

¿Cuál cine chileno?

Coitus interruptus

Marcelo Mendoza Prado

Con el cine chileno ha habido un abandono de proporciones. Esto se ejemplifica en algo tan concreto como es que físicamente hay muy pocas películas que ver: nuestro patrimonio filmico ha sido aniquilado. Entonces, ¿cuál es el cine chileno?

Maga Meneses:

-Quisiera precisar que el cine es uno de los lenguajes más complejos de las artes, porque involucra trabajar con dos hemisferios de la cabeza al mismo tiempo. Tienes que desarrollar la creatividad, la sensibilidad, el talento, por un lado, y por otro la capacidad de trabajar con medios tecnológicos muy complejos, muy sofisticados, muy caros. Por lo tanto tienes un lado de ingeniero y un lado de artista. Constituye un lenguaje narrativo que involucra conocimientos de muchas áreas, como la literatura, la pintura, la música, el manejo del tiempo. Son obras que se desarrollan en el tiempo. Yo creo que el cine además es una herramienta muy importante de creación de identidad. En la medida en que hay cine nacional, esa nación puede verse de alguna manera, se puede reconocer en cómo habla, en cómo se mueve, en cómo se viste, en cómo se relaciona. Al no haber cinematografías nacionales se pierde la identidad.

Nelson Villagra:

-Una cosa esencial a distinguir en el cine es que se trata de un lenguaje estético. El problema de la identidad es una cuestión accesoria. Fundamentalmente es una consecución de un objeto sensible que sea capaz de comunicarse con el colectivo. Desde ese punto de vista, yo creo que el cine nuestro ha tenido un problema relacionado con la capacidad estética del lenguaje desarrollado. En la

Se trató de un desayuno donde el emblemático actor Nelson Villagra no fue *El Chacal de Nahueltoro*, ni el guionista y actor Gregory Cohen estuvo dirigiendo *El baño*, ni la directora de la Escuela de Cine de la Universidad Arcis Maga Meneses habló en mapudungun, como sí hacen los actores mapuches de su filme *Wichán*. Nada de eso: esta vez todos ellos se sentaron -en el Café Off de Record- junto a **Patrimonio Cultural** para desempolvar una cinta de celuloide virgen. Aquella que, con motivo de la conmemoración de los cien años de cine en el país, intenta contestar qué cosa ha sido eso que llamamos cine chileno.



La dama de las camelias, de José Bohr (1947). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

ficción, a mi juicio, ha sido menor que en el lenguaje documental. Yo como espectador me siento mucho más conmovido por los lenguajes que he

la conmoción de la experiencia humana. Entonces, desde ese punto de vista, ¿por dónde hincarle el diente al desarrollo del cine nacional?

cine chileno a uno? Yo me acuerdo que en el colegio a mí me llegaba la literatura chilena en forma natural por medio del ramo de Castellano.

“Yo como espectador me siento mucho más conmovido por los lenguajes que he visto a través de los documentales en este país que por la ficción”
(Nelson Villagra)

visto a través de los documentales en este país que por la ficción. Me sobran dedos de una mano para nombrar las películas de ficción chilenas que me han conmovido o que se han convertido en un hecho cultural, cultural en el sentido de

-Si hay cinco películas memorables en toda nuestra filmografía, como dice Nelson, ¿se puede decir que hay algo identificable como “cine chileno”?

Gregory Cohen:

-¿De qué manera le llega el

También íbamos a algunas exposiciones. Pero no me acuerdo ninguna vez en que una muestra del cine chileno, una película chilena, haya formado parte de un material de reflexión con respecto a las materias que estábamos viendo.

Y no sólo con las materias: con respecto al entorno que estábamos viviendo como niños primero y después como adolescentes, el cine chileno funcionaba afuera y funcionaba poco, porque nunca había muchas películas chilenas. De repente en el teatro San Martín veíamos *Tierra quemada*, pero eran cosas personales, no estaba afianzado por la estructura educativa. La diferencia es que el cine norteamericano o el cine europeo en cantidad había mucho más. Y se podía consumir en cualquier lado. Aquí hay algo importante: el cine de barrio. Siempre hablo de cómo uno accede al cine cuando niño y el cine de barrio conformaba un elemento bastante democrático en el consumo del cine. Yo vivía en el paradero 18 de Gran Avenida, iba al Cine Moderno: daban cuatro películas; entrabas a las 2 de la tarde y salías como las 8. En esas cuatro películas veíamos una película mexicana, *Santo contra el enmascarado de plata*, una de Jerry Lewis, una de Fellini y una norteamericana típica: películas de cine arte, de clase B y de clase C o D. Cuando me tocó ver *Eclipse* de Antonioni, como a los 9 años, después

