



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE TEATRO

## BUSCANDO NUEVAS MIRADAS PARA EL CINE EN CHILE

Nombre: Arancibia Mora, Alonso Jesús Miguel

Profesora guía: Retuerto Mendaña, Iria

Tesis para optar al grado de licenciado en Teatro

Tesis para optar al grado de intérprete teatral

Santiago, 2015

## AGRADECIMIENTOS

A mi inigualable madre, mi increíble abuelita, mis hermanos, mi gran familia, mis compañeros y amigos, cuyo amor y apoyo es lo que me hace respirar, perseverar y disfrutar.

A mi gran profesora Iria Retuerto, por la enormidad de cosas que me enseñó, la interminable paciencia, apoyo y cariño.

Al teatro y al cine, por construir gran parte de la persona que soy y seguirá siendo.

Al universo, porque parece que algo quiere de mí, incluyendo este escrito (eso creo).

# ÍNDICE

1. PLANTEAMIENTO DE LA PROBLEMÁTICA.....	4
1.1. Introducción.....	4
1.2. Pregunta de investigación y objetivos.....	8
1.3. Justificación.....	9
2. MARCO TEÓRICO.....	10
2.1. Ejes temáticos.....	10
2.2. La historia irregular del cine chileno.....	11
2.3. La construcción colectiva del cine latinoamericano.....	24
3. MARCO METODOLÓGICO.....	34
4. ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	37
5. CONCLUSIÓN.....	56
6. BIBLIOGRAFÍA.....	61
7. ANEXOS.....	63
7.1. Pauta de entrevista.....	63
7.2. Entrevistas.....	64
7.3. Ordenamiento de las entrevistas.....	127

# 1. PLANTEAMIENTO DE LA PROBLEMÁTICA

## 1.1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que esta investigación es en función de obtener la licenciatura en teatro, se considera al cine como un arte escénico también, en el cual los/as actores/actrices se desarrollan artística y laboralmente. A pesar de que estos rubros pueden ser diferentes en muchos sentidos, ambos tienen el objetivo fundamental de dialogar con el público, uno de las principales problemáticas a tratar en esta investigación

Cada vez que vamos al cine, examinamos la cartelera y podemos advertir que hay una variada cantidad de películas para elegir. De toda esa cantidad de películas exhibidas ¿cuántas películas chilenas podemos contar? Existen cines en los que no encontramos ninguna opción perteneciente a la industria nacional, y a medida que va aumentando el tamaño del cine, empiezan a mejorar un poco las posibilidades de encontrarse con algún filme local. Pese a ello, al fin y al cabo, la proporción nunca va a ser tan grande como el gran espectro de éxitos taquilleros, provenientes de Hollywood en su mayoría. Es excepcional encontrar más de 4 películas locales en un solo complejo. Tampoco podríamos decir que es muy sorprendente, inaudito o reprochable, ver como la industria nacional naufraga en un mar de mega producciones extranjeras o hollywoodenses que involucran mayor presupuesto (mucho mayor), estrellas de fama internacional (a las que incluso iríamos a ver, únicamente por su presencia en la película, más que la película en sí) y un poder publicitario que podemos comprobar viendo anuncios de estreno en cualquier medio de comunicación. Considerando esos factores, se puede asumir como un hecho natural que el público prefiera los éxitos internacionales, más que los proyectos hechos en casa.

Todos los factores mencionados anteriormente pueden considerarse como hechos obvios y fácilmente advertibles. Factores como el presupuesto o la popularidad de los artistas internacionales son hechos difíciles de ignorar. La industria hollywoodense está altamente consolidada y no es realista intentar superar sus

números dentro del país, pero al menos se puede pensar en formas de disminuir un poco la brecha. Para comprender mejor la realidad que ha vivido y está viviendo actualmente la industria nacional, en relación con su público local, es necesario profundizar qué otras variables podrían estar distanciando al público del cine chileno. ¿Guion? ¿Dirección? ¿Actuaciones? ¿Tal vez incluso la formación del público?

