

ASCANIO CAVALLO ★ PABLO DOUZET ★ CECILIA RODRÍGUEZ

HUÉRFANOS Y PERDIDOS

Relectura del cine chileno de la transición 1990 - 1999

uqbar

HILINETTED TERRETOR

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Chilena

Biblioteca Nacional

913676 9A (710 - 33 34)



HUÉRFANOS Y PERDIDOS



HUÉRFANOS Y PERDIDOS

Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999



HUÉRFANOS Y PERDIDOS

Formato 18.5×25 cms., 318 pp., couché opaco 130 grs. Tapas papel couché opaco 270 grs. 2/0, polipropileno opaco y lacado UV con reserva por tiro Costura hilo, hotmelt. Tipografía Palatino 11,5/16,3 1000 ejemplares, Salesianos Impresores, agosto 2007

Queda prohibida toda reproducción total o parcial de esta obra a excepción de citas y notas para trabajos y estudios de divulgación científica y cultural, mencionando la procedencia de las mismas.

HUÉRFANOS Y PERDIDOS © Ascanio Cavallo, Pablo Douzet, Cecilia Rodríguez

© Uqbar editores, 2007 RPI N° 110.905 ISBN: 978-956-8601-03-4

Dirección editorial: Isabel M. Buzeta Page Asistente editorial: Carla Morales Ebner Diseño portada: Caterina Di Girolamo Diagramación: Gloria Barrios Foto portada corresponde a *Caluga o Menta* de Gonzalo Justiniano.

Impreso en Chile / Printed in Chile



Índice temático

Presentaci	ón	13
1. El clima	de la transición	17
	EL CAMBIO DE RÉGIMEN	17
	EL DEBATE DE LA TRANSICIÓN	20
	LA TRANSICIÓN Y EL CINE	22
	LAS CARAS DEL PROGRESO	24
	EL CUADRO REGIONAL Y EL CINE	27
	DOS GOBIERNOS, DOS POLÍTICAS	29
	BASES NUEVAS, PÚBLICO ESQUIVO	32
	LA "ALIANZA" CON LA TV	35
	COYUNTURA Y REPRESENTACIÓN	37
2. Huérfan	os y náufragos	41
	UNA "NACIÓN DE ENEMIGOS"	41
	LA LUNA EN EL ESPEJO	44
	LOS NÁUFRAGOS Y CICATRIZ	48
	DEL PADRE IMPOTENTE AL PADRE PARÁSITO	55
	LA INFANCIA PERDIDA EN LARRAÍN	61
	LOS JÓVENES "QUE SOBRAN"	66
	LA MADRE INÚTIL	69
	VALPARAÍSO Y GRINGUITO	72
3. Infiernos	s secretos, paraísos perdidos.	77
	INFORME SOBRE EL MIEDO	77
	LUGARES PAVOROSOS	79

	LA CÁRCEL-CÁRCEL	81
	TODAS LAS CÁRCELES DE ACUÑA	83
	CALUGA O MENTA	85
	EL INFIERNO ESTÁ EN EL NORTE	88
	EL SUR INTERIOR: LA FRONTERA	90
	EL SUR INTERIOR: ARCHIPIÉLAGO	93
	EL NEOCRIOLLISMO DE WOOD	95
	EL PARAÍSO PERDIDO DE LA ARAUCANÍA	99
	EL AUTOSECUESTRO EN SÁNCHEZ	106
4. De la cu	na a la clase	111
	LA BRECHA SOCIAL	111
	REDENTORISMO Y CONDENA SOCIAL	113
	UN JOHNNY Y DOS ANITAS	116
	LA FUGA POR LA GLORIA	121
	TELEVISIÓN Y REFLEXIVIDAD	126
	LA ILUSIÓN VIAJA EN AVIÓN	128
	ENCIERRO Y CESURA EN LA BURGUESÍA	131
	EL CASO DE ¡VIVA EL NOVIO!	133
5. El extrav	vío como constante	139
	TIERRAS PROPIAS, TIERRAS AJENAS	139
	EL DESVARÍO DE LA VIOLENCIA	142
	PAÍS DE OCTUBRE	144
	TAKILLEITOR	149
	EL EXTRAVÍO SOLITARIO	152
	EL EXTRAVÍO POLÍTICO-SOCIAL	155
	EL EXTRAVÍO EMOCIONAL	158
	¿HACIA EL FIN DEL EXTRAVÍO?	160
6. Los ausp	picios mágicos	165
	GITANAS Y ENANOS	165
	LA RUBIA DE KENNEDY	167
	EL SEXO HERMÉTICO EN MALDONADO	168
	LA CIRCULARIDAD EN JUSTINIANO	175
	MITO Y ARCANO EN LITTIN	181
	AMELIA COMO FANTASMA	188

7. El	I sexo re(des)cubierto	193
	EL DESTAPE A LA CHILENA	193
	LA SEDUCCIÓN DEL ADOLESCENTE	196
	EL SEXO JUVENIL EN ENRÍQUEZ-OMINAMI	202
	PATRONES DE INMADUREZ	206
	TRES VISIONES FEMENINAS	209
	SEXO Y PODER	215
	DESEO Y FIJACIÓN EN SÁNCHEZ	219
8. R	eencuentros y traiciones	225
		225
	EXILIO Y REENCUENTRO	227
	DE LA PILLERÍA POLÍTICA	231
	A LA TRAICIÓN ALEVOSA	234
	MEMORIA Y DERROTA	238
	LA CLAUDICACIÓN CAPITALISTA	241
9. E	l regreso del pasado-pasado	247
	DESFASE Y REINSERCIÓN: PALOMITA BLANCA	247
	UN ORIGEN DOBLEMENTE AMBIGUO	250
	"MÁTAME, JUAN CARLOS"	253
	LA JUNGLA DEL COLEGIO	256
	LA JUNGLA DE LA CASA	258
	LA JUNGLA POLÍTICA	261
	DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN	266
10.	El cine de la derrota	269
	EL ESPÍRITU DE LAS VÍCTIMAS	269
	MACRO, META Y MICROHISTORIA	272
	LA METÁFORA DE LA FAMILIA	276
	UN GIRO A LA TRADICIÓN	279
	LA DISTANCIA DEL PÚBLICO	281
	ALEGORÍA INVOLUNTARIA, METÁFORA DELIBERADA	283
	MEMORIA E IMAGINARIO	286
Fich	as técnicas	289
Índi	ce onomástico	0.00
,		307
Indi	ce de películas	211

El clima de la transición

EL CAMBIO DE RÉGIMEN

El 11 de marzo de 1990, el general Augusto Pinochet entregó la Presidencia de Chile a Patricio Aylwin, primer mandatario elegido por votación popular después de veinte años, con el apoyo de una ancha coalición de centroizquierda liderada por socialistas y demócratacristianos, ambiciosamente denominada Concertación de Partidos por la Democracia¹.

Ese acto, el principal de la restauración democrática tras 17 años de régimen autoritario —el más largo de la historia de Chile—, significó el comienzo del proceso de transición, que suponía la reconciliación entre las facciones que estuvieron enfrentadas durante las anteriores tres décadas, sobre la base de la verdad acerca de la violencia, las correcciones al modelo económico y el ataque a la extrema pobreza.