de una película de Jerry Lewis, dije: “Chuta, si está dentro de la misma programación también es cine”. Es una manera distinta de aproximarse al cine. Era de una manera democratizada y no fragmentada como ahora. Hoy vas a ver cine arte por aquí... De partida las películas habituales que uno veía en esa época ahora son consideradas arte, consagrado por el tiempo. Yo me acuerdo que en contadas ocasiones vi en esos cines películas chilenas. Y es verdad lo que dicen: sin duda que ver cine define una identidad, porque uno se ve reflejado en la pantalla. Entonces la cultura, escasa en la panta-

lla, se asume como una cultura extranjera. Mis referentes identificatorios eran las cuatro películas de la tarde. Luego uno empieza a darse cuenta que el cine es algo que se hace en otros lados, y sólo esporádicamente en Chile. Es claro que el cine es muy movilizador, en términos de espejo, en términos de ver ahí la identidad de uno.

-Hay un hecho sintomático: la década de 1920 es la década que más cine se hizo en el país. Se trata de cine mudo. No sé qué les dice eso. Tiene muchas lecturas posibles. Una es que la sonoridad, que llegó en la década siguiente, produjo un trauma: ver a uno de los nuestros en la pantalla levantando la voz era quizá una cosa muy fuerte...

Cohen:

-Pero también ahí se puede hacer un paralelo con lo que estaba pasando internacionalmente. El cine que se hizo en Chile entonces sustituyó, de algún modo, lo que no podía llegar con facilidad en ese tiempo desde fuera. Hoy tenemos el mercado absolutamente copado, sobre todo proveniente de los Estados Unidos. Esto no sólo ocurre aquí: en Francia es difícil encontrar en cartelera una película francesa.

-El predominio mundial del cine norteamericano es una muestra de que el cine, mucho más que cualquier otro lenguaje estético, es la industria cultural más influyente y creadora de cultura que existe. Y eso a lo mejor ocurre porque es el lenguaje que retrata más literalmente lo que uno vive, independiente de sus contenidos, o si está en formato documental o de ficción.

Meneses:

-Lejos es lo más influyente. Si no manejamos el lenguaje del

audiovisual estamos siendo bombardeados y permeados por una serie de códigos que ni siquiera estamos conscientes de que nos están invadiendo. Y así ese bombardeo se transforma en tu cultura, en tu referente.

Villagra:

-Tengo bastante esperanza en las opciones juveniles que empiezan a aparecer en el cine que se hace en este país. Yo participé en pleno en todo un proceso ideológico no sólo de Chile, sino en general de América Latina, que creo que nos afectó desde el principio del siglo XX, y nos siguió afectando durante todo el siglo pasado, y espero que en este siglo nos libremos: hablo del

audiovisual. Ese afán es una limitación. Y, para el caso del cine, ha sido una gran trampa.

Cohen:

-Yo he llegado a pensar que tengo que sacudirme de este problema de la búsqueda de identidad, porque yo soy uno de los participantes de un grupo de grandes grupos que hubo en este país desde los años 50 para adelante. Fue una verdadera peste esta cuestión de la búsqueda de identidad. Entonces casi era nuestro fin creador el buscar la identidad y hoy me empiezo a atrever a pensar que eso es una limitante de la que hay que sacudirse. Pienso que uno tiene que liberarse para poder

“Tenemos una historia de un cine chileno que basa en la anécdota su principal recurso creativo, creyendo que está haciendo identidad. Eso es una gran mentira”

Villagra:

-Claro, porque no nos atrevemos a darle la vuelta a la tuerca a los personajes. En general, los personajes que me ha tocado representar en películas chilenas se quedan en el medio, no llegan hasta las últimas consecuencias. Esto lo veo desde mi punto vista de actor.

Meneses:

-En el fondo, cualquier obra que surja de una necesidad creativa real va a trascender y puede ser universal. La historia de *El Chacal de Nahuelto* es profundamente puntual y local, pero es un problema humano que es legible en cualquier cultura. Es su logro-

(Gregory Cohen)

da confección cinematográfica la que hace a la película universal.

Cohen:

-Cuando Nelson hablaba de la identidad, pensaba que la búsqueda consciente de la identidad intelectual es algo tremendo porque inmediatamente comienzan las metas: “yo quiero hacer una película con mi identidad”. Y ésta debería estar implícita. Sucede que nuestra identidad es bastante

inestable y nuestra autoestima bastante oscilante. Entonces la identidad se acota, se reduce a las expresiones, a un lenguaje, a un tipo de personaje, a un tipo de vestuario, a un tipo de locación, e intentamos hacer ver que eso es “lo chileno”, pero es más bien folklórico y anecdótico. Tenemos una historia de un cine chileno que basa en la anécdota su principal recurso creativo, creyendo que está ha-

ciendo identidad. Eso es una gran mentira.

