



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

TRES PELÍCULAS AL MARGEN:
LA EXISTENCIA DE UN CINE DE CLASE B A LA CHILENA

Alumno: González San Martín, Benjamín
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Cine y Artes
Audiovisuales

Santiago, 2023

Dedicatoria y Agradecimientos

Dedico este trabajo a mi familia, que desde la distancia me apoyan en el camino que decidí recorrer.

A mis padres, por siempre haberme apoyado en mis proyectos, y que, incluso estudiando una carrera artística, insistieron en que la terminara cuando estaba por tirar la toalla.

A mis hermanos, cuyos pensamientos e ideas cambiaron para siempre mi mirada sobre la realidad y el mundo, y con los que comparto orgullosamente las ansias de crear arte.

A mis abuelas: Gladys, del bello pueblo de Curepto, que me inspira con su forma de vida tan simple y tranquila; y Eustolia, la que en mi infancia me hacía disfrutar de escuchar de sus historias de vida, que dejaron en mí una marca que no puede borrarse.

A mi tío Fabio, culpable de mi obsesión con el cine y la cultura *underground* y alternativa. Gracias a la información que me ofreció durante la escritura preliminar de esta monografía, la investigación tomó una dirección mucho más fascinante para mí.

A todos los amigos que me apoyaron en esta carrera, a todos esos maestros que he tenido, que me guiaron y ayudaron a crecer, y a todas las personas, desconocidas y no tanto, que se cruzaron en mi camino y que, de alguna u otra forma, me ayudaron a encontrar nuevas y mejores rutas.

Tabla de contenidos

Introducción.....	4
1. Planteamiento del Problema	6
1.1 Datos del Contexto.....	6
1.2 Antecedentes teóricos y empíricos	8
1.3 Problematización.....	10
1.4 Pregunta de investigación	17
1.5 Objetivo general de la investigación	17
1.5.1 Objetivos específicos.....	17
2. Marco Teórico	19
2.1 El primer cine: la A antes de la B.....	19
2.1.1 Cine canónico.....	22
2.1.2 Cine mainstream.....	23
2.2 La Clase B (o serie B).....	26
2.2.1 Cine de género	32
2.2.2 Cine de explotación (o <i>exploit</i>).....	33
2.2.3 <i>Trash</i> : la B es de basura.....	35
2.2.4 La estética <i>camp</i> y la clase B	37
3. Marco Metodológico	39
3.1 Enfoque de la investigación	39
3.2 Muestra de estudio	39
3.3 Técnica de investigación	40
4. Análisis documental.....	42
4.1 Ficha técnica.....	42

4.1.1 Toro Loco	42
4.1.2 Cintas Snuff.....	42
4.1.3 Tetoterapia, el musical	42
4.2 Análisis del documento.....	43
4.2.1 El problema de la estética vs el factor comercial. Toro Loco, el <i>exploit</i> chileno, y los circuitos alternativos.....	43
4.2.2 Cintas Snuff: inmerso en el nicho del culto a la clase B.....	50
4.2.3 Toda la carne a la parrilla. La expresión artística de Tetoterapia, el musical, a través de la clase B.	55
Conclusiones	61

Introducción

La búsqueda por el cine raro es fascinante. Cada película es un universo, pero cuando se entra en el universo del cine extraño es difícil salir, ya que con cada película descubierta encontramos diez más, cada una más extraña que la anterior. En este universo de películas podemos encontrar obras de arte, unas que ni tanto, y otras que son simplemente malas. Pero en ese universo del cine malo, del cine malo y extraño, es posible encontrar un placer estético muy especial. Estas son las películas que usualmente son tildadas como cine de clase B, un cine de bajo presupuesto, muy exagerado, y de ellas hay miles. Si nos dejamos conducir por la curiosidad, podemos encontrar rarezas de este tipo en cualquier parte del mundo, y Chile no debería ser la excepción.

La industria cinematográfica en Chile es más bien pequeña, pero la realización de cine ha aumentado significativamente la última década, y con ello la industria también ha crecido. En ese sentido, no sería alocado pensar que en Chile sí exista cine de clase B, y podamos encontrar rarezas nacionales con las que fascinarnos. Esto sería más simple afirmarlo, sin embargo, si no fuera porque el concepto “cine de clase B” está conectado a multitud de factores nacidos a partir de la historia de la industria cinematográfica. A día de hoy, hay muchas voces que usan el término de múltiples formas, hasta el punto en que su forma y concepto específico se vuelve opaco. Es por esto que se hace necesario dilucidar qué es, y qué es de lo que se habla cuando se habla de cine de clase B.

Si indagamos un poco en el cine chileno, encontraremos ciertos filmes que pasan desapercibidos, algunos de ellos con las suficientes características para ser considerados cine de clase B. El misterio está en descubrir los circuitos por donde estas películas son distribuidas y exhibidas, y a qué público llegan o han llegado, si para la gran mayoría están películas son completamente desconocidas, ¿es que acaso existe una corriente de cine B en Chile? ¿es siquiera posible? En esta investigación trabajaremos sobre el concepto de cine de clase B para descubrir una corriente de cine independiente, de bajo presupuesto, y de carácter comercial que se manifiesta en Chile.

Problematizaremos el concepto de cine de clase B, su historia, desde la creación del término hasta su uso contemporáneo, y si es siquiera posible que la clase B se manifieste en todos los rincones del mundo. Este solo será el caso de Chile. Para eso, tendremos que definir el concepto para poder entender qué tipo de cine es el cine de clase B, y lo compararemos con su contraparte, la clase A, y de qué forma dialogan entre sí. Además, será necesario entrar en detalles sobre ciertos aspectos estéticos de ambas categorías. Para la clase A, definiremos qué es el canon y qué es el *mainstream*. Para la clase B, indagaremos en una serie de manifestaciones cinematográficas como son el cine de explotación, la estética *trash*, y la estética *camp*.

Veremos estos elementos a través de tres películas con elementos de la clase B, y analizaremos tanto sus imágenes como la producción que tuvieron, y los desafíos que enfrentaron. Buscaremos qué se ha dicho de estas películas, e intentaremos dar con un circuito de distribución que haga sentido con las definiciones que daremos sobre la clase B.

La presente monografía intentará ser lo más específica posible para definir estos conceptos para dar más claridad al concepto que es la clase B en el cine. Pero sobre todo, su fin es llevar a la luz del conocimiento investigativo en artes, de una corriente de películas de comerciales bajo presupuesto, que se ven enfrentadas a las concepciones tradicionales del arte, y al aparato de la industrial, y que en ese enfrentamiento tienden a quedar en los márgenes de la industria cinematográfica.

1. Planteamiento del Problema

1.1 Datos del Contexto

El campo de la investigación en artes ha sido sujeto de constantes debates en las últimas décadas. Si bien este tipo de investigación ha estado sujeto a diversos cuestionamientos de parte de la comunidad académica, una investigación llevada a cabo desde la disciplina artística podría ser mucho más nutritiva para las discusiones sobre arte. A razón de lo señalado,

Porque los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrasia del artista; por tanto, la mejor manera de llevar a cabo investigaciones de este tipo es “desde dentro”. (Borgdroff, 2010, p. 12).

Entendiendo lo mencionado por Borgdroff, es importante reconocer que la investigación en artes permitiría no sólo una discusión con respecto a los temas u objetos que se tratan en la investigación, si no que abriría las puertas a más investigaciones, y así, al conocimiento sobre los procesos de creación artística y todo lo que surge de estos. Sobre esto, hay una problemática del arte que es importante tomar en cuenta, y que corresponde a la relación creador-obra-espectador, que hoy en día enfrenta desafíos con el desarrollo tecnológico y los cambios sociales, económicos y culturales. Al respecto de esto,

En este sentido el arte de nuestra época tiene la capacidad de producir no solo emociones, sino de generar nuevos acontecimientos tanto para quien la crea como para quien la presencia. Es aquí donde el arte es detonante de nuevas experiencias inimaginadas, que le permite a quien las presencia

ser co-creador, esto trae consigo nuevos aprendizajes, nuevos conocimientos. (Daza, 2009, p. 2)

Esto resulta relevante a la hora de pensar la investigación en artes, pues trae al creador una responsabilidad sobre su arte para con la sociedad, y la necesidad de entender los fenómenos y transformaciones socio-culturales que acontecen. Por esto trae consigo una problemática con respecto a cómo adaptar el arte en la actualidad, cuando muchas de sus formas clásicas se han transformado, por lo que la investigación en artes podría considerarse también una herramienta para que los artistas puedan encontrar nuevas formas y medios artísticos, y encontrar nuevos significados y objetivos.

Por otro lado, para las diversas facultades de artes del ambiente universitario general, esto legitimaría las investigaciones y los distintos entendimientos y perspectivas de lo artístico como práctica, alejándose de los prejuicios culturales que han hecho ver desde la academia, la investigación artística como algo poco racional. Por tal motivo,

Podríamos pensar que uno de los objetivos de los programas de arte investigación es facultar a los artistas para que se auto legitimen. Y la auto legitimización pasa por devolver las artes al lugar de donde fueron expulsadas, cuando en el siglo XVI la introducción del método científico estableció una diferencia entre las artes, carentes de discurso, y las ciencias, dotadas de él. (Sánchez, 2010, p. 8)

Por esto, la investigación en artes se convierte en algo primordial para expandir el conocimiento y la comprensión del ámbito artístico y de las personalidades creativas que, de una u otra forma, influirán en un futuro en la cultura nacional y/o mundial. Para ello es importante que los artistas puedan legitimar sus obras

a través de la investigación y la teoría, pues de esa forma se pueden ir resolviendo las problemáticas y desafíos que enfrenta el arte actualmente.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

Las investigaciones de cine, en cualquier parte del mundo, y como el cine mismo, están sujetas a multitud de relaciones interdisciplinarias. Así lo establece Yolanda Mercader en su texto *El cine como espacio de enseñanza, producción e investigación*, en donde analiza el potencial del cine como medio de enseñanza, mencionando que “el cine se convierte en un instrumento para establecer un diálogo entre la academia, los productores, investigadores y consumidores, lo que consiente un campo de trabajo transdisciplinario” (2012, p. 3). Esto nos demuestra que el interés por investigar el cine no se encuentra únicamente desde la práctica cinematográfica, sino que, incluso, la gran mayoría de investigaciones de cine son desde áreas externas a este.

Dentro del contexto nacional, las investigaciones de cine en Chile han aumentado significativamente en los últimos 15 años, sin embargo, como ya veníamos diciendo, la gran mayoría de estas investigaciones provienen de campos alejados del estudio de la cinematografía como arte y como práctica. Marcela Parada, refiriéndose al texto de Stange y Salinas de 2009, dice lo siguiente:

Junto con lo anterior, se advierte que las prácticas críticas y reflexivas “no se organizan en torno a los saberes específicos del cine ni en torno a los modelos teóricos que, como hemos visto, son difusos e inorgánicos” (p. 281), y que tales prácticas recurren a teorías y metodologías provenientes de otros campos, a riesgo de producir malas traducciones de préstamos teóricos para abordar el campo específico del cine. (Parada, 2020, p. 7)

Esto evidencia un problema en la forma que se han hecho investigaciones de cine en Chile hasta este momento, pues a la hora de buscar una investigación que estudie al cine en su forma artística y/o estética no encontraremos mucho al respecto.

En el artículo La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa): cartografía de las problemáticas abordadas en el último lustro, se abordan diferentes estudios de cine latinoamericano y como se desarrollan en los distintos países. Hay una marcada tendencia a los análisis socio-político y económicos, mayoritariamente viniendo de áreas como la investigación histórica o la sociología, con algunas excepciones de análisis estéticos, y centrados sobre todo en las dictaduras latinoamericanas (Cossalter, 2012, p. 9). Dentro de Chile no es diferente, al igual que lo visto con Parada, con investigaciones centradas en las problemáticas surgidas a partir de la dictadura militar, sin embargo, el autor hace mención de una excepción a esta regla, diciendo que: “Desde un punto de vista totalmente diferente, Luis Horta Canales se detiene en el análisis fílmico del aspecto estético y del lenguaje de los films producidos y fomentados por la dictadura militar en Chile.” (Cossalter, 2020, p. 10). Como se puede ver, el análisis de los aspectos estéticos del cine es considerados por el autor como un punto de vista diferente, lo que implica un tipo de análisis poco común en el medio investigativo de cine en latinoamérica, aun cuando el tema tratado sigue la misma tendencia a investigar el cine anclado a los procesos socio-políticos nacionales.

Esto nos permite comprender la importancia y la necesidad de realizar más investigaciones de cine desde la disciplina, para así poder abordar nuevas problemáticas asociadas a la representación a través del cine. Una mirada desde dentro, desde la investigación en artes, lograría contemplar ciertos problemas y discusiones con respecto al quehacer cinematográfico nacional y sus formas artísticas, y permitiría una mirada mucho más objetiva con respecto a ciertos

quehaceres artísticos de la cinematografía que sólo pueden entenderse en la práctica, como lo es el análisis estético del cine o problemáticas asociadas a la realización cinematográfica y sus condiciones materiales.