Aunque definitivamente no se puede negar que el cine chileno, en las últimas dos décadas, ha tenido un crecimiento sostenido, ese crecimiento ha sido bastante irregular. Cada año se vuelve impredecible en cuanto a la cantidad de espectadores que frecuentan las salas, siendo difícil estimar la cantidad de espectadores que tendrá cada película. Más allá de las cifras que haya logrado en los años anteriores, todas resultan ser poco constantes. Tomemos como ejemplo el gran contraste que hubo entre los años 1999 y 2000. En el 1999 la cantidad total de espectadores que se acercó a las salas de cine a ver películas locales fue de 836.000 aproximadamente, contrastando fuertemente con la pobre cantidad de 156.000 espectadores del año 2000. Es muy curioso ver como en el año 2002 se registra una cantidad no mayor a 460.000 espectadores, y ver que al año siguiente las cifras terminan siendo más del triple con 1.700.000 aproximadamente. ¿Cómo se explican estas irregularidades tan grandes? Debido a la escasa cantidad anual de películas chilenas que logran exhibirse en los cines, también son escasas las posibilidades de que alguna de esas películas logre un verdadero alcance hacia el público. Examinado la carrera que ha tenido esta industria en las últimas dos décadas, se puede advertir que muchas de las películas que más público local ha logrado captar, suelen estar relacionadas con fenómenos sociales masivos dentro de Chile (acontecimientos de alta contingencia o popularidad a nivel nacional). Aquí van algunos ejemplos:

En el año 1990 un grupo de jóvenes llevó a cabo un asalto con secuestro a una casa de cambio y club de video en el centro de Santiago. El asalto fue liderado por Marcelo Gómez Lizama, quién más tarde será conocido como “Johnny 100 pesos” e inspirador de una película con el mismo nombre. El asalto a esta casa de cambio

fue un hecho bastante connotado a nivel nacional en un Chile recién salido de la dictadura, y que consiguió la atención del espectador chileno a un nivel masivo, lo que convirtió al filme de Gustavo Graef-Marino en uno de los grandes éxitos de taquilla de la década de los noventa.

Otra película, cuyo éxito fue bastante considerable, que podemos catalogar como un hito importante del cine chileno es “El chacotero sentimental” cuya campaña publicitaria, podríamos decir, se fue gestando durante años con el programa radial del mismo nombre conducido por Roberto Artiagoitía (mejor conocido como “El Rumpy”) El programa tuvo un éxito masivo y así, fue generando un lazo entre el público y la película incluso antes del estreno. Ésta película logró registrar más del noventa por ciento de los 836.000 espectadores mencionados anteriormente en el año 1999. Una sola película logra hacer la gran diferencia entre un año y otro.

Pareciera, a través de estos ejemplos, que el público chileno busca acercarse al cine a ver algo más que una película, buscan acercarse más a un fenómeno social masivo que tenga una relación más directa con ellos. Más ejemplos que sirven para respaldar esta afirmación son “Machuca” de Andrés Wood que, logrando una cifra de no menos de 648.000 espectadores, ocasionó un gran revuelo a nivel nacional al retratar el golpe de estado del año 73 de una forma tan directa. También programas de éxito masivo como “31 minutos” o “Rojo, fama contra fama” fueron fenómenos sociales que sirvieron de respaldo para el éxito de las películas realizadas a partir de ellos.

Sin embargo, tampoco se puede decir con plena convicción que el poder de los fenómenos sociales masivos, sea necesariamente la única condicionante para lograr un proyecto nacional de concurrencia masiva. De hecho, el filme que más espectadores ha registrado en la historia del cine chileno, no está basado en ningún programa ni suceso contingente a nivel nacional. “Sexo con amor” (Boris Quercia, 2003) registró un total de más de 978.000 espectadores a nivel nacional, llegando al espectador de una forma acertada, tratando la sexualidad desde un enfoque cómico y jocoso.

Si bien no se lograron los mismos resultados masivos con “Taxi para tres” (Orlando Lübbert 2001) esta película también lideró la taquilla nacional en el año de su estreno, al lograr retratar de una forma atractiva, la marginalidad y fisura social en Chile.

Está claro que el cine en Chile no cuenta con mucho apoyo financiero, y eso puede incidir bastante en la posibilidad de gestación o la calidad de una película. Sin embargo, lo que se quiere en ésta investigación no es abordar la problemática del cine precisamente desde el punto de vista financiero o productivo, sino desde un punto de vista artístico-creativo. Se considera que no se pueden sacar conclusiones suficientemente amplias para un problema tan complejo solo poniendo atención a las cifras que han generado las diferentes películas. Para una comprensión más acabada se consideran necesarias opiniones profesionales, provenientes de dentro de esta industria, y que muestren la visión interna de cómo se concibe la problemática del público. Para ello, se buscará comprender las reflexiones que efectúan actores y directores profesionales que tengan experiencia dentro del rubro. La mirada del público, de la crítica, de los cinéfilos, etc. son un gran aporte al cine chileno, pero una mirada más personal proveniente del mismo núcleo del cine, podría dar respuestas interesantes y novedosas.

