chile y a lo dispuesto por el reglamento de la presente Ley;

d) Obra audiovisual de co-producción internacional: Las realizadas en cualquier medio y formato, de cualquier duración, por dos o más productores de dos o más países, en base a un contrato de co-producción estipulado al efecto entre las empresas co-productoras y debidamente registrado ante las autoridades competentes de cada país;

e) Largometraje: Obra cinematográfica y audiovisual cuya duración de producción es superior a sesenta minutos;

f) Telefilme: Obra audiovisual realizada prioritariamente en televisión y cuya duración sea superior a cuarenta minutos, pudiendo también realizarse en una serie de capítulos unitarios de la misma duración y cuyo número no exceda de los ocho;

g) Mediometraje: Obra cinematográfica y audiovisual cuya duración de proyección es superior a treinta minutos e inferior a sesenta minutos;

h) Cortometraje: Obra cinematográfica y audiovisual cuya duración de proyección es inferior a treinta minutos;

i) Video: Obra audiovisual de corta y larga duración realizada íntegramente con tecnología electrónica para ser exhibida en proyección de video;

j) Multimedia: Audiovisual que congrega diversas técnicas, soporte y lenguajes en una obra única;

k) Obra audiovisual publicitaria: Toda obra de corto y largometraje destinada a fomentar la venta y/o prestación de bienes y/o servicios. Dichas obras no pueden acogerse a los beneficios de la presente Ley;

l) Productor audiovisual: Es la empresa o persona jurídica o natural que asume la responsabilidad de los recursos jurídicos, financieros, técnicos, materiales y humanos, que permiten la realización de la obra audiovisual, y que es titular de los derechos de propiedad intelectual;

m) Director: El autor ejecutor de la realización y responsable creativo de la obra audiovisual;

n) Guionista: El autor del guión, original o adaptado de otra fuente, en el cual se basa la realización de la obra audiovisual;

o) Músico: El compositor, autor o adaptador de la música utilizada en la obra audiovisual;

p) Jefe de área: El profesional que ejerce el cargo de Director de Fotografía, Director de Sonido, Diseñador de Sonido, Director Artístico, Diseñador de Producción, Director de Producción, O director de Montaje o Edición, Director de Efectos Especiales u otras áreas en la realización de una obra audiovisual;

q) Técnico Audiovisual: El técnico especializado en alguno de los diferentes oficios de la realización audiovisual;

r) Actor: EL profesional de la actuación que interpreta a los personajes en una obra audiovisual;

s) Crítico cinematográfico y audiovisual: el experto en calidad de las obras audiovisuales que difunda regularmente una crítica cinematográfica o audiovisual en algún medio de circulación nacional;

t) Docente audiovisual: el especialista en diversas áreas del audiovisual y que practica en forma regular la docencia en centros de enseñanza;

u) Animador cultural audiovisual: el especialista en audiovisual que practica en forma regular la difusión y animación cultural y audiovisual en centros culturales o centros especializados de difusión cinematográfica u audiovisual cultural;

v) Exhibidor Cinematográfico y Audiovisual: es el titular de una empresa destinada a la exhibición pública de obras audiovisuales, utilizando cualquier medio o sistema;

w) Distribuidor Cinematográfico y Audiovisual: es toda persona natural o jurídica que posee los derechos de distribución de una obra audiovisual, otorgados, comprados o cedidos por el productor de la obra audiovisual y que los comercializa por intermedio de cualquier exhibidor:

Los derechos de autor de los sujetos a que refieren los incisos m),n),o),v) y w) de este artículo se rigen por la normativa que regula la materia.

En la interpretación de términos propios de la actividad audiovisual que no se encuentren expresamente definidos en la presente ley, se recurrirá al sentido que se les da comúnmente entre los que habitualmente se dedican a dicha actividad.

Capítulo 2: Del Instituto Nacional de las Artes y la Industria

Audiovisual.

Artículo 8: Créase el Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual, en adelante el Instituto, como un organismo público, dotado de personalidad jurídica y de patrimonio propio, con domicilio en la ciudad de Santiago el que relacionará con el Presidente de la República por intermedio de l Ministerio de Educación. Su función principal es la aplicación de la presente ley y su reglamento. El Instituto tiene la representación oficial del audiovisual chileno en el país y en el extranjero.

Artículo n°9: Para el cumplimiento de los objetivos señalados en esta ley el Instituto tendrá las siguientes funciones:

a) Formular y ejecutar las medidas de fomento tendientes a desarrollar la producción audiovisual chilena atendiendo a la especificidad de cada tipo de producción (Largometraje, telefilme, medimetraje, cortometraje, video y multimedia), en sus aspectos culturales artísticos, técnicos, industriales y comerciales, pudiendo a tal efecto hacer concursos, adjudicar becas de estudio y emplear todo otro medio para el logro de este fin;

b) Apoyar la difusión y el incremento de la actividad audiovisual chilena. Para establecer y ampliar la colocación de producciones nacionales en el exterior, podrá gestionar y concertar convenios con organismos públicos y

privados, nacionales y extranjeros, y apoyar muestras y festivales nacionales o internacionales;

c) Intervenir en la discusión y concertación de convenios bilaterales o multilaterales de intercambio y de co-producción audiovisual con otros países o agrupaciones de países, manteniendo la interlocución internacional con organismos afines para ello;

d) Asesorar al Ministerio de Educación y otros organismos del Estado en asuntos que puedan afectar a la actividad y al mercado audiovisual;

e) Administrar y asignar los recursos públicos especiales para la actividad audiovisual, a través del Fondo de Fomento al Audiovisual;

f) Apoyar la realización, exhibición y comercialización nacional e internacional de las producciones audiovisuales chilenas o realizadas en co-producción;

g) Fomentar el desarrollo de la industria de bienes y servicios audiovisuales en el país;

h) Establecer convenios con terceros de índole industrial y comercial, regidos por el derecho privado;

i) Desarrollar acciones orientadas al fomento de la formación de talentos;

j) Desarrollar acciones de fomento de la difusión de la producción orientada a circuitos culturales;

k) Desarrollar acciones orientadas a participar y colaborar en la salvaguarda del patrimonio cultural audiovisual;

l) Formular, proponer y modificar las mediadas administrativas y las legislaciones necesarias al desarrollo de la actividad audiovisual, así como respecto de la homologación de legislaciones con los países o grupos de países, con los que mantengan acuerdos bilaterales o multilaterales de integración y co-producción;

m) Proponer una reglamentación que regule y facilite la libre filmación en bienes nacionales de uso público;

n) Desarrollar programas para la formación de guionistas, productores ejecutivos, directores de arte y fotografía, entre otros, a fin de optimizar la gestión empresarial del medio y el desarrollo cualitativo de la producción nacional para el mercado nacional e internacional;

o) Promover con el concurso de establecimientos de educación superior y de la imagen y el sonido, y de empresas privadas, programas de investigación y difusión de las nuevas tendencias creativas y actualización tecnológica de la producción audiovisual;

p) Establecer premios anuales a la calidad de las obras audiovisuales, creadores y profesionales y actividades de difusión de la producción nacional;

q) Colaborar con las instituciones correspondientes para que se respeten las normas relativas a los Derechos de Autor de los creadores audiovisuales, así como de los titulares derivados;

r) Fomentar la creación de fondos regionales para la realización, distribución, exhibición y difusión de la obra audiovisual nacional;

d) Un representante del Ministerio Secretaría General de Gobierno;

s) Estimular y apoyar el desarrollo en cada región de Centros Audiovisuales Regionales que faciliten la creación, formación y preservación del patrimonio audiovisual local; y

t) Las demás que le asignen esta ley, su reglamento y el ordenamiento jurídico.

Artículo 10°: Los órganos del Instituto Nacional de las Artes y de Industria Audiovisual son el Consejo Nacional, el Comité Ejecutivo y la Secretaría Ejecutiva.

Artículo 11°: El Presidente de la República, por Reglamento de esta Ley, determinará la estructura, organización y funcionamiento del Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual.