1.3 Problematicación

En el texto *Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital*, de Carolina Larraín, la autora habla sobre cómo el cine digital ha abierto las puertas a nuevos realizadores. Muchos de estos realizadores, impulsados bajo el alero del Festival de Cine B, forman parte de una lucha cultural en el panorama nacional. Sobre esto, Larraín menciona lo siguiente,

El festival también evidencia la existencia de un cuerpo de películas considerable que se desmarca de la tradición del cine chileno estrenado comercialmente en sala, un cuerpo de películas lo suficientemente grande como para llenar la programación de un festival y un público que es seducido a sus salas (2010, p. 9)

Esta “nueva ola” de cine de bajo presupuesto a la que se refiere Larraín, permite visualizar la existencia de películas con propuestas alternativas al canon de la industria nacional, tan acostumbrado al documental y al género dramático, pero que no reciben suficiente crédito por ubicarse en nichos. Estas producciones entran en la categoría de “cine de serie B” de la mano del Festival de Cine B, que las define como tal, una categoría que abarca un tipo de cine específico que deambula entre lo comercial, lo alternativo, y el “mal gusto”, pero cuyo significado no es preciso. En el mismo texto, Larraín cita el catálogo del Festival de Cine B del año 2008, donde se lee lo siguiente:

Existe un grupo de películas escondidas para el público. Películas que a las grandes salas de cine no les interesan. Películas que las distribuidoras rechazan. Películas que los fondos no apoyan. Es un grupo de jóvenes realizadores independientes en sus ideas, en sus conceptos; no simplemente en sus fuentes de financiamiento. Es un cine más crítico o experimental, así nacen las películas Clase B, realizadas con muy bajo presupuesto, con rodajes muy breves, algunos de tan sólo unos días; con actores prácticamente desconocidos. (2010, p. 9)

Esto demuestra una noción sobre lo que es el cine clase B dentro del contexto nacional, en el cual se remarca el contraste existente entre estas películas con las que son aceptadas y captan el interés de productoras, distribuidoras y críticos. Para la autora, lo más importante a destacar de estas películas son sus propuestas novedosas y su lenguaje, sin importar sus evidentes carencias sobre todo en temas de presupuesto y recursos, destacando en estas un impulso creador y un sentimiento “honesto” (Larraín, 2010, 10). Larraín no da demasiada importancia al término “cine B” y no cuestiona el uso que se da de este por parte del festival, simplemente dado el hecho de que no es el tema de su artículo. Por otro lado, el festival no se complica dando su propio significado de lo que es el cine B, pero su etiqueta de cine de serie B como tal puede ser debatida, pues no existe un consenso sobre qué es exactamente a lo que popularmente se le llama cine de serie B. Podemos obtener una mirada más objetiva sobre esto si vamos al pasado, hacia el contexto en el que nació esta categoría. En el libro *Kings of the Bs: working within the Hollywood system: an anthology of film history and criticism*, se menciona que:

Most people think of B movies (Ulmer’s detour [1946], for example) simply as low-budget films with formulaic plots. Others may knowledgeably

observe that the B movie was the movie on the lower half of the double bill. These definitions are both correct, but perhaps incomplete.

The reason why the Bs were the way they were (and why they existed at all) was the system of exhibition of films in the United States in the 1930s and 1940s. (Flynn y McCarthy, 1975, p. 14)

Esta cita podría suponer una contradicción con lo anteriormente visto, puesto que, como definen Flynn y McCarthy, el término de cine clase B, está estrictamente arraigado a su origen histórico, correspondiente al sistema de exhibición de *Double Features* (o funciones dobles) que se usaba en el Estados Unidos entre los 1930s y 1950s, donde la película B continuaba a la película A. Bajo esta lógica, podría decirse que el uso del término por parte de los creadores del Festival de Cine B es erróneo, pero aun así, esto no lo hace necesariamente ilegítimo. El caso es que el uso del nombre de esta categoría cinematográfica ha seguido usándose aún después del fin de las funciones dobles, y desde entonces ha tomado un carácter que, en cierta medida, se aleja bastante de lo que en su momento fue el cine de serie B clásico, realizado en esta modalidad de exhibición. Esta concepción podría admitirse pues, como también es explicado en el texto de Flynn y McCarthy, algo que convierte a una película en B es su contraste con la existencia de una película de clase A (1975, p. 17); un pequeño problema de esto, sin embargo, es que la “clase A” también se ha vuelto un término muy ambiguo a día de hoy.

Como se ve, catalogar a una película como perteneciente a la clase B dentro del contexto chileno no es tan simple, sobre todo sabiendo que el cine nacional no proviene de una industria que catalogue las películas de esta forma, como lo fue en el Hollywood de los 1930s y 1940s, sobre todo porque la industria cinematográfica chilena está lejos de funcionar como funcionó la estadounidense desde sus inicios.

El autor Enrique Ajuria Ibarra problematiza el uso del término fuera de EEUU, dentro del compilado *B-Movie Gothic, International Perspectives*, de 2018, en su texto *Alucardas and Alucardos: Vampiric Obsessions, Gothic and Mexican Cult Horror Cinema*, que corresponde al texto enfocado en el cine B de horror mexicano. Aquí se cuestiona si es correcto llamar al director de *Alucarda* (1977), Juan López Moctezuma, un director de cine B, dado el contexto cultural bajo el cual nació el término. Sobre esto dice lo siguiente: “Such is the case with several Latin American films, whose lower production budget and non-massive distribution in the USA provide enough reason to call them B-movies.” (p. 58). Esta podría tratarse de una afirmación arriesgada, pero no por ello equivocada. Si nos remontamos a la industria cinematográfica latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, precisamente en México y Argentina, podemos encontrar una corriente de películas al menos inspiradas en la serie B estadounidense, en la época de su final y del surgimiento del cine de explotación. En estas películas, sus realizadores se arriesgaban con un bajo presupuesto a crear historias de terror y ciencia ficción, dos de los géneros predilectos de la serie B. El caso de México es posiblemente el más relevante, pues en este país se realizaron decenas de cintas de este tipo, las cuales fueron tituladas bajo el código *Mexplotation* por las distribuidoras estadounidenses. De esto da cuenta el autor Doyle Greene en su libro de 2005, *Mexplotation Cinema*; en el mismo menciona como en Estados Unidos estas películas fueron tildadas de “tan malas que son buenas” (p. 7), una frase que es casi un concepto en sí misma, y que como veremos más adelante, define mucho la forma en la que la serie B ha sido percibida y caracterizada. Sobre el cine de serie B argentino no se ha hablado mucho, pero sí es posible encontrar en internet personas que intentan rescatar el hecho de que se hizo cine B en el país; en la página multimedia *Cultura Geek*, una nota titulada *Pochoclo Rancio: Cine B Nacional*, escrita por Patricio Land en 2015, rescata la importancia de películas como *Extraña Invasión* (1965) y *La*

Venganza del Sexo (1969), ambas dirigidas por Emilio Vieyra. En la misma nota, Land menciona al cine de serie B como un género en sí mismo, la cual podría ser una forma de interpretar esta categoría en los tiempos contemporáneos, ya invadidos por el cine digital.

En cuanto a Chile, no hay evidencias mayores de que un cine con estas características haya sido realizado, sobre todo tomando en cuenta que, desde sus inicios, la industria cinematográfica chilena ha sufrido numerosos atentados que han impedido su desarrollo. Es un caso similar al resto de Latinoamérica, solo que, en el caso de México y Argentina, estos fueron países cuyas industrias cinematográficas nunca cesaron de producir durante el siglo XX, lo que podría ser la razón de que en estos países se haya dado la posibilidad de haber realizado películas de serie B, al existir en estos una industria más estable. Podemos asegurar que la industria chilena sigue en crecimiento, como menciona Fernando Véliz en el texto *Cine chileno e industria...* el desafío que falta, es recién entre 1997 y 2003 donde empieza a crecer el interés de los espectadores nacionales por consumir cine chileno, y en ese momento el máximo fue del 10% de los espectadores en comparación con el cine extranjero, principalmente proveniente de Estados Unidos (2006, p. 11). Esto ha dificultado la conformación de una industria interna estable, y si bien en los últimos años se ha decantado por la industria externa por medio de festivales, que podemos ver ejemplificada a través de películas como las premiadas en los Óscar *Una Mujer Fantástica* (2017) y *El agente topo* (2020), esto es algo más bien reciente, y la industria no ha crecido lo suficiente como para enfrentar los problemas de presupuesto, apoyado principalmente en fondos estatales y auspiciadores. Por esta razón, podría considerarse que, al no tener Chile una industria desarrollada en la actualidad, todo el cine que se realiza acá es de corte independiente, lo que dificulta el pensar en que pueda existir una serie B como tal. Podría incluso decirse que todo cine en Chile sería de serie B, solo por el hecho de que todo

cine realizado acá es de bajo presupuesto si lo comparamos con las grandes industrias internacionales, sobre todo Hollywood. En su tesis “Por un cine sustentable: Analizar y aplicar un modelo de cine de bajo presupuesto en Chile”, Omar Orellana propone al cine B como una opción de modelo de producción industrial *low-cost*, o de bajo presupuesto, en relación a la viabilidad de tener un modelo como este a nivel regional (p. 14). Esto abre las puertas a creer que es posible la creación de una serie B dentro de Chile.

Ante esto es completamente pertinente cuestionar a todo aquél que hable de la existencia de un cine de serie B, clase B, o simplemente cine B, pues podría tratarse de un sinsentido. Aun así, el que existan circuitos, espacios y personas que se apropien y adjudiquen el término “cine de serie B”, como es el caso del Festival de Cine B, demuestra que, dentro de ciertos circuitos, la existencia y reconocimiento de un cine de serie B dentro de las producciones nacionales es algo relevante para estos. Y tomando en cuenta todo lo que hasta ahora se ha dicho, podría decirse que la visión del festival sobre el cine clase B se refiere principalmente a una forma de realizar cine al margen de la industria local, más que a la lógica comercial y mercantil bajo la cual nació el término. No significa, sin embargo, que esto último no sea relevante para entenderlo, pues al fin y al cabo fue esta misma lógica la que definió ciertos parámetros que han conformado la visión moderna de lo que es el cine B. Esta forma de realizar cine es estipulada en el texto de su catálogo a modo de manifiesto, demostrando también una fascinación por el carácter transgresor que tienen estas propuestas frente a las producciones que más reciben atención y apoyo por parte del Estado y las empresas que financian el cine chileno.

Dentro de estas nuevas propuestas, ciertas películas que han generado la tendencia a ser nombradas como películas de clase B por la crítica y las audiencias, como *Takilleitor* (1998), *Ángel Negro* (2000) o *Kiltro* (2006), se han quedado en nada más que la acuñación informal del término, sin que esto haya

pasado a un análisis crítico sobre la categorización, de modo que no hay forma certera de definir si son, en efecto, películas de serie B. Es a través de festivales enfocados en distribuir este tipo de cine, que podemos considerar que la existencia de un cine B dentro de Chile es posible.

Junto con el surgimiento del Festival de Cine B, y las producciones independientes que en este se presentan, como mencionaba Larraín, han surgido cada vez más propuestas de corte independiente y *underground* enfrentadas al bajo presupuesto. Estas películas han encontrado distribución a través de medios digitales e internet, principalmente en la plataforma de *YouTube* y *Vimeo*, así es el caso de la película *Toro Loco*, de 2010, dirigida por Patricio Valladares, oriundo de Chillán. Por otro lado, en 2014 se funda la Muestra de CineZ en Talcadáveres. La propuesta de esta muestra, creada por Vito García Viedma en la ciudad de Talca, como su nombre lo indica, es una mucho más radical que la del Festival de Cine B, siendo la categoría de “cine Z” una también surgida en la época del cine de serie B, y que refería a películas mucho más precarias que las susodichas. En 2018, Vito estrena la película *Cintas Snuff*, a la cual clasifica como una película de serie B, y que realizó con su casa productora *ZineFilms*, y que tardó cuatro años en realizarla. Es en 2018 cuando la muestra adquiere carácter de festival al incorporar una competencia de cortometrajes y un concurso literario, como es mencionado en la página web de base de datos Festivales de Cine de Chile, en la pestaña dedicada a este festival. Luego de esto, el Festival de CineZ en Talcadáveres se ha permitido presentar a más autores y realizadores cinematográficos en su catálogo, como es el caso de la banda musical Elefante Gonorrea, que en 2019 estrenaron su largometraje *Tetoterapia, el musical*, el cual también venían haciendo desde 2014. Esta película contó con la participación de la performista Hija de Perra, que ya había participado en una cinta de terror de bajo presupuesto anteriormente, *Empaná de Pino* (2008) dirigida por Wincy Oyarce, realizador que también hace un cameo

en *Tetoterapia*. Esto nos vuelve a dar indicios de la existencia de una corriente de cine de bajo presupuesto que es asociada con el cine de serie B. Es por esta razón, y en conjunto al hecho de que coinciden temporalmente con la idea propuesta por Larraín, de una corriente de películas surgidas tras la llegada del cine digital, que estas tres películas, *Toro Loco*, *Cintas Snuff* y *Tetoterapia*, *el musical*, serán la muestra de estudio de esta investigación, pues a través de estas será posible indagar en esta corriente de películas, y analizar bajo qué nociones es posible identificar esta corriente, como una de cine de clase B. Se investigará también cuales son las características del cine de serie B bajo una norma general, entendiendo también que es un concepto que ha vivido numerosas transformaciones, definiciones y tergiversaciones.

1.4 Pregunta de investigación

¿Bajo qué nociones es posible afirmar que existe una corriente de cine de clase B en Chile, mediante el análisis de las producciones *Toro loco*, *Cintas Snuff* y *Tetoterapia*, *el musical*?

1.5 Objetivo general de la investigación

Determinar bajo que nociones es posible afirmar que existe una corriente de cine de clase B en Chile, mediante el análisis de las producciones *Toro Loco*, *Cintas Snuff* y *Tetoterapia*, *el musical*.

1.5.1 Objetivos específicos

- Indagar y conocer una corriente de películas chilenas independientes de bajo presupuesto, en la que han circulado las películas *Toro Loco*, *Cintas Snuff* y *Tetoterapia*, *el musical*.
- Determinar si es posible que una producción de cine de clase B pueda manifestarse en el Chile contemporáneo.

-Comprender la influencia del cine de clase B en las producciones cinematográficas chilenas contemporáneas.