## 1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo analizan los actores y directores la actitud del público frente al cine chileno y el desarrollo del mismo?

### OBJETIVO GENERAL

Comprender el desarrollo que ha tenido el cine chileno y su recepción desde el punto de vista profesional de actores y directores chilenos.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar las experiencias personales que han tenido los entrevistados en su relación con el público dentro del cine chileno.
- Analizar los elementos que destacan actores y directores de la recepción del público chileno al cine.
- Analizar las características que destacan los directores y actores como claves del desarrollo del cine chileno.
- Reflexionar en torno a la relación que establecen actores y directores entre cine, producción e identidad.

### 1.3. JUSTIFICACIÓN

A la hora de identificar razones o justificaciones por las que el cine chileno no logra desarrollarse a plenitud ni logra tener altas audiencias, se pueden encontrar muchos factores como la falta de apoyo gubernamental, apoyo financiero, la formación del público, la falta de conocimiento en gestión de los cineastas, etc. Sin embargo, en esta investigación también se considera necesario abordar otros posibles temas, como la efectividad de una película chilena, desde el punto de vista artístico de su realización, entre otras cosas.

Podría ser enriquecedor indagar en este punto de vista a través del diálogo directo con profesionales de la actuación y la dirección. ¿Por qué es considerado relevante saber sus opiniones respecto a este tema para la investigación? Opiniones y críticas acerca del cine chileno hay muchas, desde el comentario más pequeño y banal hasta la crítica más detallada y especializada. La gran mayoría de todos estos artículos y opiniones, provienen del área periodística o literaria. Es decir, provienen de gente no involucrada ni perteneciente directamente a la industria cinematográfica chilena. Esto no es un cuestionamiento a la validez o el profesionalismo que puedan tener estas críticas, pero esta investigación asume que podría ser interesante conocer la visión interna.

Es difícil encontrar reseñas o críticas especializadas de actores o directores, considerando que ese no es su trabajo, y por ende, es difícil ver sus puntos de vista en los diferentes medios. El propósito de esta investigación es saber qué es lo que tienen que decir ellos al respecto. Las conclusiones que se puedan sacar, tal vez no resulten innovadoras ni cruciales como aporte a la industria, pero serán reflexiones que reflejen el sentir desde el interior del arte cinematográfico y del oficio teatral, que tal vez resulte novedoso y, con ello, un aporte. Por lo demás resultará útil ver qué posicionamiento toman los entrevistados, qué tan diferente o similar es una visión de la otra y qué tan acorde es su lenguaje con el de la industria. Es importante ver qué matices o detalles descuidados se pueden aún discutir en ésta problemática. Todavía se puede tener una comprensión más integral del cine en este país y del gran potencial que aún le queda por explorar. Conocer la visión de

estos actores en diálogo con las de directores, podría no ser un gran avance para tal propósito, pero sí es, definitivamente, un paso adelante.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. EJES TEMÁTICOS

El primer eje teórico ha sido escogido para ofrecer una visión retrospectiva del cine chileno, en función de analizar cómo la irregularidad histórica de los últimos 100 años que ha tenido este cine, se refleja en la irregularidad que presenta actualmente.

El segundo eje se encarga de hacer un análisis del cine latinoamericano en función de analizar la identidad cinematográfica chilena, no solo constituida a nivel local, sino como parte de una construcción colectiva, al contar con varios elementos, influencias y objetivos en común.

## 2.2. LA HISTORIA IRREGULAR DEL CINE CHILENO

Es necesario revisar en forma retrospectiva el desarrollo del cine en Chile desde sus comienzos, si se quiere profundizar de una forma más completa en el presente que está viviendo. El crecimiento irregular que ha tenido este cine durante las últimas dos décadas, es un fenómeno que se ha repetido a lo largo de su historia debido a variados contratiempos de distinta índole. A través de una revisión general de la historia del cine en Chile, se quiere plantear la relación que ha existido entre las dificultades políticas, sociales y económicas del país, en contraste con los esfuerzos por consolidar un cine estable y exitoso a nivel local. A lo largo de esta revisión, se destacarán muchos filmes que han permitido construir una identidad cinematográfica chilena y que han representado pequeños éxitos a nivel local y hasta internacional en algunas ocasiones. Son éxitos que, sin embargo, no han sido constantes a lo largo de estos cien años.