Artículo 12°: El Consejo Nacional se reunirá a lo menos dos veces al año, y estará integrado por:

a) El Ministro de Educación, o el representante que designe, quien lo presidirá;

b) Un representante de la Corporación de Fomento de la producción (Corfo), organismo del Ministerio de Economía;

c) Un representante del Ministerio de Relaciones Exteriores;

d) Un representante del Ministerio Secretaria General de Gobierno;

e) Tres representantes de la agrupación de asociaciones de empresas productoras audiovisuales nacionales;

f) Tres directores de cine de largometraje designado por las asociaciones de carácter nacional más representativas que las agrupen;

g) Dos representantes de los realizadores y productores de video designados por las asociaciones de carácter nacional más representativas que los agrupen;

p) UN representante de los archivos audiovisuales, designado por los organismos que actúan en esta materia;

h) Dos representantes de los realizadores y productores de cortometraje, designados por las asociaciones de carácter nacional más representativas que los agrupen;

i) Un representante de los técnicos audiovisuales, designado por la asociación de carácter nacional más representativa que los agrupe;

j) Un representante de los distribuidores nacionales de películas y videogramas, designado por la asociación de carácter nacional más representativa que los agrupe;

k) Un representante de los exhibidores nacionales de películas, designado por la asociación de carácter nacional más representativa que los agrupe;

l) Un representante de los canales de televisión, de la asociación nacional más representativa que los agrupe;

m) Un académico de reconocido prestigio, vinculado profesionalmente a las materias audiovisuales, designado por la agrupación de establecimientos de educación superior vinculados a la formación profesional audiovisual;

n) Un crítico de cine y artes audiovisuales, designado por la asociación nacional más representativa que los agrupe;

o) Un representante de las salas de cine arte, designado por la asociación de carácter nacional más representativa que los agrupe;

p) Un representante de los archivos audiovisuales, designado por los organismos que actúen en esta materia;

q) Un representante de los actores vinculados a la actividad audiovisual, designado por las asociaciones gremiales correspondientes;

r) Un representante de los Audiovisualistas regionales, designado por las agrupaciones correspondientes.

Artículo 13°: El Consejo Nacional es el órgano encargado de la orientación del Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual y tendrá las siguientes funciones:

a) Aprobar el plan de actividades elaboradas por el Comité Ejecutivo;

b) Fijar las políticas de fomento del Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual, propuestas del Comité Ejecutivo;

c) Aprobar las normativas de su funcionamiento interno;

- d) Aprobar el presupuesto anual;
- e) Elaborar el proyecto de reglamento de esta Ley, para su presentación al Presidente de la República;
- f) Aprobar la Memoria y Cuenta anual a ser presentada al Ministerio correspondiente;
- g) Aprobar todas las normativas y disposiciones propuestas por el Comité Ejecutivo para la implementación de lo dispuesto en esta Ley.

Artículo 14°: EL Comité Ejecutivo es el órgano encargado de ejecutar las políticas y decisiones del Consejo Nacional, y tendrá las siguientes facultades:

- 1) Elaborar el plan de actividades anual;
- 2) Elaborar el presupuesto anual de la institución;
- 3) Elaborar la cuenta y memoria anual de la institución;
- 4) Elaborar y actualizar las normativas del funcionamiento interno de la institución;
- 5) Elaborar las bases y reglamentos de los concursos y otros sistemas de ayuda al Fondo de Fomento, así como ejecutar las convocatorias y proceso de asignaciones correspondientes;
- 6) Dictar las normas operativas que establezcan las condiciones que deben cumplir los beneficiarios de esta ley para recibir los recursos del Fondo de Fomento;

7) Asignar las ayudas de los Concursos del Fondo de Fomento Audiovisual, así como establecer las bases, reglamentos y otras normativas que regularán dicho Fondo;

8) Aprobar y ejecutar las sanciones que contemple la Ley;

9) Promover las iniciativas de convenios, legales y otras, destinadas al mejor cumplimiento de lo establecido en esta Ley;

10) Promover ante los Gobiernos Regionales y Municipales las iniciativas destinadas al desarrollo del audiovisual en las regiones y comunas.

4) Elaborar y presentar el plan operativo interno, el proyecto de

Artículo 15°: El Comité Ejecutivo estará integrado por el Presidente y seis miembros. Tres de ellos representarán a los organismos públicos involucrados en las políticas audiovisuales. Los tres representantes del sector no oficial, serán elegidos de entre representantes del medio audiovisual, de acuerdo al siguiente criterio: un director y su suplente elegidos por las asociaciones de realizadores audiovisuales (cine y video), un director y su suplente elegido por las asociaciones de productores nacionales, y un director y su suplente elegido por los gremios o asociaciones de las industrias audiovisuales nacionales.

Con el objeto de realizar de mejor manera sus funciones, el Comité Ejecutivo podrá contemplar la participación como consultante, de miembros del Consejo Nacional de acuerdo a las materias que les sean específicas.

de las normas del Decreto Ley N° 249 de 1974, y su legislación complementaria.

Artículo 16°: El Secretario Ejecutivo del Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual, será designado por el Comité Ejecutivo, y tendrá las siguientes atribuciones:

- 1) Ejercer la representación legal del Instituto;
- 2) Convocar las reuniones del Consejo Nacional y del Comité Ejecutivo;
- 3) Ejercer la administración y atender la marcha diaria de la Institución, de acuerdo a lo establecido en esta Ley, a las normativas internas del Instituto y los planes aprobados por el Consejo Nacional y el Comité Ejecutivo. En lo que se relaciona con el personal, podrá nombrar y remover a los funcionarios de la institución, salvo en el caso del nivel gerencial, para el cual deberá tener la autorización del Comité Ejecutivo;
- 4) Elaborar y presentar el plan operativo interno, el proyecto de presupuesto anual y someterlos a la aprobación del Comité Ejecutivo.

Artículo 17°: El personal necesario para la administración y operación para el Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual será fijado por el Reglamento de la presente ley.

Sin perjuicio de lo dispuesto en el inciso anterior, los recursos para la contratación de personal no podrán exceder el cinco por ciento (5%) del total del Fondo señalado en el Capítulo III.

Artículo 18°: EL personal del Instituto estará afecto a las disposiciones del Estatuto Administrativo, Ley N° 18.834, y en materia de remuneraciones se regirá por las normas del Decreto Ley N° 249 de 1974, y su legislación complementaria.

Sin perjuicio de lo establecido en el Reglamento, EL Secretario Ejecutivo podrá, transitoriamente, contratar personal asimilado a grado o a honorarios, para estudios o trabajos determinados. También podrá solicitar, en comisión de

servicio, a funcionarios especializados de los distintos órganos e instituciones de la Administración del Estado. En ambos casos regirán las limitaciones señaladas en los artículos 9 y 70 de la Ley N° 18.834.

Capítulo III: Del Fondo de Fomento Audiovisual

Artículo 19°: Créase el Fondo de Fomento Audiovisual, en adelante el Fondo, administrado por el Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual, destinado a otorgar ayudas para el financiamiento de proyectos, programas y acciones de fomento de la actividad audiovisual nacional.

El patrimonio del Fondo estará integrado por:

- a) Los recursos que para este efecto consulte anualmente la Ley de Presupuesto de la nación;
- b) Los recursos provenientes de la cooperación internacional;
- c) Las donaciones, herencias y legados que reciba. Estas donaciones estarán exentas del trámite de insinuación a que se refiere el artículo 1.101 del Código Civil; y
- d) Los ingresos provenientes de los reembolsos considerados en los créditos otorgados a los proyectos de producción, distribución y exhibición.

Artículo 20°: El Fondo, dentro de las condiciones que se establezcan en la presente ley, se aplicará a:

- a) Apoyar el desarrollo de la producción de obras cinematográficas de largometraje, con créditos reembolsables, mediante concurso público;

b) Otorgar subsidios al desarrollo de proyectos cinematográficos de largometraje, contemplando la investigación, la escritura de guiones y la pre-producción, mediante concurso público;

c) Otorgar subsidios y apoyo a proyectos de realización de cortometrajes, documentales y videos, mediante concurso público;

d) Apoyar proyectos orientados a la distribución y exhibición de las obras audiovisuales nacionales, o realizadas en régimen de co-producción o que forman parte de acuerdos de integración con otros países, para el territorio nacional, con créditos reembolsables;

e) Promoción, en el país y en el exterior, de actividades que concurren a mejorar las actividades de difusión, distribución y exhibición de realizaciones cinematográficas y audiovisuales nacionales, y apoyo a iniciativas de exportación, promoción y comercialización de obras audiovisuales nacionales en el extranjero;

f) Apoyar la formación profesional, mediante el otorgamiento de becas, de acuerdo a los planes que anualmente el Consejo Nacional determine según los requerimientos de la actividad audiovisual nacional;

g) Apoyar el mantenimiento de una Filmoteca Nacional, que contribuya al resguardo del patrimonio audiovisual chileno y universal;

h) Apoyar, mediante subsidios, el desarrollo de Festivales nacionales de Cine y Video, reconocidos por el Consejo Nacional, que contribuyan a la difusión de las obras nacionales, a la integración de Chile con los países con los cuáles se mantengan acuerdos de coproducción y cooperación, y al encuentro de los realizadores nacionales y el medio audiovisual internacional;

i) Apoyar mediante subsidios y/o créditos reembolsables, el desarrollo de iniciativas de formación y acción cultural realizadas por las salas de cine arte y los centros culturales reconocidos por el Consejo Nacional, de acuerdo a las normativas que para tal efecto se establezcan, que contribuyan a la formación del público y a la difusión de las obras audiovisuales nacionales y de países con los que Chile mantenga acuerdos de coproducción y de cooperación;

j) Otorgar premios anuales a la calidad de las obras audiovisuales, creadores y profesionales y actividades de difusión de la producción nacional.

