

MÓNICA VILLARROEL M.

# LA VOZ DE LOS CINEASTAS

Cine e identidad chilena en el umbral del milenio



EDITORIAL CUARTO PROPIO



CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES  
CONSEJO NACIONAL  
DEL LIBRO Y LA LECTURA



Fotografía: José Luis Bustos

### MÓNICA VILLARROEL MÁRQUEZ

Magíster en Comunicación con especialidad en Prácticas Culturales de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, y periodista de la Universidad de Chile. Desde 1986 ha transitado en el mundo de la cultura, incluyendo el periodismo escrito, gestión cultural, investigación y docencia. Entre 1994 y 2000 fue Encargada de Desarrollo de Áreas Artísticas del Departamento de Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno, coordinando la Muestra de Dramaturgia Nacional. Entre 2001 y 2003 viajó a Porto Alegre, con la beca Capes, Brasil, donde abrió un puente con Latinoamérica, como investigadora y traductora de libros y textos académicos publicados en Argentina, Brasil y México. El 2003 obtuvo el Fondo del Libro y la Lectura junto a Pola Iriarte y Andrea Goic por "Quimantú 1971-1973: un suceso editorial". Ha ejercido la docencia en la UCV, la USACH, la Universidad Diego Portales y Universidad del Mar. Es profesora de Gestión Cultural y Periodismo Cultural en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Serie Ensayo

---

**LA VOZ DE LOS CINEASTAS**

Cine e identidad chilena en el umbral del milenio

**MÓNICA VILLARROEL M.**

# **LA VOZ DE LOS CINEASTAS**

Cine e identidad chilena en el umbral del milenio

BIBLIOTECA NACIONAL  
SANTIAGO, CHILE



EDITORIAL CUARTO PROPIO

Obra financiada con el aporte del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2004



CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES  
CONSEJO NACIONAL  
DEL LIBRO Y LA LECTURA

LA VOZ DE LOS CINEASTAS  
Cine e identidad chilena en el umbral del milenio

LA VOZ DE LOS CINEASTAS

Cine e identidad chilena en el umbral del milenio

© Mónica Villarroel M.

Inscripción N° 146.187

I.S.B.N. 956-260-347-4

Editorial Cuarto Propio

Manuel Montt 682, Local 4, Providencia, Santiago

Fono/Fax: (56-2) 235

E-mail: [produccioneditorial@tie.cl](mailto:produccioneditorial@tie.cl)

Producción general y diseño: Rosana Espino

Composición: Producciones E.M.T. S.A.

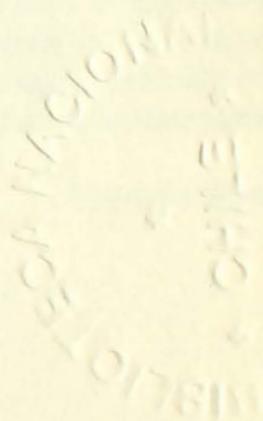
Imagen de portada: Cine XXI, *El entusiasmo*, foto: Rodrigo Pereda

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

1ª edición, mayo del 2005

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile  
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

*A Rocío y Vicente, ciudadanos del siglo XXI*



*Noción de Patria*  
(Fragmento)

*Quizá mi única noción de patria  
sea esta urgencia de decir Nosotros  
quizá mi única noción de patria  
sea este regreso al propio desconcierto.*

Mario Benedetti

# ÍNDICE

Prólogo	13
Introducción	17
1 EL cine chileno en tiempo de dos siglos	25
2 Chile al borde del milenio: marcas de una identidad	37
2.1 Versiones y trazos de chilenidad	39
2.2 Más allá de la representación	41
3 Trayectorias cinematográficas: constructores de las imágenes del país	49
3.1 Silvio Caiozzi: el universo de Donoso	52
3.2 Gonzalo Justiniano: juventud sin esperanza	55
3.3 Ricardo Larraín: paisaje del destierro	58
3.4 Gustavo Graef-Marino: mirada de extranjero	61
3.5 Andrés Wood: rituales criollos	62
3.6 Cristián Galaz: hipocresía y doble moral	65
3.7 Orlando Lübbert: viaje urbano y codicia	68
4 Observadores de un tiempo: el eje de la memoria	73
4.1 La dictadura: marcas y consecuencias	75
a) El golpe militar, gritos y autocensura	76
b) La diáspora: atravesando continentes	81
c) Publicidad: oficio sin contradicción	84
d) La campaña y el triunfo del "NO": oficio como resistencia	86
4.2 El regreso de la democracia	89
a) La fragilidad y el gran temor: pisando cáscaras de huevo	89
b) El reencuentro con el cine chileno: Festival de Viña del Mar de 1990	95
4.3 De la utopía colectiva a la utopía individual: el ansia de éxito	97

5	Pasajeros en tránsito: siete relatos cinematográficos	105
5.1	El mundo político: oscuridad, prisión y pérdida	107
5.2	El mundo de los hijos de la dictadura: poder y violencia en la metrópolis	117
5.3	El mundo de los triunfadores: la euforia y el consumo	122
5.4	El mundo popular: submundos urbanos, rurales e insulares	126
5.5	El mundo en tránsito: revisitando el pasado en el presente	145
	Múltiples miradas, múltiples países	155
	Anexos	171
	Apéndice metodológico: en busca de los viajeros	213
	Referencias bibliográficas y electrónicas	219

## Prólogo

El trabajo de Mónica Villarroel que tengo el gusto de presentar aquí merece destacarse como un logro importante dentro de los estudios culturales, especialmente en lo que dice relación a la relación entre cine chileno e identidad nacional. Toda identidad es una forma discursiva, un relato que se construye en el tiempo y por esa razón destaca su afinidad con los discursos y narrativas presentes en los ensayos y trabajos de los intelectuales de las ciencias sociales. No obstante, se sabe que los relatos identitarios también están profundamente relacionados con los discursos privados de la gente común y con las formas discursivas no tradicionales presentes en el arte, en la pintura, en la poesía y la novela, en el cine.

Sin embargo, no es tan fácil llegar a configurar estos discursos o relatos porque el lenguaje de lo audiovisual, de la ficción, de lo pictórico, no es igual al discurso racional escrito o hablado; utiliza códigos y categorías especiales que no son tan obvios ni aprehendibles inmediatamente. De algún modo se trata de relatos que penetran más directamente a través de lo estético, de las emociones, pero para ponerse en palabras de las ciencias sociales requieren de decodificaciones y traducciones complicadas, que no siempre captan su sentido último o más propio.

Aquí está el mérito del trabajo de Mónica Villarroel que a través de las entrevistas con los 7 directores de cine chileno elegidos, más el análisis de sus películas logra relacionar ese lenguaje propio y especial del cine con formas discursivas más tradicionales sobre la identidad chilena. En su exploración va descubriendo en el proyecto de los cineastas y en sus realizaciones concretas esos mundos que también han sido tematizados por las ciencias sociales como los mundos de la identidad chilena: la pobreza y la

necesidad, la familia y la religiosidad, la doble moral y la hipocresía, el temor y el autoritarismo, la democracia y la reconciliación, el consumo y la violencia, el individualismo y la solidaridad.

Por cierto, en el cine estos temas no son tratados con el discurso lineal y lógico al que acostumbran las ciencias sociales. Pero es posible mostrar que están presentes y que tienen formas propias de desarrollo que impactan tanto o más la sensibilidad de la gente. Si los discursos de las ciencias sociales buscan expresar selectivamente los modos de vida de la gente, aquello que representa un modo nacional de vivir y relacionarse, el cine logra de manera más directa representarlo a través de sus imágenes e historias; no de manera abstracta y general, pero de modo concreto y particular.

Lo interesante es que Mónica Villarroel intenta recapturar ese modo particular dentro de un discurso que es de las ciencias sociales, especialmente de los estudios culturales. El diálogo que ella realiza entre el lenguaje del cine y el discurso de las ciencias sociales es muy útil y complementa en forma excelente el trabajo que hacen los intelectuales que se dedican a la identidad chilena.

Jorge Larraín  
Director del Departamento de Ciencias Sociales  
Universidad Alberto Hurtado



## Introducción

Un *voyeur*, un paseante que deambula por distintos mundos y observa cómo transcurre un momento histórico y cómo se produce, en ese contexto, un proceso de creación, siempre en calidad de pasajero en tránsito.

Esta historia comienza cuando a fines de los años ochenta fui testigo de la prohibición dictada para la película *Imagen latente*, de Pablo Perelman. El Consejo de Calificación Cinematográfica, en plena dictadura, rechazaba la cinta y el director iniciaba su largo recorrido de apelación tras apelación del fallo. *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Agüero, era calificada para mayores de 18 años y Ricardo Larraín ganaba en La Habana el Premio al mejor guión, por *La Frontera*.

Eran tiempos difíciles para el cine, para los realizadores que querían, en sus filmes, encontrarse con la memoria, con la historia reciente, con las marcas de un período que al poco tiempo tendría un cambio radical. A la dictadura siguió la transición y la democracia y parecían iniciarse nuevos derroteros.

La precariedad no espantaba las ganas de hacer cine y de abrirse al mundo. Las cosas se hacían a pulso. Los mecanismos de apoyo del Estado fueron apareciendo lentamente, pero mientras tanto, había que improvisar y arriesgarse. Los *press-book* de las películas eran "hechos en casa", en los recientes computadores con impresora de punto o en máquinas de escribir. Las lecturas de las fotos se pegaban a mano en la parte posterior y la ruta de festivales se organizaba intuitivamente. No se sabía cómo se enviaba una película a competir a Berlín, pero se hizo, y *La Frontera* ganó el Oso de Plata de uno de los festivales más importantes del mundo.

Caiozzi, Justiniano, Kocking, Perelman, Larraín, Agüero y tantos otros, desafiaban con porfía y entusiasmo al mercado cinematográfico y a la censura y se arriesgaban con relatos vinculados a la memoria. Littin, Lübbert, Alarcón, Graef-Marino, Castilla y

otros, regresaban después del exilio o la distancia para seguir haciendo cine en Chile, como proyecto de vida.

Así, era testigo de esta historia que avanzaba a lo largo de la década de noventa, con la recién llegada democracia, desde el espacio del periodismo y desde el trabajo directo con algunos realizadores en pos de este sueño común. Observamos cómo ya a mediados del decenio fueron surgiendo nuevos nombres, proyectos individuales, que se alejaban del ideario colectivo y contaban otras historias, ficción que nos hablaba de mundos tan diversos, insertos en fenómenos como los *reality show*, la juventud marginal o relatos que se acercaban al género del terror e incluso a la animación. Pero algo ocurría con los discursos de los cineastas, con sus relatos y con sus proyectos. La memoria. Sí, la memoria colectiva parecía no querer perder el lugar que le habían dado. Y entonces, a comienzos del siglo XXI comienza a fraguarse la escritura de nuevos guiones que volvían sobre este eje, reconstruyendo una parte de nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro.