No se explorará con demasiado detalle cada hito cinematográfico que ha tenido el país desde sus comienzos, pero se considera importante tener al menos una visión general de aquellos factores que permitan, de alguna manera, comprender parte de la irregularidad histórica en el desarrollo del cine y su relación con el público, así como ver la posibilidad de relacionar la situación país con el desarrollo de ésta joven disciplina artística.

### **La llegada del cine a Chile.**

Horta (2011) relata el comienzo del cine en Chile como un suceso que estuvo acompañado de una gran efervescencia socio-política que se estaba gestando en ese entonces, alrededor del año 1910. Hechos importantes definen ese período, como la migración campo-ciudad, el fuerte crecimiento poblacional, el surgimiento de la llamada “cuestión social” (denuncia de injusticias laborales, obreros sobreexplotados, huelgas masivas y posteriores represiones traducidas en matanzas masivas de obreros) y los anhelos de mayor justicia por parte de los sectores de menos recursos. Todo ello estuvo acompañado de un creciente nacionalismo motivado, en parte, por la llegada del centenario en Chile.

Esta efervescencia socio-política no estaba sucediendo solo a nivel nacional, Chile fue parte de una serie de eventos de impacto mundial que se estaban desarrollando (Revolución Rusa, Revolución Mexicana, Primera Guerra Mundial, creación de la URSS, etc.). La industrialización estaba empezando a dominar el panorama tanto a nivel económico como ideológico.

“En este clima de inestabilidad, también considerada una sensación de crisis, va de la mano con los aires de modernidad que comienzan a expandirse en todo el mundo y donde la tecnología juega un rol preponderante. A este fenómeno es que corresponde, por ejemplo, la creación y masificación de la radio, de la iluminación eléctrica y, por supuesto, el cine” (Horta, 2011, p.16)

Horta se refiere a este período con el término “sensación de crisis”, por lo que sucedía en Chile, donde predominaba un clima de inestabilidad (explotación, represión, capitalismo, nacionalismo exacerbado, etc.) Todos estos factores fueron inspiración para los primeros intentos de hacer cine, siendo uno de los más relevantes la producción del primer cortometraje chileno “Manuel Rodríguez” hecho exclusivamente con el propósito de celebrar el centenario chileno a través de la conmemoración histórica.

Ese cortometraje fue uno de varios intentos enérgicos de desarrollar películas y tratar de ir a la par con el desarrollo del cine a nivel mundial, y no fueron exactamente intentos precarios. Evidentemente Chile no contaba con la misma capacidad para producir películas en la cantidad de los países más desarrollados, sobre todo Estados Unidos, pero sí logró experimentar un auge bastante marcado con su cine mudo por el período de 1920-1928.

La producción de cine en Chile pasó de solo dos películas anuales en 1918 a nueve en el 1928. La producción se gestaba desde diferentes sectores independientes el uno del otro como el teatro, la literatura, obsesiones y emprendimientos personales, periódicos, empresas, agrupaciones de la aristocracia, etc. (Horta, 2011). No

obstante, el éxito o convocatoria de los diferentes proyectos fue dudoso y difícil de medir según Horta, debido a la falta de registros que dieran cuenta de la cantidad de espectadores o funciones. A pesar del crecimiento en la producción de películas, la duración en cartelera era poco beneficiosa para éstas. Algunas películas se exhibieron no más de un par de semanas y otras, incluso llegaban a proyectarse solo una vez. Las únicas fuentes que entregan datos de esta producción, se encuentran en la prensa escrita, más del 90% de estos filmes se encuentran actualmente desaparecidos. (Ibid.)

Horta considera relativo este auge del cine mudo, pero también plantea la importancia que tuvo en la historia del cine chileno, ya que logró alcanzar un nivel de producción de alta participación que, si bien, reitero, no iba a la par con el desarrollo cinematográfico internacional, si se considera un período activo en el que las motivaciones eran fuertes y las fuentes muy variadas. Lamentablemente, este auge solo se vivió con el cine mudo, y decayó rápidamente con la llegada del sonido al cine, una gran revolución técnica a la que no pudieron adaptarse los realizadores chilenos. Los intentos por hacer cine sonoro fueron bastante costosos y difíciles, la economía chilena intentaba ir siempre al ritmo del crecimiento tecnológico e industrial del resto de los países desarrollados, pero solo podía llegar a un límite. El declive de la producción cinematográfica con la llegada del sonido es solo uno de los primeros grandes contratiempos que ha tenido este arte en el país.