Los subsidios serán no retornables. Los créditos serán reembolsables a partir de los ingresos netos producidos por el proyecto en forma porcentual al correspondiente a la ayuda en el presupuesto total del proyecto.

Un porcentaje mínimo de veinte por ciento (20%) de los proyectos de producción aprobados en los incisos a), b) y c), deberán corresponder a óperas primas nacionales.

Artículo 21°: EL Instituto fijará anualmente los porcentajes del Fondo que se destinarán a las materias contenidas en el artículo anterior y determinará los montos máximos a financiar por proyecto.

Artículo 22°: EL Instituto velará por incorporar al sistema de ayudas del Fondo, otros fondos públicos o privados, a través de convenios nacionales o internacionales.

4) Estimulará y apoyará, a través de programas y subsidios, la creación

Capítulo IV: Del Fomento a la Acción Cultural Cinematográfica y Audiovisual

Artículo 23°: Se declara de interés público y social los servicios y actividades de difusión cultural cinematográfica y audiovisual y de salvaguarda del patrimonio audiovisual.

Artículo 24°: El Instituto Nacional de las Artes y la Industria Audiovisual apoyará a difusión cultural cinematográfica y audiovisual y la salvaguarda del patrimonio audiovisual, para lo cual dictará e implementará normativas y políticas necesarias para el mejor desarrollo de las mismas.

Artículo 25°: EL Instituto estimulará y podrá realizar las siguientes actividades:

1) Fomentará, a través de programas y subsidios, la distribución y exhibición de obras cinematográficas de países iberoamericanos y de cinematografías poco difundidas de relevante calidad artística t cultural,

2) Apoyará y participará en el desarrollo de la Filmoteca Nacional, ente público de salvaguarda del patrimonio audiovisual;

3) Apoyará, a través de programas y subsidios, la docencia, investigación, conservación y archivo y difusión de obras de patrimonio audiovisual y apoyará la participación de estas acciones de otras instituciones públicas o privadas que desarrollen actividades afines;

4) Estimulará y apoyará, a través de programas y subsidios, la creación y desarrollo de espacios de difusión cultural audiovisual: salas de cine arte, cineclubes y salas culturales de video en todo el país, y especialmente en zonas rurales, populares y localidades de población mediana y pequeña;

5) Promoverá la incorporación del tema audiovisual en la educación formal, a través de acciones propias en coordinación con el Ministerio de Educación, y apoyando actividades de organismos públicos y privados que realicen actividades afines;

6) Estimulará el desarrollo de la enseñanza profesional audiovisual, a través de becas y programas orientados al perfeccionamiento docente, la innovación tecnológica a la producción de obras de interés académico y planes y programas de los establecimientos de enseñanza audiovisual.

ENTREVISTA A CARMEN GLÓRIA OJAHNE

Periodista especializada en cine, quien se dedica a promocionar las películas chilenas.

1) ¿Cuáles son las principales temáticas abordadas en el cine chileno?

"Las que tiene relación con el Golpe de Estado; también aquellas relacionadas con el gobierno de Salvador Allende, es una cosa, porque son películas documentales de ficción. Por otro lado están las películas que son solamente de ficción".

ANEXO N° 3:

2) ¿Existe alguna corriente del cine mundial que influya en el cine chileno?

ENTREVISTAS

"Yo creo que hay varias, una tiene que ver con los grandes documentalistas del mundo especialmente franceses, italianos. Por ejemplo en Francia hay un festival de documentales todos los años, donde se dan los mejores documentales del mundo y ahí llegan cineastas como Patricio Guzmán.

Por otra parte está toda la gente que hace cine arte o cine de autor, que viene de los países del este de Europa como Checoslovaquia, Polonia, Unión Soviética y también del cine independiente norteamericano.

Y en tercer lugar está el cine latinoamericano que es muy especial porque toca las temáticas de lo que sucede en Latinoamérica, pero con muy poco presupuesto y que además no tiene mucho éxito".

3) ¿Cuál es la diferencia entre Cine Arte y Cine Comercial?

ENTREVISTA A CARMEN GLORIA DUNAHE

Periodista especializada en cine, quien se dedica en promocionar las películas chilenas.

1) ¿Cuáles son las principales temáticas abordadas en el cine chileno?

“Las que tiene relación con el Golpe de Estado; también aquellas relacionadas con el gobierno de Salvador Allende, es una cosa, porque son películas documentales de ficción. Por otro lado están las películas que son metamente de ficción”.

2) ¿Existe alguna corriente del cine mundial que influya en el cine chileno?

“Yo creo que hay varias, una tiene que ver con los grandes documentalistas del mundo especialmente franceses, italianos. Por ejemplo en Francia hay un festival de documentales todos los años, donde se dan los mejores documentales del mundo y ahí llegan cineastas como Patricio Guzmán.

Por otra parte está toda la gente que hace cine arte o cine de autor, que viene de los países del este de Europa como Checoslovaquia, Polonia, Unión Soviética y también del cine independiente norteamericano.

Y en tercer lugar está el cine latinoamericano que es muy especial porque toca las temáticas de lo que sucede en Latinoamérica, pero con muy poco presupuesto y que además no tiene mucho éxito”.

3) ¿Cuál es la diferencia entre Cine Arte y Cine Comercial?

“Son los medios con que cuenta uno y otro. El cine industrial, hollywoodense, es un cine con mucha plata que nace de la infraestructura que tiene y cuyas temáticas están destinadas a entretener a la gente. En cambio el cine independiente de autor, es un cine que tiene que ver con la búsqueda de sí mismo, del arte expresado como una búsqueda de sí mismo, más que la forma importa el tema”.

4) ¿Qué tendencia siguen los realizadores chilenos?

“ Los realizadores son artistas que han aprendido una técnica. En Chile casi todo es cine de autor, en general los realizadores se basan en el contexto histórico”.

5) ¿ Por qué las películas nacionales cuando se estrenan en el cine no tienen el éxito esperado en cambio cuando se exhiben por televisión abierta, consiguen un buen rating?.

“ El cine es una búsqueda de aprendizaje, también es una cuestión de plata. Los cineastas son maestros *chasquillas* , muy talentosos pero no existen los medios. El cine es muy artesanal, además no hay cultura de cine...”

...Y el apoyo del Fondart?

“Es bueno pero insuficiente”.

6) ¿Cuál es nivel de los realizadores chilenos?

“ Eso se mide en relación a lo que es tu país, a la realidad, Chile tiene el cine que se merece”.

7) ¿ Cómo se promociona una película?

“ Promocionar una película significa que la gente sepa que existe, crear un interés en ella, utilización de medios, crear un interés es temas secundarios a la

historia central de ella. Las películas que plantean un tema de interés público en ese minuto son exitosas, siempre que sean películas bien hechas, que tengan un atractivo formal y estético"

ENTREVISTA A HELVIO SOTO:

Cineasta chileno, de la década del sesenta, uno de los principales representantes del cine de denuncia social y político. Actualmente hace clases de cine, en la Universidad Uniacc.

1).- ¿Cuáles fueron las principales temáticas que tocó su generación?

"Fundamentalmente fueron temáticas de carácter político. Toda producción cinematográfica es un reflejo de una sociedad determinada en un momento determinado; la sociedad chilena de los sesenta y setenta era muy polarizada, con un cierto compromiso político. Los que hacíamos arte en general teníamos que participar con nuestras expresiones artísticas en un debate político. Y lo hicimos de manera apasionada, tensa y sin mucha reflexión. Además en esa época Europa era la metrópolis cultural por excelencia, éramos muy influenciados por ella, y unido a la revolución cubana y la revolución violenta del catolicismo hacen que el cine chileno y latinoamericano se comprometa políticamente".

2).-¿ Qué tendencias influyen en el cine chileno?

"Básicamente hubo dos corrientes: el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa, quienes tenían la premisa de que para ser una película sólo basta una idea en la cabeza y una cámara en la mano. Terminó la mitología que para hacer cine se necesitaban grandes capitales, estrellas y aparatajes. El cine latinoamericano comenzó así su renovación. El cine chileno también".

7).- Pero si el cine chileno recibe apoyo de instituciones como el Fondecap

3).- Las películas que se hicieron en su tiempo fueron muy políticas,

¿Tuvieron éxito?