Después de haber recorrido las tierras del lluvioso sur de *La Frontera*, de habernos calcinado de calor en la filmación de *Caluga o menta* en una desolada población de Santiago, de haber estado esperando en el corredor de la sala del Consejo de Calificación que se levantara la censura para *Imagen Latente*, de presenciar los rodajes de *Coronación*, de *Amelia Lopes O'Neill*, de *Valparaíso*, de *El entusiasmo*, de *Amnesia*, de tantas otras, de haber asistido al Festival Internacional de Cine de Viña del Mar del año '90, de haber visto el día de su estreno *Palomita blanca*, casi veinte años después del golpe, escuché a Andrés Wood hablar de *Machuca*, la historia de Gonzalo Infante y Pedro Machuca, antes que se filmara y que se convirtiera en un éxito de taquilla. Era la vida de dos niños que se educaron juntos en un colegio donde los curas progresistas antes de 1973 abrieron las aulas. No era casualidad. Era una historia que el realizador había vivido en su infancia en el colegio Saint George y quería recobrarla en una película.

Entonces, la memoria colectiva y la memoria nacional cobraban así un nuevo brío, asociándose a los relatos de los directores que recorrían también un país de entre siglos.

La distancia de pasajero en tránsito entre Brasil y Chile, cursando un magíster, fue clave para mirar y reconstruir este proceso de “identidad chilena”, al mismo tiempo, tan latinoamericana. En una investigación que se desarrolló entre 2001 y 2003, (pero que en la práctica había partido hacía unos quince años), traté de recuperar esos relatos acumulados y guardados celosamente en los ochenta y en los años '90 en cintas, *press-books*, tarjetas de invitación, fotos, recortes de prensa y hasta algunos guiones, que se fueron conmigo a Porto Alegre, la ciudad del paralelo 30. Comencé a procesarlos y articularlos en función de un objetivo: escuchar nuevamente las voces de siete cineastas. Durante este período, el viaje a Chile estuvo marcado por sucesivas entrevistas con los directores, que abrieron sus escondrijos para narrar cómo visualizaron el país de la época post dictadura.

Así procuré responder a la interrogante de cuál es la (s) identidad (es) chilena (s) construida por los cineastas como mediadores culturales en el período democrático post dictadura, buscando establecer una relación entre la identidad cultural y el cine chileno de la última década del siglo XX, proyectándola hacia el siguiente siglo, entre 1990 y 2003.

Tracé un mapa de la industria cinematográfica chilena, enfatizando la producción de largometraje de ficción de la época señalada, en el marco del desarrollo de mecanismos estatales de apoyo al audiovisual y de la Política Cultural de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia. Procuré descubrir las “visiones de mundo” que permitieron una cierta mirada sobre Chile contemporáneo a partir de la reconstrucción de sus trayectorias personales y del relato oral. Intenté definir cuál es la contribución de los cineastas a la construcción de la identidad chilena proyectada al inicio del nuevo milenio. El foco no estuvo en las películas, sino en los directores como *mediadores culturales*.

Algunas hipótesis funcionaron como una especie de brújula que estuvo siempre presente. La primera de ellas fue que los cineastas, como mediadores en la sociedad, contribuyeron a construir versiones de la identidad chilena en la década de '90 y en los inicios de la década de 2000. La segunda consideró que ellos

construyeron un imaginario que permite registrar una memoria y un proyecto de país. Otra idea fue la existencia de una cierta unidad temática entre los realizadores del exilio y los formados en la publicidad dentro del país durante los años de la dictadura y los que hicieron cine en aquellos años en Chile. Esto permitió ir visualizando una serie de elementos comunes, más allá de la diversidad. Finalmente, el eje del cine como industria audiovisual, también fue enfrentado como contexto.

La producción documental no fue considerada, no obstante, una imagen emblemática, el enorme iceberg de la Expo-Sevilla 92, plasmado en el filme "Sueños de hielo", de Ignacio Agüero, que provocó múltiples lecturas, generó la idea del viaje. Para algunos, era el "blanqueo", la ruptura con el pasado dictatorial, un ícono para mostrar la transparencia del Chile actual. Para otros, la representación de un país frío, ganador y moderno, diferente de otros países latinoamericanos, con una matriz identitaria sustentada en el éxito económico. El *iceberg* habría sugerido también un discurso implícito, una nueva concepción cultural que destaca el éxito y el consumo como nuevos valores de la sociedad chilena.

El trayecto del iceberg, contrastaba con otro viaje registrado a inicios del siglo XXI: el periplo de Ulises, un taxista, narrado por *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert. Junto a dos delincuentes, en su propia *Odisea*, Ulises transita por la ciudad de Santiago, revelando un país de contrastes o, como dicen los cineastas, los múltiples países que existen en la ciudad y en todo el territorio nacional. La modernidad abre paso a poblaciones y al mundo popular, que coexiste con aquél del modelo del éxito.

Estas imágenes llevan a pensar en un Chile contemporáneo a partir de la creación artística, específicamente, del cine y, al mismo tiempo, pueden remitir a pensar en una *identidad cultural* construida o reconstruida en un contexto histórico y político: la transición democrática, marcada, coincidentemente, con la década de '90, abriendo paso al siglo XXI.

La opción por el tema identidad cultural y cine chileno en el período citado, responde así a la necesidad de dar cuenta de una

determinada manifestación artística fuertemente anclada en la sociedad, capaz de registrar una época de profundo cambio en un país, incluyendo la recuperación de la memoria colectiva y una mirada sobre el presente y el futuro. Intentar dar cuenta del cine en la frontera entre dos siglos permite observar también el desarrollo de una incipiente industria cultural y el proceso de construcción de una *identidad cultural* a través de ella.

El cine es entendido aquí como una forma de representación y como una práctica social, en la medida en que fue abordado a partir de los cineastas como creadores de un imaginario que destaca características específicas de una identidad cultural. Fue posible así indagar sobre la identidad cultural a través de la memoria y del proyecto cinematográfico de Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Ricardo Larraín, Gustavo Graef-Marino, Andrés Wood, Cristián Galaz y Orlando Lübbert.

Describir el campo cinematográfico en Chile durante la última década del siglo XX y de los primeros años del siglo XXI, bajo la perspectiva de una evolución histórica del cine nacional, es el foco del primer capítulo que permitió un acercamiento al objeto de estudio a modo de contextualización.

El capítulo dos describe el Chile de final del siglo XX e inicios del XXI a partir de un enfoque socio-histórico. Los conceptos de *nación* y de *identidad nacional* fueron asociados a este marco, acogiendo las versiones de *identidad chilena* rescatadas y los *trazos identitarios* del Chile de los años '90 definidos por Jorge Larraín, que sirven de referencia a este trabajo.

El capítulo tres recoge las trayectorias individuales de los siete cineastas seleccionados, lo que abre paso a las entrevistas en profundidad desarrolladas en el capítulo siguiente, enfatizando el eje de la memoria.

El capítulo cuatro, está dedicado a los "pasajeros en tránsito" y a sus relatos de mundos observados durante la época de la dictadura, con procesos de oscuridad, pérdida y dolor, asociados a vivencias personales.

El capítulo cinco, siguiendo en la ruta de los relatos de los

“paseantes”, recoge los mundos asociados a los proyectos cinematográficos y recorre los submundos construidos en las películas, a partir de la narración de los realizadores.

Finalmente, resumo las múltiples versiones de Chile que proponen los cineastas, a partir de los trazos identitarios que se identificaron en sus relatos. Así, la identidad cultural vinculada al cine chileno entre 1990 y 2003 no es única ni pretende ser definitiva, por el contrario, está en proceso de construcción permanente, con un fuerte vínculo con la memoria. Todos los directores conectan sus discursos al período anterior, a la época de la dictadura, de la cual resaltan aspectos como el temor, el encierro, el modelo del éxito económico. El pasado reciente aparece asociado a algunos de los filmes, pero también hay otros que transitan por el mundo de los marginales, de la delincuencia urbana, de las culturas locales. Las pequeñas tradiciones, el paisaje como elemento de pertenencia, mitos y rituales, tampoco están ausentes en las películas y en las nostalgias de los cineastas.

Aunque no exista una articulación, más allá de lo gremial, de un movimiento cinematográfico como ocurrió en los años sesenta y principios de los setenta, la casi desaparición del cine dentro del país durante la dictadura fue superada en los años noventa del siglo XX y en los primeros años de la década del 2000, por el surgimiento de una gran cantidad de producciones audiovisuales y, por lo tanto, de diversas lecturas de la realidad. *Memoria y proyecto cinematográfico* quedó imbricado en cada uno de los relatos y así escuchamos “la voz de los cineastas”.

IMAGEN LATENTE

UNA PRESENTAZIONE CINEMA



IMAGEN LATENTE

UNA PRESENTAZIONE CINEMA



IMAGEN LATENTE

UNA PRESENTAZIONE CINEMA



## 1. EL cine chileno en tiempo de dos siglos

Este capítulo busca describir el campo cinematográfico en Chile durante la última década del siglo XX y de los primeros años del siglo XXI, bajo la perspectiva de una evolución histórica del cine nacional. El énfasis estará dado a una visión general del área y a los contenidos temáticos predominantes.

La contextualización del cine chileno de los años '90 y de los primeros años de la década del 2000 exige, necesariamente, la comparación con el período anterior, marcado por los años de la dictadura militar. La historia del cine chileno registra días de gloria en los años 60, con el movimiento del "*Nuevo cine latinoamericano*" y realizadores como Raúl Ruiz, Miguel Littin, Helvio Soto, Patricio Guzmán, Aldo Francia, Patricio Kaulen, además del pleno funcionamiento de Chile Films<sup>1</sup>. La cinematografía de inicio de la década de 70 integró el proceso político, con *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia (1972), o *Voto más fusil*, de Helvio Soto (1971). En ese período, el género documental registró la experiencia del socialismo: *Compañero Presidente*, de Miguel Littin (1971), *Venceremos*, de Pedro Chaskel (1970), *Santa María de Iquique*, de Claudio Sapiaín (1971), o *Entre ponerle y no ponerle*, de Héctor Ríos (1972). Los historiadores destacan *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, como un filme paradigmático de aquel momento, siendo concluido durante el exilio del director que registró, inclusive, el golpe de Estado.

---

<sup>1</sup> Productora estatal fundada en 1942 por la Corporación Nacional de Fomento a la Producción (CORFO) y cerrada en 1949. Recibió un nuevo impulso durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) siendo reabierto en 1965, bajo la dirección de Patricio Kaulen, consiguiendo la única Ley de Fomento al Cine promulgada en 1967, que permitía liberar de impuestos el material virgen, maquinaria filmica y lo recaudado por taquilla. En el inicio de los 70, bajo el gobierno de Allende, la institución se dedicó a una fuerte difusión del cine en sectores populares.

La euforia, recordaba Hans Ehrmann (1990), acabó abruptamente en 1973, cuando los creadores se repartieron por el mundo, surgiendo lo que se llamó el "cine chileno en el exilio". Así, la historia y el desarrollo del cine nacional no pueden ser disociados del golpe militar. En los primeros diez años, los exiliados hicieron 178 filmes fuera del país, cifra superior a cualquier período anterior de la historia del cine local, siendo la mayoría de ellos (unos cien) documentales (MOUESCA, 1988, p. 143). La denuncia del golpe fue la temática central, como también la vida en el exilio. Miguel Littin, Sergio Castilla, Orlando Lübbert, Gastón Ancelovici, Claudio Sapiaín, Valeria Sarmiento, Pedro Chaskel, Patricio Guzmán, Sebastián Alarcón, Gustavo Graef-Marino, entre otros, están en este grupo. No obstante, es preciso diferenciar que algunos de ellos, como Sebastián Alarcón y Gustavo Graef-Marino, iniciaron su trayectoria como cineastas en el exterior. Alarcón ganó una beca para estudiar cine en Moscú en 1969 y no pudo retornar a Chile. Graef-Marino estudió cine en Alemania desde 1977.