Una de las producciones que más rescata Horta de este auge inicial fue “El húsar de la muerte” en 1925, desarrollada bajo el auspicio de la productora “Andes Films”, creada en 1924 (uno de los primeros intentos que hubo para llegar a conformar una industria nacional). En esta película, Pedro Sienna es director, escritor y nuevamente interpreta a Manuel Rodríguez, a quien ya encarnó en el cortometraje de 1910. Su valor fue considerado tal, que se intentó rescatar y actualizar a través de un sinnúmero de ediciones. En el año 41 fue intervenida de manera importante para incluirle sonido, siendo necesario cambiar muchas imágenes, intertítulos, etc. La película es nuevamente editada en el 62 al ser comprada por Sergio Bravo, encargado del centro de cine experimental de la Universidad de Chile. El mismo

Pedro Sienna participó en la reedición. Al comienzo de la dictadura, la cineteca se cerró y fueron expulsados los trabajadores, debiendo, algunos, exiliarse. Finalmente en 1996 se hizo una última edición de la película como iniciativa del Ministerio de Educación para la recuperación del patrimonio cultural. Para esta ocasión, se crea una nueva composición musical por parte de Horacio Salinas que reemplaza la de Sergio Ortega de 1964, se cambian secuencias, etc. Paradójicamente, en el intento de rescate de la película, se termina creando una versión bastante alejada de la original.

Horta describe esta película como una de las más exitosas del período y una de las más emblemáticas y simbólicas del cine chileno, siendo foco de muchas críticas de ese tiempo por su carácter “subversivo”. Tocaba temas como la relación entre opresor-oprimido, las clases sociales, el rescate de lo popular, etc.

### **El cine de Chile films y el cine independiente de los 40.**

El siguiente gran intento de desarrollo cinematográfico en Chile se puede localizar en la década de los cuarenta, cuando la iniciativa estatal tomó control sobre una gran parte del cine nacional. Gobantes y Peirano (2011) se refieren a este periodo como de mayor acercamiento al concepto de industria cinematográfica que empieza con la creación de la Corporación de Fomento de la Producción en 1939 (CORFO). Esta corporación fue un paso decisivo para levantar en 1942 la empresa filial Chile Films. La unión entre el estado y el desarrollo cinematográfico fue más fuerte que nunca, era una política orientada a la producción constante de películas pensadas con fines comerciales y para exportación. Se pensaba que consolidar una industria audiovisual podía, al mismo tiempo, ayudar a consolidar el desarrollo económico del país. Sin embargo, esta iniciativa estatal no logró tener éxito y las dependencias de Chile Films se terminaron arrendando en el año 1949. Los recursos económicos limitados, sumados a la falta de experiencia en producción y distribución cinematográfica, imposibilitaron una industria sustentable.

A pesar del fracaso del estado, Santa Cruz (2011) rescata el esfuerzo de muchos cineastas, independientes del auspicio de la CORFO, por sacar adelante sus propios proyectos basados principalmente en obras literarias como “La chica del crillón” de Joaquín Edwards Bello (dirigida por Jorge Délano) o “La hechizada” de Fernando Santiván (dirigida por Alejo Álvarez). La que más destaca Santa Cruz, debido a su éxito comercial, fue “Verdejo gasta un millón” basada en el personaje Jorge Délano del popular programa radial “Intimidades de la familia Verdejo” (dirigida por Eugenio de Liguoro). Paradójicamente, a pesar del fracaso de Chile Films, la década de los cuarenta resultó ser bastante prolífica debido a la producción cinematográfica independiente de mayor éxito.

### **Del documental al cine experimental, en búsqueda de un nuevo auge.**

La década de los cincuenta contempla un panorama exiguo en términos de producción cinematográfica, en relación a los años anteriores. Mientras que se produjeron más de 50 películas entre 1940 y 1949 (sin contar las de Chile Films), en los años cincuenta la producción llegó a la precaria cantidad de 11. Lo que Stange y Salinas (2011) destacan de ésta década, es la función documental que empieza a adquirir el cine (y que continúa en los sesenta). Empieza a abandonarse de a poco la teatralidad, la influencia literaria, el registro histórico, etc., valorándose la visión crítica y reflexiva del presente “...el cine no puede seguir siendo un mero testimonio o registro: Debe ser un productor activo de su propia sociedad” (Stange y Salinas, 2011, p.54) La mirada documental empieza a reemplazar el desencanto por el cine que dejó el fracaso de Chile Films.