Es importante tener en cuenta que estas tres eran las prioridades explícitas del nuevo gobierno. Relecturas posteriores de la transición que tienden a saltarse este orden introducen, inevitablemente, algún grado

¹ El 5 de octubre de 1988, el general Augusto Pinochet fue derrotado en un plebiscito donde era candidato único a permanecer ocho años más en el poder. La opción "Sí", obtuvo el 42,18% de los votos y la opción "No", el 57,82%. Conforme a la Constitución de 1980, un año después, el 11 de diciembre de 1989, el régimen convocó a elecciones libres. Patricio Aylwin triunfó con el 55,17%, seguido por los candidatos de derecha Hernán Büchi (29,4%) y Francisco Javier Errázuriz (15,43%). Sobre un universo de 6.798.892 votantes, la diferencia de Aylwin sobre Büchi fue de 1.798.048 votos.

de distorsión histórica, sea cuando consideran que tales metas eran minimalistas, sea cuando las ven como maximalistas. La realidad de 1990 tuvo las singularidades de cualquier momento histórico, y no es riguroso ni provechoso olvidarlas o reconstruirlas a conveniencia.

Al comenzar la década del 90, Chile vivía en una triple encrucijada, silenciosa en algunas dimensiones y estridente en otras, que determinaba en medida sustantiva las prioridades del nuevo gobierno.

La primera de ellas confrontaba al inmediato pasado dictatorial con el incierto futuro democrático. El general Pinochet había obtenido una fuerte votación (ver nota 1) en el plebiscito que lo sacó del poder y, aun después de las elecciones presidenciales, era la figura más fuerte de una rara coalición entre la derecha política y los sectores sociales más temerosos del cambio y de la incertidumbre que éste implicaba.

La transición supondría, desde el punto de vista político, una negociación implícita entre las expectativas de los triunfantes opositores a la dictadura y las posibilidades —o deseos— de una involución autoritaria, que figuraban en la imaginación de no pocos chilenos, y especialmente de quienes creían que la democracia podía derivar en una revancha política y social.

La transición impuso en el país un ambiente de cautela y concesiones. La primera mitad de los 90 tuvo el más bajo índice de conflictividad social en todo el siglo 20; las huelgas y conflictos laborales cayeron a niveles casi invisibles.

El general Pinochet permaneció como comandante en jefe del Ejército hasta 1998. En ese período, los militares realizaron algunos movimientos amenazantes, que obligaron a los políticos civiles a ejercer sus mandatos con una oscilante combinación de cautela y autoridad. En 1994, Aylwin entregó al mando al también demócratacristiano Eduardo Frei Ruiz-Tagle, que fue elegido como el segundo Presidente de la Concertación, ahora con un mandato de seis años, lo que significaría que esos dos gobiernos cubrirían la totalidad de la década de los 90².

² Frei Ruiz-Tagle ganó las elecciones del 11 de diciembre de 1993 con un 57,99% de los votos, seguido por los candidatos de derecha Arturo Alessandri (24,42%) y José Piñera (6,18%), el alternativista Manfred Max Neef (5,55%), el izquierdista Eugenio Pizarro (4,69%)

El avance en el esclarecimiento de las violaciones a los derechos humanos fue lento y dificultoso, pero muy preciso; en los dos primeros años se determinó con exactitud el número de muertos durante la dictadura; en el mismo período se crearon mecanismos para favorecer la inserción de los retornados desde el exilio; en el cuarto año se otorgó reparaciones a los exonerados por razones políticas de los empleos estatales y, al año sexto fue encarcelado el jefe del principal aparato de represión política de los 70. Únicamente la tortura quedaría pendiente hasta comienzos de los 2000.

La segunda encrucijada consistía en mantener una política económica libremercadista, que requería conservar la amplia primacía de la iniciativa privada o, por el contrario, cambiarla por una que restituyera las funciones protagónicas que había tenido el Estado sobre la economía hasta 1973. Esto último envolvía el riesgo de modificar el ritmo de crecimiento que se vivía desde 1985 —6,7% anual promedio—; por el contrario, mantenerlo entrañaba el peligro de ensanchar las brechas sociales que los mismos nuevos gobernantes habían denunciado mientras eran opositores a Pinochet.

La Concertación optó por dar una continuidad sustancial a la política económica vigente, con correcciones tendientes a atenuar los peores desbalances entre instituciones y personas, entre empresarios y trabajadores y entre las utilidades privadas y las del Estado.

Por fin, la tercera encrucijada, ligada en forma inextricable a la anterior, era la de la desigualdad. Los dos primeros gobiernos de la Concertación se cuidaron de no vincular sus proyectos a la superación de la desigualdad —un problema estructural—, y de limitarlos al de la reducción de la pobreza —un desafío abordable.

En 1990, la pobreza envolvía a un 38,6 % de los chilenos, de los cuales 12,9% soportaba una situación de extrema pobreza, es decir, de incapacidad para solventar niveles mínimos de alimentación, vivienda y salud. En 1998, el índice de extrema pobreza se había reducido a 5,6%, mientras que el de pobreza, más resistente, había caído al 16,1%.

y el humanista Cristián Reitze (1,17%). Sobre un total de 6.974.947 votantes, la diferencia de Frei Ruiz-Tagle con su más cercano competidor fue de 2.341.042 votos, superior a la que había obtenido Aylwin.

Otros indicadores sociales —educación, vivienda, salud, derechos laborales, cultura, minorías— transitaron por evoluciones parecidamente ambiguas. Por lo general, mejoraron en términos estadísticos, aunque los propios administradores de estos avances se mostraban divididos acerca de su mérito. Ya en 1997 aparecieron las primeras señas de una polémica conceptual entre "autocomplacientes" y "autoflagelantes" dentro de la Concertación, una divisoria sutil pero importante entre quienes estimaban cumplidas las prioridades del cambio de régimen y quienes las estimaban insuficientes.

Todo esto tuvo, como es lógico, un significativo impacto sobre la comunidad cultural y su producción, empezando por la de un sector tan emocional y materialmente comprometido como el del cine.

EL DEBATE DE LA TRANSICIÓN

La discusión acerca de hasta dónde se extendió la transición ha sido tan especiosa como retórica. Tomando parámetros jurídicos, algunos han querido marcar su fin en el momento en que cayeren todas las instituciones heredadas del régimen militar, algo casi imposible dada la extensa reorganización institucional realizada durante 17 años.

Otros desearían fijarla en el castigo a todas las violaciones a los derechos humanos, una idea respetable pero igualmente quimérica, vista la similar extensión de dichos actos delictuosos.

Unos terceros preferirían constatar un cambio cultural, que incluyese la extinción de todos los patrones autoritarios (desde la política hasta la religión), idea que podría tardar decenios y aún así parecer debatible.

En el otro extremo, con más entusiasmo que realismo, el Presidente Patricio Aylwin quiso darla por concluida en una fecha tan temprana como 1992, cuando la reconquistada democracia seguía encorsetada y bajo amenaza.

Durante la mayor parte de los 90, el mundo político e intelectual (con excepciones más bien excéntricas, situadas en la derecha) consideró que la permanencia de elementos autoritarios (como la inamovilidad de los jefes de las Fuerzas Armadas) o no democráticos (como los senadores

designados) hacía incompleta la restauración de la democracia. Sin embargo, el factor psicológico-institucional más fuerte para afianzar esta percepción fue la permanencia del general Pinochet como líder formal del Ejército, hasta marzo de 1998, poco menos de diez años después de que fuese derrotado plebiscitariamente.