2. Marco Teórico

2.1 El primer cine: la A antes de la B

Es evidente de que, para que algo sea catalogado como un producto de clase B, tendría que existir un producto de clase A, de forma que este también es el caso en este tema, y se remonta a los inicios de la industria cinematográfica. El origen de las clasificaciones es simultáneo, surgiendo cuando los grandes estudios cinematográficos optaron por la realización de funciones dobles, o *Double Features* con un sistema de *tickets* dobles. En el libro *The Battle for the B's: 1950s Hollywood and the Re-birth of Lowbudget Cinema*, del autor Blair Davis, se menciona lo siguiente sobre las funciones dobles:

Films became commonly shown as double bills, with a marked difference in quality typically evident between the two films screened in a given movie theater each night. An A-level film with a major cast and relatively expensive production values was normally followed by a B-movie with lesserknown actors, a lower budget, and reduced production values. (2012, p. 3)

Así mismo, haciendo un recorrido histórico sobre el contexto de las funciones dobles, Davis menciona como estas empezaron a realizarse en la década de 1930, pues dada la reciente Gran Depresión de 1929 las personas ya no estaban asistiendo a las salas de cine, razón por la que surgieron como un incentivo para que las audiencias se sintieran motivadas a asistir pagando para ver dos películas por el precio de una (2012, p. 3). En base a esto, se puede entender que ambas categorías nacen en conjunto y en contraposición, remarcado principalmente en el contraste generado por el presupuesto destinado a cada una de estas producciones. Esto dejaba la película clase A como una que podía permitirse estar más acorde al canon artístico y al *mainstream*, y a la de clase B como una menos afortunada debido a una producción rápida y barata.

El sistema de clasificación entre As y Bs dejó de usarse de forma oficial por las *majors* de forma paulatina cuando, en 1948, estas fueron acusados por la Suprema Corte de EEUU por violación a la ley antimonopolios, provocando que las funciones dobles y la producción de películas de clase B ya no sería rentable. Sobre esto, Davis menciona: “The effects were quickly felt in Hollywood, with some major studios either reducing the number of Bs they produced or eliminating them entirely.” (2012, p. 9). Sin embargo, como hemos visto anteriormente, de la misma forma que el término de “clase B” o “serie B” no dejó de usarse, podríamos esperar que la categoría de “clase A” no murió ahí, por lo que sería importante saber si sigue usándose en la actualidad, y bajo que nociones se hace.

Dentro el circuito de festivales cinematográficos podemos ver que este término sigue en uso. En el texto de Luis Frías y Felipe Maraón “Diversidad cultural, coproducciones y tendencias fílmicas en tres festivales europeos de cine clase A”, los autores mencionan que: “los que gozan de mayor reconocimiento y prestigio global son aquellos de competencia llamados popularmente festivales de clase A” (2022, p. 6). Los festivales referidos, reconocidos por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF) como festivales de cine de clase A, entre los que se encuentran Cannes, Berlín y Venecia, admiten, con una visión determinada, un cine con un carácter específico. Sobre esto se menciona lo siguiente:

De esta manera, los principales festivales, europeos en mayor medida, reafirman su posición como los principales catadores cinematográficos, los instauradores del buen gusto cinematográfico y como instituciones importantes, junto con la academia, la crítica y los profesionales, en el establecimiento del canon artístico cinematográfico, es decir en el conjunto de películas que forman el panteón de las grandes obras (Wong, 2011). (Frías y Maraón, 2022, p. 7)

Esto nos permite elucubrar una idea de que el cine de clase A se refiere a un cine que se considera de buena calidad bajo un punto de vista artístico, y que

por ende es un cine que debe adaptarse a cierto canon artístico de la práctica cinematográfica. Esta definición puede compararse con lo que era llamado en el Hollywood de los 30' y 40' como cine de clase A, puesto que también eran películas que buscaban el reconocimiento y el prestigio. Sin embargo, se crea una distinción en cuanto tomamos en cuenta que, tal como lo establece Davis, esta clase A eran las producciones a las que se les daba más presupuesto, más tiempo de producción, y los actores más célebres del momento (*star-system*); y dado que estaban ligadas a un sistema de exhibición, el carácter de estas películas era más bien comercial. En contraste, tomando en cuenta el carácter canónico de las películas exhibidas en los festivales de clase A, entendemos que su objetivo es competir para obtener reconocimiento y un prestigio artístico, y que están destinadas a un público que busca consumir películas con contenidos más “elevados”, artística o intelectualmente.

En base a esto, podemos decir que estas dos “clases A”, apuntan a audiencias y públicos distintos. Con esto se quiere remarcar en las audiencias específicas a las que aspiraban estas películas, puesto que, al fin y al cabo, tanto como una película exhibida en un festival de clase A puede también ser considerada parte del *mainstream*, las películas de clase A de los 30's y 40's también buscaban adaptarse a un canon artístico que había sido establecido en Hollywood de aquél entonces. Algo que sí tienen en común, a fin de cuentas, es que ambas nociones de la clase A buscan corresponder a un sello comercial que las pone en una posición de prestigio cinematográfico, y que a fin de cuentas las propone como películas superiores en comparación a otras.

Como hemos visto, la naturaleza históricamente cambiante de los conceptos del cine de clase A pueden afectar a su comprensión absoluta, y esto no será diferente en el caso del cine de clase B, por lo que es importante recordar que esta investigación no está exenta de prejuicios y subjetividades, sobre todo desde el aspecto local y artístico. Por esto, citando el texto “La Elaboración del Marco Teórico versus la ilusión del saber inmediato”, se puede decir que:

Es necesario entender, asimismo, que el resultado de su trabajo no es algún tipo de “verdad” intemporal, sino una interpretación que tiene cierta

vigencia histórica, a medida que depende del marco conceptual construido para la investigación, y que, aunque en el momento de su elaboración parezca muy plausible, podrá ser cuestionado a medida que se elaboren nuevas problematizaciones, que se ensayen nuevos caminos para abordar el mismo tema o problema. (Jablonska, 2008, p. 16)

Lo que antes se le llamó cine de clase A no es exactamente el mismo tipo de cine de clase A que se exhibe en los festivales, si bien es el concepto al que están asociados el que los une. Lo que se busca establecer en este marco teórico, es dar un acercamiento a los conceptos de cine de clase A y B, de dónde surgen y cómo han evolucionado, para lograr de estos una comprensión que permita a quien lea esta monografía conectar los puntos y poder relacionarlos con las manifestaciones cinematográficas del presente en el que se escribe este texto.

Los modos de producción cinematográficos, las transformaciones tecnológicas, el contenido *mainstream* y las formas en las que se suele comprender el canon cinematográfico, tanto de la mirada autoral como industrial, influyen a la hora de definir el concepto de la clase A. Por ello, será necesario entrar en cuestión de definir lo que es el canon cinematográfico y el cine *mainstream*, y como influyen en la creación de un cine que es el que suele recibir más atención y reconocimiento.

2.1.1 Cine canónico

Definir la idea del canon dentro de una obra artística es un tanto complejo, y dentro de la realización cinematográfica no es la excepción. Si comprendemos el canon desde el razonamiento aristotélico, podría decirse que un cine canónico es aquel que está “bien realizado”, pero esta es una noción sumamente subjetiva. A razón de lo señalado:

Pero el canon artístico solo se da fundamentado en algún criterio estético, asociado tradicionalmente a una consensuada idea de belleza, aunque pueda abrirse a otras categorías estéticas. Claro que esa asunción de una

razón categorial estética únicamente puede aplicarse en el marco de la esencia de la experiencia estética: el juicio estético o “de gusto”. (Monterde, 2020, p. 3)

En base a esto, cabría preguntarse quién tiene la autoridad para hacer un juicio estético y que se de este por “correcto”. Monterde menciona que es imposible hablar de un canon cinematográfico inmanente, universal y ahistórico, a menos que el cine sea realizado bajo “un conjunto de normas o reglas que definan un modo de hacer cine, un modo de articulación de los dispositivos cinematográficos definido estéticamente, como el cine clásico.” (pp. 9-10). Si nos remontamos nuevamente a la época del cine clásico hollywoodense, podría asegurarse la existencia de este modo de articulación cinematográfico en las producciones, sobre todo en la del cine de clase A, que era el cuál definía la forma en la se debía hacer cine. Entendiendo esto, podría especularse que aquel cine que era denominado de clase A, correspondía a un cine que en aquel entonces era, en efecto, un cine canónico.

Con esto dicho, y retomando la idea de Monterde, se debe comprender que el canon impuesto por el cine de clase A no es aplicable en la actualidad para definir películas como parte o no del canon cinematográfico. Es por esto que, desde este momento en esta investigación, esto se realizará a través del cine exhibido en los festivales de clase A, ya que representa lo que es en la actualidad el canon cinematográfico.

2.1.2 Cine mainstream

Ya que hablamos de cine de Hollywood, en 2016, la investigadora Ailén Spera dice lo siguiente al respecto del *mainstream*:

(...) El cine *mainstream* hollywoodense, narrativo y ficcional, aparece como la forma más agresiva y difundida de cine a nivel global. La noción misma de *mainstream*, que según Martel (2010) significa “dominante” o “para el gran público”, está íntimamente asociada a las industrias del

entretenimiento y la cultura de masas, constituyendo la base misma del discurso cultural del capitalismo contemporáneo. (2016, p. 2)

Se reconoce al cine mainstream como propio de la cultura de masas, y el que domina las pantallas internacionalmente, para Spera, el hollywoodense “es la manifestación cinematográfica dominante en Argentina y en gran parte del mundo” (p. 3), y lo asocia directamente con el fenómeno de los *blockbusters*. Esto nos está hablando de un cine que busca abarcar la mayor cantidad de público posible, y por ello se transformaría en el cine comercial por excelencia, aquél en el que se invierte mucho, para ganar mucho más. Su uso, sin embargo, tiende a ser usado de muchas formas sin poseer una definición clara, por lo que al respecto de esto se ha dicho lo siguiente:

The notion of mainstream cinema is often used interchangeably with such notions as popular cinema, commercial cinema, standard film, and dominant, typical, or even classical, cinema – all these terms have been treated as synonymous, or, at least, the supposed differences between them have not been clarified. (Przylipiak, 2018, p. 16)

Nos encontramos nuevamente con un concepto que categoriza cierto tipo de cine en un marco que considera sus aspectos de producción. Ante esto, Przylipiak considera que “la noción de mainstream funciona mejor en una sociedad uniforme”, ya que, dada la diversificación de las audiencias a través de los nichos, esta “se vuelve relativa y difícil de definir” (p. 18). En busca de una facultad estética que defina el cine *mainstream*, Przylipiak relaciona el *mainstream* con la ideología, luego de esto concluyendo:

So, the defining feature of *mainstream* cinema is that it contains and propagates dominant ideology. What is more, there is no one mainstream cinema, but many mainstreams. Each dominant ideology has its own *mainstream* cinema, provided it has film production companies at its disposal. (p. 20)

En todas estas definiciones, podemos encontrar que del cine *mainstream* se tiene una noción de un producto hegemónico que reproduce la ideología del poder y que, por lo tanto, posee un carácter de dominación cultural. Esto vuelve a recordar los aspectos culturales que manejaba el cine de clase A hollywoodense, ya que eran películas privilegiadas por los estudios a ser el producto principal de la exhibición en salas, y eran las cuales donde figuraban los actores del *star system*. En base a esto podría asegurarse que el cine de clase A clásico era, en efecto, cine *mainstream*.

Sin embargo, el caso no es igual con el cine de los festivales de clase A, al poseer este un carácter de exclusividad artística que lo alejan del arte de masas, y tal vez porque precisamente se aleja de las convenciones comerciales del cine de Hollywood, la principal industria del *mainstream* a nivel internacional. En la actualidad, el *mainstream* podemos verlo reflejado en las películas de superhéroes, cuyo *boom* en la recién pasada década de 2010' fue notable. De esto da cuenta Vicente García-Escrivá en su artículo El auge del género de superhéroes y la nueva industria cinematográfica global, en el cuál muestra, a través de la *Box Office Mojo*, cómo las películas de superhéroes estuvieron siempre presentes en el top 10 de taquillas en el período de 2012-2016, y de las cuáles destacan principalmente las producciones de *Marvel Studios*, que a su vez es propiedad de *Disney* (2017, p. 3). En la misma plataforma, esta misma empresa figura más de una vez en taquilla con sus múltiples producciones, como sus populares películas de princesas, sus *live-action* de películas animadas clásicas, o las producidas a través de *Pixar*, por lo que puede considerarse como una empresa enfocada principalmente en hacer contenido *mainstream*.

Para concluir este apartado en el que se intenta definir el concepto de cine de clase A, la razón de porqué hemos definido el concepto de *mainstream* es que también está anclado al aparato cultural dominante que define los parámetros del cine culturalmente aceptado, siendo el papel del *mainstream* el del definir qué tipo de cine debe obtener mayor atención y presupuesto. Cabe mencionar que el canon y el *mainstream* son dos conceptos distintos, pero si bien el cine de clase A canónico puede ser *mainstream*, las películas *mainstream* no aspiran

necesariamente a pertenecer a la clase A, lo que no quiere decir que no sean películas canónicas pues, al fin y al cabo, también deben ofrecer un producto que, por lo menos en la superficie, aparente calidad y belleza.

2.2 La Clase B (o serie B)

Desde la perspectiva histórica, la etiqueta “cine de serie B”, como ya hemos visto antes, surge en el sistema de *double features*, donde la película B era segunda en la función, antecedita por una película de clase A. Sobre esto, Davis menciona que estas películas de serie B eran producidas en su mayoría por pequeñas productoras de bajo presupuesto, nacidas como suplente económico de Hollywood para sobrevivir a la Gran Depresión. Había un grupo de productoras encargadas de realizar las cintas de serie B, a las que se les tituló colectivamente como *Poverty Row*, y que realizaban películas con presupuestos de \$10,000 y \$20,000 (p. 6). Es ahí donde inicia todo lo demás.