Villagra:

-Cuando uno no tiene algo que decir rápidamente la anécdota llena ese vacío. Y además puedes tener éxito. Ahora, cuando el panorama se empieza a llenar con películas de *identidad chilena* en términos anecdóticos yo me empiezo a preocupar, porque las películas no solamente las veo desde el punto de vista estético: también las veo como producto de la ficción, porque por excelencia hacer cine es hacerlo para distintas generaciones. *El Chacal* todavía la están viendo y la van a ver los nietos y bisnietos. A mí me gustaría que una película hecha por mí la vieran en el año 2070 y sirviera para que la gente de esa época se imaginara lo que estaba pasando en este país en el año 2000.

-A propósito del peso del criollismo y del pintoresquismo en el cine de ficción chileno, y de que los personajes, según expresión de Nelson, “no dan la vuelta de tuerca”, el guionista José Román me decía que el problema no estaba en el guión, como siempre se señala, sino en la puesta en escena.

Cohen:

-A nivel de cine nosotros no tenemos nada que envidiar en términos de artesanía y en términos de técnica a cualquier película de afuera. ¿Cuál es el



La chica del Crillón, de Jorge Délano (1941). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

problema? Que muchas artísticamente están muertas. Para mí eso pasa por el lado de la consistencia ideológica de la propuesta. El autor no es solamente un buen técnico, especialmente en el cine: es sobre todo un artista y como artista tiene que tener su propuesta ideológica. Rescato la palabra *ideológica*, porque ha sido tremendamente desprestigiada y desvalorizada, y la rescato en toda su esencia,

no como una posición política ni partidaria sino que tiene que ver con las ideas, con la proyección, con la reflexión, que tiene que ver con la especulación. Creo que tenemos pocas películas con consistencia ideológica. Nosotros, que tuvimos la experiencia de los 60, si algo nos dio fue eso. Es el gran aporte que podemos dar a las generaciones que se están formando ahora, que desde el punto de vista formal saben más que nosotros en términos de que nacieron con la imagen, bombardeados. Es importante que toda esta armazón técnica y este conocimiento tenga también una consistencia ideológica, lo que falta, por ejemplo, en los cortometrajes. Hoy en el cortometraje hay una propuesta tremendamente interesante, pero también hay un criollismo y pintoresquismo que tapa.

Meneses:

-Cada vez más la diferenciación de los medios cambia el lenguaje también. Hoy día mucha gente tiene una cámara y hacen películas que editan en el computador de la casa. En la escuela de cine los estudiantes hacen un trabajo en el taller con las reglas del taller y hacen cuatro por fuera, porque tienen sus cámaras propias y editan en el computador. La facilidad de producción, el abaratamiento de los

costos, es impresionante. Me parece que muchos tienen algo que contar, pero, al menos en mi experiencia docente, veo deficiencias al elegir, por ejemplo, las historias de ficción. En cambio, en el documental sí que saben elegir temas. He visto documentales asombrosos, hechos por chicos de 18 y 20 años. Lo que está claro, en todo caso, es que hacer cine es un trabajo de equipo. Y no hay en Chile una práctica de ese esfuerzo colectivo.

-El cine está profundamente vinculado a la memoria. Constituye un maravilloso registro epocal. ¿Qué rol ha cumplido el cine en el registro de la memoria de Chile?

Cohen:

-Diverso. En gran parte ha cumplido un rol anecdótico, nostálgico; y en menor grado ha sido formador valórico e

ideológico, aspecto para mí importante. Cuando veo imágenes tan ingenuas y básicas, como la de Manolo González en el Banco del Estado, me cautivan por lo que significa el entorno, porque significan lugares que ya no están, personas que ya no están, modos de

hablar, y todos me son seres queridos, objetos también, que se murieron. Es mi patrimonio. Me hubiera gustado haber tenido cualquier cantidad de películas que me hayan mostrado la antigua Farmacia Farrú. Qué bueno hubiera sido haber tenido todas esas películas que lamentablemente no están.

Meneses:

-Un caso es *Palomita Blanca*, que la estrenaron en el 92 y había sido filmada en 1973. El hecho de que hayan pasado casi 20 años para que se pudiera estrenar tuvo un efecto que fue mucho más allá de la película misma. Se transformó en un documento magistral.