A pesar del gran número de directores en actividad en esa época, dos nombres son especialmente relevantes: Raúl Ruiz y Miguel Littin, como destaca Mouesca. Ambos son parte de la generación que inició su trabajo en la década de 60. El realizador chileno más conocido internacionalmente es Miguel Littin, por la difusión y premios obtenidos. *El chacal de Nahueltoro* (1969), basado en un hecho policial, abordando la temática del latifundio y la marginalidad de los campesinos, figura entre los "clásicos" del cine nacional. Exiliado en México, Littin realizó, aproximadamente, siete largometrajes hasta 1986. De vuelta al país, se incorporó al cine chileno de la década de '90, realizando filmes con características de epopeyas históricas y grandes producciones como *Tierra del Fuego* (2000), una de las cintas chilenas más caras de los últimos tiempos, cuyo costo fue de U\$ 6 millones (El Mercurio 2003).

Pero es Raúl Ruiz, sin duda, el más prolífico de los directores del exilio. Entre 1969 y 1973 realizó 14 películas, entre las cuales hay varios documentales. No obstante, su primera gran obra fue *Tres tristes tigres* (1968), donde se sumerge en los ambientes de bares

santiaguinos, mostrando la cotidianeidad de la clase media. Ruiz llega a ser considerado mítico dentro de la historia del cine nacional, principalmente por su estética, aunque, a partir de 1974, vivió en el exilio en Francia. Fue miembro del partido socialista, pero no se localizó en la denuncia militante como Miguel Littin o Patricio Guzmán (MOUESCA, 1988, p. 116). En 1990, cuando presentó, en Chile, *La ciudad de los piratas*, poseía una filmografía de más de sesenta obras, siendo considerado “[...] el primer cineasta chileno. Narra con una inspiración prodigiosa, con un aliento sin tregua y con un dominio absoluto del lenguaje visual”. (BALIC, 1990, p. 19).

Y recién en la década de '90, en 1992, el público chileno consiguió ver *Palomita blanca*, una de sus obras más célebres, producida en 1972. Desaparecido después del golpe, el filme llegó a ser descrito como el mejor retrato de la década de '70, abordando una pasión entre dos adolescentes de diferentes clases sociales e ideas políticas durante la Unidad Popular. En 1997, Ruiz obtuvo el Premio Nacional de Arte, y durante los años '90, continuó radicado en Francia, realizando grandes producciones como *El tiempo recuperado*, basado en la obra de Marcel Proust. Ningún autor se atreve a precisar el número de filmes de Ruiz, pero entre cortos, largometrajes, documentales y producciones para televisión, los datos apuntaban a un total de ochenta a fines de los años noventa.

El 2003, aún radicado en Francia, estrenó en Chile *Cofrallandes*, una serie de cuatro películas documentales auspiciada por el Ministerio de Educación, en formato digital con más de cinco horas de duración, donde el autor imprime una mirada sobre el Chile actual.

Mientras Ruiz creaba en el extranjero, dentro del país, el cine nacional fue prácticamente inexistente durante la dictadura. El desmantelamiento incluyó las instituciones del Estado y las Universidades. Primero, Chile Films pasó a formar parte del Canal de Televisión Nacional; luego fueron disueltos los departamentos de cine de las Universidades de Chile, Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Además de esto, fue derogada la Ley de 1967, que contenía normas de protección al cine nacional. Por otro lado, el patrimonio

fílmico fue severamente damnificado, luego que los militares requisaran el material de las bodegas de Chile Films, destruyendo documentales, noticiarios y todo lo que consideraran "sospechoso" durante los días posteriores al golpe (MOUESCA 1988).

En la década de '80, la censura y la autocensura fueron las grandes protagonistas del escenario cinematográfico. En 1974, el Decreto N° 679 estableció que podía ser "Rechazado" cualquier filme "que manifestara inspiración marxista o contraria al orden público, la patria o la nacionalidad". El caso más evidente fue *Imagen latente*, basado en vivencias familiares del director Pablo Perelman, que abordaba el tema de los detenidos-desaparecidos. En septiembre de 1989, antes del plebiscito del mismo año que permitió el fin de la dictadura, filmes como *Gringo viejo*, eran clasificados en Chile para mayores de 21 años, mientras que en Argentina era permitido para mayores de 13 y, en Brasil, para mayores de 10. *El violinista en el tejado*, de Norman Jewison; *El silencio*, de Ingmar Bergman o *La última tentación de Cristo*, no podían ingresar al mercado chileno<sup>2</sup>. El documental *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Agüero, que era transmitido por la televisión europea, era calificado en Chile para mayores de 21 años. Una década compleja para los realizadores. Mientras tanto, hubo aquellos que hicieron cine de diversos géneros y formatos, a pesar de las circunstancias hostiles: Juan Carlos Bustamante, Patricio Bustamante, Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Cristián Sánchez y otros. La publicidad fue su refugio, siendo escuela de muchos directores y técnicos de los años '90. Junto a ella, el video<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Según el registro del diputado Antonio Leal, del Partido por la Democracia (PPD), que participó en el proyecto para poner fin a la censura, entre 1974 e 1991, fueron prohibidos: *Todo lo que usted quiso saber sobre sexo*, de Woody Allen; *La viuda negra*, de Arturo Ripstein; *El silencio*, de Ingmar Bergman; *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar; *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese; *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa y José María Gutiérrez; *Llueve sobre Santiago* (filme alemán sobre el golpe de Estado de 1973). (apud GUTIÉRREZ 2000 p. 3)

<sup>3</sup> En 1984, en Santiago, existían 57 productoras de cine y video (MOUESCA, 1988, p. 163).

adquirió singular importancia. No obstante, considerando todos los filmes de la década, la cifra llegó a doce largometrajes (algunos en 16 mm)<sup>4</sup>.

El año 1990 fue significativo para la política y para el cine chileno, considerando no sólo el cambio de régimen de gobierno. Según apuntaba el crítico Walimir Balic (Zoom), la fecha estuvo marcada no sólo por el retorno de la democracia, sino por el fuerte impulso cinematográfico:

En 1990 el cine chileno vivió una de sus más grandes jornadas. Como la de 1946 –con un Chile Films en plena actividad y 8 estrenos en la pantalla– o la de 1967, que dio a conocer a toda una nueva generación de cineastas, o la de 1971, llena de activismo que después emigró hacia otras tierras. (BALIC, 1990)

Estrenos, premios internacionales y, en el centro, el III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, que consiguió reunir 23 largometrajes y 15 documentales de cineastas chilenos, la mayoría de ellos exiliada o radicada fuera del país. Filmes de Raúl Ruiz (*La barca de oro* y *La ciudad de los piratas*); Miguel Littin (*Sandino* y *El recurso del método*); Alejandro Jodorowsky (*La santa sangre*); Gustavo Graef-Marino (*La voz*), Sergio Castilla (*Gentile Alouette*); Sebastián Alarcón (*Una actriz española para el ministro ruso*, *Historia de un equipo de billar*), marcaron un reencuentro de los cineastas con el público chileno. Por otro lado, Silvio Caiozzi obtuvo, el mismo año de 1990,

---

<sup>4</sup> Según el registro de Hans Ehrmann (Bajo el signo de la censura. Revista Enfoque, Santiago: Linterna Mágica, N° 14, mar. 1990) los largometrajes de la década de 80 son: 1982: *Los deseos concebidos*, de Cristián Sánchez (16mm); 1983: *El último grumete*, de Jorge López. (35mm); 1984: *Como aman los chilenos*, de Alejo Alvarez (35mm); 1985: *Hechos consumados*, de Luis Vera; *Los hijos de la guerra fría*, de Gonzalo Justiniano (35mm); 1986: *Nemesio*, de Crisitán Lorca (35mm); 1987: *La estación del regreso*, de Leo Kocking; *No eran nadie*, de Sergio Bravo (35mm). 1988: *Sussi*, de Gonzalo Justiniano; *Imagen latente*, de Pablo Perelman (35mm). 1989: *Consuelo*, de Luis Vera; *Todo por nada*, de Alfredo Lamadrid (35mm). *Historias de lagartos*, J. Carlos Bustamante (16mm).

el premio para *La Luna en el espejo* en el Festival de Venecia. *Caluga o menta*, de Gonzalo Justiniano, que abrió el Festival de Viña del Mar, fue premiado en La Habana, Cuba, y se transformó en un éxito de público en Chile. Junto a éstos, otros filmes que aparecieron en las pantallas (*Viva el novio*, *La niña en la palomera*, *El país de octubre*, *Hay algo allá afuera*, *Ardiente paciencia e Imagen latente*) produjeron la sensación de que algo estaba sucediendo en el escenario nacional con el cine local. En aquel año también se registraba un hecho derivado del período de la dictadura: fue levantada –por el Tribunal de Apelaciones del Consejo de Calificación Cinematográfica, presidido por el entonces Ministro de Educación Ricardo Lagos Escobar–, la prohibición a *Imagen latente*, vigente desde 1988.

Avanzando en el tiempo, aun no existiendo un movimiento estético o político que permita hablar de una “cinematografía chilena de los ‘90”, es preciso destacar que los realizadores se agruparon en la Plataforma Audiovisual, constituida legalmente como Federación en el año 2002, pero cuya existencia comenzó a fraguarse antes, en instancias como la Asociación de Productores de Cine y TV. La plataforma, de carácter gremial, reúne a la Asociación de Productores de Cine y Televisión (APCTV); la Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC), Asociación de Cortometrajistas de Chile (ACORCH), el Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE); la Corporación Cinematográfica Chilena; la Corporación Chilena de Video; la Fundación de Imágenes en Movimiento; la Unión de Productores y Directores de Largometrajes (UNICINE); la Coordinación de Escuelas de Imágenes y Sonido y la Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria.

La Plataforma nació en 1997, bajo la presidencia de Cristián Galaz, con el objetivo de apoyar el desarrollo de la Ley de Fomento al Audiovisual, proyecto que fue redactado en 1994. Sin embargo, la agrupación también tuvo como propósito defender los intereses del sector audiovisual frente a los acuerdos económicos internacionales entre Chile y la Unión Europea o entre Chile y los Estados Unidos. Según apuntan los realizadores, el peligro consiste en que Chile podría quedar imposibilitado de celebrar otros convenios de co-producción cinematográfica o mejorar acuerdos

de cooperación ya existentes. En el caso del Tratado de Libre Comercio con la Unión Europea, los cineastas sugirieron incluir al sector audiovisual de manera explícita.

Otro plano de acción de la Plataforma está relacionado con la situación laboral de técnicos y artistas, a partir de la necesidad de mejorar la legislación laboral. Un cuarto eje fue el apoyo a iniciativas tendientes a poner fin a la censura y al antiguo sistema de Calificación Cinematográfica, hecho que ocurrió en el año 2002. Apoyo al fortalecimiento de la conmemoración del Día Nacional del Cine, impulsado por el Ministerio de Educación a través de su área de cine, y la participación en mercados internacionales, han sido otras preocupaciones de la agrupación.