Cine de clase B, también referido como cine de serie B, o simplemente cine B, es un término y una etiqueta complicada de definir, pero engloba una serie de películas con ciertas características en común. En el libro de Davis, el autor intenta buscar y definir la característica esencial y transversal que posee la clase de películas que pueden ser identificadas como pertenecientes a la serie B. Sobre esto menciona:

B-movies might be considered trashy, cheesy, corny, funny, amusing, entertaining, and/or so-bad-they're-good, but any consideration of the B-film must start with the acknowledgment that they are low-budget films, and that fiscal concerns are crucial to how such films are made. (Davis, 2012, p. 18)

Con este párrafo, Davis define una serie de características que, usualmente, son propias de la serie B. La primera de ellas podría ser definida como un carácter desinhibido que estas películas poseen, enfocándose en el entretenimiento, que son exageradas, y que su propia existencia podría ser considerada una broma, películas tan-malas-que-son-buenas. La segunda, y tal vez la más importante, es su condición de películas de bajo presupuesto, y como esto es crucial para la creación de su carácter. Sin embargo, en el texto Davis ofrece su propia noción de lo que es la serie B, definiéndola como un “entretenimiento con fines de lucro que opera dentro de un contexto fiscal relativamente reducido en comparación con el de los principales productos de estudio de mayor presupuesto” (2012, p. 12). Podemos encontrar otras perspectivas de lo que es el cine de clase B, al analizar sus factores estéticos y de producción; Alejo Steimberg, en 2005, cita el texto de Charles Tesson, *La photogénie de la serie B*, de 1997, y dice lo siguiente:

Tesson (1997: 8) señala que hay dos maneras de considerar el cine clase B o Z: o se ve en él la falla, el intento ridículo de imitar lo inimitable (el cine clase A), o se valoriza la producción dentro de la restricción; mientras que la segunda proposición, en la que él se incluye, tiende a ennoblecer el papel del cine B como defensa e ilustración de una cierta idea de la puesta en escena, la primera sería un ejemplo del "gusto perverso por una indiscutible mediocridad". (2005, p. 12)

Acá vuelve aquella noción de la clase B como un tipo de cine que tiende a la ridiculez y al absurdo, pero estos adjetivos, que nacen de una visión crítica del arte que les define como una obra artística fallida, siguen partiendo de nociones subjetivas de quien las dice. Se puede decir, que en su potencial para lo bizarro o *trashy*, es donde el cine clase B gana su culto y admiración; Steimberg menciona: “El fan de lo bizarro rescata y disfruta, en los filmes clase B o Z que

eleva a la categoría de joyas, aquello que está de más, el artificio que se muestra como tal.” (2005, p. 13). Por esto, se puede decir que una de las características estéticas más relevantes de la categoría es la de ser vista como “cine basura” y de “mal gusto”, aunque no debemos ignorar el hecho de que estas consideraciones siguen viniendo de perspectivas subjetivas. Curiosamente, es a raíz de este mismo factor estético *trash* y cutre es donde estas películas ganan admiración y culto, con la potencialidad de convertirse en clásicos de nicho.

Se puede ver esta devoción por el “bajo arte” cinematográfico, por ejemplo, en el Festival de Cine Cutre de Madrid, o CutreCon, que, como se explica en la nota para la revista española *Traveler*, “CutreCon, el festival internacional de cine cutre que es un lujo”, se enfoca en exhibir películas poco logradas visualmente, y la mayoría de bajo presupuesto, con temáticas de explotación, copias turcas mal logradas de películas mainstream estadounidenses, e incluso películas de *Wakaliwood*, como se le llama a las películas producidas en Uganda, por un grupo de aficionados al cine con recursos mínimos para realizar películas de acción hollywoodenses, pero que no por ello se detienen a intentarlo. Todas estas películas podrían ser catalogadas como películas de clase B, y entendiendo el contexto y la propia historia de la clase B, cabe preguntarse si podrían serlo. En este caso, optan por usar el término “cutre”, un *slang* del argot español castellano, que se refiere a algo pobre o evidentemente mal logrado.

Aun con esto dicho, sería inadecuado decir que cualquier película hecha bajo las condiciones de producción que producen cine B, son necesariamente películas “malas”, “vergonzosas”, o cualquier otro calificativo negativo que se nos pueda ocurrir, pues estaríamos pasando por alto muchas películas de la clase B que lograron reconocimiento por sus ejercicios artísticos novedosos. Davis menciona que, precisamente, existen muchas películas de la clase B que han logrado tal reconocimiento como lo han sido *Cat people* (1942), *I Walked With a Zombie*

(1943), o *Invasion of the Body Snatchers* (1956), y que son elogiadas por la *National Society of Film Critics* (2012, p. 164).



Izq. *Cat People* (1942), Der. *I Walked With a Zombie* (1943), ambas dirigidas por Jacques Tourneur.

Después de que la categoría “serie B” entra en desuso por la industria hollywoodense con el fin de la *Poverty Row*, su uso formal dentro de la industria pasa a la historia, por lo que no hay sustento de que exista hasta día de hoy cine de serie B en ninguna parte del mundo, más que en opiniones y perspectivas culturales que entran fácilmente en disputa. Sin embargo, podemos encontrar inspiraciones y otras opiniones. Blair Davis menciona que la productora *Troma Films* se inspiró en la serie B de los años 50’s para la realización de muchas de sus películas, al ser esta una productora de cine independiente de bajo presupuesto, con cintas como *Chopper Chicks in Zombietown* (1989) o *Pterodactyl Woman from Beverly Hills* (1994) (2012, p. 214). Esta productora es principalmente conocida por la exitosa saga de *The Toxic Avenger*, iniciada con el título homónimo en 1984. En el blog Nodo Ninja, en su publicación Troma: Cine de Serie B Comprometido - Filmoteca Ninja, se dice de esta película en cuestión que “es una obra que se convierte en un boom dentro del underground, nunca antes en toda la historia del cine B se había realizado algo de tan mal gusto de

una manera tan deliberada” (2022). Con más éxito por delante de la *Troma*, en la misma época la productora *Cannon Films* poseía muchas de estas mismas características de producción y comercialización, y se destacó por la realización de películas como *Enter the Ninja* (1981), *Exterminator II* (1984) y *Death Wish 3* (1985), y de la cual surgieron íconos culturales como Chuck Norris y Charles Bronson. En un reportaje de Jesús Jiménez para RTVE dedicado a *Cannon Films*, en la que se entrevista a los autores de dos libros dedicados a esta productora, reconoce a la *Cannon* como una productora de serie B, y se menciona como sus fundadores, Menahem Golan y Yoram Globus, se inspiraron por las enseñanzas de Roger Corman (reconocido veterano de la serie B de la *Poverty Row*) sobre cómo producir películas de bajo presupuesto, además de que llegó a acoger acineastas destacados como John Cassavettes y Jean-Luc Godard, quienes “rodaron algunas de sus películas más radicales” en esa época (2016).



Izq. *Enter the Ninja* (1981) de Menahem Golan. Der. *The Toxic Avenger* (1984) de Michael Herz y Lloyd Kaufman

Actualmente, podemos encontrar afirmaciones de que la realización de cine de clase B es aún vigente. Guy Barefoot, menciona a la casa *Asylum*, en cuya filmografía tenemos películas como *The Da Vinci Treasure* (2006), *Sharknado* (2012), *Atlantic Rim* (2012), como una productora moderna de cine B especializada en “*mockbusters*”, que básicamente son imitaciones baratas y

paródicas de grandes éxitos comerciales de Hollywood. Esto incluiría las películas producidas por la cadena de televisión SyFy, con las que ha producido algunas de sus películas, pero también por ser una de las cadenas más activas en la realización de películas para televisión. En este caso, se revela que una de las formas que ha tenido el cine de serie B para permanecer vigente, no es en las salas de cine oficiales, si no que siendo películas exclusivas para televisión o video (2017, p. 89). Se podría decir que, en caso que sean proyectadas en cine, probablemente sería a manos de fanáticos del cine *trash* o *cutre*. Un caso similar son las películas realizadas por el director Uwe Bolt, que se dedica a hacer adaptaciones de videojuegos como *Alone in the Dark* (2005) o *House of the Dead* (2003), presentando productos que han dejado mucho que desear entre los fanáticos de los videojuegos, y alimentando su lucha en contra de las adaptaciones cinematográficas. Entre otras productoras que continúan con la tradición de la serie B se encuentra Full Moon Features, que se encuentra vigente desde 1989, y que en cuya lista de películas como la saga de *Puppet Master*, *The Gingerbread Man* (2005) y la saga de *Evil Bong*.

La llegada de la clase B a terrenos internacionales es otra cosa digna de discusión. En el libro *B-Movie Gothic, International Perspectives*, editado por Justin D. Edwards y Johan Höglund y publicado el año 2018, se recopila una serie de textos monográficos que estudian el género de horror gótico en producciones de cine B internacionales, partiendo en EEUU, y pasando por México, Inglaterra, España, Austria, Turquía, Tanzania e India. La pura existencia de esta compilación demuestra que hay perspectivas que consideran la existencia de la clase B fuera de territorio estadounidense, y que puede expresarse de distintas maneras dependiendo de su lugar de origen.

Como puede verse, lo que se entiende por cine B es una etiqueta, categoría o clasificación cinematográfica, que no habla tanto de su estética como sí de su modelo de producción. Más aun, podría decirse que la serie B representa un

modelo industrial de una parte del cine independiente que abarca no solo su producción, sino que también su realización y su distribución. Sin embargo, a día de hoy es un término que resulta difícil de entender o definir, primero por el desarrollo de la industria cinematográfica desde la creación del término en la *Poverty Row* y el posterior fin esta, luego por el surgimiento del cine independiente desde mediados del siglo XX (y asimismo el surgimiento de muchas y diversas propuestas), continuando la apropiación de la industria *mainstream* de elementos estéticos de la serie B, y finalmente con el surgimiento del cine digital que impulsó aún más el cine independiente, y logrando que la brecha entre un posible cine de clase A y uno de clase B se haga aún más grande, haciendo aún más confuso el intento de definir qué películas se consideran en el presente como cine B.

Cabe la necesidad de responder estos cuestionamientos de alguna forma, y para ello recurriremos a hablar de ciertos conceptos cinematográficos que son usualmente asociados a la clase B, y también a encontrar los elementos estéticos que caracterizaban al cine de serie B, ya que no se puede separar a la obra de su dimensión estética. Por esto, estos conceptos serán explicados brevemente a continuación.

2.2.1 Cine de género

Cuando se habla de cine de género, o géneros cinematográficos, se sigue la misma lógica con la que se entienden los géneros literarios. Rick Altman, en el texto *Los Géneros Cinematográficos*, menciona que:

«El género», señala Kitses en *Horizons West*, «es una estructura vital por la que fluye una miríada de temas y conceptos» (pág. 8). El género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y sus amigos. (Altman, 2000, p. 35)

Se entiende entonces por géneros cinematográficos a una serie de estructuras narrativas que poseen ciertas convenciones específicas, como el terror, la acción, películas románticas, etc, y que juegan un rol importante en la industria cinematográfica a la hora de separar audiencias, por gustos y contextos. Lo siguiente, es entender de qué forma esto dialoga con el cine de serie B.

En más de una ocasión, Davis menciona como la serie B se centró en producir películas de género, como es el caso del horror y la ciencia ficción (p. 96), o westerns y de aventuras de jungla (p. 140), haciendo uso constante de las convenciones y códigos de estos géneros cinematográficos. Es por esta razón que se debe destacar la importancia que juegan los géneros en el cine de serie B, pues como Davis menciona, es a través de estos con los cuales estas películas encontraron un público específico con el cual asegurar las ganancias (p. 69). En otras palabras, es por medio de los géneros que estas películas lograban captar el interés de audiencias con gustos de nichos específicos, lo que ayuda a que el proyecto sea rentable, al fin y al cabo.

2.2.2 Cine de explotación (o *exploit*)

Cine de explotación fue es otro modelo industrial cinematográfico que también puede ser entendido como un género. El autor David Roche dice en su texto, *Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction*, lo siguiente sobre el cine de explotación:

Exploitation cinema is not a genre; it is an industry with a specific mode of production. Exploitation films are made cheap for easy profit. “Easy” because they are almost always genre films relying on time-tried formulas (horror, thrillers, biker movies, surfer movies, women-in-prison films, martial arts, subgenres like gore, rape-revenge, slashers, nazisploitation, etc.). “Easy” because they offer audiences what they can’t get elsewhere: sex, violence and taboo topics. “Easy” because they have long targetted what has since become the largest demographic group of moviegoers: the

15-25 age group (Thompson and Bordwell, 310, 666). The exploitation film is not a genre, and yet it is often described as such. (2015, p. 1)

Se describe al cine de explotación como un cine “fácil”, por fiarse de las fórmulas del cine de género, por tratar con temas tabú como medio comercial, y por apuntar al grupo demográfico más grande de cinéfilos: entre 15-25 años. Finalmente se recalca que el cine de explotación no es un género, si bien se ha tratado como tal. Davis también hace referencia a este vínculo, mencionando como en los 60’, el cine de explotación era asociado más a las películas de serie B que al arte elevado (2012, p. 76), algo que a su vez vuelve a confirmarnos que el cine de serie B era excluido de ser considerado arte elevado. Con esto dicho, la descripción ofrecida por Roche sobre el cine de explotación resulta muy similar a lo que ya hemos visto sobre el cine de clase B, esto principalmente en su estrategia industrial, pero que se diferencia principalmente en la característica más importante del *exploit*: la literal explotación de temas tabú para captar el morbo en las audiencias, que no obtienen en el cine tradicional.

Si bien esto crea una marca distintiva en el cine de explotación que ayuda a definirlo y categorizarlo más fácilmente, a diferencia del cine de clase B que es un término más bien ambiguo, resulta imposible no comparar estos dos cines. En una entrada principal del blog Invasión de Cine B titulada “¿Qué es el cine B y de explotación?”, podemos encontrar una respuesta a la manera en que estos dos tipos de cine se relacionan entre sí. El autor del blog, John James Gutiérrez, remarca en el fin de la serie B a finales de los 50’, como ya hemos visto anteriormente, pero a partir de esto es que conecta con el cine de explotación, escribiendo que “es aquí, en los 60’, donde empezamos a hablar de explotación como tal”. Se puede extraer de esta frase, que el fin de la serie B es lo que da inicio a la explotación, y no es descabellado pensar que el cine de explotación es un producto, o si se quiere una evolución, del cine de serie B. Además, el blog nos ofrece una entrada a un glosario de la clase B, en donde hay un apartado en el cual se nombran géneros recurrentes del cine de explotación, como películas de artes marciales, de motociclistas, los anteriormente mencionados *mockbusters* y *mexploitation*, *bruceploitation*, películas con protagonistas que

imitaban a Bruce Lee (después de su muerte), o la *blaxploitation*, que eran películas realizadas por afroamericanos y con protagonistas afroamericanos, que imitaban películas *mainstream*, o los documentales *mondo*.