Cohen:

-A mí me habría gustado que hubiera mil películas como *El Chacal*. Cuando uno la vio en su momento y cuando la ve ahora y cuando la ven los nie-

muy bajo, y lamentablemente ahora está bajando cada vez más, estamos volviendo a ver un cine anecdótico que, a mi juicio, tapa más de lo que muestra.

-Respecto de la memoria fílmica, Chile debe tener el récord mundial de destrucción. Por ejemplo, todo nuestro patrimonio de cine mudo es una película, y todo lo que sabemos de historia del cine nacional ha sido escrito por investigadoras(es) que jamás vieron las cintas, porque no existen, y que debieron encontrar, entre las arenas de una revista, una pequeña referencia.

Meneses:

-Hay que preguntarse porqué. Quien ha rescatado las cinematografías nacionales en cada país es el Estado. Cuando murió Helvio Soto, a comienzos de este año, yo traté

de buscar una película de él, la iba a proyectar y hacer un homenaje, porque Helvio fue profesor de la escuela, ¡y no hay ninguna copia en cine de una película de Helvio acá! En la Cinemateca de Francia están todas. Al final, a través de la embajada francesa, conseguí

cuando más con un grupo, con la *generación de*, como una cosa abstracta, discontinua. Entonces lógicamente eso se refleja en el Estado, porque supuestamente todavía el Estado parece ser reflejo del ciudadano. Nosotros tenemos un trauma que no sé si proviene de los terremotos: estamos acostumbrados a que todo se destruya para recomenzar de nuevo. A mí me pasa con el teatro, que de los años 40 para atrás nadie se acuerda de nada. La memoria es un asunto traumático en nosotros. Supongo que será porque nunca hemos sido muy felices como generaciones en cada una de las etapas históricas que hemos vivido. Entonces, cuando uno no es feliz de algo, no quiere acordarse de los malos momentos. Voy a ir a una cosa anecdótica para no especular mucho. Hay una película que yo hice en el exilio, que se llama *Prisioneros desaparecidos*, de Sergio Castilla, que el mismo autor ha procurado esconderla. Es una película terrible: es una casa de tortura, con sus detenidos. Así se va borrando la memoria.

-Es muy brutal que su propio autor sea quien quiera borrarla.

Meneses:

-Se argumenta que las condiciones de mostrar eso nunca están. Que es demasiado duro,



New Love, de Alvaro Covacevic (1968). [Archivo de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento]

mos que nos mandaran una película suya para mostrar acá. Nunca en Chile nadie se preocupó, y el Estado tampoco, por el cine.

Villagra:

-Es consecuencia de un comportamiento personal que tenemos en este país, porque la historia comienza en nosotros ahora. La historia del cine parte conmigo. En cualquiera de nuestras manifestaciones la historia parte con nosotros,

demasiado crudo. Siempre hay argumentos así.

Villagra:

-Es tremendo que ni siquiera el autor reconozca que su obra va más allá de la contingencia política.

-Probablemente en muchas películas chilenas hay una carencia de intensidad dramática y eso lo relaciono con lo paródico, lo grotesco. La tragicomedia está inserta en nuestra cotidianidad. El Chacal de Nahueltoro es un caso donde sí hay intensidad dramática y por eso tal vez ha salido en esta conversación. En Chile en el velorio se echa la talla como mecanismo de defensa, para aminsonar el peso de la negra noche.

Villagra:

-Mi mujer, que es vasca, dice que los chilenos no tenemos sentido del humor, sino sentido de la burla. Como actor, cuando me toca un personaje de una película chilena, hay un momento en que digo: debería haber llegado un poquito más allá. A mí me pasa que me quedo muy frustrado porque siento que el personaje llegó hasta ahí nomás. Creo que nuestro cine ha avanzado mucho en términos de la factura técnica, pero en su estructura dramática se mantiene irresoluto. Se expone el problema, pero no se resuelve. Querría decir otra cosa: tengo la sensación que nosotros poco a poco hemos ido creando cineastas: lo que nos falta son autores. Es ahí donde yo encuentro el vacío. La trama, por ejemplo, es casi un concepto olvidado. Y la historia bien tramada es la que lleva la entretención, el interés y la conmoción, finalmente. Es lo que se ata de tal modo que no hay más que desatarlo cuando el conflicto se supera.