Tal protagonismo determinó, de manera muy importante, la sensación de gradualidad y de lentitud de la transición, así como su apariencia de proceso "pactado" —aunque a través de pactos no formalizados— y sometido a fuertes limitaciones. No hay duda ahora de que el general buscaba ese efecto; no por nada fue el último de los protagonistas de su régimen en retirarse de la escena pública.

Es, pues, en torno a la figura y la función de Pinochet donde converge la mayor parte de las dudas acerca del momento en el cual podría darse por concluida la transición.

Este libro opta por una definición restringida, que intenta ser fiel a la realidad política y emocional de esos años, en línea con lo que uno de los autores ha propuesto en otro texto³: la transición comenzó a cerrarse cuando cesó la principal amenaza a la nueva democracia, la regresión autoritaria representada por Pinochet; esto es, cuando el general dejó la comandancia en jefe del Ejército, fuente eminente de su poder durante casi 25 años.

Aunque después de marzo de 1998 Pinochet pasó a ocupar un escaño de senador vitalicio —para irritación de todos sus opositores—, el 16 de octubre de ese mismo año fue arrestado en Londres, donde permaneció por 18 meses, tras lo cual fue desaforado y procesado en Chile por violaciones a los derechos humanos.

Ese conjunto de hechos marcó su ocaso definitivo en la política chilena, subrayado por el hecho de que durante la campaña presidencial de 1999 el candidato de la derecha decidió tomar total distancia de su figura.

Por lo tanto, es lícito decir que la transición concluyó en cualquier punto situado entre la entrega del mando del Ejército por Pinochet y su detención en Europa.

³ CAVALLO, ASCANIO: La historia oculta de la transición. Santiago: Grijalbo, 1998.

LA TRANSICIÓN Y EL CINE

La literatura crítica acerca del cine chileno posterior a 1990 es todavía escasa y no ha terminado de definir qué unidad debe usarse para caracterizarlo o para encuadrarlo como un fenómeno con límites acotados.

Ernesto Muñoz y Darío Burotto hablan de la "Transición" como un séptimo período desde los orígenes del cine chileno. Lo inauguran con Nemesio, de Cristián Lorca, una cinta estrenada el 17 de octubre de 1986, en plena dictadura militar. Su texto no explica por qué ese momento podría ser diferente de los estrenos inmediatamente anteriores, Los transplantados, de Percy Matas (en Chile, el 25 de marzo de 1986, aunque fue realizada en París en 1974) o Los hijos de la guerra fría, de Gonzalo Justiniano (25 de diciembre de 1985). Asimismo, lo concluyen con Takilleitor, de Daniel de la Vega, estrenada el 26 de octubre de 1997, aunque esto parece más vinculado a la fecha de cierre de la edición del libro que a una periodización fundada en hitos significativos⁴.

Jacqueline Mouesca fija 1990 y la restauración de la democracia como una "quinta etapa" en la historia del cine chileno. Agrega: "Acontecimiento emblemático es el Festival de Cine de Viña del Mar de ese año, llamado del Reencuentro, porque se muestran allí películas de las dos vertientes existentes hasta la fecha" (las del exilio y las locales). Pero, nuevamente, su final queda abierto y, en los hechos, entregado al momento de cerrar la edición⁵.

El libro de Antonella Estévez se refiere a una transición algo misteriosa, que no es claramente política (puesto que se inicia en 1993) ni estrictamente filmica (puesto que no hay un hito explícito que la señale). Dice la autora: "La hipótesis inicial de esta investigación propone que el cine chileno entre 1993 y 2003 ha demostrado tener una vocación bastante más masiva que el cine que se produjo inmediatamente después de la llegada de la democracia". Esta última referencia imagina un período extremadamente breve (1990-1992) y lo diferencia de uno más largo (1993-2003), sin

⁴ Muñoz, Ernesto y Darío Burotto: *Filmografía del cine chileno*. Santiago: Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, 1998. Pp.170-194.

⁵ Mouesca, Jacqueline: *Érase una vez el cine. Diccionario*. Santiago: Lom, 2001. Pp. 76-77.

que su fundamento resulte claro, a menos que se considere que el éxito de público de *Johnny Cien Pesos* (1993), por lo demás modesto, representó algún tipo de cambio cualitativo. En cuanto a la fecha de término, otra vez parece que el condicionamiento relevante es la finalización de la tesis de título que da base al trabajo⁶.

El presente texto asume que la restauración de la democracia significó un cambio cualitativo en las condiciones de desarrollo del cine chileno, aun entendiendo que su expansión fue progresiva y no fulminante, como por lo demás lo fueron las que vivieron otras instituciones, disciplinas y expresiones artísticas. Tal cambio hace posible hablar de un cine post-autoritario, un cine "de la transición".

La cineasta Tatiana Gaviola describió lo principal de este período como "la transformación de un Estado agresor en uno participativo", poniendo énfasis en el término de las condiciones de vigilancia y censura impuestas por el régimen militar. Que ellas se extinguieran no significaría la recuperación automática de la libertad para desarrollar formas y temas nuevos, sino solamente la disminución del ambiente represivo en la creación artística. Disminución y no anulación: la compleja trama social del período imponía a los cineastas una prudencia similar a la que llevaba la transición política.

Así, las razones para sostener que existe un "cine de la transición" son a la vez institucionales y prácticas.

De modo simétrico, establecer el final de ese período supone definir, primero, un acontecimiento político-social de relevancia; estimamos que ese suceso ocurrió cuando la nueva democracia dejó de ser amenazada por la involución autoritaria.

Y, en seguida, debería ser demarcado por un hecho que pueda haber producido un cambio sustancial en los modos de concebir y hacer el cine nacional. En nuestra opinión, ese hecho ocurrió a partir del estreno de *El chacotero sentimental*, de Cristián Galaz (27 de octubre de 1999), que

⁶ ESTÉVEZ, ANTONELLA: *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005.

⁷ Foxley, Ana María y Eugenio Tironi (eds.): 1990-1994: La cultura chilena en transición. Santiago: Secretaría de Comunicación y Cultura, 1994.

introdujo un fenómeno nuevo en dos dimensiones: de un lado, con su recaudación de casi un millón de espectadores locales, que sembró expectativas nunca antes imaginadas en el cine chileno, introdujo un cambio objetivo en la lógica política, estética y comercial del cine chileno; del otro, representó un giro en el cuerpo de temas que dominaron el período de la transición. Como todo giro en el plano expresivo, se lo puede considerar relativo e imperfecto, en la medida en que en el período que inaugura permanecen rezagos del anterior, del mismo modo que en éste ya se presentan indicios del cambio. Teniendo esto en cuenta, nos parece que dicho cambio es suficientemente nítido, como se desprenderá del Capítulo 10.

Este libro se detiene justo antes de ese instante. Asume que *El chacotero sentimental* puso fin a la transición fílmica, en una curiosa (pero no ilógica) sincronía con el ocaso definitivo del general Pinochet y el fin de la transición política.