“Éxito rotundo no, pero la gente iba a verlas. En esos años las películas chilenas eran vistas por unas 200 mil personas (“El chacal de Nahueltoro” llegó a 300 mil, afirma). La gente participaba como público porque el ambiente estaba muy polarizado, no vivía la indiferencia de hoy. Si hoy un cineasta quiere hacer una película de Lavín o Lagos, se arriesga a que nadie vaya a verla, ni siquiera los partidarios porque cambiaron los públicos”.

4).- ¿Qué elementos debe tener una película para tener éxito?

“Es difícil de saber porque la gente es impredecible. Las grandes compañías no hacen estudios de mercado de un proyecto porque simplemente no se puede conocer la actitud de la gente”.

5).-¿Qué tipo de películas va a ver la gente, las que cuenta su historia?

“ A veces no, porque hay películas que presentan imágenes que no corresponden a la realidad, como las cintas de Wim Wenders, en que crea una serie de imágenes de ensueño imposibles de identificar en la realidad, pero que la gente igual las entiende”.

6).-¿Cómo fue la experiencia de hacer cine afuera?

“Muy buena, en países como Francia la cultura no es costo sino inversión. Todos están de acuerdo que se invierta en cultura, y eso tiene mucha relación con la producción cinematográfica, cuya industria es muy protegida en ese país a diferencia de acá en que el cine siempre va a pérdida y nadie se interesa en comprarlo”.

7).- Pero el cine chileno recibe apoyo de instituciones como el Fondart

“El apoyo del Fondart así como de la Corfo es bueno, pero insuficiente. El cine chileno está condenado a ser deficitario, mientras sea un costo y no una inversión. Gente como Caiozzi o Larraín hacen cine porque están locos, al igual que yo porque se invierte mucho dinero y no se recupera. Hacer cine acá es una proeza.

8).-En esas condiciones, ¿Cree que no existe industria cinematográfica en Chile?

“Aún no, Y si existiera, sería en forma muy modesta. Falta que el estado tome medidas tales como las que existen en Francia, como las que prohíben a la televisión transmitir largometrajes los días de estreno cinematográfico. Son medidas que acá no existen. El estado debe intervenir si queremos una buena industria, con cierto desarrollo.

9).-¿Qué opina de los nuevos realizadores?

“He visto algunas películas. Por ejemplo, “La Frontera”, cuando recién había regresado a Chile. Me dejó una sensación de ambigüedad, no entiendo qué quiere decir. Hay temor a decir las cosas claramente, al contrario de lo que sucedía antes. La gente ya no protesta como antes; ya no se pronuncia en un juicio de valor por alguna razón. Mi generación tuvo suerte porque nos tocó ser partícipe de un clima político determinado. Ese clima hoy no existe, y no se volverá a repetir”.

ENTREVISTA A SILVIO CAIOZZI:

Cineasta chileno, destacado por sus películas “Julio comienza en julio”, “La luna en el espejo”

1).- ¿Qué tipo de historias le gusta convertir en películas?

“ Aquellas que hablan de las relaciones de poder entre las personas, el tema de poder en mis películas. De hecho “La luna en el espejo” Habla sobre este tema, el hecho de poder influir en las actuaciones del otro”.

2). – La influencia del contexto histórico en algunos cineastas es evidente. ¿Cómo influye en sus películas?

“ Sabes nunca he reparado en eso, nunca me he preguntado como influye. De hecho, no tomo el contexto histórico para insertarlo en mis películas. Si me ha afectado en forma indirecta, en el sentido de tener que auto-censurarme algunas veces, como pasó en “Julio comienza en julio”, en que tuve que eliminar una secuencia que tenía mucha relación con lo que se vivía en ese momento”.

3).- ¿Por qué se retrasó el estreno de “Coronación”?

“Hay dos razones fundamentales, la primera es que hemos tenido algunos problemas en la etapa de post producción, pero principalmente porque nos hicieron falta los recursos. El presupuesto fue mucho mayor del que pensábamos.”

4).- Aún con el apoyo del Fondart?

“Lo que pasa es que el Fondart entrega una parte del financiamiento, y nosotros estamos obligados a colocar un porcentaje importante del costo total de la producción, yo creo que el apoyo de instituciones como el Fondart y la Corfo son importantísimas para el desarrollo de nuestra cinematografía nacional, pero hasta el momento es insuficiente”.

5).- En este sentido falta más intervención estatal?

“Sí, falta que este dé el gran paso: entender que el país se vende a través de su industria audiovisual. Estados Unidos por ejemplo protege su cine porque

forma parte de su desarrollo nacional. Son una potencia mundial gracias al cine que tienen porque es un vehículo por el que dan a conocer su ideología política y económica a, diferencia de Europa que sólo ve al cine como un desarrollo cultural”.

6).-¿Pero cree usted que esta falta de apoyo se debe a que el público no está interesado en ver cine chileno?

“Mira, cada país se identifica con su cine. Es un mito que a la gente no le gusta el cine chileno porque ven las películas chilenas cuando las transmiten por televisión, lo que ocurre es que el chileno va al cine sólo cuando es un gran evento, no tiene cultura cinematográfica”.

7).- ¿Cuál es su opinión respecto al nuevo proyecto de ley presentado este año?

“Es un gran avance pero aún falta para crear una verdadera industria del cine chileno. En la medida en que se concreten ideas y exista una organización no sólo en torno al cine sino de toda la producción audiovisual. Existe el equipamiento y las personas para hacer grandes cosas sin embargo se limitan a comprar producciones de afuera en vez de intercambiarlas y así se den a conocer nuestros largometrajes. Hace falta mirar hacia delante. Acá impera la técnica de la fórmula probada para ganar dinero sino no les interesa el proyecto y así es muy difícil mejorar la programación y exportarla”.

8).-¿En qué momento se encuentra el cine chileno?

“Está en una etapa de búsqueda, dar con la fórmula que él permita ser un cine de autor que, al mismo tiempo, guste a las masas. Este es un enorme desafío

que el cine nacional ha adoptado, le va ser difícil conseguirlo, pero está trabajando para ello”.

ENTREVISTA A ANDRÉS WOOD:

Cineasta chileno, quien ha realizado películas tales como “historias de fútbol” y “el desquite”.

1) ¿ Por qué le interesó hacer cine?

“ Por un cuento de volver a las raíces, se llega al tema de las emociones y también un proceso colectivo y a la vez privado, entonces es una mezcla de cosas que hace que sea rico hacer cine. Finalmente la obra toma vida propia, uno es autor y esa mezcla de sensaciones y experiencia es muy enriquecedora”

2) ¿ Cómo se financió su película “El desquite”?

“ Ganó el premio más importante que hay el Fondo Pro del Consejo Nacional de Televisión, fue un proyecto ideal es esos términos porque obtuvimos este fondo para hacer una serie de televisión, pero además conseguimos socios privados, por lo que es una mezcla de fondos privados y públicos, que en mi opinión es como debe existir el cine, porque la realidad mundial es así, salvo Estados Unidos”.

3) ¿Cuál es su opinión sobre el cine publicitario?

“ El cine es una mezcla de arte e industria, me encantaría estar cien por cien dedicado al cine, pero la publicidad no la desestimo por muchas razones. Una de ellas es muy exigente en términos técnicos y en términos de ser capaces de

contar historias cortas que tengan algún sentido y también tiene un sentido de gran humildad porque finalmente no es hacedor de la idea de otro, la agencia tiene una idea y uno tiene que ser capaz de interpretar esa idea”.

4) ¿Cuál es la temática abordada en sus películas?

“ Ahora me he interesado en mostrar el Chile más rural, pero me interesa cualquier historia que tenga emoción”.

5) ¿En qué se inspira o cuales son las corrientes que sigue el cine de Andrés Wood?

“Me muevo más por la intuición, pero indudablemente hay cineastas que me gustan mucho como Herzog, Wim Wenders, John Cassavets, Truffou, son referentes importantes, quizás de repente tienen elementos fallidos pero la intención es la que vale”

6)¿ De qué trata su nuevo proyecto cinematográfico “Fiebre del loco”?

“ Es una comedia que sucede en una caleta de pescadores al sur de Chile, al momento que levantan la veda del loco, de las ansias de riqueza fácil, equivocaciones, historias de amor introducidas en ese contexto”.

7)¿Cuál es su opinión sobre la crítica acerca de la falta de originalidad de los guiones?

“Generalizar no me parece correcto, no estoy de acuerdo con la crítica por que las cosas originales pueden ser muy malas, creo que el cine es muy variado. Este año se han hecho seis películas muy diversas, entonces creo que es una crítica infundada”.

8)¿ Qué opina sobre el apoyo del Fondart o de la Corfo?

“ Me parece bien, creo que va muy bien encaminado pero faltan mayores fondos, no es suficiente, considero que han hecho una labor fundamental. La poca producción que se hace en Chile tiene su pie en esos aportes”.