No obstante, la vuelta de la democracia significó una recuperación del desarrollo apenas aparente, como señaló Silvio Caiozzi (*apud* VILLARROEL, 1991a, p. C 15). A pesar de que ocho películas fueron estrenadas en 1990, no hay que olvidar que muchas de ellas habían sido producidas muchos años antes e, inclusive, estuvieron prohibidas por un buen tiempo. Por lo tanto, no es posible hablar de una "industria" cinematográfica nacional en un momento en que todavía no había ningún apoyo sustancial del Estado ni incentivo para su desarrollo.

El crecimiento del área fue irregular. En la década de '90 no existió una Ley de Fomento al audiovisual, a pesar de que fueron creados algunos mecanismos de apoyo estatal. Una de las medidas fundamentales en el sector cinematográfico fue la eliminación, realizada por el Congreso Nacional, de la censura cinematográfica en la Constitución Nacional, (vigente desde 1980, durante el régimen militar), y la consagración, en el mismo nivel, del derecho a la creación artística y cultural<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La censura fue abolida el día 10 de julio de 2001 de la Constitución, aunque el proceso para derogar la norma fue iniciado bastante antes. En noviembre de 2002, fue aprobada la modificación de la Ley de Calificación Cinematográfica que permitía la censura previa a las películas, sirviendo como argumento para la prohibición de muchos títulos durante la dictadura. El texto legal substituye a la censura por un sistema de

El proyecto de Ley de Fomento Audiovisual fue enviado al Congreso en 2001 y fue promulgada en septiembre de 2004. Siguiendo la idea del modelo aplicado a otras industrias culturales (Ley del Libro, Proyecto de Ley de la Música), la nueva Ley<sup>6</sup> crea un *Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual* y un *Fondo de Fomento Audiovisual* (concurable). Entre sus funciones están: asesorar al Ministerio de Educación en asuntos concernientes al área; promover la co-producción e intercambio de bienes audiovisuales y proponer medidas para la homologación de legislaciones con otros países; sugerir salvaguardas para el patrimonio fílmico chileno; apoyar nuevos talentos y desenvolver programas de investigación sobre la producción audiovisual. La concesión de recursos especiales para creación, difusión y distribución de la actividad audiovisual a través del Fondo de Fomento Audiovisual, es una de las tareas fundamentales del Consejo. El fondo podrá subsidiar también la formación de profesionales y el desarrollo de festivales de cine y video. *El Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual* estará integrado por trece personas, siendo parte del Consejo Nacional de la Cultura.

Durante el gobierno de Ricardo Lagos fueron presentadas las bases de una política cultural y se creó en el año 2003 el *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* como un organismo que articula la actividad cultural a partir del Estado. Junto al Consejo, se creó el *Fondo Nacional de Desarrollo Cultural*, corrigiendo la fragmentación de las instituciones culturales estatales e incrementando los recursos públicos para la cultura. En ese marco es que surge, como una nueva instancia, El Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual.

---

calificación por edades. Por otro lado, modifica la composición del *Consejo de Calificación Cinematográfica*, eliminando los representantes de las Fuerzas armadas y los representantes del Poder Judicial.

<sup>6</sup> El proyecto surgió de una propuesta de los cineastas y de un estudio previo titulado "Política de Fomento y desarrollo del cine y la industria audiovisual", elaborado por una comisión interministerial en 1996, durante el gobierno de Eduardo Frei.

Por otra parte, en la búsqueda de ejes que consigan agrupar las temáticas del cine chileno de los años noventa, puede ser citado el libro de Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez, de 1999, *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición* que describe, a través de la "escritura fílmica" (entendida como análisis de guiones, diálogos y temáticas), la totalidad de producciones nacionales realizadas en esa época, procurando asociaciones y categorizaciones de los "motivos dominantes", para responder a la pregunta formulada por los autores: ¿existe en el cine del Chile post dictatorial una comunidad de motivos, implícitos o explícitos, que configuren un imaginario de final de milenio?

Esta obra<sup>7</sup> fue utilizada como referencia en esta investigación, especialmente como aporte a la construcción de las matrices descriptivas de las películas seleccionadas permitiendo identificar

---

<sup>7</sup> Las publicaciones de los años '90 relacionadas con el cine chileno consideran otros títulos: *Cine mudo chileno*, de Eliana Jara (Santiago: Imp. los Héroes, 1994), *Películas chilenas*, de Julio López Navarro, (Santiago: La Noria, 1994), una descripción de las películas del período sonoro hasta 1993. Del mismo autor, *Las mejores películas de todos los tiempos* (Santiago: Pantalla Grande, 1995), una revisión del cine mundial. Dos obras de Jaqueline Mouesca fueron fundamentales para esta investigación, especialmente en lo que se refiere a la historia del cine chileno: *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (Madrid: Del Litoral, 1988) y *Cine chileno veinte años. 1970-1990*. (Santiago de Chile: Ministerio de Educación, Departamento de planes y programas, División de Cultura, 1992). De la misma autora, existen *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, (Santiago: Planeta-UNAB, 1997), y *Cine y memoria del siglo XX* (Santiago: LOM, 1998), en co-autoría con Carlos Orellana. Dentro de los años noventa hay, además, otras publicaciones: *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, de Aldo Francia (Santiago: Cesoc-Artecien, 1990), que aborda el cine de los años sesenta; *Cien años (claves) del cine*, de Ascanio Cavallo y Antonio Martínez (Santiago: Planeta, 1995); *Chile versus Hollywood*, de Daniel Olave (Santiago: Grijalbo, 1997); del mismo autor, en co-autoría con Marco Antonio De la Parra, *Pantalla prohibida. La censura cinematográfica en Chile* (Santiago: Grijalbo, 2001). Más informaciones sobre estos libros en: VASQUEZ, David, El cine chileno en sus libros. Breve panorama histórico. PCLA, São Paulo, Volume 1, N° 4, jul-ago.-set. 2000. Disponible en: <http://www.metodista.br/unesco/PCLA/revista4/artigo%25204.htm>. Acceso en dic. 2002.

los motivos dominantes que aparecen en la representación cinematográfica, sin mediar el relato de los directores. No obstante, *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición*, queda restringido a la representación, sin considerar en su análisis a los cineastas ni al contexto social. Podría concluirse que *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición* (1999) contribuye con claves indagatorias para establecer asociaciones temáticas dentro de la producción cinematográfica de la época a partir de la representación y del análisis "puramente" fílmico. Aun cuando sean mencionados algunos rasgos identitarios, sería preciso distinguir categorías que trasciendan el plano de las identidades personales, con matrices psicológicas, para detectar trazos culturales, que permitan vislumbrar mejor los procesos de identificación de los chilenos.

Si el cine de los años 70 fue comprometido políticamente y formó parte de un movimiento llamado *Nuevo cine latinoamericano*, teniendo más allá del referente local un fuerte vínculo con lo "latinoamericano", su desarrollo fue interrumpido por el golpe de Estado, dando inicio, por un lado, al cine del exilio y, por otro, a una producción cinematográfica que intentó sobrevivir con las propias fuerzas de los realizadores refugiados en la publicidad y en el video durante la década de 80. Es en ese contexto donde debe procurarse la raíz del cine chileno del fin del milenio y del nuevo siglo XXI: un cine que buscó en una primera etapa una referencia al pasado inmediato, aludiendo metafóricamente a los tiempos de la dictadura, al autoritarismo, a la contención y, posteriormente, a la presencia de un país diverso, que transita entre lo popular, la crítica al modelo del éxito económico, la memoria y el olvido, la tradición y la modernidad junto al desarrollo y la pobreza.

En otro ámbito, un cambio significativo es el hábito de consumo de cine chileno, que ha ido en creciente aumento, especialmente a partir del año 2000. Algunas películas como *El chacotero sentimental* y *Sexo con amor*, bordearon el millón de espectadores. *Machuca* registraba en septiembre del 2004 más de quinientos mil espectadores con menos de dos meses de exhibición.



## 2. Chile al borde del milenio: marcas de una identidad

En este capítulo es descrito el Chile de final de siglo XX e inicios del XXI a partir de un enfoque socio-histórico. Los conceptos de *nación y de identidad nacional* fueron asociados a esta contextualización, acogiendo las versiones de *identidad chilena* rescatadas por Jorge Larraín (2001) y las principales características señaladas por este autor como *trazos identitarios* del Chile de los años '90.

La falta de una imagen de "nosotros los chilenos" que permita establecer el proceso de diferenciación con los "otros" y un lazo afectivo de experiencia compartida, un vínculo que va más allá del territorio, constituyendo un sujeto colectivo, es una realidad enfrentada por Chile, según el informe del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, "Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural" (PNUD, 2002). El país es asociado a la historia reciente: el proceso de transición democrática post dictatorial, con la herencia de un pasado conflictivo y matrices culturales que transitan entre el éxito económico y el hibridismo<sup>8</sup>.

Aún así, es posible localizar un espacio geográficamente unido, sedimentado por sentimientos simbólicos, un territorio, un clima, una geografía, paisajes, olores con los cuales los habitantes se identifican y se reconocen a sí mismos. Más allá de ello, puede destacarse el "habla" que, diferente de la lengua castellana, otorga una

---

<sup>8</sup> La investigación concluyó que Chile vive un profundo cambio cultural, producido por las dinámicas de la globalización de la sociedad e individualización de las personas, centralidad del mercado y nuevas tecnologías. El proyecto-país se torna, así, discurso articulador de una noción de identidad cultural. Forjar un proyecto de país hasta 2010 es una tarea asumida por el gobierno, lo que significa construir un imaginario colectivo de "nosotros los chilenos".

identificación para los chilenos que pueden marcar la "frontera social" con los otros países latinoamericanos, por un lado, y con los "otros", a nivel local.

Aunque el blanco de atención no sea el nacionalismo y el interés aquí no sea asumir el discurso oficial del gobierno en lo relativo a la identidad chilena, es preciso destacar la importancia de la nación como una construcción social que permite el proceso de identificación de los "chilenos" y su diferenciación de los "otros". Por otro lado, aunque el proceso de globalización económica y el proceso de mundialización de la cultura sean considerados, éstos fueron abordados como contexto, no siendo el interés localizarnos en la tensión entre lo global y lo local.

La tendencia esencialista del modelo *standard* de *identidad nacional*, asociada a la nación, señala como elementos constituyentes etnia, religión, idioma y territorio. Pero estos referentes no son suficientes para la construcción de una *nación*. Lo más importante es la experiencia compartida. La *nación*<sup>9</sup> representa "un lazo cultural y político al unir en una única comunidad política a todos los que comparten una cultura y un suelo patrio históricos". (SMITH, Anthony, 1997, p. 13).