LAS CARAS DEL PROGRESO

Entre estos años —de 1990 a 1999— el crecimiento del Producto Bruto Interno alcanzó un promedio de 6,48%, con algunos de los momentos más altos alcanzados en cualquier período semejante de la historia de Chile. El ingreso per cápita saltó de 2.625 dólares a 4.685 dólares. Las exportaciones, base de esta expansión, pasaron de 10.124 millones de dólares FOB en 1990 a 16.257 millones de dólares FOB en 1999, favoreciendo el equilibrio de una balanza comercial cuyas solas cifras de importaciones reflejaban la magnitud del apetito de consumo que se había apoderado de los chilenos.

Contra lo que el régimen militar había sostenido, la recuperación de la democracia reforzó la confianza de los mercados externos y de los inversionistas extranjeros, que pasaron de ingresar unos 1.700 millones de dólares en 1990 a más de 9.000 millones de dólares en 1999 (la cifra récord histórica). Las reservas del Banco Central se elevaron desde los 5.357 millones de dólares en 1990 hasta 14.946 millones de dólares en 1999⁸.

⁸ Todas las cifras de: Argote, Francisco (ed.): *Chile performance*. Santiago: Editorial Puyehue, 2005.

La prosperidad envuelta en estos números es, una vez más, ambivalente. Muchos chilenos accedieron a bienes nuevos y antes poco imaginados; el viejo concepto tributario de "bienes suntuarios" se volvió molesto, y hasta fue sustituido por el más volátil "lujo" (por ejemplo, en los automóviles). El consumo vivó una fuerte expansión, pero ya no sobre la base de la inflación (es decir, de la emisión estatal), como a comienzos de los 70, sino del gasto y el endeudamiento privados.

Bienes que habían sido de acceso difícil para los chilenos, como los electrodomésticos, la ropa de marcas caras y los automóviles, vivieron un auténtico *boom* de ventas durante estos años. De modo más significativo para un país que parecía padecer un déficit crónico de viviendas, los propietarios de viviendas propias ya eran el 68,3% de los chilenos en 1992, y superarían el 70% en los últimos años de la década; al mismo tiempo, las viviendas precarias disminuyeron en un 42,9%.

La cobertura de servicios básicos, ya muy elevada al comenzar los 90, aumentó en forma importante a lo largo de la década. Los "casos sin déficit" de infraestructura eran 72% en 1992 y pasaron a ser 88,3% en 2002, en las áreas urbanas; en las áreas rurales, muy retrasadas en este aspecto, también hubo un salto, aunque aun limitado: los "casos sin déficit" pasaron de 4,7% a 18,4%.

Entre los dos censos (1992 y 2002) la propiedad de bienes durables en los hogares se comportó como muestran los siguientes ejemplos, expresados en porcentajes:

	1992	2002
Televisor en color	54,4	89,2
Lavadora	50,2	83,3
Refrigerador	55,8	84,6
Teléfono fijo	23,8	53,4
Teléfono celular	1,1	53,8
Automóvil	16,5	23,5

Junto con el consumo, se expandieron tendencias usualmente asociadas a éste: el exitismo, el arribismo y el individualismo. Una sociedad que por muchas décadas había reservado la cima de la escala de valores a

los pobres y a los trabajadores, de pronto pasaba el prestigio a las manos de los empresarios, los ricos y los audaces. El deseo de progreso material parecía tomar venganza contra los sueños de progreso cultural de los años 50, 60 y 70.

No es útil ni necesario menospreciar estas tendencias. En la perspectiva progresista —la que considera que el desarrollo humano sigue una dirección evolutiva—, el progreso material puede ser asincrónico con el desarrollo cultural, pero termina por impulsarlo. En la perspectiva pesimista —la que mira el desarrollo como una profundización de la brecha con las raíces de la humanidad—, el progreso material es un síntoma, aunque no una condena definitiva, de los peligros que acechan a una sociedad.

La expectativa de vida al nacer pasaba por poco los 70 años en 1990, y se acercaba velozmente a los 80 al fin de la década. En el mismo período, la tasa de analfabetismo descendió de 6,3 a 3,9, y el presupuesto fiscal de educación pasó del 2,4% al 3,8% del PIB. El de salud se elevó de 1,9 a 2,6.

Más en general la sumatoria del gasto fiscal en funciones sociales pasó del 12,4% del PIB en 1990 al 15,4% en 1999. Todo ello, en un ambiente de inflación decreciente y con una tasa de desocupación relativamente baja, que nunca llegó a cifras de dos dígitos.

Lamentablemente, la forma de agrupar las cuentas nacionales no permite saber cuál fue el desempeño de los gobiernos de Aylwin y Frei Ruiz-Tagle en materia de apoyo a la cultura y a las artes, y menos a sus subsectores.

Sólo se sabe, por el informe de Roberto Trejo, que estuvo a cargo de los programas de subsidios en la Corporación de Fomento a las Producción (Corfo) y en el Ministerio de Educación, que después de un lento escalamiento de casi una década, el aporte fiscal —sumados Corfo y el Fondo de Desarrollo de las Artes (Fondart)— al cine chileno había llegado, en 1999, a 980 mil dólares, lo que constituía el 46,5% del financiamiento de los proyectos de aquel año⁹.

⁹ Trejo Ojeda, Roberto: *La industria audiovisual en Chile. Informe año 2000*. Santiago: Ministerio de Educación, marzo de 2000.

EL CUADRO REGIONAL Y EL CINE

Chile fue el último de los países de América del Sur en salir de un régimen militar. Todos los demás —Bolivia, Argentina, Uruguay, Brasil, incluso Paraguay— realizaron el tránsito a la democracia a lo largo de los años 80, poniendo fin al ciclo burocrático-autoritario que recorrió el continente en los 70¹⁰.

Al mismo tiempo, la dictadura chilena fue la única de la región que adoptó un modelo económico libremercadista y una estrategia de desarrollo basada en el comercio exterior, dando origen a un híbrido ligeramente incoherente: liberalismo económico, autoritarismo político y conservadurismo cultural.

El modelo de libre mercado se expandió por América del Sur mucho después de su implantación en Chile, impulsado por el derrumbe del bloque soviético, los tratados de libre comercio con Estados Unidos, la globalización tecnológica y la creación de una institucionalidad económica mundial, entre otros factores.

Muchas de las actividades productivas administradas por el Estado pasaron a manos privadas, incluyendo las industrias que hasta poco antes eran consideradas (especialmente por los militares) "estratégicas". Otras, que recibían subvenciones parciales o totales de los gobiernos, fueron drásticamente reducidas, cuando no eliminadas, como ocurrió con muchas de las actividades artísticas, culturales y/o educativas basadas en fondos fiscales.

Esa ola reorganizadora afectó al cine del continente de manera decisiva, incluso en los casos de las industrias mayores, que venían sufriendo un progresivo deterioro desde mediados de los 80, como las de Argentina y México¹¹, con caídas masivas de espectadores y reducción de salas de exhibición.

¹⁰ El término procede del ya clásico ensayo de O'Donnell, Guillermo: *El Estado burocrático autoritario.* 1966-1973. *Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982.

¹¹ Hershfield, Joanne: México. En: Kindem, Gorham (ed.): *The international movie industry*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000. Pp. 280-284.