¿Existen requisitos?

“ Ya llevo siete años en el Ministerio a cargo del área, cada vez hemos ido incrementando la ayuda, la política es tratar de ayudarlos a todos, por ejemplo, es como así que ahora subtitulamos todas las películas. Esto porque todas las películas que vamos a exhibir en Chile, necesitamos una copia a la película más el subtítulo”.

9)¿Cuál es la tendencia que sigue el cine chileno: va hacia un cine de arte o a una cine comercial?

“Cabén las dos. Yo creo que más a una tendencia de preocuparse más del público. Hoy en día nadie puede darse el lujo de hacer una película que nadie la vea”.

3) Además de participar en Festivales Internacionales, ¿Existe otra forma de dar a conocer las películas chilenas en el extranjero?

ENTREVISTA A ALEJANDRA SYLLERO

Jefa del Área de Cine y Video del Ministerio de Relaciones Exteriores

1)¿Cómo se seleccionan a los directores que asisten a los festivales internacionales?

“ Los festivales de cine internacionales en un 70 por ciento, entregan las bases a nuestras embajadas y consulados. Ésta lo envía al Ministerio y nosotros lo difundimos entre las asociaciones de cineastas. Nosotros los apoyamos en la primera etapa que es la postulación, esto involucra la ficha de inscripción, el video, una vez reunidos estos elementos los enviamos en valija diplomática. Después el Festival se comunica directamente con el cineasta y en ese momento nosotros que la propuesta se hace oficial, se analiza jurídicamente, luego se manda una

le enviamos la copia en cine. En caso de quedar seleccionados, nos encargamos de apoyarlo con los pasajes para que puedan asistir “.

2) ¿ Cómo clasifican la ayuda, se les ayuda a todos los cineastas por igual o existen requisitos?.

“ Yo llevo siete años en el Ministerio a cargo del área, cada vez hemos ido incrementando la ayuda, la política es tratar de ayudarlos a todos por parejo, es tanto así que ahora subtitulamos todas las películas. Esto porque todas las películas que participan en festivales extranjeros exigen estar subtituladas en inglés. Antes hace dos años sacábamos una copia a la película más el subtitulaje que eran alrededor de cinco mil dólares. Hemos llegado a un acuerdo con todos los directores, en que ellos ponen la copia y nosotros las subtitulamos.

3) Además de participar en Festivales Internacionales. ¿Existe otra forma de dar a conocer las películas chilenas en el extranjero?

“Se realizan “Muestras” ha pedido de las Embajadas, las cuales tienen mucho éxito”.

4)¿Existe algún tipo de clasificación para participar en un Festival?

“ Como los directores con más experiencia han viajado ya saben por donde van sus películas y por ende a que festivales dirigirse. Hay otros más jóvenes que con sus óperas primas van a todos los festivales”.

5)¿En cuánto a las Co-producciones, como se originan?

“ La primera fue con Canadá, y surge por la iniciativa e interés de Miguel Littin, debido a que él estaba preparando una película con aportes de este país. Cine Chile estaba interesado en implementar acuerdos de coproducción. Por lo que la propuesta se hace oficial, se analiza jurídicamente, luego se manda una

contrapropuesta, la que debe ser aprobada por el Ministerio de Educación. Además se les debe comunicar a los cineastas para ver si están de acuerdo o no, como es un trámite parlamentario se puede demorar”.

6) ¿ Cuales son los acuerdos de coa- producción realizados hasta ahora?

“ Son con Venezuela, España, Francia, Canadá, Brasil y argentina que en estos momentos está en trámite. También existe el Convenio Andrés Bello y el acuerdo ALADI sobre coproducción en la región Por otra parte el Mercosur permitirá beneficios a nuestro país en el área cultural”.

ENTREVISTA A ANTONIO MARTÍNEZ

Periodista, crítico de cine de la revista Caras, además director de la editorial Santillana.

1). Según su opinión ¿Cuál es la temática abordada en la década del 60, por los realizadores nacionales?

“ A fines del 60 en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, con películas como “Valparaíso mi amor”, “Chacal de Nahueltoro” y luego con películas cercanas a directores de la Unidad Popular como Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Helvio Soto, en ese momento el cine chileno alcanza su adultez, en el sentido que tiene un mensaje, puede reflejar la propia realidad del país, se ve al país encarnado en la piel de los protagonistas, puede interpretar los problemas y anhelos de la sociedad chilena. Por eso se estima que hay un cine de naturaleza distinta a la anterior, que era un cine de comedia ligera como el de José Bohr, o Lucho Córdova, era un cine un poco emparentado con Hollywood. El cambio se debe a

que a finales del gobierno de Frei, se asume que el cine es un mecanismo de masa, donde puede ejercer un convencimiento, un mensaje político, un discurso, el cine se ve como aparato artístico por el cual pueden navegar ideas más novedosas que las anteriores las cuales buscaban una cuestión lúdica y entretenida, por ejemplo "Caliche sangriento", "Guerra del Pacífico", películas que estaban medio prohibidas o "Chacal de Nahueltoro", un asesino, registro de una familia de corte documental, también mostrar la pobreza, la desesperanza, son elementos que no se habían puesto antes.

Muchos cineastas después del 60, la realidad la reforman, deforman y la acondicionan bajo su prisma político, ahí nace lo que es un cine propiamente tal. En el gobierno de la UP se entiende que los cineastas son de izquierda o no lo son. El espíritu latinoamericanista del cine chileno e internacional se hace uno solo que era ir en busca de la revolución con un lenguaje marxista, todos estaban involucrados en estos. Casos que se apartan de ese cine es Germán Bequer que hace dos películas "Santo y la Limosna" y "Ayúdeme usted compadre", se pensaba que este era un cine alienante o sea, en vez de hacer pensar en la realidad, ese cine te evade. El cine de la UP en ese tiempo está en manos del aparato del Estado".

2) ¿ Qué pasa en el Gobierno Militar?

"Acá el cine como tenía esa condición de ser político, revolucionario, es naturalmente perseguido, para el gobierno militar el cine era peligroso en contra en contra de la gente de derecha, se filman pocas películas como "A la sombra del sol", "julio comienza en julio" de Silvio Caiozzi. Los cineastas con la ayuda de Cuba se van a filmar afuera y ahí tienen distinta suerte.

Patricio Guzmán intenta filmar un documental “Rosa de los vientos”, Helvio Soto hace la película “la triple muerte del tercer personaje”, una coproducción belga-francesa-española que nadie entiende nada; Raúl Ruiz sigue su mundo propio hace su propio cine, es el artista de todos y está metiendo a Chile en todas partes. Ruiz a pesar de estar siempre fuera del país es el más cercano es un cine distinto y raro, pero desde luego “Palomita Blanca” es un ejemplo de la sociedad de la UP.

Por su parte Miguel Littin trata de convertirse en una estrella alternativa que va a Nicaragua y filma “Sandino”, trata de ser un cineasta revolucionario hollywoodense, tiene éxito pero todos saben que es un mal cineasta”.

3) y en la década del 80?

“ En la década del 80 se empieza a ver un cine distinto que no es de la generación de recambio propiamente o si lo es no tiene las mismas preocupaciones, ahí probablemente nace Justiniano en 1985 y nace otro tipo de cine que es el que estamos viendo ahora, es un cine que no tiene el dato político, del cambio social, el cine no es un objeto revolucionario. La diferencia es que el cine trata de reflejar un poco a los chilenos pero no desde el punto de vista política no social si no desde nuestras propias caras, obsesiones, por ejemplo “La Frontera” que quizás combina lo político, pero es un cineasta que ve a la política como un dato menor que sirve de bisagra entre el cine que se fue y el que viene.

“Imagen latente” de Pablo Perelman, “Amnesia” de Justiniano en el fondo es como rendirle tributo a una época, sin embargo su rasgo dominante no va para allá se sabe que lo hace porque en la sociedad está eso ahora, pero el cine de Justiniano va para el surrealismo como en “Tuve un sueño contigo”, sensualidad

pero no para un cineasta político, Ricardo Larraín va a ser un a alegoría a la sociedad de cómo es con "La frontera" y también en "El Entusiasmo" pero no desde una óptica política. Pero ninguno de los cineastas va para ese lado nadie podría decir que las películas de Harting o de Kristinne Lucas "En tu casa a las 8", "Las t Call" tienen un rasgo político, son *thriller* policiales o de terror, son cineasta que recuperan los géneros del cine clásico.

Sin duda el contexto histórico es lo que marca la temática. Todos los cineastas van para ese lado".

4) ¿Cuál es su opinión respecto a la crítica de los guiones cinematográficos?