Chile es un país heterogéneo, con una geografía que marca el aislamiento con dos barreras: la cordillera de los Andes y el océano Pacífico. La localización al sur del Cono sur y al sur del planeta es traspasada por la sensación de "fin de mundo". El paisaje es profundamente marcado por las grandes diferencias: desierto en el norte, frío y lluvia en el sur y un clima templado en el centro, lo

---

<sup>9</sup> El sociólogo Manuel Castells define las naciones como comunidades culturales construidas en las mentes y en la memoria colectiva de las personas, por medio de una historia y de proyectos políticos compartidos. Distingue la nación del "Estado-Nación", señalando que las naciones, en cuanto comunidades imaginadas, no estarían al servicio de los aparatos de poder. "En vez de eso son producidas por los esfuerzos de una historia compartida y discutidas en las imágenes de las lenguas comunales cuya primera palabra es *nosotros*, la segunda es *nosotros* e infelizmente, la tercera es *ellos*" (CASTELLS, 2000, p. 70).

que favoreció el centralismo. A ello puede sumarse la característica de un país "telúrico", con una historia de tragedias derivadas de grandes terremotos e, inclusive, maremotos en diversas épocas.

La llegada de los años '90 estuvo marcada por el proceso de transición democrática. El plebiscito de 1989 determinó el fin de la dictadura militar y la ascensión al poder de la Concertación de Partidos por la Democracia, en marzo de 1990, presidida por Patricio Aylwin (DC, 1990-1994), cuyo gobierno fue seguido por Eduardo Frei (DC, 1994-2000) y, luego, por Ricardo Lagos (Socialista, PPD, 2000-2006).

Esta transición democrática tiene como característica central, según Tomás Moulian (1997), el consenso. Los años '90 tuvieron, así, un discurso público sobre la identidad chilena en el contexto de la política económica neoliberal, el discurso del éxito económico.

## 2.1 VERSIONES Y TRAZOS DE CHILENIDAD

Diferentes ideas sobre la identidad chilena han sido articuladas por intelectuales a lo largo de la historia del país. Todas ellas convergen en algunos trazos identitarios del Chile de fin de siglo XX. Seis versiones pueden ser entendidas como narrativas, aunque algunas de ellas sean antiguas y otras hayan surgido recientemente. Para Jorge Larraín, se trata de discursos sobre la *chilenidad*, estructuras discursivas que interpelan a los chilenos en varias épocas y que todavía pueden ser identificadas. Las versiones corresponden a la hispanista, a la religioso-católica (las más tradicionalistas), la militar-racial; la versión de la cultura popular; la psicosocial y la empresarial-post moderna. Se distingue una conexión entre lo chileno y lo latinoamericano, más allá de la diferenciación con los países que han sido representados como "los otros" en el proceso de construcción de la identidad. Por ejemplo, las versiones hispanista y religioso-católica son consideradas como elementos comunes a otros países de América Latina.

Luego de examinar las distintas versiones de identidad chilena,

Jorge Larraín (2001) identifica trazos culturales o identitarios del Chile actual:

“Clientelismo” o personalismo político y cultural, tradicionalismo y una sociedad civil débil; despolitización, valorización de la democracia y de los derechos humanos; autoritarismo, machismo, legalismo y racismo; fatalismo, exclusión y solidaridad; religiosidad; mediatización de la cultura y eclecticismo.

Consumismo, ostentación y fascinación con lo extranjero, son otros trazos distinguidos por Larraín, así como el mal-estar de la cultura. Este nuevo discurso identitario de “*nación ganadora*” surgió en los años '90 junto con un sentimiento de decepción o inquietud que el autor denomina “mal-estar de la cultura”.

La tesis del autor es que uno de los legados de la dictadura ha sido un cambio cultural profundo manifestado en el paso “del énfasis en el movimiento colectivo a un énfasis en el consumo como base de la construcción de identidades y de la búsqueda de reconocimiento”.

A partir de esta revisión de las diversas versiones de la identidad chilena, es posible señalar que existen narrativas que consideran definiciones a-históricas, tradicionalistas o esenciales que pretenden caracterizar un pueblo “único”. No obstante, ellas configuran un panorama sobre la identidad nacional que todavía interpela a los chilenos. La tradición convive con lo post moderno; el éxito económico con la marginalidad. En este momento, el país vive una contradicción. Por un lado, lucra del “mito” del éxito económico, sustentando una economía liberal enfocada hacia el sector privado y de apertura al mundo y, por otro, intenta rescatar en el ámbito de la cultura y lo social, un papel que fue anulado durante el período de la dictadura. De allí que este contexto social hace pensar en una nueva identidad (es) no esencialista, representada (s) en el cine local de fin de siglo.

Desde esta perspectiva, Chile parece transitar entre la asimilación de la cultura-mundo, atravesando por el proceso de adaptación, más abierto a las influencias externas y globales y, por otra parte, marcando su diferencia con los otros países a partir de una creación propia, de un imaginario propio, de una cultura propia.

En América Latina, las reflexiones sobre la identidad surgen a la hora de definir políticas culturales o, simplemente, son utilizadas como una forma de responder a los discursos sobre las fuerzas homogeneizadoras de la globalización. No es extraño oír declaraciones que rescatan *identidades nacionales* ancladas en perspectivas esencialistas, que poco consideran los procesos de mestizaje o hibridación, derivados del multiculturalismo y del interculturalismo.

En el contexto actual, por ser impensable hablar de una *identidad nacional* –considerada como una de las identidades culturales o colectivas de mayor fuerza y una de las formas más complejas de identidad cultural, incluyendo las identidades de clase, etnia, sexo, etc.– como una esencia a-histórica que caracterice un “pueblo único”, la identidad es entendida a partir de una perspectiva relacional, como un proceso en constante construcción y reconstrucción. Por lo tanto, es posible intentar destacar trazos culturales distintivos que son utilizados por los miembros de un grupo para afirmar y mantener una distinción cultural y que permiten vislumbrar una mirada sobre el Chile de final del siglo XX e inicio del XXI. Esto significa que no se pretende llegar a una única definición de *identidad chilena*, pero sí establecer cuales son los principales trazos culturales –“*rasgos*”– o marcas identitarias que los cineastas destacan en sus películas a partir de lo que ellos consideran su “lectura” de la realidad. Los relatos orales no fueron abordados a partir de perspectivas psicologistas ni semióticas. Ellos sirvieron para reconstruir sus imaginarios.

## 2.2 MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

Diversos autores hablan de identidad cultural destacando posiciones relacionales, que sitúan este concepto lejos de esencialismos. Se distinguen las visiones de algunos teóricos vinculados a los Estudios Culturales (Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini y Jorge Larraín), que se suman a estudios sobre la identidad que se sumergen en los orígenes de la nación y en los cambios que ha sufrido ese concepto en los últimos años,

incluyendo las influencias del post modernismo y las derivaciones de los procesos de globalización de la economía y mundialización de la cultura (Denys Cuche, Anthony Smith, Mike Featherstone, Manuel Castells, Renato Ortiz).

Lejos de ser una esencia constituida en el pasado, la identidad cultural es una cuestión del pasado, del presente y, sobre todo, de futuro, de "*convertirse o devenir*", como sustenta Stuart Hall (1996, p. 69), pues se trata de un proceso constante de construcción y reconstrucción.

El autor considera que las culturas nacionales son una forma distintivamente moderna. La idea tradicional de identidades nacionales homogéneas y unificadas es un mito. Según sustenta, las "naciones modernas son, todas, híbridos culturales" (HALL, 2000a, p. 62). Como señala Cuche (1999, p. 175), la identidad remite a una norma de vinculación consciente, basada en oposiciones simbólicas, como una categorización nosotros/ellos, sustentada en la diferencia cultural. Así, la identidad remitiría a los procesos de identificación y ésta es al mismo tiempo diferenciación, estableciendo una *frontera social*, simbólica, que puede tener compensaciones territoriales; mas lo que crea la separación, la *frontera*, es la voluntad de diferenciarse y el uso de ciertos *trazos culturales* como marcadores de su identidad específica.

Por otro lado, Hall reconoce un redescubrimiento de la identidad en las nuevas formas de representación cinematográfica, como una forma de "re-contar" o "traducir" el pasado, "lo esencial", en las prácticas de representación. De acuerdo con el autor, "ni por un momento debemos subestimar o negligenciar la importancia del acto de redescubrimiento imaginativo implicado en esa concepción de reconocer una identidad esencial". Haciendo una analogía con el cine chileno, lo que interesa aquí es que los elementos esencialistas no son simplemente excluidos. Lo esencial es recontado, o "traducido", o sea, es reelaborado.

Dos ejes o vectores actúan simultáneamente en la definición de las identidades: la similitud y continuidad, y la diferencia y ruptura. La similitud otorga continuidad con el pasado y la diferencia y la ruptura recuerdan que es compartida una experiencia

de discontinuidades. Sin embargo, el "juego de la diferencia" al interior de la identidad no permite, según Hall, representar cinematográficamente lo nacional o regional en una oposición binaria pasado/presente; ellos/nosotros. La diferencia desafía los binarios fijos que estabilizan el sentido y la representación, y muestra que "el sentido nunca se concluye o completa, mas permanece en movimiento para abarcar otros sentidos adicionales o suplementarios".

A partir de esta afirmación, podría pensarse entonces que la representación cinematográfica no es, de manera ninguna, estabilizadora de "una identidad nacional", mas puede dar cuenta de ciertos trazos culturales o características, sin que ellas sean definitivas.

Es interesante señalar aquí que el autor argumenta que las identidades nacionales continúan siendo representadas como unificadas, pero deberían ser pensadas como "constituyendo un dispositivo discursivo que representa la diferencia como unidad o identidad". Aunque en este caso no se refiera sólo a una cultura nacional, sino a la de una región (la caribeña), sustenta que las identidades nacionales no son cosas con las cuales nacemos, sino que son formadas y transformadas al interior de la representación. De acuerdo con este análisis, el cine también puede contribuir a la construcción y proponer nuevas imágenes para la identidad.

Los textos (en este caso para Hall, cine) permiten "una reunificación imaginaria" de un pueblo. Desde el punto de vista del autor, la identidad cultural puede ser reconocida en los discursos del cine, permitiendo una identificación de la "comunidad imaginada" y la representación o "una reunificación imaginaria" de Chile entre los siglos XX y XXI.

Esta apreciación de Hall corresponde a una mirada *constructivista* de la cultura nacional, que sitúa a la identidad en las prácticas discursivas. Esta visión *constructivista*, post estructuralista, es de carácter plural, abierta a los cambios y se opone a la versión esencialista, estrecha y cerrada, que sustenta la identidad como un hecho acabado, constituida en el pasado.

La concepción constructivista considera el discurso y su multiplicidad, como punto central para organizar la vida social. Sin embargo, citando a Richard Johnson, Jorge Larraín (1996, p. 218) sostiene que, al privilegiar los discursos coherentes y articulados, el *constructivismo* concibe la identidad nacional como "construida desde arriba, en la esfera pública" y descuida las formas populares y privadas.

Así, el análisis basado en el discurso cinematográfico o "en la escritura cinematográfica" no considera las prácticas sociales en el proceso de construcción de identidad y, finalmente, la propia identidad acaba siendo sólo una representación y no un proceso en constante construcción.

Es posible entonces agregar una tercera variable de la identidad nacional que Jorge Larraín denomina *histórico-estructural*, la cual establece un equilibrio entre las dos anteriores. Piensa la identidad cultural en permanente construcción y reconstrucción en un determinado contexto histórico-político, no pudiendo constituirse en un conjunto fijo de cualidades, valores o experiencia. Esta versión no sólo considera las prácticas discursivas públicas en el proceso de construcción de las identidades, sino también las prácticas y significados anclados en la vida cotidiana de las personas, o sea, en las prácticas sociales.