Izq. *Mondo Cane* (1962) de Paolo Cavara. Der. *Coffy* (1973) de Jack Hill

Es cierto que guardan muchas similitudes, pero también diferencias notables como las que ya se han descrito anteriormente, por lo que es necesario mencionar algo que el mismo Gutiérrez dice en la misma entrada del blog: “no todas las películas de explotación son clase B, así como no todas las B son explotación.” Esto debido a que, si bien la serie B, al igual que la explotación, trató con los temas tabú y el morbo para llegar a las audiencias, esta particularidad estética no está en la totalidad de las películas B, como sí es la principal en el cine de explotación.

Aún con estas diferencias, no puede no mencionarse al cine de explotación como un tipo de cine que históricamente está estrechamente relacionado con el cine de serie B, y cuya relación nos permite dar cuenta de la existencia de un modelo industrial específico en el cine independiente, y de cómo éste define estéticamente las películas que producen.

2.2.3 *Trash*: la B es de basura

Antes de nada, debemos tener en claro que *trash*, significa basura en inglés. Guy Barefoot, en el libro *Trash Cinema: The Lure of the Low*, de 2017, analiza la

estética *trash*, hablando de cómo en el cine el *trash* surge a partir de la serie B, la *Poverty Row*, el cine de explotación y el *grindhouse*, entre otros. Dice sobre la clasificación B: “The very notion of a B-film also indicates the construction of the cultural hierarchies central to the designation of areas of cinema as trash” (p. 26). Nuevamente remarcando en como la clasificación B es propia de una construcción de jerarquías culturales, Barefoot lo usa para argumentar que es una forma en que estas designan lo que es el cine “basura”. Es de ahí de donde surge el *trash* como estética.

En su búsqueda por definir la estética *trash*, Barefoot habla de una contradicción en el uso de la estética. Partiendo por el hecho de que hay películas que son accidentalmente *trash*, y otras que lo son deliberadamente, y como estas películas deliberadamente *trash* no sólo no buscan ser consideradas arte, si no que precisamente buscan no ser consideradas como tal, la contradicción surge al momento de considerar la estética *trash* como una búsqueda artística en sí misma (pp. 48-49). Luego de esto, se refiere a cómo esta forma estética surge a partir de las apreciaciones que se hacían en los 50’ y 60’ sobre las películas de bajo presupuesto y las de serie B que tendían a ser catalogadas de basura, y a partir de esto dice algo muy interesante, sobre cómo en vez de parecer una lucha del arte contra la basura, más bien parece la de un arte contra otro arte, mencionando al director Jack Smith y su estética *trash* como una forma de rebelión contra el elitismo del arte, más que contra el arte en sí (pp. 49-50). Podemos extrapolar esto con lo visto anteriormente sobre cómo el cine de clase A, que representa el canon artístico cinematográfico, se pone por encima de otro cine que no entra en esta categoría.

Otra particularidad del cine *trash* es la devoción y el culto que suele recibir. Este aspecto, Barefoot lo toma y lo desarrolla a través del libro, mencionando al inicio lo siguiente: “Trash cinema has taken on a particular importance because of its cult appropriation; but this appropriation does not exhaust the meaning of trash” (p. 21), queriendo decir con esto que el culto que recibe el cine *trash* no hace que deje de ser considerado *trash*. En el último capítulo del libro, el autor analiza esto más a detalle, y en uno de sus párrafos concluye lo siguiente:

The surrealist interest in low-brow cinema has long been acknowledged but its relationship to popular culture also involved the popularisation of surrealist ideas and images. Thus Incredibly Strange Films latched on to the surrealist notion of the marvellous as beauty achieved through a shock to the system and an escape from cultural norms and conventions. (p. 79)

De esta forma, y relacionándolo con un aspecto surrealista de las ideas de las audiencias, el autor nos comunica que a través de la estética *trash* se logra una belleza por la forma en que es capaz de romper con normas y convenciones culturales. Podemos aplicar esta concepción de la devoción al *trash*, con el culto a la clase B al que se refería Steimberg, y a lo visto anteriormente con la CutreCon, y como grupos enormes de personas pueden admirar este tipo de películas. Se puede inferir, entonces, que el culto al *trash* surge del mismo lugar que el culto al cine de clase B.

La estética *trash*, entonces, vendría siendo la forma de expresión artística más común dentro de lo que entendemos como cine de clase B, razón por la cual nos será de utilidad para encontrar y reconocer estos atributos en las películas a analizar, y acercarnos a una conclusión más satisfactoria. Aun así, hay un elemento estético más que rescatar, que si bien está en cierta medida asociado al *trash*, es una estética importante por sí sola.

2.2.4 La estética *camp* y la clase B

Sobre lo *camp* se ha dicho bastante, pero es necesario entender que significa precisamente este concepto. En el artículo *Lo Kitsch, Lo Camp, Y Sus Manifestaciones Actuales*, José Alavez Castellanos define lo *camp* de la siguiente manera:

En el gusto por lo *camp* se despierta un sentimiento de simpatía por lo ajeno y por el pasado, siempre y cuando ese vínculo se realice de manera sensiblera y poco intelectualizada. Lo *camp* coincide con el dandismo en su búsqueda por nuevas experiencias aun si éstas se encuentran en

circunstancias culturales ajenas. *Camp* “es el amor por lo excéntrico, por las cosas-que-son-lo-que-no-son”. (Alavez, 2014, p. 3)

Alavez toma la definición de lo *camp* en comparación a la comprensión errónea que se tiene del término “*kitsch*” como “todo aquello de “mal gusto” que, después de sutiles reinterpretaciones y bajo la mirada del *connoisseur*, se vuelve estéticamente afortunado” (p. 3), para luego decir que estas son cualidades más pertenecientes a lo *camp*. Esta definición resulta curiosa en tanto la comparamos con las propias definiciones del cine clase B en general, que como ya hemos visto, el culto a este está en su “mal gusto”, reivindicado como una característica digna de admirar.

Blair Davis también menciona el *camp* con la intención de definir la estética de la serie B, y dice lo siguiente: “Within such an approach, B-movies become considered worthy of the attention of camp theory, a predominant framework through which 1950s Bs have been understood in recent decades.” (2012, p. 14). Así, Davis relaciona la dimensión estética de la serie B con la estética *camp*, sin embargo, prosigue su punto aclarando que la teoría *camp* es limitada a la hora de analizar estéticamente a la serie B, debido a que no toma en cuenta el contexto económico de las producciones. Aun con esto dicho, es necesario rescatar la tendencia a lo *camp* en estas películas, y cómo forma parte de su expresión estética.

Se puede desprender de todo lo que hemos visto del *camp*, que es una estética que también dialoga con la estética *trash*, y de la misma forma que esta, ambas suelen verse como parte de la estética del cine de serie B, por lo que comprender ambas es importante para poder reconocer una película de estas.

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

La presente monografía se enfoca cualitativamente, esto debido a que el principal concepto a tratar, que es el cine de serie B, clase B, o simplemente cine B, es uno que ha sido constantemente reinterpretado luego de haberse desarraigado de su uso original. Las múltiples concepciones que existen de cine B provienen de críticos de cine, realizadores y las audiencias, en las cuales se incluyen grupos de nicho fanáticos de este tipo de cine. Estos tres grupos dialogan entre sí a la hora de definir qué es el cine de serie B, por lo que es necesario, para obtener una mirada más objetiva, tomar en cuenta todo lo que se dice y no se dice sobre este cine. En el libro Metodología de la Investigación (6ta edición), de Roberto Hernández Sampieri, se dice lo siguiente sobre la investigación cualitativa:

En la aproximación cualitativa hay una variedad de concepciones o marcos de interpretación, que guardan un común denominador: todo individuo, grupo o sistema social tiene una manera única de ver el mundo y entender situaciones y eventos, la cual se construye por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia, y mediante la investigación, debemos tratar de comprenderla en su contexto. (2014, p.9)

De esta forma, se buscará obtener una visión holística que permita, a grandes rasgos, comprender qué características componen una película de serie B, desde sus factores de producción y los recursos estéticos y narrativos que se utilizan en este cine.

3.2 Muestra de estudio

La presente monografía se enfocará analizará tres películas pertenecientes a cine chileno, independiente y de bajo presupuesto. Las películas en cuestión son *Toro Loco*, de 2010 y dirigida por Patricio Valladares, *Cintas Snuff*, de 2018 y

dirigida por Vito García Viedma, y *Tetoterapia, el musical*, de 2020 y dirigida por el grupo musical Elefante Gonorrea, conformado por Alejandra Gómez y Jorge Panchana. Todas estas películas dan cuenta de una corriente de cine de bajo presupuesto que circula al margen de la industria local, y cuyo modo de producción deriva en una estética caracterizada por la exposición evidente de sus propias carencias, con temáticas desvergonzadas y atrevidas que juegan con los clichés del cine de género, sean de acción, terror, comedia, etc. Estas características son propias de lo que se entiende como la serie B, por lo que su análisis permitiría abrir la discusión sobre si existe o no cine B en Chile, y cómo podría manifestarse en caso de hacerlo.

Además, de esta forma, podremos conocer más profundamente un mundo de cine *underground* que pocas veces es reconocido desde la crítica especializada y el mundo del arte, y que sólo es accesible a los nichos por los que circulan. Esto nos permitirá tener una mirada más crítica y basada sobre el cine nacional y su industria, comprendiendo los factores que permiten y limitan la realización de películas en Chile.

3.3 Técnica de investigación

La presente investigación analizará las tres películas elegidas como muestra de estudio, en base a los instrumentos y técnicas de análisis del film declarados por Jaques Aumont y Michel Marie en el libro *Análisis del Filme* (1990, pp. 52-91). Principalmente, para poder entrar en discusión si estas películas pueden considerarse cine de serie B, se utilizarán los instrumentos documentales, con elementos anteriores y posteriores a la difusión del film, que facilitarán detalles del film como reportajes, declaraciones, entrevistas, e información sobre la producción, distribución y recaudación. En este apartado, es posible incluir la recepción de las audiencias y el valor de culto que ha generado la película desde su estreno, así como también permitirá entender el contexto de producción bajo el que se realizó la película, lo que ayudará a develar cuáles son las nociones bajo las que se puede considerar la existencia de una corriente de cine de clase B en Chile.

Además de esta técnica, se utilizarán dos más para reforzar el análisis de las películas en cuestión. La primera de estas corresponde a un instrumento citacional del film, siendo este el fragmento del film, mientras la segunda corresponde a un instrumento de análisis fílmico, que es la descripción de las imágenes del film. Estas dos técnicas se usarán de forma complementaria para lograr el análisis de ciertos aspectos formales de las películas en cuestión. Con cada fragmento mostrado, se hará una descripción de los elementos que aparezcan en estos, y como se desarrolla el fragmento en sí. Esto servirá para poder dar una apreciación con respecto al aspecto visual de los filmes, que dejen ver las limitaciones presupuestales de estos, que evidencien o den indicios de estéticas *trash* o *camp*, y posibles relaciones con el cine de explotación, o su contraste o incluso similitud con el canon cinematográfico, y temáticas o tratamientos *mainstream*.

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica

4.1.1 Toro Loco

Toro Loco es una película estrenada en el año 2010 y dirigida por Patricio Valladares, oriundo de Chillán. Protagonizada por el humorista Felipe Avello, entonces conocido por su participación en el programa SQP, en el papel de Mateo, el hijo de un mafioso que contrata a Toro Loco (representado por George Belmar), un brutal asesino vestido como ranchero, para que mate a su esposa e hijo, luego de que estos lo abandonaran. Se presenta como una película de crimen y mafiosos, con partes que estéticamente imitan al género *western*, pero que no se toma para nada en serio. Basta decir que está protagonizada por Avello de aquella época para saberlo.

4.1.2 Cintas Snuff

Dirigida por el talquino Vito García Viedma, con un guión escrito en conjunto con Eva Castro, y estrenada en 2018, Cintas Snuff se presenta a sí misma como una película de serie B del género “*rape & revenge*”, un clásico del cine de explotación y que consiste en la calculadora venganza de una chica víctima de una brutal violación.

Rozando el cine policial y el *thriller*, Cintas Snuff narra la historia de Catalina, una joven que investiga buscando cintas de VHS, para dar con el psicópata que abusó de ella, dejando todo grabado en dichas cintas para su comercialización. Se acompañará de dos víctimas más del mismo asaltante para llevar a cabo su venganza.

4.1.3 Tetoterapia, el musical

Tetoterapia se estrenó el 2019, aunque llevaba mucho más tiempo en producción. Dirigida por Alejandra Gómez y Jorge Panchana, el mismo dúo que conforma la irreverente banda “Elefante Gonorrrea”, y que musicaliza

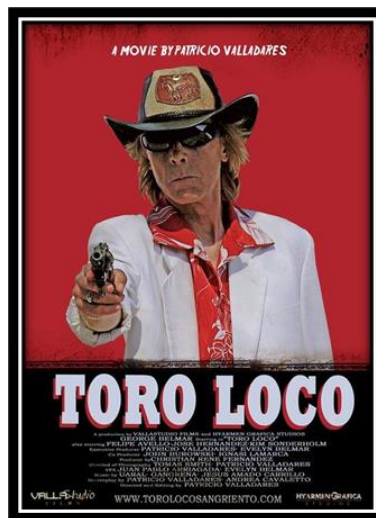
la película. Contó con la participación de la performista Irina “La Loca”, e incluso con la de Hija de Perra y el director Wincy Oyarce en un papel menor. La música es un factor importante, y sin duda es muy variada durante la película, cambiando entre cantos peruanos, música experimental o trova.

La historia nos presenta a dos cholitas que llegan desde el norte al gran Santiago, donde pretenden ganarse la vida con su inusual terapia de sanación absoluta, y cuya clave son los senos de Irina. Luego de un tiempo, estarán en la mira de la dueña de una maléfica farmacéutica que verá como sus clientes le han sido arrebatados, y no tardará en tomar medidas para solucionar el problema.

4.2 Análisis del documento

4.2.1 El problema de la estética vs el factor comercial. Toro Loco, el *exploit* chileno, y los circuitos alternativos.

Empezando este recorrido por un cine chileno que permanece en los márgenes de la industria, tenemos a Toro Loco.