" Se critica que son ambiguos en el sentido que no se entienden las películas, el problema de los cineastas chilenos es que quieren hacer muchos filmes y pocas películas, quieren ser artistas y poco narradores, quieren que en cada tramo de la películas estén ellos como creadores y no que estén los personajes. Hay un exceso de egocentrismo, de cierta arrogancia y de pensar que ser artista te da una especie de clarividencia. En el caso de Justiniano, él sabe filmar pero el problema es su contacto emocional no existe, no quiere a ningún personaje, no quería a la Sussy, ni Amnesia, cuando tú no quieres a alguien se nota, eso provoca distancia y da la sensación de dar un experimento de laboratorio".

5)¿ Qué tendencia sigue el cine chileno?

"Las preocupaciones de un cineastas es hacer una película que les funcione y ganar plata. Lo comercial no es pecado antes sí lo era. Por ejemplo ahora en "La frontera" Larraín mete a unos personajes españoles para venderla en

ese país, y muchas películas pasa lo mismo, algunos cineastas tratan de hacer un discurso más internacional.

En "historias de fútbol hay una cosa que funciona, historias cortas donde las relaciones de poder entre los personajes, es muy chileno. "El desquite" es una cosa hecha para la televisión. Wood sabe cuales son sus límites y se maneja bien.

Queda claro que las preocupaciones de los cineastas son distintas por ejemplo Marco Henríquez hijo de Miguel Henríquez exiliado, sus películas son agresivas para la sociedad por el lenguaje, pero no es un discurso político, es agresivo por que él lo es".

6).-¿Qué influencias reciben los cineastas chilenos?

"Más que influencias, se basan en lo que ronda en el momento y en lo que está teniendo éxito. Hay algunos como Justiniano en "Tuve un sueño contigo" pudo basarse en Cronenberg "Mortalmente Parecidos"; otros pueden inspirarse en Brian de Palma o Almodóvar por los tanto creo que no se inspiran en alguien en particular sino en el éxito del momento".

7).-Sobre la poca universalidad de las películas chilenas?

"Para eso hay que conocer bien el país donde se inserta, conocer el lenguaje, saber que es lo nuestro. Las películas políticas son las que más éxito han tenido, porque no existe rasgos de identidad. Por ejemplo Raúl Ruiz es uno de las más importantes cineastas que tenemos pero no es entendido por los chilenos".

11).-¿Cuál es su opinión respecto al Nuevo proyecto de cine?

8).- ¿Cuál es su opinión respecto al financiamiento de las películas específicamente la coproducciones?

“ Cuando llegó la democracia se intentó hacer un acuerdo de coproducción con el Estado a través de Cine Chile, pero fue un fracaso, ya que los cineastas se endeudaron y las películas no recaudaron dinero “Mi último hombre” “Los Náufragos” “Valparaíso”, fueron todas un fracaso, salvo “Johnny cien pesos”. Por ello, ese sistema se suspendió y se hacen coproducciones. Además hacer cine ahora no es tan caro como antes, los cineastas tienen más plata porque hacen publicidad, tienen productoras, no es gente que vive en la marginalidad, también se asocia con otras personas, tienen equipos, recursos por la publicidad.”

1) ¿Se puede hablar de un cine chileno con una baja producción y

9).- ¿Por qué el público no va al cine a ver películas chilenas?

“Se dan todos los factores, unas porque son malas otras porque no las entienden, pero todo es relativo ya que “La frontera” fue vista por mucha gente o “Palomita Blanca”, “Sussy”, al público no se le puede exigir fidelidad por ser nacional”.

10).- ¿Existe diferencia entre cine arte y cine comercial?

“ No existe una división, es un orden. Antes si existía cine arte y es porque los mismos cineastas lo denominaron así, porque hacer cine comercial era maldito. Cine arte ideológico combativo, lo denominó así para no ser comerciales, pero ahora hacer cine comercial no es malo, se refugian en una película de cine arte cuando les va mal cuando les va bien es comercial.”

11).- ¿Cuál es su opinión respecto al Nuevo proyecto de cine?

“El mejor proyecto que se puede hacer es no dar plata para hacer películas porque ellos tienen la posibilidad de conseguir recursos por otro lado. Ese dinero hay que ocuparlo en recuperar el cine que tenemos, conservarlo, hacer un cineteca, tratar de crear una cadena de distribución de cine chileno. En el país, tratar de afiliarse a otras cinetecas que existen en el mundo, para poder intercambiar filmes , organizar festivales entre otras cosas.”

ENTREVISTA A JACQUELINE MOUESCA

Periodista y escritora. Profesora de cine de la Universidad Andrés Bello

1) ¿Se puede hablar de un cine chileno con una baja producción y un reducido financiamiento?

“El problema es que el cine chileno se ha encontrado con una economía de libre mercado que ha conspirado contra él. Desde sus inicios el cine tiene una doble dimensión: Por un lado es una industria y por otro lado es una manifestación artística que necesita conseguir una enorme cantidad de dinero. El realizador debe tener la psicología de un jugador, ya que no sabe si recuperará el dinero invertido: En Chile no hay una capacidad económica adecuada y muchas veces se pide la protección estatal como existe en otros países pero no es la única alternativa”.

2) ¿Hace falta una mentalidad empresarial en este sentido?

“Sí hace falta una mentalidad más de negocios que es fundamental. Los cineastas deben tener una capacidad económica para competir con los demás, de negociar su película. Acá cuando se habla de producir una película se olvidan de

que tiene que venderla y esto ocurre porque generalmente cuando se habla de cine chileno se dice que es malo, que no es necesario, nadie lo compra”.

3) ¿ Cómo se crea esta necesidad de ver cine chileno?

“ Uno no puede crear una necesidad obligada, de ver cine chileno porque los temas son chilenos. Pero existen fenómenos importantes por ejemplo el éxito de las teleseries que han elevado su calidad artística. En el cine en tanto hace falta que el público guste de esas películas. Es un fenómeno difícil de analizar”.

4)

¿ Pero

existe o no un cine chileno?

“ Yo prefiero hablar de cine hecho por cineastas chilenos, no cine chileno, porque la situación están cosmopolita, tan universal, que se puede tratar un tema determinado como la droga o el sida, que ocurren en todos lados. Cuando se habló del nuevo cine latinoamericano en la década del 60 no ocurría en todos lados, sólo acá. Era una época en que más que la película misma, importaba revelar hechos. Pero ahora tiene las mismas características que cualquier cine en el mundo”.

5) Pero afuera el cine es un espectáculo y gusta a la gente, lo que

no ocurre acá. Entonces las características no son las mismas.

“Yo creo que “La Frontera” por ejemplo es una buena película, al igual que las películas de Caiozzi. Están bien realizadas. Pero uno no puede opinar de los realizadores cuando apenas tiene dos películas en su curriculum; se habla de la ‘obra’ de la un realizador cuando no la tiene, hay detrás de este un problema de financiamiento en que los realizadores deben aceptar lo que existe en el presupuesto”.

6) Sin embargo, las medidas que ya se han adoptado ¿No han sido suficientes?

“Mira a principios del noventa se creó CineChile, como una posibilidad de dar créditos blandos por parte del Banco del Estado. Esto fue un desastre porque los cineastas quedaron endeudados porque hubo una falencia en que no se tomó en cuenta la distribución con buenas empresas como Hoyts, que está teniendo mucho interés en nuestro cine. El problema es que el público chileno no tiene el mismo interés”.

7) ¿Pero no sería más fácil crear ese interés con una producción más continua?

“Por supuesto tiene que ver con eso. Caiozzi por ejemplo, un cineasta tan talentoso, produce una película cada ocho años. Deben acostumbrar al público tal como lo hicieron las teleseries que fueron ganado terreno frente a las producciones venezolanas; deben ir haciéndose el lugar. El problema es que es muy caro hacer cine, pero tampoco se trata de un asunto de dinero porque hay algunos que tienen muchos recursos y hacen pésimas películas. Debe haber un equipo de buenos guionistas que hagan historias interesantes. Además deben tener una capacidad empresarial, como la tienen Coppola y Lukas entre otros, que no sólo hacen cine sino además producen películas para otros. Desde el punto de vista económico hay que ser muy imaginativo y audaz, y saber que una película es un producto de donde se puede sacar dinero de muchos lados”.

8) ¿Qué opina de las readaptaciones de obras como “El desquite”?

“Me gusta hacer películas que coincidan un poco más que nada por el contenido, porque no me interesa hacer películas de cualquier cosa. Además

“ Son una muy buena idea. La literatura siempre será una buena fuente para el cine. Existen miles de libros de historia en la literatura chilena. La importancia está en como se lleva al cine. Hay una fuente de adaptaciones impresionante y esto lo ha hecho el cine toda la vida. Es un signo de honestidad porque al recurrir a la literatura estas asumiendo que no tienes ideas propias importantes. Nos entrega una suerte de identidad sobre el cine chileno”.