“Esta mirada, por otra parte, será también determinada por los proyectos políticos de la época, especialmente la revolución cubana y la vía chilena al socialismo, que invitarán a sus intelectuales y artistas a concebir el trabajo creativo como un trabajo activo de producción y reforma de la realidad social”  
(Ibid.)

Ya no hay espacio para las alegorías, las metáforas, las abstracciones, etc. El panorama socio-político vigente es la principal atracción de los cineastas para plasmar literalmente en sus documentales, sin otra modificación más que el montaje.

Desde los años sesenta en adelante, paralelo al cine documental, se van desarrollando otros estilos en los cuales la función documental seguía siendo considerada por los directores, pero a través de la ficción generada por sus propias narraciones. Stange y Salinas (2011) destacan la influencia que directores como el francés Jean-Luc Godard o el sueco Ingmar Bergman, tuvieron en muchos realizadores locales. El director Federico Fellini, entre otros directores de Italia, también fue influyente con su estilo denominado “neorrealista”. Este cine empieza a caracterizarse, según Stange y Salinas como “experimental”, debido a que se plantea como una exploración de nuevos estilos cinematográficos, diferentes a los tradicionales, pero siempre en función de educar respecto a la realidad.

Entre los principales exponentes cinematográficos de este período en Chile, según Stange y Salinas (2011), se encuentran Miguel Littin y su filme “El chacal de Nahueltoro” (1969), considerado un ejemplo importante del denominado “nuevo cine chileno”, “cine experimental” o hasta “cine de la UP” (Unidad popular) entre otras acepciones que se le ha dado al estilo de esta época. Raúl Ruiz hasta el día de hoy sigue siendo recordado como una gran influencia por el sello que dejó en el cine de los sesenta con “Tres tristes tigres” (1968), adaptación cinematográfica de la obra teatral del mismo nombre. “...Ruiz no solo representa el hastío y la rebelión de clase, sino que también representa magistralmente el mundo pre-UP y su potencial revolucionario.” (Mora, 2011, p.63)

La ironía y humor negro de Ruiz, contrastaba con la emotividad de sus precursores como Littin o Helvio Soto, pero tenía en común la fuerte y directa crítica social que planteaba en el diálogo y la situación de sus personajes.

El “nuevo cine chileno” fue un referente e influencia que todavía perdura en la formación de muchos cineastas hasta la actualidad. Este cine fue uno de los más

relevantes en la historia del país, hasta su abrupta caída originada con el Golpe de Estado de 1973.

### **El cambio radical.**

Desde el año 1973 en adelante hay una laguna en la creación cinematográfica, ya que ésta fue detenida casi por completo, al ser censurado casi todo medio artístico en el país y exiliados la mayoría de los artistas. El Golpe de Estado y el comienzo del gobierno militar es un hecho que inevitablemente ha inspirado un sinnúmero de películas de diferentes realizadores chilenos. Excepcionalmente se pueden rescatar obras que lograron realizarse durante el período y dentro de Chile, la cantidad es muy baja pero valiosa. El resto de películas realizadas han sido alusiones tanto directas como indirectas a la dictadura, ya sea en sus imágenes, en la forma de ser de los personajes, en las historias, las relaciones, los conflictos, etc.

Cavallo, Douzet y Rodríguez (2007) destacan “La luna en el espejo” de Silvio Caiozzi, elaborada a mediados de la década de los ochenta, como uno de los escasísimos ejemplos de trabajo cinematográfico que hubo dentro de Chile durante el gobierno militar. La producción de la película recién logró terminarse en 1989 para ser en 1990 la primera película chilena estrenada en la reinaugurada democracia. También fue director de las cintas “A la sombra del sol” (1974) y “Julio comienza en julio” (1979)

“La luna en el espejo” representó una crítica directa al autoritarismo, contando la historia de “el gordo”, un hombre adulto que, pese a su edad, cuida y obedece fielmente a su padre enfermo y postrado que controla cada uno de sus movimientos. La libertad de “el gordo” es casi inexistente, confinado en una casa y una rutina que no permite liberar sus impulsos. La película va mostrando al padre autoritario como una figura obsoleta y decadente durante toda la película. El repertorio de Caiozzi es considerado verdaderamente notable por formar parte de la casi nula producción de cine chileno fuera del exilio durante la dictadura. “Julio comienza en Julio” también

es destacada por Cavallo et.al. (2007), como parte de la crítica al autoritarismo oligárquico y el régimen vigente en la época.