Aunque sean utilizadas algunas perspectivas teóricas de autores identificados con los Estudios Culturales en lo referido al tema de la identidad, esta investigación no fue moldeada por los estudios de cine realizados en este campo que, según Fernando Mascarello (2001, p. 147-177), han sido caracterizados por: determinación textual de la teoría *Screen* de los años setenta (surgida en el Centro de Birmingham, Inglaterra); perspectiva post estructuralista de análisis de discurso; y, en los años 80-90, desplazamiento hacia el contexto de recepción. Pese a que hoy el culturalismo o la etnografía de las audiencias componga la corriente más representativa en la teoría e investigación en el campo del cine, este estudio se situó en un nivel distinto en su metodología y enfoque. No se localizó en la recepción ni estuvo restringido al texto.

Aun cuando la relación cine y cultura (cine-sociedad, cine y

política, cine y cultura de masa, por ejemplo) haya sido estudiada, en muchos casos los análisis presuponen, según indica Graeme Turner (1997), una relación "reflexionista" entre cine y sociedad. O sea, el cine es visualizado como reflejo de las creencias y valores dominantes de su cultura. Concordando con el autor, en este trabajo se considera que el cine no refleja ni registra la realidad, mas construye y "re-presenta" la realidad "por medio de códigos, convenciones, mitos e ideologías de su cultura, bien como mediante prácticas significadoras específicas de ese medio de comunicación". Por otro lado, también concordamos con que el cine actúa "sobre los sistemas de significado de la cultura -para renovarlos, reproducirlos o analizarlos- también es producido *por* esos sistemas de significado". El autor enfatiza que el cineasta es un "bricoleur" "una especie de hazlo todo que realiza lo mejor que puede con el material que tiene a la mano". Así, el cineasta no lleva la realidad a la pantalla, tanto en la ficción como en el documental, sino que usa los repertorios y las convenciones representacionales disponibles en la cultura con la finalidad de hacer algo diferente, aunque familiar, nuevo, pero genérico, individual, pero representativo.

Finalmente, es preciso señalar que el contexto socio-histórico puede ser considerado como un factor indispensable en el proceso de creación cinematográfica. Concordando con Hall, podría decirse que el cine local opera como "resistencia" frente a las imágenes hegemónicas del cine-mundo. Así, la crítica a la "post transición" y al modelo económico y social, el cuestionamiento a la legitimidad del éxito, derivado de la historia de los años '90 y de la matriz de desarrollo capitalista, es una de las constantes en los filmes chilenos de esa década y de inicios del siglo XXI. El texto (en este caso el cine) puede ser considerado fuente de poder y espacio de resistencia a los discursos identitarios y al modelo socio-político, asociados al éxito del modelo económico de Chile de final de "entre siglos".

Siguiendo la perspectiva propuesta, el trabajo fue orientado más allá del texto cinematográfico, más allá de la representación.





FOTO CINE XXI

## Múltiples miradas, múltiples países

Las “visiones de mundo” de los artistas, como mediadores culturales, permiten una mirada sobre Chile contemporáneo y su contribución en la construcción o reconstrucción de la identidad chilena de fin de siglo XX e inicio del XXI, registra la diversidad de “países” que existen en el Chile democrático.

Considerando lo local relacionadamente, a veces dentro de lo nacional, otras en comparación con lo extranjero, asumiendo lo local como nacional, podemos concluir que el cine chileno de los noventa y de los primeros años del siglo XXI tiene una conexión temática con el imaginario de lo local. Hay un vínculo con las problemáticas propias, los lugares simbólicos y la memoria colectiva, aunque sea explícita la presencia de un cine-mundo que domina el mercado y que los filmes nacionales sean considerablemente incorporados al espacio audiovisual, asumiendo características de desterritorialización en cuanto a los mecanismos de producción (co-producciones, capitales, actores y técnicos tanto chilenos como extranjeros) y distribución (diversas ventanas: TV abierta, TV Cable, video, DVD, etc.). Esta comprobación concuerda con lo expuesto por García Canclini (1999a, 1999b) con relación a la existencia de una cinematografía latinoamericana, que persiste con temáticas propias a pesar del proceso de globalización de la economía y desterritorialización de la producción audiovisual.

Una de las observaciones asociadas a la valoración de lo local es la fuerte presencia del paisaje. Chile es representado a través de una multiplicidad de lugares, incluyendo desde el lluvioso sur de *La Frontera*; de la isla de Chiloé, en *Alargue... (Historias de fútbol)* y *La fiebre del loco*; el árido norte de *Amnesia*, *El Entusiasmo* y *Segundo tiempo...* –también en *Historias de fútbol*– hasta la periferia urbana de *Johnny cien pesos* o *Caluga o menta*, transitando por la laberíntica ciudad de Valparaíso, en *La Luna en el espejo*, y otras producciones de la época realizadas en este puerto. Así, es posible para los chilenos

identificar un paisaje, tanto urbano como rural, una experiencia compartida que aparece en las pantallas y permite hablar de la importante presencia del lugar simbólico, que, investido de memorias, otorga un sentido de hogar.

Al mismo tiempo que señalamos la relevancia de la temática local, resaltamos el tema de la memoria como eje fundamental en el trabajo de los cineastas. Los directores, a través de sus filmes, especialmente en la primera mitad de la década de noventa, consiguen rescatar la memoria del pasado reciente, de los años de la dictadura. Este elemento es reiterado en los nuevos guiones escritos con posterioridad al año 2000, indicándose que permanecerá en las preocupaciones de los realizadores en el siglo XXI. El rescate de la memoria se opone al olvido de lo ocurrido en el período del gobierno militar. Desde otro punto de vista, puede ser leído como la necesidad de no olvidar o de registrar ciertos trazos que aparecieron con fuerza en aquellos años: el dolor, la pérdida, tanto a nivel social como individual.

Nuestro objetivo fue establecer una relación entre identidad cultural y el cine chileno de fines del siglo XX e inicio del siglo XXI. Con este propósito, mapeamos la industria cinematográfica nacional, enfatizando la producción de largometrajes de ficción en el marco del desarrollo de mecanismos estatales de apoyo al audiovisual y de la política cultural de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia. En el mismo sentido, describimos la cinematografía identificada con la(s) identidad (es) chilena(s) a través de relatos de cineastas de la época, intentando observar como ellos perciben y construyen esta (s) identidad (es).

Con esta aproximación, identificamos una serie de trazos o características identitarias del Chile de la década de noventa y de los primordios del nuevo siglo a partir de la mirada de los cineastas:

a) Temor y autoritarismo: asociado al tema de la memoria y al mundo de lo político, el autoritarismo es una de las características de Chile, presente tanto en los filmes relacionados a la época de la dictadura como en los que abordan otras temáticas y contextos históricos. El autoritarismo vinculado a los años del gobierno

militar y a los primeros años del retorno de la democracia está relacionado con un temor latente, que adquiere, a veces, el carácter de sumisión. El temor y el autoritarismo aparecen claramente en filmes como *La Luna en el espejo* o *La Frontera*, ambos ambientados en tiempos de dictadura.

Pero, paralelamente, el autoritarismo está presente en la sociedad rural y en el interior de las clases populares, siendo asociado al machismo. Es interesante señalar que, en la totalidad de los filmes, con excepción de uno de los relatos de *Historias de fútbol* y de dos historias de *El chacotero sentimental*, los protagonistas son hombres y el papel de la mujer es secundario.

También conectadas al mundo de lo político, están la glorificación del pasado remoto y el militarismo, que surgen como características que trascienden la década de noventa, sin ser, pese a ello, esenciales o a-históricas. Especial mención merecen *La luna en el espejo* y *La Frontera*.

b) Valoración de la democracia y de la reconciliación: este es un aspecto abordado por los directores, aunque no sea explícito en los textos cinematográficos. Pero, es un foco de interés constante en los relatos y está directamente relacionado al desarrollo de la industria audiovisual, que permitió cambiar las condiciones que impedían la mejoría de la situación del cine. El fin de la censura, la existencia de apoyo estatal y el impulso a una legislación de fomento para el área, son asociados a la democracia.

Por otro lado, aunque sea una relación de contrastes, en el mundo de lo político la presencia de la dictadura no puede ser excluida del imaginario de los directores. Permanentemente, ellos recurren al pasado reciente como referente y destacan temas como la impunidad, la valorización de los derechos humanos o la reconciliación como ejes de la historia política reciente.

c) La crítica social, el subdesarrollo y el consumo: los realizadores critican, fuertemente, el modelo del éxito económico en películas como *El entusiasmo*, de Ricardo Larraín. Pero también a través de la indagación de los mundos de la marginalidad y de la pobreza, los directores desarrollan una severa crítica al sistema basado en el libre mercado. Cristián Galaz, con *El chacotero*

*sentimental*; Andrés Wood, con *Historias de fútbol* o *La fiebre del loco*; Orlando Lübbert, en *Taxi para tres*; Gonzalo Justiniano, en *Caluga o menta*; Gustavo Graef-Marino, con *Johnny cien pesos*, se sumergen en los mundos de la necesidad, rebatiendo con las imágenes de sus filmes al modelo del éxito. Ellos muestran un país pobre y marginal, subdesarrollado y atrasado, que convive con aquel moderno y triunfador. El atraso aparece, entonces, junto con la modernidad y el desarrollo con la pobreza, al mismo tiempo en que el éxito económico convive con la marginalidad. El cuestionamiento al poder atraviesa tanto los discursos de los realizadores como algunas de sus películas, siendo más explícito en *Johnny cien pesos*.

Codicia, endeudamiento y la necesidad de alcanzar el éxito, son relacionados a la crítica al mundo de los triunfadores. El consumo no fue considerado central en las películas, pero sí fue destacado en los relatos, siendo asociado muchas veces, a las motivaciones de los personajes. Es el caso de *Johnny cien pesos*, de *Taxi para tres*, de *Caluga o menta* y de *El entusiasmo*. Los protagonistas de estos filmes se transforman en delincuentes, entran en una dinámica desesperada para salir de su condición social y, sobre todo, aspiran a consumir cosas que van desde zapatillas o pagar las cuotas del auto hasta comprar una isla. La codicia es asociada al consumo, pues una vez saboreada la posibilidad de ganar dinero fácil, los personajes pierden sus propios límites y valores. No obstante, el consumo no aparece sólo como elemento negativo. Es necesario recordar que los cineastas no tuvieron contradicción para desarrollar paralelamente un trabajo en publicidad, lo que es asumido por ellos como una conducta normal de los tiempos que corren.