Póster de Toro Loco (2010) dirigida por Patricio Valladares.

Cabe decir que la película estaba planeada para formar parte de una saga que comenzó con la anterior película de Valladares, *Dirty Love* de 2009, esto es mencionado en la nota “Toro Loco. Nadie se despidió como una bala” escrita por

Daniel Hidalgo para la revista online Paniko.cl, en la cual entrevista a Valladares. Refiriéndose al tema de la saga, Valladares lo siguiente sobre su experiencia como realizador: “Espero que todo resulte bien. Lo único bueno de trabajar con presupuestos nulos es que siempre estás seguro de hacer las cosas, bien o mal, las haces igual.” Con esto podemos entender de mejor forma el estilo de dirección de Valladares, y su experiencia trabajando con presupuestos bajos. En el caso de Toro Loco, fueron capaces de grabar la película con sólo mil dólares. Echemos un ojo a un fragmento de la película, que es especial pues se aleja un poco de la propia narrativa de la película, y nos ofrece un momento que podremos ligar fácilmente con el cine B.



Fragmento (pte. 1) 00:36:25 – 00:38:11

El fragmento empieza con un título: “Una pausa de vivir o morir en Chile”. En un sitio eriazo, un niño llega a jugar a la pelota. Poco más allá, uno de los subordinados de Mateo, el mafioso antagonista, habla con éste, que le ha pedido llamar al “gringo”. Cuando ha terminado, el niño patea la pelota y cae sobre el auto del mafioso, lo que provoca el enojo de éste. A continuación, ambos se empiezan a palabrear de manera soez, y el niño se presenta orgulloso como el “Chispita”, a lo que el mafioso hace caso omiso y prosigue a robar su pelota, para

luego empujarlo al suelo, causando aún más enfado en el Chispita, que se va corriendo. Lo primero que resalta a la vista, a parte de la estética marginal que es representada en la imagen, es el montaje de la película, que resulta algo confuso por su rapidez y la variedad de planos. En la discusión, por ejemplo, aparecen de golpe varios planos cercanos y desenfocados del Chispita, y la acción ocurre rápidamente, hasta que el Chispita es empujado, pues su caída es ralentizada dramáticamente.

Luego de esto, el fragmento continúa.



Fragmento (pte. 2) 00:38:12 – 00:40:30

Después de la discusión, el mafioso vuelve al auto para llamar al “gringo”, que resulta llamarse Mr. Baker, y se presenta en un escenario que parece sacado de una película completamente distinta. Baker, quien acaba de esnifar cocaína, parece irritado por la llamada, hasta que el mafioso le ofrece un trato de cocaína impresionante que llama su atención. Mientras conversan, una chica casi desnuda aparece en el plano de Baker y se sienta a su lado, esperando que éste termine su llamada. El mafioso propone la condición de que Baker viaje a Chile a buscar la droga, a lo que éste se rehúsa por considerarlo “un país de mierda”, provocando la molestia del mafioso, que acusa al país de Baker (EEUU), de serlo igualmente. Luego de esto ambos se despiden y Baker corta, ahora estando libre para divertirse con la chica a su lado.

En esta escena, resalta por sobre todo el cambio radical en la imagen. Es claro que la calidad de la escena de Baker es mucho mayor, e incluso parece tener otra dirección de fotografía. Por otro lado, empiezan a manifestarse elementos propios del cine de explotación, al presentar consumo de drogas, un *topless* e insinuaciones sexuales de forma gratuita, pues no tienen ningún peso para la trama de la película. Estos elementos se hacen aún más evidente en la última parte de este fragmento, al presentar un giro irónico e inesperado.



Fragmento (pte. 3) 00:40:31 - 00:41:34

La escena se vuelve a ubicar en el sitio eriazo, donde vemos al Chispita llegar nuevamente con una mochila a sus espaldas. Sin dudar, el chico tira una piedra al auto del mafioso, logrando el enojo de este, que sale del auto con una pistola, dispuesto a matarlo. De pronto, el Chispita saca de su mochila una metralleta, que procede a armar con sus respectivos implementos, aplicando técnicas y trucos increíbles, como un profesional. El mafioso no alcanza a notarlo, y al poner un pie en la tierra es inmediatamente acribillado por el Chispita, quién no se

detiene hasta hacer explotar el automóvil junto con el mafioso. Después de esto, el Chispita guarda el arma y se aleja rápidamente del lugar.

Con esta escena, la película toma un aspecto *camp* en su estética, por lo inesperado sobre dramatizado que es el momento en que el Chispita saca su metralleta, jugando con clichés del cine de acción al realizar una serie de acrobacias para armarse. La exageración es llevada incluso a una explosión, realizada con un efecto que deja ver las costuras de la obra, evidenciando su falsedad y sus carencias representativas. Sin embargo, es en esa estética exagerada y ridícula, y en esa forma de realizar una escena violenta, donde se encuentra el principal atractivo de la escena. De la misma forma, en esta escena, así como en todo el fragmento, podemos observar una estética *trash* bastante marcada, que puede verse en la calidad de la imagen, en las actuaciones, el lenguaje, los cambios de fotografía, el ritmo y estilo del montaje, y, cómo no, el color y las caracterizaciones, que dejan ver una faceta bastante marginal de Chile.

Ninguno de los elementos descritos anteriormente es accidental, o al menos no por completo. En la nota de Hidalgo antes mencionada, podemos obtener la pista para entender los diferentes tiros de cámara, y el cambio radical en la fotografía de la parte 2 del fragmento. Aquí, Valladares explica que se usaron cinco cámaras distintas para la filmación, no porque se buscara una estética particular, si no que, y a palabras de él, “por la disponibilidad de las cámaras para no pagar arriendo”. Se da a entender con esto, que sabían lo que estaban haciendo al tomar esta decisión, por lo cual no había prioridad en cuidar de la estética de la película para que se viera de mayor calidad. En otra entrevista, titulada “Patricio Valladares, realizador de cine fantástico: Un “Toro Loco” Suelto En Chillán”, realizada por Antonio Díaz Arroyo, este describe a Toro Loco como “una película de acción, balas, violencia y marginalidad”. Todo esto puede observarse en lo anteriormente visto, y las limitaciones con las cámaras y los cambios de fotografía juegan un rol a la hora de representarlo.

En la nota de Hidalgo, Valladares afirma haber tomado inspiración de El Mariachi (1992) del director Robert Rodríguez, conocido por su fascinación por la estética del *exploit*. En este caso, ambas son películas que juegan con las convenciones

estéticas del género *western*, con personajes forajidos en paisajes desolados y desérticos, balaceras y sombreros de vaqueros. Es posible observar en muchos elementos del fragmento recién visto, que Toro Loco lo tiene todo para ser considerado un *exploit*: está cargada de violencia, sexualidad y escenas exageradas e impactantes. Podemos ver otros ejemplos de películas que imitan el *exploit* dentro del cine chileno, y en las cuales destacan las realizadas por el director Ernesto Díaz Espinoza, cuyo interés por el cine de artes marciales lo llevó a realizar películas como Kiltro (2006) y Mirageman (2007), pero la película que más dialoga con el estilo de Toro Loco es Tráiganme la Cabeza de la Mujer Metralleta (2012), una película cargada de clichés del cine de explotación, sobre un joven que por azar del destino termina metido en medio de una caza de sicarios. Otra obra similar que se inspira en el *exploit* y el *western* es La Muerte del Hombre Muerto (2014), un medimetroraje dirigido por Eva Castro y Claudio Castro, que trata sobre la venganza de una mujer violenta sobre un grupo de mafiosos de rancho. Como puede verse, todas estas películas parecen seguir un camino similar en cuanto a sus historias y personajes, involucrando huasos chilenos en lugar de vaqueros, sitios eriazos en lugar de desiertos, y una variedad de asesinos despiadados de apariencias particulares.

En cuanto a la producción de la película, a parte de lo visto sobre el presupuesto y el tema de las cámaras, se puede ahondar en las estrategias comerciales usadas por Valladares para Toro Loco, basándose en sus trabajos anteriores. En la entrevista de Díaz Arroyo, el director destaca la dificultad que tuvo para obtener fondos de cultura al empezar a ejercer, cuando en una ocasión rechazaron su postulación a un proyecto Fondart, argumentándole que su cine era “demasiado personal” y que “no se identificaba con Chile”. Sobre esto, Valladares menciona que “trataban de imponer un sello comercial con un forzado contenido social”, una crítica del director sobre el carácter de las obras que buscan realizarse en Chile, y la industria local misma. Esto nos permite ver como el cine de Valladares se ha enfrentado antes con las preferencias de la industria chilena, y cuenta en la misma entrevista que logró realizar películas a través de contactos de EEUU. Esto, aparte de que nos puede dar una explicación sobre la escena de Mr. Baker y la chica desnuda, nos muestra que las películas de

Valladares se han podido realizar gracias a circuitos alternativos y externos a Chile, y se han visto marginados de la industria local. Luego, Valladares menciona que presentó *Toro Loco* en la sección “La Marcha de tus Filmes” (*Marché du Film*) del Festival de Cannes, un evento comercial importante que permite a los trabajadores de la industria cinematográfica y audiovisual hacer redes de trabajo para sus futuros proyectos. Esto resulta curioso pues, como vimos anteriormente en el texto de Frías y Marañón, Cannes es un festival de clase A. Sin embargo, presentar una película en el evento *Marché du Film* del Festival de Cannes, no es equivalente a presentar la película en el festival mismo, pues no necesariamente busca corresponder al sello comercial y artístico que éste posee. Finalmente, Valladares ofrece una visión sobre el cine y su industria que resulta sumamente relevante para entender toda esta problemática, diciendo lo siguiente: “Mi lema es: El cine es un negocio y nunca hay que olvidarlo...antes que arte es una industria comercial cuyos parámetros son los mismos que cualquier otro rubro de ese orden”. Esta visión de Valladares sobre el cine resulta relevante para entender sus películas, y por ende a *Toro Loco*, pues están realizadas con un claro fin comercial que busca llegar a un público específico de personas, que gustan de la estética ofrecida por estas.

Con esto sumado, es posible decir que *Toro Loco* es una película de explotación, con una estética *trash* y *camp*, que como hemos visto son elementos comunes dentro de las películas consideradas de clase B, y destacando su carácter comercial y su bajo presupuesto, podemos ligarlo con la noción de cine de clase B propuesto por Davis. Con esto determinado, solo faltaría una opinión por parte de críticos, audiencias, o el propio director y su equipo, que respalde esta posibilidad, pero lamentablemente no se ha encontrado nada al respecto. Además, el que Valladares haya logrado su financiamiento a través de contactos externos, supone un circuito alternativo fuera de la industria local, lo que implica dificultades para afirmar que pertenece a una corriente local de películas de clase B.

4.2.2 Cintas Snuff: inmerso en el nicho del culto a la clase B.

Desde otro lugar, el caso de Cintas Snuff nos propone una posibilidad de asegurar que existe cine B en Chile al poseer, a diferencia de Toro Loco, una visión reivindicadora de la serie B de parte del mismo director, Vito García Viedma. La premisa de Cintas Snuff es llamativa, en cuanto se propone tratar un tema bastante controversial, que son los videos snuff, videos reales de torturas, violaciones y asesinatos captados en cámara, y comercializados en el mercado negro. De por sí, suena como una temática propensa a ser tratada en el cine de explotación, pero el acercamiento que tiene Cintas Snuff dista de este tratamiento.



Póster de Cintas Snuff (2018) dirigida por Vito García Viedma

El tema de las cintas snuff ha sido tratado con anterioridad en películas como Tesis (1996) de Alejandro Amenábar, y A Serbian Film (2010) de Srđan Spasojević, siendo de estas dos solamente A Serbian Film una película que podría considerarse de explotación, por su acercamiento mucho más explícito, cargado con imágenes de torturas violentas y sexuales, mientras que Tesis queda en un terreno de *thriller*, basado más en el suspenso que en las imágenes impactantes. Por otro lado, es una temática que suele asociarse al subgénero de “tortura porno”, en el que destacan películas como Hostel (2006) de Eli Roth, y Saw (2004) de James Wan, y que suele ser también del subgénero gore. En Chile, éste es un género que ya se ha tratado con anterioridad en películas como

Currículum (2007) del mismo Patricio Valladares, y las del director Lucio Rojas como Sendero (2015) y Trauma (2017). Todas estas películas son también considerables como cine de explotación por su gráfica representación de la violencia, como principal atractivo de la cinta.

Primero analicemos las imágenes del filme. En este caso, encontrar la película completa ha sido imposible, debido a que no está disponible en ninguna plataforma actualmente, lo que a su vez demuestra un carácter *underground* de la película. Aun así, podemos ver imágenes de la película a través de su tráiler.



Trailer de Cintas Snuff, disponible en YouTube. Canal: Vito García Viedma Zinefilms

Viendo el tráiler, se puede notar que Cintas Snuff se aleja de estas concepciones morbosas del cine de explotación para acercarse más al *thriller*, más cercano a la forma en que lo hizo Amenábar con Tesis, aunque con una considerable diferencia presupuestal que puede verse, por ejemplo, en el tipo de planos escogidos, pues, por ejemplo, podemos ver como en espacios cerrados, los planos son cerrados, probablemente para no dejar ver mucho espacio en una locación carente de ambientación. El principal recurso estético utilizado en los espacios cerrados, es el uso de televisores que muestran las cintas, siempre a

oscuras, demostrando en ese aspecto un interés y un cuidado por la estética de la película. De todas formas, se puede extraer de la estética que presenta, así como de elementos como la voz del narrador del tráiler, que habla en inglés, que esta película está destinada a un comercio específico, que se acerca más a las películas de Lucio Rojas que a las de Amenábar, y se mueve en una corriente internacional, similar al caso de Toro Loco. La película se presenta con los géneros *thriller*, horror, y *rape & revenge*, géneros bastante usuales dentro del cine de clase B y de explotación, de hecho, siendo el *rape & revenge* uno de los más representativos con el clásico de culto del *exploit*, *I Spit on Your Grave* (1978) de Meir Sarchi. Si bien Cintas Snuff es capaz de mostrar desnudos de mujeres violentadas, el centro principal de la historia está en la investigación y la búsqueda de venganza de la protagonista, lo que le entrega tintes de cine policiaco, o si se quiere, *noir*, siendo el *noir* otro de los géneros más explotados por la industria de cine de serie B del Hollywood clásico, y se adapta a esto principalmente en su cuidado estético y su ambiente nocturno. En cuanto a su acercamiento hacia el terror, en Chile hemos podido ver a través de pocas películas, siendo *Sangre Eterna* (2002) de Jorge Olguín una de las más representativas; Cintas Snuff opta por un carácter mucho más sutil, que incluso se aleja bastante de la concepción general que se tiene del género, y no involucra vampiros o asesinatos sangrientos.