En 1990, la hiperinflación azotó cruelmente al cine argentino, que llegó a las cotas más bajas de producción. Ese mismo año, en Brasil, el gobierno de Fernando Collor de Mello disolvió la costosa productora estatal Embrafilme y la Fundación Nacional del Cine. En México, el Estado retiró todos sus mecanismos de apoyo al cine nacional. En Perú, una inflación de 7.000% hizo casi inviable la producción, y el Presidente Alberto Fujimori le dio el tiro de gracia en 1992, cuando derogó la norma promocional que favorecía al cine local. También el 92 sucumbió la Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia, aunque no por las políticas económicas, sino por un escándalo de corrupción.

En los primeros años de la década del 90, el número de espectadores cayó a la mitad o menos en casi todos los países de América; igual fenómeno afectó al número de salas de cine. Las excepciones fueron Chile y México, que llegaron a sus niveles más bajos algo más tarde, en 1996; y Brasil y Venezuela, que tocaron fondo en 1997¹².

Dada la profundidad de la crisis, algunos de los mismos gobiernos que habían desmontado los aparatos estatales de cine comenzaron a desarrollar legislaciones especiales en los años siguientes.

El primero fue el de Bolivia, que dictó una Ley Nacional de Cine en 1991; lo siguió el de México, con una nueva Ley de Cinematografía, adaptada al Tratado de Libre Comercio de Norte América; y el de Venezuela, que generó conjuntamente una Ley de Cinematografía Nacional y un Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

En 1994, el Parlamento argentino aprobó la Ley de Apoyo al Cine, que asignó 30 millones de dólares anuales para subsidiar la producción. Perú creó en 1996 el Consejo Nacional de Cinematografía, y ese mismo año en Brasil se hizo obligatoria la exhibición de cine nacional por un número de días al año, además de generarse incentivos para la inversión en cine por parte de los gobiernos estaduales¹³.

¹² Guzmán Cárdenas, Carlos E. (DIR.): La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica. Un análisis comparativo diacrónico. Caracas: Innovatec-Innovarium Inteligencia del Entorno C.A., 10 de mayo de 2004.

¹³ Cumaná, María Caridad y Joel del Río: *Cronología del cine latinoamericano: 1990-2004*. San Antonio de los Baños, 6 de marzo de 2005. www.miradas.eictv.co.cu

Cada una de estas medidas estuvo condicionada por las realidades locales, lo que las hace considerablemente diversas. Pero lo que la mayoría tuvo en común fue un cambio de enfoque: los estados se retiraron de la producción y los gobiernos crearon mecanismos de subvención o subsidio para producciones independientes; incluso en Cuba, donde el cine comenzó a ser castigado en 1994 como rebote tardío del fin del apoyo soviético al régimen de Fidel Castro, la principal recuperación vino de la mano del estímulo a las co-producciones.

Así, en menos de una década, todo el panorama de la producción de cine en el continente fue reconfigurado. Pero ello tampoco fue aparejado con el retorno inmediato del público ni la recuperación en el número de salas.

DOS GOBIERNOS, DOS POLÍTICAS

Como parte de los sectores que además del cambio político esperaban una recuperación del impulso que los gobiernos anteriores a Pinochet habían dado a las expresiones artísticas, los cineastas chilenos vivieron el proceso de restauración democrática con particular entusiasmo.

Las declaraciones formuladas por esos días sugieren que la comunidad del cine esperaba un relanzamiento de la actividad productiva de fines de los 60, bajo el auspicio del Estado. Parte importante de esa comunidad participó gratuitamente en las campañas audiovisuales del "No" a Pinochet o de la promoción de Aylwin, y acaso creía merecer una retribución conceptual, material o incluso laboral por tales aportes a la reconstitución republicana¹⁴.

Estas demandas suponían que sin el apoyo del Estado era difícil que el cine nacional levantara cabeza. Sin embargo, ya en la segunda mitad de los años 80, los cineastas se habían mostrado altamente activos, pese a las adversas condiciones de censura y a los limitados canales de distribución.

¹⁴ Silvio Caiozzi llamó a la campaña del "No" la primera obra" colectiva de los cineastas chilenos. Estévez, Antonella: *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005. Pp. 141-142.

Numerosos técnicos y directores habían vuelto del exilio y tenían todavía acceso a fuentes externas de financiamiento.

Era sabido que tales fuentes se cerrarían al restaurarse el régimen democrático, dado que, por un lado, los motivos políticos para ese apoyo terminarían y, por otro, el aumento del ingreso per cápita haría injustificable que Chile recibiera ayudas semejantes o superiores a las de países mucho más pobres. El lugar de la "solidaridad internacional" debía tomarlo, en consecuencia, el Estado.

Debido a esas premisas, y a poco de asumir, el gobierno de Aylwin lanzó un programa de "créditos blandos", auspiciado por la Corfo y administrado por el Banco del Estado, que permitió echar a andar un significativo grupo de proyectos bajo el paraguas de una organización formada por los propios cineastas, llamada Cine Chile.

Otros realizadores, que venían desarrollando su trabajo con una cautela adecuada a las condiciones de censura imperantes con Pinochet, pudieron apurar el término de sus películas. Gracias a esa confluencia, después del 11 de marzo de 1990 y sólo ese año se estrenaron seis largometrajes nuevos, además de exhibirse en muestras y festivales, muchas de las películas realizadas en el exilio.

Un sinnúmero de circunstancias —menguados canales de distribución, políticas de *marketing* pobres, baja receptividad del público— determinó que este impulso se desplomara en apenas tres años. En 1993, la única cinta chilena estrenada fue *Johnny Cien Pesos*.

La línea de crédito abierta por el Banco del Estado para entregar dineros a los realizadores devino un fracaso desde que los retornos de taquilla fueron, por lo general, exiguos. Fuertemente endeudados, los propios cineastas comenzaron a desahuciar su uso y se reorientaron hacia pequeñas producciones independientes y co-producciones internacionales. En 1994 se llegó a siete estrenos, una cifra equívoca, derivada sólo en parte de nuevos proyectos, y en gran medida de los mismos prospectos de Cine Chile que lograban llegar a la meta a tropezones.

El magro desempeño del cine chileno en los primeros años de la transición no estuvo aislado de un fenómeno más general —como se verá en seguida—, pero constituyó con claridad una "primera etapa", expectante y a la vez decepcionante, de la transición.

Entre 1995 y 1997, en lo que podría designarse como una "segunda etapa", se estrenaron en total sólo siete películas: algo más de dos por año. Para entonces ya era claro que, en coherencia con su política económica, el gobierno no proporcionaría subsidios para el cine. La segunda administración democrática resintió el impacto de las demandas de la frustrada organización de Cine Chile para que se resolviera (o condonara) el alto endeudamiento en que incurrieron sus miembros.

A la par con esas presiones, e incluso como reacción al cuadro que las generaba, uno de los organismos que con más fuerza había auspiciado los proyectos de cine, la Secretaría de Comunicación y Cultura, centró su atención exclusivamente en el teatro, por decisión de su nuevo director, Pablo Halpern.

Sin embargo, el Presidente Frei Ruiz-Tagle recogió en 1995 la demanda de crear una comisión interministerial para estudiar tanto una institucionalidad económica de apoyo al cine como una ley de protección a la actividad audiovisual¹⁵.