Una presencia importante fue la estratificación clasista y la inamovilidad social. Este es un trazo derivado de la crítica social, tanto en los relatos de los cineastas como en las imágenes de los filmes. Los directores llegaron a mencionar la existencia de una sociedad "*latifundista*" y de una fuerte división de clase dentro de la urbe, marcada inclusive por una separación física de barrios, quedando los pobres aislados en la periferia. Esta estratificación clasista aparece rígida, con pocas o nulas posibilidades de movilidad

o ascensión social. El clasismo y la inmovilidad social están presentes en varias producciones como *El chacotero sentimental*, *Taxi para tres*, *Johnny cien pesos*, *Caluga o menta* e *Historias de fútbol*.

d) Violencia urbana y desencanto de los jóvenes: este es un trazo identitario que no es exclusivo de Chile y puede ser asociado a las grandes metrópolis moderno-contemporáneas, siendo compartido con otras sociedades, lo que muestra el fuerte proceso de interculturalismo y la incorporación absoluta al proceso de globalización de la economía, que no sólo promueve el intercambio de bienes, flujos e información, dinero y personas, sino que también acarrea iniquidad en la participación de aquellos procesos de modernización y desigualdad en la apropiación de los bienes de consumo. Así, la delincuencia es motivada por la necesidad de consumo, ya comentada, y acaba convirtiéndose en una forma de vida. Muchas de las producciones cinematográficas chilenas de los '90 e inicios de la década de 2000, abordan esta problemática, estableciendo una conexión con el consumo y el tráfico de drogas, la formación de pandillas y la incorporación de un mundo urbano duro y violento. La juventud aparece inserta en esta violencia urbana, con una visión de desencanto. El consumo y el tráfico de drogas no sólo tiene que ver con el dinero, sino con un vacío existencial, una falta de motivación y la pérdida de horizontes. Sin embargo, esto no es exclusivo ni definidor de un concepto de juventud, aunque aparezca con fuerza en filmes como *Johnny cien pesos*, *Caluga o menta*, *Taxi para tres* y *El entusiasmo*.

e) Valoración de lo popular y de lo cotidiano: destaca la valoración del mundo popular, incluyendo aquí lo urbano, lo rural, lo insular, lo indígena, con elementos asociados como la religiosidad popular o la familia. Los cineastas transitaron por la cultura local que considera desde remotas comunidades insulares hasta historias de personajes que viven en barrios periféricos de la ciudad o en aislados y casi perdidos rincones del norte de Chile. Lo cotidiano es parte importante en los relatos de los directores de cine y en la construcción de los guiones. Es en lo cotidiano donde surgen muchos de los trazos de la identidad cultural chilena de fines del siglo XX, más que en grandes discursos sobre la identidad.

Así se registran las costumbres, el habla, inclusive una ritualidad inserta al interior del núcleo familiar tanto urbano como rural o en las relaciones afectivas, como la religiosidad popular. Aquí es posible resaltar la presencia de la religión católica, de la evangélica y de la ritualidad indígena (en el caso de dos películas) de manera sincrética. Lo popular es, en algunos casos, asociado a la marginalidad urbana, pero también puede formar parte del mundo de las localidades remotas. Lo importante es que es visto como un espacio de contra-hegemonía en el sentido gramsciano, con sus propios códigos, sin responder necesariamente a los sistemas de poder. Pero, por otro lado, lo popular permite crear lazos que refuerzan el sentimiento de pertenencia, como ocurre, por ejemplo, con el fútbol en *Historias de fútbol*.

El mundo rural es rescatado en varias películas y puede ser contrastado con lo urbano. Lo rural es representado con un aire de nostalgia por parte de algunos realizadores. Se registran aquí comidas, mitos y ritos, símbolos patrios, siendo algunos de estos elementos relacionados con las costumbres. Personajes como el afilador de cuchillos, el recolector de objetos en el desierto, machis y oraciones mapuches, costumbres chilotas y aymaras, forman parte del imaginario de lo local. Comidas como los curantos, la garrafa de vino y las banderas o himnos, la danza de los hombres en el sur, aunque sean mencionados irónicamente por los realizadores, marcan la existencia de una "cultura chilena" identificable para los cineastas.

El mundo rural también considera el patronazgo como trazo identitario, expresado en el filme *El Desquite*<sup>40</sup>.

f) Doble moral e hipocresía: a veces asociada al mundo popular,

---

<sup>40</sup> Aunque *El Desquite*, *El entusiasmo*, *Amnesia*, *La fiebre del loco*, no estén entre los filmes seleccionados, son citados aquí por haber sido realizados por los directores escogidos, siendo parte de sus trayectorias cinematográficas. Excluimos otros filmes chilenos de otros cineastas que podrían perfectamente ilustrar estas conclusiones, pero escapan a la opción asumida en este estudio.

aparece la doble moral y la hipocresía, pero no como constante. Este trazo fue permanentemente abordado por los directores, que lo asociaron también a la religiosidad. La infidelidad es común, casi normal, pero la necesidad de «mantener las apariencias» es también reiterada. Los personajes, las relaciones y las historias tienen una ambigüedad, se desplazan entre el moralismo y la liberalidad, pero la hipocresía es un trazo recurrente. La sexualidad es vivida así, liberalmente por un lado, con permiso para transitar en triángulos amorosos, pero, por otro, también hipócritamente y con un aparente conservadurismo. En los personajes cinematográficos del estrato popular, se observó una liberalidad que funciona paralelamente a la religiosidad popular, sin conflictos, no siendo considerada “doble moral”, sino una “sabiduría popular” como ocurre en *Historias de fútbol* o en *El chacotero sentimental*.

g) Individualismo y solidaridad: el individualismo es un trazo constante en los relatos de los directores y su presencia es marcada en *El entusiasmo* o en *Taxi para tres*, conectándose con la vuelta de la democracia y el mundo de los triunfadores. Como contrapartida, la solidaridad aparece en los estratos populares, representados en algunas producciones como *El chacotero sentimental*, *La fiebre del loco* o *Historias de fútbol*, donde los realizadores rescatan valores asociados al mundo popular. Finalmente, se distingue el paso de una utopía colectiva hacia una sociedad donde el individualismo parece ser mucho más importante que el bien común y la presencia del Estado de bienestar es casi nula.

Retomando los trazos identitarios de los años '90 puestos en relevancia por Jorge Larraín (2001), verificamos la existencia de algunos de los elementos mencionados por el autor, al mismo tiempo en que otros trazos destacados por él pueden ser asimilados a los identificados en este estudio.

No constatamos la presencia de una despolitización. Por el contrario, comprobamos un compromiso del cine con el elemento político, rescatando la memoria y sirviendo como un espacio de contra-hegemonía delante de las imágenes del cine mundo y frente a los discursos sobre identidad basados en el éxito del modelo económico. Así, podemos hablar de un cine no militante, en el

sentido estricto del período de los sesenta o setenta, y del paso de un ideal colectivo hacia intereses individuales. Este trazo, ciertamente, podría ser asimilado al personalismo cultural, señalado por el autor, en el sentido del desarrollo de una cinematografía que parece ser una suma de proyectos individuales, sin mayores conexiones estéticas o temáticas que la propia diversidad. Sin embargo, es posible aún rescatar una cierta iniciativa gremial y una acción colectiva en pro de intereses sectoriales.

La valorización de la democracia y de los derechos humanos, destacados por Jorge Larraín (2001), pueden ser confirmados como trazos identitarios a partir de los resultados de esta investigación. Lo mismo ocurre con el autoritarismo y el machismo, no apareciendo el racismo ni el legalismo. El racismo podría ser asimilado a la segregación clasista. Asociada a estos elementos, el autor destaca la hipocresía, que apareció fuertemente aquí junto a la doble moral.

El fatalismo, la exclusión y la solidaridad, mencionados por el autor, pueden ser equivalentes a la marginalidad, a la pobreza y al desencanto, aunque la solidaridad sea claramente asociada al mundo popular en este estudio.

La religiosidad no surge como elemento central en la relación cine-identidad cultural. No obstante, puede hablarse de un sincretismo religioso y de una religiosidad popular.

La mediatización de la cultura es secundaria, aun cuando es importante en uno de los filmes (*Johnny cien pesos*) y en los discursos de algunos cineastas como Gonzalo Justiniano. Lo que ocurre aquí es que el cine surge como una forma de resistencia al discurso homogeneizado de los medios y, más que representar el proceso de mediatización de la cultura, el cine parece rescatar aquellos aspectos de la cultura que no son abordados por la mayoría de los medios, como la crítica social.

La presencia del consumismo puede ser verificada en varios aspectos. Sin embargo, la fascinación con lo extranjero no se presenta como un eje de gran importancia. Por el contrario, aunque los cineastas hayan transitado por diferentes sociedades, viviendo fuera de Chile, saliendo exiliados o habitualmente conociendo

otras culturas a través del viaje, parecen refugiarse en el rincón de lo local o de lo nacional a la hora de escribir sus guiones y contar sus historias en el celuloide.

El último aspecto de la identidad cultural, resaltado por Jorge Larraín, el mal-estar de la cultura, puede ser absolutamente asimilable a la crítica social ejercida por los directores en cuanto artistas y ciudadanos. Ellos rechazan el modelo de "*nación ganadora*" y presentan otra cara de la moneda, la de un país subdesarrollado, herido de guerra, que todavía tiene mucho que transitar para "llegar a ser".

El cine no tiene un discurso en conexión con el éxito económico, pero parece operar como resistencia a él. Salir del arte comprometido políticamente para entrar en un arte que se abre a otras propuestas más individuales y búsquedas personales, combina con un esquema de participación del Estado como facilitador y no determinador. Al final de la década de noventa, no obstante, el mercado pareció consagrarse como el espacio que condicionaba y dirigía la actividad cultural, aunque en el campo del cine hayan sido promovidas medidas de fomento por parte del Estado, que indicaban que las condiciones para el área tenderían a mejorar con la promulgación de una nueva legislación y con la construcción de una institucionalidad adecuada, que comenzó a funcionar el 2004. En la primera década del regreso a la democracia predominaron políticas culturales sectoriales dedicadas a la creación y difusión de bienes específicos como el libro por una parte y, por otra, al patrimonio. Inicialmente, la principal preocupación fue garantizar la libertad de expresión y creación; posteriormente, el apoyo a la actividad artística y cultural fomentando la producción con iniciativas como el Fondart y, finalmente, el impulso a una institucionalidad y recursos financieros que permitieran alcanzar las dos primeras propuestas, como bien señala Ana María Foxley (1999).

Los cineastas, no obstante, mantienen una independencia del Estado en el desarrollo de proyectos, aunque aprovechando los beneficios de los programas existentes. Así, el vínculo no es determinante de contenidos o temáticas, permitiendo una proliferación

de versiones sobre la identidad chilena a partir de la multiplicación de las imágenes cinematográficas surgidas en los años noventa e inicios de la década de 2000.

Por otro lado, aunque algunos de los filmes de ese período estén asociados al tema político, no se trata de un cine "militante". En las décadas de sesenta y setenta hubo puntos de conexión entre los cineastas, que incluían desde el elemento político, lo estético hasta lo económico, con la existencia de un movimiento tan fuerte como el *Nuevo Cine Latinoamericano* y una institución del Estado que apoyaba el desarrollo del cine, como lo fue Chile Films. El cine en el exilio también tuvo una cierta unidad abordando la denuncia de lo ocurrido durante el golpe de Estado, la dictadura y sus consecuencias. Hoy, no existe un movimiento estético o político, pero habría un paso hacia un cine con características autorales, con búsquedas individuales, con una relación con el contexto histórico. El cine militante, anclado en el documental y en un cierto naturalismo, cambió hacia una dramatización de la realidad, pero que a través de la metáfora y de la ficción, permiten una identificación con el espectador y con la historia del país. Las experiencias de los cineastas que vivieron fuera, permitieron incorporar distintas miradas muchas veces distanciadas y, al mismo tiempo, involucradas con lo local. Los años noventa y los primeros años del siglo XXI registran un país que no era tan explícitamente abordado en los medios. Así, como dice Cristián Galaz, es posible articular "una red de discursos audiovisuales".