Una vez viendo esto, es posible decir que Cintas Snuff no es poseedora de una estética *trash*, ni tampoco *camp*. Tampoco es una película de explotación, si bien trata una temática que es comúnmente asociada a este cine. Lo que sí hace es proponerse dentro de un género específico, y se aleja de imitar estéticas obviamente inspiradas en la clase B o el *exploit* como lo hace Toro Loco. De hecho, es a través de esto que se es capaz de dilucidar una postura comercial destinada a un nicho específico que consume este tipo de cine asociado a la violencia sexual, la tortura y el suspenso, y su propio título, como ya se ha dicho, sugiere un tipo de película asociada a estos elementos, aunque no los posea realmente y tenga una propuesta mucho más conceptual, que trabaja mucho más en la parte estética. Ésta última observación nos puede llevar a pensar que Cintas Snuff aspira a corresponder al canon, y que por ello no podría

considerarse de clase B; lo cierto es que Cintas Snuff busca adaptarse mucho más al canon cinematográfico a través del cuidado de su estética, pero eso no asegura que se considere como tal cuando la película deja ver sus limitaciones presupuestales. Además, si bien el *trash* es una estética representativa de la clase B, no es la totalidad de las estéticas de esta, pues como se vio con anterioridad, películas como *Cat People* y *Invasion of the Body Snatchers* también poseían esta cualidad sin dejar de ser películas de clase B. Al fin y al cabo, el factor que se rescata como el principal para considerar a una película como clase B es el de una película comercial de bajo presupuesto.

En cuanto a la visión de García Viedma, en una entrevista realizada por Nos Magazine, titulada “Vito García Viedma, Cineasta. Terror con sangre maulina”, el director comenta sus inspiraciones en el cine de George Romero y Lucio Fulci, representativos directores de clase B y Z, y habla de la creación de la Muestra de Cine Z en Talcadáveres en 2014, que más tarde se transformaría en festival. Si vamos a la nota “Vito Garcia Viedma: «Nos tomó 4 años poder terminar Cintas Snuff»”, realizada por Hernán Moyano, García habla sobre los retrasos que conllevaron realizar la película con un presupuesto bajo basado en la autogestión, pues el proyecto empezó en 2014. Además, vuelve a mencionar sus inspiraciones dentro del cine B. Sin embargo, con todo esto, resulta curioso que Cintas Snuff sea la única de las tres películas de García Viedma, junto con *Los Culpables*, de 2017, y *Crónicas de Zombis* (que actualmente sólo cuenta con un *teaser*), que no es categorizada como una de serie B.



Captura del video Teaser 1° Trilogía de Género de Vito García Viedma (Chile), disponible en YouTube. Canal: Vito García Viedma Zinefilms

Como vemos en la imagen anterior, correspondiente a un *teaser* promocional de la trilogía disponible en el canal de YouTube de Vito García Viedma Zinefilms, Cintas Snuff no se presenta como una película de serie B como sí lo hacen las otras dos. Sin embargo, eso no limita la consideración de esta como tal, sobre todo cuando está presente en un circuito local que se basa en el cine Z como concepto, como da cuenta el Festival de Cine Z en Talcadáveres. En otras palabras, se trata de una película que se encuentra en un conjunto de películas que reivindican y se autoproclaman como películas de serie B, y si bien esto podría considerarse más propio de una estrategia comercial, no deja de ser llamativo que una película aspire a comercializarse como tal.

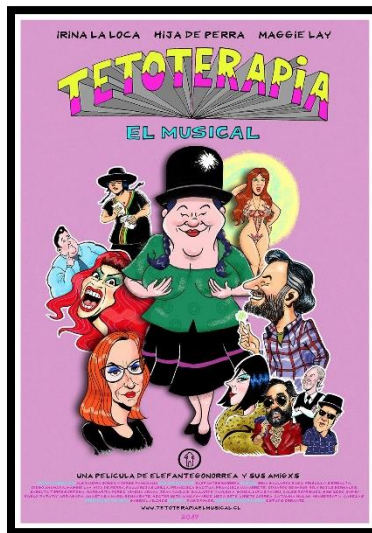


Evolución pósters de la Muestra de Cine Z en Talcadáveres (de 1ra a 5ta versión)

A través de Cintas Snuff, es posible notar no solo la problemática de la arbitrariedad que conlleva el uso del término o clasificación de la clase B, si no de la existencia de una corriente que se acuña éste mismo, aunque con fines específicamente comerciales, que buscan llegar a una audiencia de nicho que gusta de consumir este tipo de filmes. Pues si bien Cintas Snuff no se vende a sí misma como una película de serie B, es exhibida en un circuito que principalmente se basa en el goce por esta categoría, y su estrategia publicitaria, basada en su temática y género, parece buscar captar la atención de este público específico. Aun así, tener de ejemplo las películas de un mismo director no es ejemplo suficiente para dar cuenta de esto, por lo que es necesario indagar un poco más en esta corriente.

4.2.3 Toda la carne a la parrilla. La expresión artística de Tetoterapia, el musical, a través de la clase B.

En un video realizado para la 8va edición del Festival de CineZ en Talcadáveres presentes en el canal de YouTube del festival, la banda Elefantegonorrea, conformada por Alejandra Gómez y Jorge Panchana, se presenta para invitar a la audiencia a asistir a ver su primera película, Tetoterapia, el musical. Esto ya nos puede dar un indicio de qué podemos esperar de esta cinta al tener cabida en este festival, y gracias a esto la película podría caer en la categorización de la clase B (o Z) solo por esto, pero para ello es necesario indagar primero en cómo fue su producción y realización.



Póster de Tetoterapia, el musical (2019) de Alejandra Gómez y Jorge Panchana

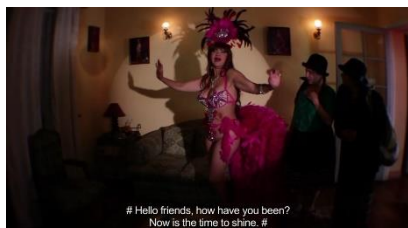
Nada más al iniciar la película, y a modo de introducción, podemos ver a los dos integrantes de Elefantegonorrea aparecer en pantalla dándonos la bienvenida (00:00:06 – 00:00:40). Estos cuentan como Tetoterapia, el musical, fue realizada con ayuda de muchas personas sin ningún fondo financiamiento de privados, y que tardó cinco años en realizarse. Además, invitan a la audiencia a dar un aporte voluntario si les gustó la película, remarcando el hecho de que verla es gratis (disponible en YouTube, canal: elefantegonorrea). Se puede entender de esto, que el presupuesto de Tetoterapia fue más bien limitado. Por esto se puede decir, una vez sabiendo la premisa de la película, que Tetoterapia, el musical, es

ambiciosa para la cantidad de presupuesto que se permitió tener, pues para empezar es un musical, un género cinematográfico que no es para nada común ver en Chile, por no decir que es prácticamente inexistente, y a la vez nos presenta una gran cantidad de personajes extravagantes, varias locaciones, muchos extras, y multitud de artistas involucrados en su realización. Es, en contraste a esto, lo que provoca que Tetoterapia posea una estética *trash*, que evidencia las carencias que posee. Esto es algo que podemos asimilar con una producción de clase B de la forma que la hemos comprendido anteriormente. Se puede encontrar apoyo a estas sospechas en una nota de la página web *Bitácora de cine*, en la cual la autora Laura Figueroa escribe lo siguiente sobre Tetoterapia, el musical:

(...) largometraje chileno dirigido por Alejandra Gómez y Jorge Panchana y musicalizado por la irreverente banda “Elefante gonorrea”, es una comedia negra clase B que desde la crítica reconoce lo perverso de una industria que con sus malas prácticas prefiere a la población enferma y devastada para sacar provecho. (2021)

Como vemos, Figueroa nombra directamente a Tetoterapia como una película de clase B, y no solo esto, si no que continúa recalcando su capacidad para hacer una crítica social desde un lugar irreverente al haber surgido de la banda Elefante Gonorrea. Sobre esto, Figueroa describe la estética de la película como *punk*, y destaca la participación de las performistas “Irina, la loca”, en el papel protagónico, e Hija de Perra (poco antes de su defunción) en el papel de “La diva”, a la que define como una performista *trash punk*. A parte de estas, hace aparición la vedette veterana Maggie Lay en el papel de “La casera”, y un periodista interpretado por Wincy Oyarce, director que trabajó íntimamente con Hija de Perra en más de una ocasión, y con la cuál filmó la película de horror de bajo presupuesto “Empaná de Pino” en 2008, que es incluso más *trash* que Tetoterapia. Sin duda, un elenco de lo más indicado para trabajar en una película como esta, y que da cuenta de una corriente de cine que rompe con el canon cinematográfico a través de sus atrevidas propuestas artísticas. Ya hemos visto

que una de las estéticas que más se repiten dentro de la serie B es precisamente el *trash* y el *punk*, algo que fue adoptado principalmente por el cine B realizado a partir de los 70's, y sobre todo el realizado bajo el alero de la productora *Troma Films*, que a su vez es reconocida por sus propuestas irreverentes llenas de comedia negra.

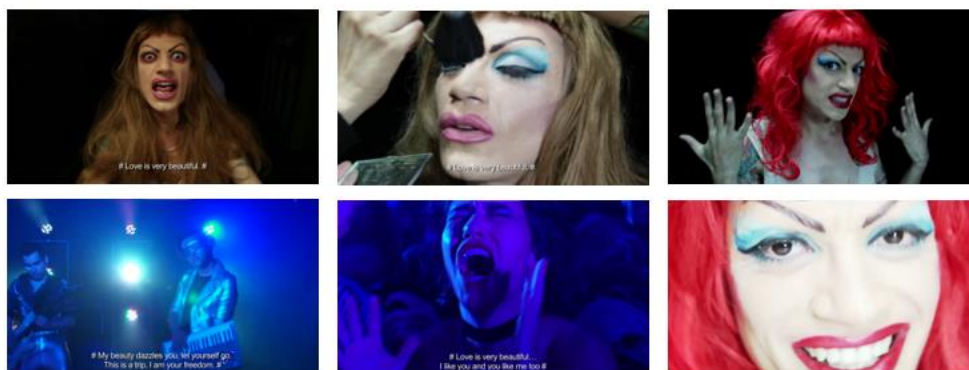


Maggie Lay como "La casera"



Wincy Oyarce como "Periodista"

Sin ir más lejos, la inclusión de disidencias en películas de serie B no es algo nuevo, y de hecho de ahí se han popularizado grandes íconos de la cultura pop que son reconocibles hoy en día, como lo son las películas *Pink Flamingos*, que contó con la participación de la *drag queen* Divine, o *The Rocky Horror Picture Show*, que siendo a su vez también un musical con música poco convencional, presentó a un Tim Curry travestido en el papel del Dr. Frank-N-Furter, el gran villano extravagante de la película.



Fragmento 1 (00:25:26-00:28:27)

El anterior fragmento corresponde a una de las escenas musicales de la película. El personaje de Hija de Perra, "La diva", es sacada de su estado letárgico y decadente para ser transformada mediante el maquillaje. A continuación, vemos como La diva, ahora con una peluca roja y una extravagante vestimenta plateada, canta junto a su banda en un escenario nocturno. Aquí podemos ver más claramente la utilización de la estética *camp*, en su relación íntima con el cine

de disidencias, en las vestimentas de los personajes, que son artificiosas y exageradas, en la música, que navega entre una canción pop electrónica y una experimental, en los colores saturados, el rojo y el azul nocturno, etc. Inmediatamente a continuación de este fragmento, comienza otro con otra canción completamente diferente, demostrándonos la versatilidad estética que posee Tetoterapia.



Fragmento 2 (00:28:28-00:32:21)

En este fragmento, observamos al personaje de Irina, la protagonista, junto con su amiga Priscilla, que se encuentran un grupo de cantantes callejeros. El hombre de la guitarra, que es el que canta, parece encantado por ver a Irina y ambos empiezan a coquetear, hasta que Irina pregunta por la niña, que la tienen pidiendo dinero. El hombre canta la canción sobre cómo encontraron a la niña en una caja de cartón flotando en el río Mapocho, y terminaron criándola luego de que ésta se adaptara muy bien a su estilo de vida. Esto es representado visualmente a través de varias imágenes que nos muestran al hombre interactuando con una niña pequeña en distintas fases de su crecimiento, imágenes a las cuales se les ha puesto un efecto que simula una cinta de video antigua y gastada, aunque la artificialidad de el efecto resulte evidente a simple vista. De todas formas, esto es suficiente para que se entienda que se trata de un recuerdo. Luego de esto el personaje de Irina queda aún más encantada con Paulo, el guitarrista y cantante.

Este fragmento nos ofrece una estética muy distinta, a pesar de que sucede inmediatamente después del fragmento anterior. En este caso, la estética se aleja del *camp* para acercarse más al *trash*, pero en cualquiera de los dos casos,

vemos cómo se utilizan estas estéticas para apoyar a personajes y momentos entrañables, sin perder la seriedad y el cariño hacia estos.

Y, por último, un poco más avanzada la película, en este último fragmento a analizar vemos una escena propia de una película de *gángsters*.