ENTREVISTA A PABLO PERELMAN

Cineasta chileno. Director de “A la Sombra del Sol”, “Imagen Latente” y “Archipiélago”.

1) ¿ Cuales son sus fuentes de inspiración?

“ Crecí bajo la influencia de la nueva ola francesa, el cine brasileño y el cubano. Había una renovación en el cine, acercarlo a lo inmediato y alejarlo del espectáculo, como un elemento de ensayo. Es un cine de reflexión de revelar cosas incluso me interesó el cine religioso. “Archipiélago” tiene mucho que ver con eso a diferencia de” Imagen latente” que es demasiado objetiva”.

2)¿En sus películas el contexto es tomado más indirectamente?

“ Es que la denuncia de cine inmediata, panfletaria, no me interesa. A pesar de mi parentesco con lo político, que es bastante fuerte, me he alejado de eso. Y si me interesa, no es en términos de que mis películas generen un debate si no insertarlas en una cosa más artística”.

3) ¿ Por qué ha hecho tan pocas películas?

“ Me interés en hacer películas ha decaído un poco más que nada por el contenido, porque no me interesa hacer películas de cualquier cosa. Además

Después de hacer "Archipiélago" quedé muy dañado patrimonialmente a si es que quiero tener mucha cautela antes de arriesgarme en hacer otra película".

4) ¿ Las readaptaciones no son un signo de poca creatividad de los guiones?

" Sin duda porque los guionistas en Chile no existen. Hay muchos escritores acá que podrían hacer cine, como Carlos Cerda, pero se quejan que los cineastas les piden que escriban sus guiones en lugar de filmar sus novelas. Este problema siempre ha existido, salvo el caso de Caiozzi quien como no escribe recurre a escritores como Donoso o Gustavo Frías. Es una generalización pero la mayoría del buen cine está hecho sobre cosas escritas previamente".

5) ¿Las temáticas del cine chileno son las mismas o han cambiado?

" Creo que han cambiado pero tengo desconfianza con los llamados a dejar de lado el tema político porque el cine es un grupo de personas que necesitan expresarse y eso le da autenticidad. Es la expresión sentida de un cine que necesita expresarse, no necesariamente en temas políticos".

7) ¿Algunos critican la ambigüedad de los cineastas?

"Lo que sucede que necesitan expresarse pero no quieren hacerlo directamente. Hay como una sacada de vuelta con una buena dosis de oportunismo, porque durante la época del exilio se sobre explotó el tema político y nosotros nos aprovechamos de eso".

8) ¿ Qué opina sobre la nueva generación de cineastas?

" No creo que exista un quiebre muy importante porque están teniendo los mismos problemas y pueden ser analizados con los mismos criterios que mi generación aún están muy disgregados a diferencia de nosotros unidos bajo un

compromiso ideológico pero eso no es un problema del cine sólo si no de todas las artes en general”.

ENTREVISTA A CRISTIÁN GALAZ

Cineasta chileno, director de “ Hay un Hombre en la Luna” y “ El Chacotero Sentimental”.

1) ¿ Qué tipo de influencias recibe usted como cineasta?

“ Me gusta mucho el cine independiente como Polanski y los Hermanos Coen. Pero es difícil reconocer su influencia porque están muy lejos de lo que a uno le gustaría hacer como cineasta. Uno hace lo que está en condiciones de hacer ya que las condiciones de producción son limitadas por la tanto la creatividad está marcada dentro de lo posible y no pensando en hacer cualquier tipo de cine. Por ello es difícil reconocer algún tipo de influencia. Es el cine que me guste ver y no el que podría”.

2)¿ Qué tipo de historias le interesa transformar en películas?

“ Aquellas que parten de la realidad. Los hechos históricos como una fuente importante de historias, personajes concretos, son para mí un saco de donde extraigo cosas para convertirlas en proyectos. También me interesa que sea un cine de personajes donde ellos son el centro de atención del cuento. El guión y la actuación son los elementos que más me importan. Me interesan que sean historias simples, capaces de comunicarse con el público”.

3)¿ Pero esa comunicación no siempre se produce?

“Es que la tendencia del cine chileno está marcado por un cine de autor pero no es el único camino porque hay diversos géneros pero si me interesa que

tenga que ver con nuestra idiosincracia y personales. Eso yo creo que la gente lo valora, va a ver las películas porque les interesa y se convierten en personajes también. La gente las entiende a diferencia del cine europeo y americano que no las entienden pero igual las ven. No se trata de encasillar las cosas en cine comercial o no comercial porque el cine para llegar a las salas debe ser comercial obligatoriamente. Yo no puedo hacer cine y mostrárselo a mis amigos solamente porque aspiro a vivir de esto y a comunicarme con el público. No significa hacer cine de basura si no también un cine interesante, que llegue al público, eso es lo que me interesa y espero lograr”.

4) A menudo se dice que el cine chileno es demasiado político

“El cine chileno no tiene nada de político. Es más falta tratar ese tema, sobre el golpe militar no se ha dicho nada al ver “Amnesia” es una ridiculez al lado de lo que pasó. Nos falta construir historia, no se trata de ponerse de un lado o del otro simplemente contarla y mostrarla para saber quienes somos. Nadie lo ha hecho y nadie se atreve hacerlo tampoco. Son temas que están pendientes”.

5) ¿ Cree usted que existe un cine chileno?

“ Creo que no porque la producción es muy inconstante, el financiamiento no existe, el Fondart entrega un millón anual a toda la industria audiovisual. Que se puede esperar si se reparte entre tanta gente, lo que queda para cada uno es muy poco si tomamos en cuenta que los rodajes para largometrajes duran dos meses en que se gastan 1.5 millones de dólares en promedio que es lo que cuesta hacer una película”.

7) ¿Cuál es su opinión respecto al nuevo proyecto de cine?

“ Es un gran avance porque logramos sacar el tema de pequeñas conversaciones para ponerlo en la calle. Ha cambiado la percepción interna del medio porque nos hemos dado cuenta que tenemos dignidad y que estamos unidos para hacer cosas ese es el paso más grande. La comisión de la Cámara de Diputados quedó sorprendida por la calidad del proyecto que presentamos han mandado una serie de iniciativas al Ejecutivo para que tomen las medidas legales al respecto, hemos dado todos los pasos y nos ha costado mucho tener criterios comunes y unidad en nuestros planteamiento. Esto ha sido lo más difícil porque esto antes no existía porque el medio es difícil de juntar a mucho resquemor. Esto se ha logrado gracias a la voluntad de gente que hace años está en la pelea como Sergio Trabucco y además porque se juntó gente de todos los sectores. Eso obligó a quienes siempre habíamos estado en discusiones sobre cine a juntarnos y hacer lo que teníamos que hacer”.

2).- ¿Cuál es la diferencia con el sistema que existía hasta el año pasado?

“Fundamentalmente es que ahora existe una toma de conciencia de que el tratamiento que se le daba al cine era muy pequeño, como si se tratara sólo de una manifestación artística, sin asumir el hecho fundamental que el cine es una industria cultural. Esto significa que contiene tanto una dimensión artístico creativa y estética, como una dimensión técnica, económica y empresarial, que la

ENTREVISTA A ROBERTO TREJO

Jefe de la Unidad Audiovisual de la Corporación de Fomento (Corfo).

Además es profesor de cine en la Universidad Arcis.

1).- ¿Cómo se concretó el acuerdo entre la Corfo y el Fondart?

“Se creó entre la Corfo y la División de cultura del Mineduc, para coordinar las distintas fuentes de financiamiento que existe en el Estado, para focalizar los proceso de producción del cine. Así el Fondart que hasta 1998 financiaba la escritura de los guiones, desarrollo de proyectos, producción, post producción, etc, se concentró esencialmente en apoyo a la producción y post producción. Todas las etapas llamadas genéricamente de preproducción, quedó en manos de la Corfo a través de los Fondos de Asistencia Técnica, cuyo objetivo es el desarrollo de proyectos. En la etapa de producción y post producción se encarga el Fondart y la Corfo de la parte de comercialización y distribución, se trata de un tema de distribución nacional, porque a partir del 2000, se va a incorporar Pro-Chile que sólo se encargará de la comercialización y distribución internacional.”

2).- ¿Cuál es la diferencia con el sistema que existía hasta el año pasado?

“Fundamentalmente es que ahora existe una toma de conciencia de que el tratamiento que se le daba al cine era muy primario; como si se tratara sólo de una manifestación artística, sin asumir el hecho fundamental que el cine es una industria cultural. Esto significa que contiene tanto una dimensión artístico creativa y estética, como una dimensión técnica, económica y empresarial, que la

distingue de otras expresiones artísticas. Esta concepción del cine es la que existe en todo el mundo menos acá”.