Meneses:

-Eso yo lo amarro con el desconocimiento del lenguaje ci-

nematográfico. En Chile falta realmente un manejo del lenguaje audiovisual de manera profesional. Hay escuelas donde se estudia literatura, hay escuelas de teatro, pero escuelas de cine ha habido sólo esporádicamente. Hay técnicos sueltos. La fotografía en cine es buena, y eso en gran medida se lo debemos a los talleres que ha hecho Héctor Ríos. En cambio el sonido es muy deficiente. La crítica del cine que se hace acá es contar una película. No analizan el lenguaje, cómo lo uti-

Villagra:

-Las imágenes que tengo, gran parte del conocimiento que tengo de la gente que es parecida a mí, es decir, de estos que llamamos chilenos, los empecé a ver a través de los documentales. De lo que recuerdo en mi memoria, todo el que hacer nacional depende del documental.

-No sé si se hay otros documentales en el mundo como La Batalla de Chile, que se hizo en el mismo momento en que acontecía lo que se

dad para captarla, se va generando ahí un diálogo con la realidad tremendamente creativo.

Villagra:

-En relación a esto, quisiera contar la experiencia de la filmación de la película *Tres tristes tigres*, que no es un documental, y que hicimos con Raúl Ruiz. La película se basa en una obra de teatro de Alejandro Sieveking. Raúl tomó la idea cuando nos vieron haciendo la obra. Raúl nos entregaba unas hojas mugrientas

que todavía no llega a constituirse en un oficio?

Meneses:

-Silvio Caiozzi es un gran maestro. Cuando filma, está constantemente enseñando cómo se dirige a un actor, por qué eligió esa locación, está haciendo escuela. De alguna manera, es lo que hace también Héctor Ríos. Pero en general eso no ocurre. Es verdad que en Chile hacer cine todavía no se ha constituido en un oficio.

-Nelson, tú dijiste textualmente: "Desde el punto de vista actoral me frustra, lo que pasa con el cine chileno, porque los personajes no son capaces de conducir una acción. Abandonan pronto la lucha". Al resto, ¿les ocurre parecido?

Cohen:

-Yo le encuentro completamente la razón, y no sólo para el cine. En el cine, te dicen que en el guión el tiempo de las secuencias debe ser corto. En *El baño* hay secuencias de 11 minutos, inexistentes en otros lados, y lo hice así precisamente para que los personajes pudieran plantearse, desarrollarse y consumarse o consumirse hasta las últimas consecuencias. Lo que dice Nelson es muy sintomático: se abandona muy luego la lucha, y como el Estado no nos ayu-

da no hacemos nada. Sacrificamos nuestra propia propuesta y uno la verdad es que se cansa y eso es bastante aburrido, aunque por otro lado puede ser cómodo, porque la rutina es cómoda también. Por eso me parece que tu manera de decir trasciende a la actuación. Pero, desde el punto de vista actoral, dramático, es tremendamente vigente. Cuando vemos películas que están llenas de secuencias cortadas a la mitad, vemos que son puros *coitus interruptus*. Hay un problema de consistencia. Es muy patente eso de cómo nos vamos desinflando, y entonces nos empieza a quemar las manos el celuloide.



El chacotero sentimental, de Cristián Galaz (2000). [Gentileza de Productora Cebra]

liza el director, el montaje, la fotografía... No se analiza el cine como se analiza una obra literaria. Todo esto se verifica armando un *staff* de profesores para una escuela de cine. Es muy difícil encontrar profesores de producción, por ejemplo.

-Tomando lo que se decía antes acerca del documental. ¿les parece que los documentales, contrariamente a las películas de ficción, sí suelen dar esa vuelta de tuerca en cuanto a manejo del lenguaje? ¿Contamos mejor en documental que en argumental?

cuenta. O sea, se tiene la lúcida autoconciencia del registro de algo que a priori se determina como histórico.

Cohen:

-Registrar el nivel de ficción, *ficcionar* la realidad que estamos viviendo en el momento, es convertir inmediatamente una realidad en historia. Si la plasmas en imagen ya es historia. El documentalista, al ver la realidad, al pasar la cámara, al exponerla frente a la realidad, tiene la agudeza para captar que la realidad te va diciendo cosas fuertes. Si se tiene la disposición y la sensibili-

escritas a máquina a última hora, pero cuando empezamos a llegar a los lugares adonde filmábamos lógicamente nos encontramos con los personajes del lugar, del *barrio chino*, como se llamaba en ese tiempo a las últimas cuadras de calle Bandera al llegar a Mapocho. Encontramos un mundo que tuvimos que incorporar y empezamos a variar un montón la película. Hay bastantes escenas que no estaban previstas. ¿Qué hacíamos? Metíamos los personajes reales entremedio.

-¿Se podría decir que el problema del cine chileno es