La otra iniciativa estatal relevante fue el Fondart, dependiente de la División de Cultura del Ministerio de Educación, que proveyó de fondos no reembolsables a muchos proyectos desde su creación en 1992. Entre esa fecha y 1998, el Fondart entregó 1.523 millones de pesos para la realización de diversas etapas de 23 proyectos fílmicos. Sin embargo, sólo cuatro de ellos llegaron a estrenarse, lo que obligó a revisar la política de asignaciones hacia el final de la década¹⁶.

Aunque los aportes puedan considerarse modestos (66 millones de pesos promedio por proyecto), el total constituye el volumen más alto entregado por Fondart entre todas las especialidades artísticas.

¹⁵ Como resultado de ese estudio, en 1999 se creó el Programa de Fomento al Cine, que pasó a coordinar los recursos aportados por Corfo y los ministerios de Economía, Educación y Relaciones Exteriores. La Ley sobre Fomento Audiovisual fue promulgada en noviembre de 2004. Ninguna de las dos iniciativas tuvieron incidencia en el período estudiado en este libro.

¹⁶ ESTÉVEZ, ANTONELLA: *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile, 2005. Pp. 75-78. Este libro proporciona un panorama de las iniciativas financieras, institucionales y gremiales desarrolladas en el período que indica.

A esto se sumó una verdadera red de becas concursables creadas por diversas instituciones privadas, de entre las cuales sobresale la Fundación Andes, que financió por varios años el desarrollo de guiones.

BASES NUEVAS, PÚBLICO ESQUIVO

A pesar de sus expectativas de un mayor apoyo del Estado, la comunidad de los cineastas chilenos había mostrado un considerable vigor en la década anterior, bajo condiciones poco alentadoras y con dificultades profesionales y personales muy significativas.

Después del largo *shock* producido por el golpe de Estado de 1973, la producción había comenzado a incrementarse a partir de 1982, aunque, con escasas excepciones, los aparatos represivos mantenían bajo cercana observación a quienes se aventuraban en ella. Era una vigilancia con baja intervención: una de las singularidades del régimen militar chileno es que no intentó crear un "cine oficial", en parte porque consideraba que la comunidad del cine le era adversa, en parte porque fijó su foco en la televisión.

En los 80 convergieron el incremento de las actividades de la oposición política con las primeras autorizaciones para regresar del exilio.

Uno de los efectos relevantes de esa pausada "reactivación" fílmica fue dar continuidad y/o base al trabajo de cineastas que serían protagonistas en la transición, que pueden ser agrupados en cinco gruesas cohortes generacionales:

- 1) Los que comenzaron a dirigir en los 60 y formaron los emblemas del llamado "Nuevo Cine Chileno": Raúl Ruiz, Miguel Littin, Patricio Guzmán.
- 2) Los que estaban a punto de iniciar su trabajo en el momento del golpe de Estado, y lo inauguraron inmediatamente después de 1973 dentro de Chile —los menos: Silvio Caiozzi, Cristián Sánchez, Pablo Perelman— o en el exilio —Sergio Castilla, Valeria Sarmiento, Sebastián Alarcón, Claudio Sapiaín.
- 3) Los que estudiaron cine (dentro o fuera de Chile) durante la dictadura y comenzaron a dirigir entre la segunda mitad de los 80 y

- los 90, como Ricardo Larraín, Gonzalo Justiniano, Gustavo Graef Marino, Tatiana Gaviola, Pepe Maldonado.
- 4) La "nueva generación" que debutó ya avanzados los 90 (y que eran niños para 1973), como Andrés Wood, Nicolás Acuña, Marco Enríquez-Ominami, Christine Lucas.
- 5) La generación "novísima", que debutaba con cortometrajes y piezas experimentales en la segunda mitad de los 90: Erich Breuer, Fernando Lavanderos y los que en esos años hicieron trabajos de escuela bajo la sombra larga de la transición.

Así, conviene tomar con gran prudencia las afirmaciones según las cuales el período dictatorial supuso una ruptura total de la continuidad del cine chileno. La profundidad de ese cisma se vuelve relativa cuando se advierte la rapidez con que se recuperó la producción en los 90, aunque este fenómeno tuviese sustentación frágil desde el punto de vista financiero.

En el fortalecimiento del cine en el interior de las fronteras tuvo un papel paradójico el modelo económico de libre mercado, que estimuló el desarrollo de la publicidad, la creación de empresas audiovisuales y la importación de bienes de capital para cubrir esas necesidades. Como resultado de ello, ya en la segunda mitad de los 80 Chile disponía de la mejor infraestructura técnica del continente, y para los 90 tenía los instrumentos para superar sus problemas históricos, como el sonido y la edición.

Otra fuerza venía desde el exterior. El exilio forzoso puso a numerosos cineastas chilenos en contacto con sistemas y mecanismos de producción de una enorme diversidad de países, en los cuales tuvieron oportunidades de realización en escalas que difícilmente habrían conseguido en Chile. La diáspora produjo más cine en el exterior que todo el que se había realizado dentro de las fronteras en los 30 años que mediaron entre los 40 y los 70¹⁷.

¹⁷ Unas 178 películas sólo entre 1973 y 1985, con alrededor de 60 largometrajes. Mouesca, Jacqueline: *Érase una vez el cine. Diccionario*. Santiago: Lom, 2001. P. 122. Hubo 60 largos en Chile entre 1947 y 1973, es decir, 2,3 por año, contra el promedio de 5 por año en el exilio. En cuanto a cortometrajes (de ficción o documentales), en las mismas fechas el promedio anual inicial es de 4,5 obras contra 8,6 en el período del exilio. Las cifras son aproximadas, e inexactas en cuanto al exilio, debido a la enorme dispersión de las obras por el mundo.

Acompañadas de un crecimiento sostenido del PIB, todas estas condiciones pudieron haber generado una base de sustentación muy sólida para la expansión del cine chileno a partir de 1990.

Pero los espectadores vivían su propio proceso. Ese mismo año, el promedio mensual de espectadores de cine fue de 950.627, una cifra ya más baja que las de los dos años anteriores. Una veloz pendiente llevó a que en 1996 este promedio mensual cayera a 584.587.

No hay explicaciones macroeconómicas para esto. Tampoco socioeconómicas: en los mismos años aumentaron las asistencias al teatro, a los conciertos y a los recitales. La clave de la desafección al cine parece haber estado en las deficiencias de un sistema de exhibición obsoleto, que había descuidado la mantención de las salas, el modo de ofrecer sus productos, la empatía con las necesidades del público e incluso su ubicación geográfica.

La situación comenzó a cambiar lentamente a partir de 1993, con el ingreso de la primera cadena transnacional de exhibición (Cinemark), seguida por la entrada paulatina de nuevas empresas y estilos que hacia fines de 1997 había reconfigurado casi completamente el panorama de la industria de exhibición. Ese año comenzó, justamente, la recuperación del número de espectadores, que para 1999 regresó al nivel de una década antes, con un promedio mensual de 1.162.253.