Fragmento 3 (00:46:23-00:49:11)

“La jefa” hace su primera aparición en pantalla, llevando consigo a sus secuaces en un auto, mientras les da indicaciones de qué es lo que harán a continuación. Los hombres entran a una casa a hacer un trato de drogas con un mafioso, pero antes de completar el pago proceden a dispararles a todos los presentes en la habitación. La sangre, realizada con un efecto de CGI que no resulta muy creíble, salpica a montones. La sangre que cae sobre la cara de uno de los mafiosos es la única que posee una materialidad dentro de la escena, y su viscosidad y color tampoco son representaciones fieles de sangre real; la sangre que salpica en el rostro, desborda materialidad. Los matones proceden a irse, dejando atrás su carnicería, y permitiendo que una chica que se encontraba en el patio entre para ver la escena. Su reacción es llamativa, pues podemos entender que debería estar horrorizada, pero su expresión es bastante confusa, solamente producto de una actuación que podría considerarse deficiente, pero que dialoga perfectamente con la estética general de la película.

Acá volvemos a ver una estética *trash* y *campy*, y aunque es vinculable con el cine de explotación, lo cierto es que no busca lo explícito ni lo morboso para funcionar. La escena se sostiene, principalmente, por las elecciones artísticas que provocan que la película se vea “cutre” y mal lograda, solo que en Tetoterapia la elección parece ser tomada completamente a propósito y no producto de un error o una mala planificación.

Como vemos, Tetoterapia se apoya en sus recursos precarios para ofrecer una estética precaria y *trash*, llena de *camp*. Estos elementos, más el elemento musical, crean una película alternativa muy particular, con mucha personalidad impresa desde el papel de todos quienes participaron creándola. Su exhibición en el Festival de Cine Z, por otro lado, nos muestra su faceta comercial y el público al que aspira llegar, pues si bien es un tipo de película que está destinada a ser consumida por un nicho muy reducido, que no asegura ganancias, a diferencia de Toro Loco y Cintas Snuff, Tetoterapia se apoya en sus características estéticas “cutres” para conseguir su público, y es en estos espacios donde ese cine más se consume.

En la nota de Figueroa, ésta concluye con el siguiente párrafo:

Además, es interesante por ser una comedia chilena, que, asumiendo los riesgos de ser un musical pudo sobrepasar toda expectativa por su estética rupturista que se interna en los barrios bajos de Chile, algo que totalmente logra el cine clase B chileno.

Figueroa afirma la existencia de un cine de serie B presente en Chile, caracterizándolo por su rupturismo estético y su capacidad de entrar en los sectores económicos bajos, algo que podemos inferir como una característica propia del cine B en general.

De esta forma, es posible decir que Tetoterapia, el musical, sí es perteneciente a esta corriente de cine de clase B en Chile, y nos demuestra que en esta pueden entrar propuestas de diverso carácter, ofreciéndoles la oportunidad de obtener un público y un nicho específico al cual llegar, al que de otra forma podrían no hacerlo y permanecer en el anonimato y el *underground* de forma indefinida.

Conclusiones

El cine de clase B es un término, y a la vez un concepto, que se encuentra en un espacio de disputa por su significado y su valor. A día de hoy, no hay forma de determinar con certeza si una película es o no de clase B, pues, como vimos a través de su recorrido histórico, el concepto se puede usar por cualquier persona de forma arbitraria, bajo nociones muy diferentes de este mismo. Esto podría darse ya que, como mencionaban Flynn Y McCarthy, ya no existen las condiciones industriales de la época de la *Poverty Row*, donde existía una institución que definía las películas que pertenecían a la clase B. Al fin y al cabo, es una categoría que puede aplicarse por la crítica, por los realizadores y por las audiencias, y ninguna de estas tiene más o menos autoridad al respecto. Se puede usar de forma despectiva como de forma reivindicadora, se puede entender como un cine de menor calidad a ojos de la industria, y como basura a los ojos del mundo del arte, aunque también podría ser considerado como una forma de expresión artística más dentro del mundo del cine. Ante todo, es un término intrínsecamente ligado al factor comercial del cine, y su existencia nos recuerda que el cine, tal y como mencionaba Valladares, antes que arte, es una industria.

Si buscamos la existencia de un circuito comercial de cine de clase B dentro de Chile, no podemos encontrarlo anclado a la industria local chilena. Sin embargo, podemos dar cuenta que se ha abierto la posibilidad con el surgimiento de festivales de cine alternativo, como lo es el Festival de Cine B, y el Festival de Cine Z en Talcadáveres, por lo que, al menos, se puede decir que se ha ido formando uno en la última década. Aun así, muchas de las películas exhibidas en estos festivales deben optar por circuitos de cine independiente internacionales, como vimos en el caso de Toro Loco y Cintas Snuff. El caso de Tetoterapia es diferente, esta no posee el mismo carácter de comercialización que las dos películas anteriores, pues está mucho más anclada a la idiosincrasia chilena y está enfocada a un nicho mucho más reducido. Aun así, si bien no es posible afirmar que un circuito de cine B está establecido en Chile, si se puede dar cuenta a través de los dos festivales mencionados, que efectivamente existe

una corriente de cine que se adapta al concepto de la clase B. Entonces, es a través de las películas que se analizaron que se puede considerar la existencia de una clase B “a la chilena”, si:

- 1) Comprendemos que hay películas, como *Toro Loco*, que no se adaptan a los requerimientos estéticos de la industria mainstream, ni a los cánones, sean artísticos o ideológicos, que buscan imponerse en los medios culturales nacionales.
- 2) Existen circuitos, como aquel por dónde se mueve *Cintas Snuff*, que reivindican al cine de clase B, y basan su estrategia comercial en llegar a nichos que gustan de este cine.
- 3) Existen películas con propuestas divergentes, como *Tetoterapia*, el musical, que encuentran en estos nichos una audiencia fiel y un medio de distribución ideal para lograr expresiones artísticas alternativas.

Esta investigación nos permite cuestionarnos el carácter del cine como medio artístico, y los numerosos factores que juegan un rol al momento de definir qué es considerado arte y qué no. El cine de clase B está en un terreno donde el concepto de arte mismo entra en disputa, y que deja entrever cómo el factor económico juega un rol fundamental para que una obra cinematográfica pueda ser considerada más artística que otra. La clase B nos muestra las costuras del medio cinematográfico, nos saca de la inmersión en la pantalla al exponer su materialidad y los elementos que conforman la realización cinematográfica, y explota al máximo la característica del cine como arte de masas. Con esto, se revaloriza el poder de las audiencias en el cine al ser estas quienes completan la triada creador-obra-espectador propuesta por Daza (2008, p. 2), y entregan al cine de clase B su valor de culto y sus nichos específicos. Es en su faceta reivindicadora que la clase B puede encontrar un sustento en su existencia, no solo como una forma de cine, si no como un modelo industrial que involucra producción, realización y distribución. Está en el diálogo con las audiencias, hambrientas de un cine fuera de la norma, un cine “cutre”, desinhibido, extravagante y extraño, en donde podemos encontrar el circuito comercial para un posible cine de clase B chileno y contemporáneo, de la misma forma que propuso Omar Orellana en relación al establecer una industria low-cost en Chile.

Por último, y ligando el tema a lo propuesto por Sánchez de la investigación en artes como una facultad que permite a los artistas auto legitimar sus obras (2010, p. 8), esta investigación puede ayudar a que artistas del medio cinematográfico logren esto, si es que sus obras no dialogan con el canon cinematográfico, o no obtienen el éxito del *mainstream*. Permitirá considerar el modelo de la clase B, o serie B, como un medio de exploración artística y/o estética, un tubo de escape a las normas impuestas por la industria y el mundo del arte.

Bibliografía

Aumont, J., Marie, M. (1990) *Análisis del Film*. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.)

Alavez, J. (2014) Lo *kitsch*, lo *camp*, y sus manifestaciones actuales. En A. Híjar (ed.). *El horror y lo grotesco en la crisis* (pp. 73-81). *Discurso Visual*, N° 33.

Altman, R. (2000) *Los géneros cinematográficos*. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.)

Barefoot, G. (2017) *Trash Cinema: The Lure of the Low (Short Cuts)*. (New York: Columbia University Press, Wallflower Press)

Borgdroff, H. (2010) El debate sobre la investigación en artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.

Cossalter, J. (2020) La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Cartografía de las problemáticas abordadas en el último lustro. En *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. 9(1):336-354

Davis, B. (2012) *The Battle for the Bs: 1950s Hollywood and the Re-birth of Lowbudget Cinema* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press).

Daza, S. (2009) Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. En *Horizontes pedagógicos*, 11(1), pp. 73-79.

Díaz, A. (11 de octubre de 2010) Patricio Valladares, realizador de cine fantástico: Un “Toro Loco” Suelto En Chillán. Para *Revista Cultural Observatorio Regional*. <https://revistaobservatorioregional.blogspot.com/2010/10/patricio-valladares-realizador-de-cine.html>

Edwards, J., Höglund, J. (2018) *B-Movie Gothic, International Perspectives*. Edinburgh University Press.

Figuerola, L. (1 de octubre de 2021) *"Tetoterapia, el musical" (2020): Ni tan absurdo*. Bitácora de cine. <https://bitacoradecine.cl/tetoterapia-el-musical-2020-ni-tan-absurdo/>

Flynn, C., McCarthy, T. (1975) *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System: An Anthology of Film History and Criticism* (New York : E. P. Dutton)

Frías, L., Marañón, F. (2022) Diversidad cultural, coproducciones y tendencias fílmicas en tres festivales europeos de cine de clase A. En B. Muñoz, A. Corona y G. Salazar (eds.). *Producción y Consumo de Contenidos Audiovisuales* (pp. 15-50). México: Universidad Autónoma de Coahuila.

García-Escrivá, V. (2018) El auge del género de superhéroes y la nueva industria cinematográfica global. En *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9(1), 483-491.

Greene, D. (2005) *Mexplotation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man, and Similar Films, 1957-1977*. (North Carolina: McFarland & Company, Inc.)

Gutiérrez, J. (s.f). Glosario. Blog: Invasión de Cine B. <https://invasiondecineb.wordpress.com/glosario/>

Gutiérrez, J. (s.f). ¿Qué es el cine B y de explotación?. Blog: Invasión de Cine B. <https://invasiondecineb.wordpress.com/que-es-el-cine-b-y-de-explotacion/>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*, 6ta edición. (México D.F.: McGraw Hill).

Hidalgo, D. (Enero de 2013) *Toro Loco. Nadie se despide como una bala*. Paniko. <https://www.paniko.cl/toro-loco-nadie-se-despide-como-una-bala/>

Jablonska, A. (2008) La Elaboración del Marco Teórico, versus la ilusión del saber inmediato. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II. Vol. XIV. Núm. 28, Colima, diciembre 2008, pp. 133-149.

Jiménez, J. (11 de febrero de 2016) *Dos libros reivindican el cine de Serie B de los ochenta de Cannon Films*. <https://www.rtve.es/noticias/20160211/dos-libros-reivindican-cine-serie-b-ochenta-cannon-films/1299601.shtml>

Land, P. (29 de marzo de 2015) *Pochoclo Rancio: Cine B nacional*. Cultura Geek. <https://www.culturageek.com.ar/pochoclo-rancio-cine-b-nacional/>

Larraín Pulido, C. (2010) Nuevas tendencias del cine chileno tras la llegada del cine digital. *Aisthesis*, N° 47, 156-171.

López, M. (20 de septiembre de 2022) *Troma: Cine de Serie B Comprometido - Filmoteca Ninja*. <https://peakd.com/hive-166847/@nodoninja/troma-cine-de-serie-b-comprometido>

Madrid, C. (24 de enero de 2023) CutreCon, el festival internacional de cine cutre que es un lujo. *Revista Traveler*. <https://www.traveler.es/articulos/cutrecon-festival-internacional-de-cine-cutre-madrid>

Mercader, Y (2012) El cine como espacio de enseñanza, producción e investigación. *Reencuentro*, núm. 63, pp. 47-52.

Monterde, J. (2020), Sobre el canon cinematográfico (y español). *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 78, págs. 19-34.

Moyano, H. (29 de junio de 2020) Vito Garcia Viedma: «Nos tomo 4 años poder terminar Cintas Snuff». Cine de Género Latinoamericano. <https://cinedegenerolatinoamericano.com/entrevistas/vito-garcia-viedma-nos-tomo-4-anos-poder-terminar-cintas-snuff-2020-06-29>

Orellana, O. (2013) Por un cine sustentable: Analizar y aplicar un modelo de cine de bajo presupuesto en Chile. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114836>

Parada Poblete, M. (2020) Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo. En L. Zavala y J. Aristizábal Santa (eds.). Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017) (pp. 205-252). Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

Przylipiak, M. (2018) The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema. *Panoptikum*, N° 19, 14-31.

Roche, D. (2015) Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. *Transatlantica* [Online], 2. <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846>

Sánchez, J. (2010) In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes La Revista*, 13, 36-51.

Spera, A. (2016) El cine mainstream hollywoodense en las pantallas grandes argentinas (2010-2015). En *Actas del V Congreso AsAECAS* (pp. 1777-1788). Buenos Aires: AsAECA, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2016.

Steimberg, A. (2005) El cine bizarro: la mirada cómica inherente a un consumo cultural desviante. *Figuraciones*, N° 3, El arte y lo cómico, Secciones y artículos III. Construcciones de la risa. Buenos Aires: IUNA Crítica de artes.

Veliz, F. (2006). Cine chileno e industria... el desafío que falta. *Signo y Pensamiento*, (48), 149-169.

Vito García Viedma, Cineasta. Terror con sangre maulina (s.f) Nos Magazine.
<https://nosmagazine.cl/cultura/vito-garcia-viedma-cineasta-terror-sangre-maulina/>

Referencias

Festival de Cine Terror y Fantástico Talca Chile (9 de noviembre 2022) *2022. Elefantegonorrea los invitan a la 8ctava Cine Z en Talcadáveres.*
<https://www.youtube.com/watch?v=1trbNd66HmA>

Vito García Viedma Zinefilms (2 de julio 2018) *Cintas Snuff Trailer Internacional 2019 (Independent Chilean film Sub Eng).*
<https://www.youtube.com/watch?v=paIWXw0brh4>

Vito García Viedma Zinefilms (6 de noviembre 2022) *Teaser 1° Trilogía de Género de Vito García Viedma (Chile).*
<https://www.youtube.com/watch?v=5pqt1m2M-l>