Parcialmente, se ha avanzado en la construcción de esa red de discursos audiovisuales, pero no es posible marcar la existencia de un "boom" ni de una "industria audiovisual consolidada". El supuesto "boom" de la producción audiovisual iniciado con el retorno a la democracia es, para la mayoría de los realizadores, relativo o una apreciación de la prensa, pues muchos de los filmes que se estrenaron son de calidad discutible.

Los propios cineastas no articulan ni reconocen un "proyecto de cinematografía de los años noventa o de inicios del siglo XXI". Por el contrario, revisan con nostalgia los períodos en los cuales tuvieron una actuación colectiva, como ocurrió en la organización

del Festival de Viña del Mar de 1990 o en las campañas del plebiscito del "NO" para poner fin al gobierno de Pinochet o, aún más míticamente, el movimiento cinematográfico de los años sesenta. Con el retorno de la democracia, pareció marcarse una presencia importante de los realizadores de cine con un núcleo gremial de acción social, la Plataforma Audiovisual, con objetivos puntuales como la movilización surgida para terminar con la censura o impulsar la Ley de Fomento al Audiovisual. Pero, como sostiene Raymond Williams (1982), es preciso ver las individualidades dentro del colectivo, mantener la perspectiva de las diferencias individuales dentro de la formación cultural. Aunque sea posible agrupar algunas de las producciones o reconocer elementos recurrentes, no se identifica una "escuela" o movimiento. Así, tal vez, la articulación del "cine chileno entre dos siglos" sea, exactamente, la diversidad estética y temática.

Es preciso mencionar que los realizadores muchas veces tendieron a hablar de una "pérdida de elementos de la chilenidad", conectando la identidad a un cierto esencialismo, que intentaron rescatar en sus películas, asociándolo a costumbres y tradiciones, visión que registramos, pero no compartimos. La identidad no es algo con lo cual nacemos, sino una cuestión de "tornarse, llegar a ser, devenir", siendo parte del pasado, presente y futuro.

La identidad chilena asociada al cine está en un constante proceso de construcción y reconstrucción, permitiendo una identificación de un cine chileno que puede ser una representación de la cultura nacional. Esta representación de la nación tiene diferentes versiones y se construye en directa relación con el contexto histórico. Podemos concluir entonces que la identidad chilena no puede ser asociada a modelos esencialistas, que intenten estabilizarla en características a-históricas. Por el contrario, la identidad chilena de los años noventa e inicios del siglo XXI es dinámica y es construida con la contribución de los cineastas, que transitan por los diferentes mundos y submundos de la sociedad.

La representación cinematográfica, concordando con Stuart Hall (2000a), permite una identificación de una identidad nacional, pero este análisis que piensa a la identidad siendo formada al

interior de la representación resultó insuficiente. Procurando ampliar la mirada en la relación identidad cultural y cine, incluyendo el contexto histórico y las prácticas sociales, acogimos la óptica de Gilberto Velho (1999, 2001), que considera al artista –en este caso, el cineasta– como mediador cultural. En este sentido, los directores de cine fueron el foco de la investigación.

Y aunque esta representación cinematográfica no es estabilizadora de “una identidad nacional”, pero puede dar cuenta de ciertos trazos culturales o características, sin que ellas sean definitivas. Por otro lado si el contexto histórico puede ser una de las claves del proceso de creación cinematográfica podemos hablar directamente de un “cine chileno de la transición democrática”, pensando en una perspectiva histórico-estructural de la identidad, en términos de Jorge Larraín (1996), que no sólo considera esa identidad como un hecho construido en el discurso, desde la esfera pública, sino también en las prácticas sociales, incorporando el contexto histórico-político. Aunque en este estudio no hayamos abordado el proceso de recepción ni indagado en la producción desde la perspectiva de la industria cultural, consideramos el hecho de “hacer cine” dentro del contexto histórico-político.

La perspectiva de Velho (1999, 2001), teóricamente, propuso la importancia del eje memoria-proyecto para el estudio de las trayectorias individuales dentro de la sociedad contemporánea. Concluimos que el eje de la memoria fue de vital importancia para entender el proceso de construcción de la identidad cultural, más allá de la estructuración de las biografías y de las trayectorias individuales. La memoria personal adquirió relevancia al haber presentado estrechos vínculos con la memoria colectiva y, también, con la memoria nacional, en términos de Ortiz (2001) y Oliven (1992). Así, nuestra contribución en este campo consistió en trabajar con el eje de la memoria individual de los cineastas articulado a la memoria colectiva y a la memoria nacional, pues ellos recogen elementos asociados a los mitos, a los rituales, a los sentimientos y a las emociones, pero también al discurso de los intelectuales y a la ideología.

La noción de proyecto fue interpretada como "conducta organizada para alcanzar finalidades específicas". Lo más importante fue considerar el "proyecto cinematográfico" de los realizadores como instrumento de negociación de la realidad, o sea, el proyecto fue entendido como el hecho de "hacer cine". Esta perspectiva significó que el "proyecto" incorporó toda la trayectoria de los artistas, además de la visión del trabajo futuro.

La problemática del tránsito resultó de gran interés. Este concepto permitió observar el papel de mediadores culturales ejercido por los cineastas en tanto "brokers", llevando y trayendo información desde los diferentes mundos y submundos por los cuales se desplazan, yendo más allá de las fronteras y construyendo así nuevas versiones identitarias de Chile. Este tránsito posibilitó una aproximación de lo urbano, lo rural, lo regional, lo nacional, lo local, en fin, de una serie de espacios interconectados dentro del país, que luego es transferida a los filmes por los realizadores.

Reconstruyendo las trayectorias individuales, fue posible descubrir que los cineastas destacan una multiplicidad de trazos identitarios, asimilando el concepto de Cuche (1999). Así, con estas trayectorias, conseguimos alcanzar lo colectivo, observando la(s) identidad(es) chilena(s) de los años noventa que, sin ser definitiva(s), se suma(n) a otras versiones de la identidad estudiadas por otros autores. Visualizamos, entonces un país diverso, que convive con distintas matrices identitarias.

Estas matrices identitarias pueden ser asimilables al *campo de posibilidades* propuesto por Velho, que considera el espacio para la formulación e implementación de proyectos, con lo cual es posible lidiar con el revés individualista de las trayectorias, otorgando una dimensión sociocultural, constituyendo modelos, paradigmas y mapas.

En una tentativa de organizar estos trazos identitarios, marcados a partir de los estudios en el campo y a partir del discurso del Estado, rescatamos entonces el concepto de matrices culturales. Guillermo Sunkel (1985) destaca la presencia de dos matrices culturales coexistentes en el Chile de la década de ochenta: una

matriz simbólico dramática y una racional iluminista. Bernardo Subercaseux habla de una matriz anclada en el suceso económico de Chile de los noventa. Por otro lado, Jesús Martín-Barbero destaca una matriz popular en América Latina y agrega la presencia de una multiplicidad de matrices articuladas en un nuevo *sensorium* híbrido y urbano.

Estas matrices, coexistentes aún, pueden ser rescatadas como contexto de los proyectos cinematográficos individuales desarrollados por los cineastas de la década de noventa y principios de la década de 2000. Conectando esta idea con el abordaje propuesto por Martín-Barbero, puede afirmarse que los directores de cine son los mediadores entre lo urbano y lo rural; lo culto, lo popular y lo masivo; entre lo global y lo local; entre tradición y modernidad. Ellos transitan entre lo simbólico dramático y lo racional iluminista, entre lo popular, lo rural y lo urbano, llegando a un *sensorium híbrido*.

Es posible concluir que la identidad chilena de la década de '90 es una construcción social que no está sustentada sólo en lo popular. Ella articula una noción de lo nacional, que también parece ser una construcción todavía no definida con exactitud, con un discurso que surge desde el Estado, primeramente a partir de la imagen del éxito económico de los años 80 y después con la necesidad de crear un "proyecto-país", y con trazos identitarios identificables por todos. No obstante, este proceso de construcción tiene que ver con una multiplicidad de matrices culturales existentes en el Chile de final del siglo XX e inicios del XXI, que han sido reconocidas por los cineastas como elementos centrales de las obras cinematográficas del período, huyendo de discursos predeterminados o de construcciones elaboradas por el Estado.

Partimos de algunas hipótesis que permitieron el desarrollo de esta investigación. La primera de ellas fue que los cineastas como mediadores en la sociedad contribuyen a construir versiones de la identidad cultural chilena en la época post dictadura. Concluimos que ellos no construyen, pese a ello, una versión única de esta identidad (es) chilena (s).

La segunda hipótesis consideró que los cineastas construyen

un imaginario que permite registrar una memoria y un proyecto de país en la década de '90 e inicios del siglo XXI, lo que también fue abordado. No obstante, la noción de "proyecto de país" fue escasamente reconocida como meta a ser alcanzada por los realizadores y no fue mencionada cuando hablaron de sus preocupaciones o intereses para futuras producciones cinematográficas. El eje de la memoria, sin embargo, es importante, tanto en los recuerdos vinculados a los relatos individuales, a los filmes de los '90, como a los nuevos guiones del 2000 en adelante. Aún así, los directores tienen una visión del presente que destaca, principalmente, el paso de una utopía colectiva hacia una individual, con la consecuente pérdida de valores asociados al ideal colectivo y a la desaparición de trazos identitarios asociados a la memoria colectiva.

Otra hipótesis fue la existencia de una cierta unidad temática entre los cineastas del exilio y entre los formados en el oficio de la publicidad o los que hicieron cine durante la dictadura dentro del país. Esta idea permitió ir visualizando, a lo largo de la investigación, una serie de elementos comunes, más allá de la diversidad. Lo más importante es mencionar aquí el rescate de lo local. No obstante, ellos no tienen un "proyecto cinematográfico colectivo" en términos de contenido temático, según pudimos observar en el decorrer del trabajo.

Este estudio fue posible por la propia perspectiva de "pasajero en tránsito", que permitió incorporar teoría y experiencia brasileña y chilena, con el distanciamiento necesario y el viaje por los diferentes mundos y submundos. La mediación de la autora permitió llevar y traer informaciones necesarias para producir una nueva aproximación al tema cine-identidad. El trabajo precedente de más de quince años en el mundo del cine chileno, desde el periodismo y la difusión, junto al conocimiento previo de los entrevistados y la mirada de testigo de los procesos de construcción de las imágenes, facilitaron el tránsito por los mundos individuales de los cineastas.

Finalmente, es posible concluir que, en la relación cine-identidad chilena de "entre siglos", considerando el contexto histórico y a los artistas como mediadores culturales, se distingue una

identidad híbrida, mestiza, que es, en parte, construida o reconstruida por los cineastas. Ellos transitan con la actitud de un *flâneur*, como nos relatan Baudelaire y Walter Benjamin, como un "paseante", con la mirada del *voyeur*, por mundos y submundos, siendo éstos tan diversos como el mundo político, el mundo de los triunfadores, el mundo de los hijos de la dictadura; el mundo popular con los submundos urbano, rural e indígena, en fin, mundos coexistentes en Chile de entre el siglo XX y el XXI, haciendo conexiones que muestran cómo conviven distintas matrices identitarias.