El nuevo modelo de exhibición supuso aumentar el número de salas, reduciendo al mismo tiempo su capacidad individual y multiplicando el número de funciones. Los resultados numéricos de este proceso se sintetizan en el siguiente cuadro¹⁸:

	1990	1996	1999
Número de salas	163	128	255
Número de butacas/promedio	559	479	324
Número de butacas/total	91.189	61.340	82.706
Número de funciones/mes	11.662	10.751	29.636
Número de espectadores/mes	950.627	584.587	1.162.253

¹⁸ Todas las cifras de: Instituto Nacional de Estadísticas: *Enfoques estadísticos -Cultura*. Santiago, 10 de agosto de 2000.

A lo largo de todos estos años, el cine chileno aportó menos de un 1% de los espectadores (y 0,1% en el año negro de 1996), con la sola excepción de 1999, cuando el estreno de *El chacotero sentimental* hizo subir el aporte a 4,5%.

A la vez, el total de la industria audiovisual chilena se situaba en los bordes del 1% del PIB (unos 790 millones de dólares en 1998), con un 90% correspondiente a la televisión abierta y de pago, y sólo un 10% a los sectores cinematográfico y videográfico¹⁹.

LA "ALIANZA" CON LA TV

Pese al muy limitado tamaño del mercado, entre 1990 y 1999 fueron estrenados 38 largometrajes. El modesto promedio de 3,8 cintas por año es, con todo, el más alto de la historia del cine chileno desde el advenimiento del cine sonoro.

Según estimaciones de Ignacio Aliaga, encargado del departamento de cine del Ministerio de Educación y cineasta él mismo, el costo promedio de cada largometraje oscilaba entre 250 mil y 400 mil dólares, suma que se duplicaría para el caso de co-producciones con otros países de Iberoamérica.

Aliaga sostenía, en el 2002, que el volumen adecuado de producción para el cine chileno sería de unos doce estrenos anuales —uno por mes—, siempre que se incrementase el volumen de espectadores y se incorporase a la televisión dentro de los mecanismos de financiamiento²⁰.

La televisión abierta comenzó a trabajar con los cineastas chilenos en forma tímida y progresiva desde 1990. El impulso lo lideró Televisión Nacional, aunque la ley que la obligaba a autofinanciarse —después de los severos déficit con que la manejó el régimen militar— impuso en sus administradores un patrón de extrema cautela.

¹⁹ Trejo Ojeda, Roberto: *La industria audiovisual en Chile. Informe año 2000.* Santiago: Ministerio de Educación, marzo de 2000.

²⁰ ALIAGA, José Ignacio: *Cine del nuevo extremo*. Valladolid: Instituto Cervantes, 2002. Ponencia en el Segundo Congreso Internacional de la Lengua Española.

A mediados de la década, Televisión Nacional comenzó a comprar películas chilenas para exhibiciones nocturnas. Sorpresivamente, obtuvo altos *ratings*, pese a lo cual mantuvo precios de entre 30 mil y 50 mil dólares por esas cintas. El ingreso posterior de operadores de cable y *pay-per-view* con precios de 10 mil y 20 mil dólares puso en evidencia la subvaluación que representaba el pago de Televisión Nacional.

En contrapartida, era claro que el canal estatal tomaba riesgos importantes en esas compras, pues la mayoría de esas películas había tenido notorios fracasos comerciales. Los altos *ratings* obtenidos en Televisión Nacional eran, además de una contradicción con la baja asistencia a las salas de cine, el anuncio de una nueva oportunidad para crear formas de cooperación entre los cineastas y los canales de mayor envergadura. El éxito de Televisión Nacional motivó que, ya a fines de 1997, entrase a la competencia, subiendo los precios y los aportes previos contra proyectos, la Corporación de Televisión de la Universidad Católica²¹.

La televisión proporcionó un empujón adicional hacia fines del período, con la decisión pionera del canal del Estado de encargar una serie de telefilmes a cineastas y no a directores de televisión. El primer proyecto, gestado en 1997, tuvo salida al público en 1999 y significó el estreno de diez obras de entre 47 y 82 minutos, agrupadas bajo el rótulo de "Cuentos chilenos". El esfuerzo de reunir cine y literatura de éxito puede estimarse discutible en tanto política cultural, pero generó una nueva articulación entre los cineastas y el principal medio de comunicación de estos tiempos.

Por lo general, los cineastas que aceptaron participar de este proyecto y de otros varios que le siguieron, se quejaron de la estrechez de los presupuestos (poco más de 50 mil dólares de la época por cada telefilme), pero no cabe duda de que esa iniciativa expandió las posibilidades de trabajo y en algún caso produjo inesperadas sinergias con la pantalla grande²².

²¹ Dos de los estrenos más notorios de 1998, *Gringuito* y *El entusiasmo*, fueron "arrebatados" a TVN por Canal 13.

²² El director Andrés Wood estrenó en cines comerciales una versión de *El desquite*, obra encuadrada en los proyectos de TVN. Miguel Littin agrupó sus cuentos *El duelo, Tierra del Fuego* y *Cinco marineros y un ataúd verde* para su comercialización en el exterior bajo el título *Aventureros del fin del mundo*.

¿Fue esta alianza entre cine y televisión un encuentro de coyuntura o un filón que recién se abría, en la dirección de una vinculación más dinámica? La respuesta es ambigua: los cineastas que estaban en actividad o debutaron en los 90 conservaron algunas relaciones —siempre problemáticas— con la televisión masiva. Ellas se extendieron en forma frecuente, pero no sistemática, entre las generaciones posteriores.

Al cabo, el cine chileno aprovechó de la televisión muy poco más que la celebridad de sus actores y actrices. A la vista de que en los 90 las teleseries se consolidaron como el producto audiovisual más consumido por los chilenos, muchos cineastas pensaron que usar a sus actores y actrices garantizaría el *appeal* de sus propios productos. No siempre fue así, pero es posible que esas glorias de pantalla chica hayan ayudado, en algunos casos, a atenuar las que pudieron ser pérdidas peores. No hay modo de comprobarlo.

La televisión, así como el resto de la industria audiovisual —desde la publicidad a los videoclips—, contribuyó en los 90 a proporcionar sustento económico a muchos cineastas chilenos, pero no generó ni las sinergias productivas ni la "alianza estratégica" que hacia esas fechas ya se había consolidado en países como España, Francia e Inglaterra.

Para fines de los 90, el cine chileno seguía siendo precario, solitario y arriesgado. Pero había aprendido a sobrevivir tanto en las condiciones de represión política como en las de soledad financiera.

COYUNTURA Y REPRESENTACIÓN

Las películas significan por lo que muestran, y no por lo que la teoría o la utopía social dicen que deben mostrar. En esta diferencia radica la debilidad y, en último término, el fracaso de las interpretaciones ideologizadas del cine, sea que tales ideologías provengan de la sociología, de la psicología, de la antropología o de la historia.

Tampoco es posible pensar en un medio expresivo que se desarrolle sin referencia alguna a sus condiciones de producción, a sus nexos culturales y a su espacio material. Como el medio esencialmente físico que es, el cine vive una intensa y hasta violenta interacción con los hechos que

lo hacen posible. De allí que el purismo crítico, o la crítica inmanentista, que quisiera leer las obras desde un puro limbo lingüístico (las autonomización del texto de su contexto, proclamada por el estructuralismo y sus sucesores), halle ásperas limitaciones a la hora de identificar las significaciones colaterales que provienen del encuentro de las obras con las que la rodean o acompañan. Este tipo de enfoque suele llegar a un oxímoron crítico: de un lado proclama su desinterés por el individuo creativo, pero del otro renuncia a las herramientas necesarias para identificar el peso de lo tendencial y lo colectivo.