3).-¿Cuál es la orientación básica que existe tras de este convenio?

“ La política de apoyo es una política de fomento industrial al cine. Esto significa no sólo la generación de un producto, sino al mismo tiempo, que ese proceso se transforme en una mayor profesionalización empresarial de los recursos que implica mejorar las capacidades técnicas y financieras. Se trata de producir obras con una gran calidad estética y técnica, como la última cinta de Cristián Galaz “El chacotero sentimental” en que se pusieron en práctica nuevas técnicas en el tratamiento de sonido e imagen. Esto se debe a que en el mismo medio audiovisual se toma conciencia que la realización de una película termina recién en su estreno en las salas de cine, noción que antes no existía en el medio cinematográfico”.

4).-¿ Cuales fueron los criterios de selección de los proyectos beneficiados?

“Los 57 guiones que se presentaron fueron evaluados a partir de una pauta conversada previamente. Se analizó la dimensión artístico cultural de los proyectos, como la originalidad del guión, su escritura, la fuerza de los personajes, etc. Eso vale un cuarenta por ciento del puntaje. También es evaluado la consistencia y solidez del equipo que llevará adelante el proyecto, así como los antecedentes del proyecto como tal (los costos de producción, los antecedentes técnicos y financieros de las empresas que realizarán el proyecto, etc). Sobre estos criterios fueron elegidos los 27 proyectos beneficiados por nosotros”.

5).-¿ Hay realizadores jóvenes entre los beneficiados?

“Sí, porque se crearon tres líneas de competencia. Entre los realizadores más consagrados, entre los que presentaron óperas primas; los documentalistas y por último, los que presentaron obras de cine infantil. Es más el sesenta por ciento de los proyectos financiados son de gente menor de cuarenta años, y la mitad de ellos son óperas primas”.

6).-¿Esto es un signo de mayor continuidad en la producción de largometrajes?

“ Hay un signo de evolución importante, un crecimiento razonable de la producción de cine en Chile en cuanto al volumen, este año se han estrenado cinco largometrajes; para el próximo se esperan que sea ocho a diez. La idea es mantener ese ritmo ya que va acorde con la actual fase de desarrollo de la cinematografía nacional, pero no pueden ser más de esa cantidad porque es imposible por razones de mercado sobre todo en la parte de distribución de las películas”.

7).-¿ Cómo se negocian las salas de cine?

“Es un contrato escrito en el cual se dice 12 copias sale tanto un porcentaje es para el exhibidor y el otro porcentaje es para los distribuidores. Antes cada director le pedía por favor que le exhibiera la película entonces le pasaba una par de copias y las ponían en una salsa que no iba nadie. Este año cambió, el director de Hoyts se interesó ya que se dio cuenta que podía estrenar 12 películas con esto podía llenar un año de estrenos chilenos.”

Hoyts, mandó hacer un estudio en que se resolvió que el público del cine arte es el mismo que va a ver las películas chilenas, Hoyts va a destinar un par de salas para este tipo de cine que ellos llaman independiente.

8.-¿Cuál es la diferencia entre cine arte y cine comercial?

“Cine arte es un cine de experimentación ya casi nadie hace cine arte. En Chile se llama cine arte al circuito de salas de cine arte y ensayo, pero en estricto rigor el cine independiente europeo es cine que ha ido a festivales.

Para los distribuidores el cine francés, iraní, etc es un cine independiente. Para el común de la gente entra en la categoría de cine arte porque son películas raras, que no son comerciales en Chile pero sí en su país de origen por ejemplo “Cyrano de Bergerac”. El paciente Inglés, Full Monty, son películas hechas como independientes de las facturas o maquetas establecidas por el cine hollywoodense, por eso Tarantino, Cassavets, entran en el cine independiente porque hacen sus películas y después se acercan a la distribuidora.

Los distribuidores mundiales de cine independiente son Miramax y Buena Vista. Para los americanos el cine que se hace en Chile entra en la categoría de independiente, porque se hace la película y una vez terminada se comienza a distribuir. El caso de cine independiente los costos de producción corren por cuenta de la productora y por eso nosotros nos encargamos de ayudar en la distribución.

Se puede dominar cine de experimentación de ensayo, al que realiza un tratamiento psicológico de los personajes. Yo creo que Chile tiene mucho que aprender de los cineastas españoles, porque este cine sufre un gran cambio a partir de realizadores como Vigas Lunas y Alex de la Iglesia que cambian el

sistema de producción el tratamiento y las temáticas hacen un cine comercial en el sentido que tienen éxito de público pero es un cine de autor pensadas en un público específico, o sea no hacen películas para ellos y sus amigos, tienen un cuento que transmitir hay algo comunicacional no solo una tesis o premisa se necesita para hacer una película también se requiere definir cuales son los objetivos comunicacionales.

9).-¿Cuál es su opinión respecto a las temáticas utilizadas por los realizadores chilenos?

“La temática no es suficiente, está abierto el campo para tocar todo tipo de temática, el punto es que existen temas, muy buenas ideas pero no todas las ideas dan para hacer una película. El punto no es un tema exclusivamente de temática es un tema de historia y de historia bien contada pero que al mismo tiempo de para hacer un largometraje. En ese punto los contenidos no son solo contenidos culturales sino estéticos y visuales, hay películas que podrían haber sido una muy buena obra de teatro, pero que son malas películas, producto que la historia se sustenta en la verbalización y en los diálogos y el cine es esencialmente acción; los personajes se conocen por lo que hacen y no por lo que dicen porque el cine es principalmente imagen y la imagen se sucede una a una y el vínculo entre imagen e imagen son acciones y el personaje de cualquier película habla de algo que pasó o algo que va a pasar nunca de lo que está haciendo, en ese sentido tu puedes tocar cualquier temática pero no todas las temáticas se sostienen en una película.

Yo creo que uno de los problemas de los cineastas es que piensan que el cine comienza con ellos y se olvidan que existen cientos de miles de películas,

que han permitido la evolución y generación de un movimiento cinematográfico y han permitido la formación y educación del público y por otro lado la generación de un tipo de tratamiento cinematográfico.

Hay buenos directores que son pésimos guionistas y hay buenos guionistas que son pésimos directores. Ahora todos hacen de todo, el cine chileno dará el salto cuando entendamos que una cosa son los productores, otra los directores, otra los directores de fotografía y otra cosa son los guionistas.”

10).-¿Cuál es su opinión respecto a la falta de guionistas?

“ Hay dos cosas. La primera es la escritura audiovisual ha sido canalizado esencialmente a partir de la televisión, el ser guionista es un oficio y como tal uno es un buen guionista escribiendo muchos guiones. En Chile yo reconozco tres guionista profesionales Gerardo Cáceres, Jorge Durán y Gustavo Frías, son guionistas profesionales el resto son solo aprendices. Un buen guionista es alguien que sabe de literatura, son periodista que luego se especializan en dramaturgia.

Hay una cosa clara que de un mal guión siempre sale una mala película, un buen guión la mitad de las veces sale una buena película porque la mitad de las veces hubo un buen director que supo poner en escena el cuento que estaba en el guión, por lo tanto se puede decir que una buena película es una historia bien contada, el cine que funciona es aquel que no tiene mayores pretensiones que eso.

La película de Tatiana Gaviola “Mi último hombre” o “Valparaíso” de Mariano Andrade, son películas muy pretensiosas, sin objetivos comunicacionales eran desmedidas respecto al tamaño de la historia y esto pasa porque pensaron

que era la única película que iban a realizar. El guión original de "mi último hombre" era comedia escrita por Jorge Durán y la Gaviola le hizo una serie de simbolismos. En "Valparaíso", Andrade quiso hacer una suerte de gran video clip de Valparaíso, casi promocional del puerto, se fue más por la forma que por la historia.

11).-¿Cuál es su opinión respecto a las adaptaciones de obras de teatro?

"Son un signo de gran creatividad, Chile tiene una gran tradición literaria, grandes cuentos que tienen historia, mensaje, conflictos, personajes, nudos dramáticos, hay una temática que puede ser recogidos y hacerlo más contemporáneo en término de su tratamiento visual.

Yo creo que el cine argentino, español, mexicano dan el gran salto cuando recuperan su literatura y eso no es muestra de falta de originalidad sino todo lo contrario porque se recogen historias que no fueron diseñadas para el cine y se hacen películas para efectos de escribir un guión es más fácil tener una historia, una estructura dramática pre establecida ajustarlo al un dos tres: presentación, desarrollo y desenlace. Presentación del conflicto de personaje y estructurar un cuento bien contado y traducirlo en imagen, salir de la literatura es más difícil que escribir un guión de la nada porque tiene que tomar una distancia y leerlo a través de las imágenes por eso hay cuentos que sirven y otros no, por eso hay que saber elegir".