Por lo demás, el cine es un oficio altamente endogámico, que construye con enorme facilidad comunidades cerradas, autorreferentes y elitizantes. Esta tendencia no puede sino agudizarse cuando se trata de una comunidad pequeña, cuyas limitaciones ya no son sólo voluntarias, sino además inevitables. Los cineastas ven algunas de las películas de sus pares, las analizan, las critican (con más severidad que los críticos, aunque con más silencio), obtienen sus conclusiones y en algunos casos, quizás los menos, aplican ciertas lecciones a su propio trabajo.

De aquí que resulta posible, en un espacio y un tiempo limitados, identificar ideas, nociones o rasgos comunes sin violentar la individualidad, incluso la unicidad, de las películas. Es cierto que no se ha demostrado todavía que exista una mejor aproximación al arte que la identificación del autor; el goce estético sigue dependiendo de la visión individual del mundo, a pesar del denodado esfuerzo del estructuralismo y sus derivados por matar al sujeto y, por tanto, al autor. Pero también es cierto que ni siquiera los creadores de mayor relieve pueden escapar a la densa red de referencias que rodea (y a la vez alimenta) cada uno de sus trabajos.

Se trata, pues, de un complicadísimo tejido de relaciones. Quien quiere encontrar un correlato lineal entre estado social y reflejo fílmico pierde tanto el tiempo como quien se recluye entre los barrotes del texto.

Los tiempos del proceso estético tienen poca relación con la velocidad de los hechos en la sociedad actual. La virtud "instrumental" del arte consiste en que puede detectar, y a menudo anticipar, las grandes angustias de la sociedad; pero raramente puede hacerlo sobre la base del suceso inmediato. Su capacidad interpretativa es siempre más profunda que la del periodismo, a condición de ser también menos urgente.

Esta explicación tiene por objeto desechar de plano la pretensión de que un cine determinado responda a requerimientos sociales, es decir, que sea funcional a determinados objetivos de grupos o ideologías. No hay exigencia más espuria ni programa más inútil que el que aspira a que el cine sea "un reflejo de la realidad", y que por tanto adopte ante ella alguna forma de "compromiso". De esta retórica ha nacido lo peor del cine, en buena medida porque demanda hacer visible lo que es inevitable. La responsabilidad del autor existe aunque no se la quiera aceptar, y su vinculación con el contexto del que nace es un dato que no está sujeto a la voluntad. En el cine, la imaginación combate siempre contra la realidad, pero el resultado de esa lucha es relativamente irrelevante: prevalece lo que a partir de ambas vertientes logra conducirnos a verdades más profundas que las que podemos ver en el simple brillo de los hechos o en el limitado resplandor de la creatividad.

El cine chileno de los años 90 puede ser un espacio especialmente rico para apreciar estas diferencias. Todos sus autores debieron producir y exhibir bajo el peso de un clima social tenso y expectante, en el que se jugaba la resolución del mayor conflicto societario de toda la historia de Chile. En semejante estado de ambigüedad y suspenso, lo explícito no sólo podía ser reduccionista, sino además profundamente erróneo.

Sobre los implícitos que las películas de los 90 fueron sembrando, una tras otra y a menudo sin complicidad, trata este libro, que sólo en segundo lugar se propone también establecer cuáles resolvieron mejor el conflicto entre la realidad y la imaginación, o, si se prefiere, entre la materia prima y el lenguaje vivo.

Huérfanos y náufragos

UNA "NACIÓN DE ENEMIGOS"

Con el traspaso del mando presidencial de marzo de 1990 se puso fin formal a los 16 años y medio de gobierno de las Fuerzas Armadas. Aunque ese régimen tuvo un fuerte componente institucional y significó el alineamiento político-ideológico de todas las estructuras militares, la mayor parte de él fue dominado sin contrapeso por el general Augusto Pinochet, que hizo valer, ya en 1974, el peso del Ejército por sobre los otros comandantes en jefe. A mediados de ese año, Pinochet se designó Jefe Supremo de la Nación y al comenzar 1975 ya se denominaba Presidente de la República.

Al asumir este título, se apoderaba no sólo de las prerrogativas contenidas en la Constitución de 1925, sino sobre todo de la inmensa fuerza simbólica que la institución de la Presidencia ha tenido en la historia de Chile, muy superior, bajo cualquier parámetro, a la que se le ha dispensado en otras naciones de América Latina.

A lo largo de los 14 años que siguieron, Pinochet ejerció el poder político siguiendo el patrón que mejor conocía, el del mando militar. Constituyó sus gabinetes según los principios de los estados mayores y condujo el gobierno como si estuviese librando una guerra permanente, aunque con enemigos cambiantes: el marxismo interno, el comunismo internacional, los países vecinos, los dirigentes sindicales, los políticos, y así por delante.

Relectura del cine chileno de la transición 1990 - 1999

El cine chileno realizado entre 1990 y 1999 es un cine acerca de la derrota. Aunque el término de la dictadura militar significó también un impulso para la producción, la mayoría de las películas presentó una visión sombría de la sociedad y en algunas de ellas parecía que la "nación de enemigos" no podría superar jamás sus heridas del pasado. Muchas de estas obras tuvieron un impacto perdurable -La frontera, Johnny Cien Pesos, Caluga o menta, La luna en el espejo, Gringuito...-, y reflejaban un agudo "pesimismo de la cultura". Este libro (una edición revisada y aumentada de la que apareció en 1999) busca identificar los principales temas que subyacen en las películas de los 90, como un filtro y un espejo de la singular transición chilena a la democracia.

ASCANIO CAVALLO C. (1957)

Periodista, titulado en la Universidad de Chile. Decano de Periodismo de la Universidad Adolfo Ibáñez y socio director de Tironi | Asociados. Crítico de cine de la revista El Sábado del diario El Mercurio y columnista político del diario La Tercera. Ha sido jurado de diversos festivales de cine. Ex director del diario La Época v la revista Hov. Es autor de quince libros, entre los que figuran Cien claves del cine (con Antonio Martínez) v Explotados v benditos. Mito v desmitificación del cine chileno de los 60 (con Carolina Díaz).

PABLO DOUZET J. (1976)

Licenciado en comunicación social y periodista titulado en la Universidad Diego Portales, inició su trabajo profesional en la sección crónica de El Mercurio. Fue editor de deportes v comentarista de cine del primer noticiario en Internet de Chile, www.elarea.com. Se desempeñó como redactor de espectáculos de La Nación y subeditor de espectáculos de La Tercera. Fue colaborador en la revista Caras y crítico de cine en La Nación. Actualmente es redactor de Las Últimas Noticias.

CECILIA RODRÍGUEZ S. (†)

Licenciada en comunicación social v periodista titulada en la Universidad Diego Portales. Hizo su práctica profesional en el Departamento de Prensa de Mega, donde se desempeñó como periodista toda su carrera, con especialización en el campo político. En el ámbito académico, fue profesora avudante del ramo Periodismo Televisivo en la Universidad Diego Portales durante más de tres años. En el 2004, a los 29 años de edad, falleció en un accidente de automóvil.