Existen muchos otros ejemplos desarrollados después de los 90 que forman parte de esta influencia, en los que la figura del patriarcado es altamente cuestionada y criticada, haciendo referencia al poder autoritario del gobierno militar. Ejemplos tales como “La niña en la palomera” (1990) de Alfredo Rates, “¡Viva el novio!” (1991) De Gerardo Cáceres, “Farewell... Isla negra” (1991) de Hernán Garrido, “Hay un hombre en la luna” (1995) de Cristián Galáz, “Cicatriz” de Sebastián Alarcón (1997), el cortometraje “Reunión de familia” de Andrés Wood” y el cortometraje “Ñoquis” de Boris Quercia, etc.

En este período se tocan muchos temas en el que la figura paterna es criticada, y no sólo ésta sino que también la figura de la madre y el modelo familiar completo son cuestionados, el abandono, los hijos dejados a su suerte prácticamente como huérfanos, etc. Se trata de situaciones en las que se quiere reflejar una realidad socio-política nacional en un grupo familiar reducido. “El imaginario fílmico construido durante los noventa consolidó la idea del golpe militar de 1973 como una “ruptura”, una “herida abierta”, una “marca” en el cuerpo de la sociedad” (Cavallo et.al., 2007, p.286)

### **El difícil desarrollo de la transición.**

La reanudación de la producción cinematográfica post-dictadura fue desenvolviéndose tan lentamente como la transición que se fue gestando hacia la democracia. El fin de la dictadura no significó exactamente el fin categórico de la represión y la censura a las diferentes formas de hacer arte, significó solo una disminución paulatina de estos obstáculos a los medios expresivos (medios de comunicación masivos y proyectos artísticos).

Cavallo et.al. (2007) destaca factores que hicieron a la transición, desde el 1990 hasta el 1999, un proceso bastante lento. No solo se luchó por disminuir los variados vestigios del régimen autoritario pasado, sino que la nueva y enorme fuerza que

ganó la iglesia por su defensa de los derechos humanos durante la dictadura, también fue un factor decisivo de censura, sobre todo en los contenidos sexuales que se presentaban en algunas películas. En cuanto a la economía, muchas actividades productivas que solían estar bajo el alero del estado pasaron a formar parte de los privados y muchas subvenciones por parte de éste a actividades artísticas y culturales fueron completamente eliminadas. Esas subvenciones también fueron reestableciéndose de forma muy lenta y hasta la actualidad siguen haciéndose escasas para todas las disciplinas artísticas del país. El modelo de libre mercado se estaba instalando en toda Latinoamérica y por eso muchas industrias artísticas en diferentes países se vieron mermadas debido a la pérdida de apoyo gubernamental.

El desarrollo del cine durante la transición fue particularmente discontinuo en Chile, pero Cavallo et.al. (2007) considera importantes a muchos artistas y realizadores que, en su mayoría siguen vigentes actualmente. Estos se mostraron activos y dispuestos a levantar una industria en diferentes generaciones: Los realizadores que se dieron a conocer en esa época, estudiaron cine tanto dentro como fuera de Chile en situación de exilio, como Ricardo Larraín o Gustavo Graef Marino; La generación siguiente empezó a dirigir ya avanzados los 90, como Andrés Wood o Nicolás Acuña y después de la segunda mitad de los 90, empezaron a debutar con cortometrajes y otras piezas experimentales artistas como Erin Breuer y Fernando Lavanderos.

De acuerdo a la opinión de Cavallo et.al. (2007), el cambio sustancial en la forma de concebir y hacer cine, el momento en el que la nueva democracia dejó de ser amenazada por la involución autoritaria, fue con el estreno de la película “El chacotero sentimental” de Cristián Galaz (27 de octubre de 1999). “Johnny cien pesos” (1993) también es considerada una película importante de la transición, pero el filme de Galaz inauguró un giro en las temáticas propuestas hasta el momento en las películas chilenas, fue un cambio fresco más íntimo, destapado y sincero de lo que se había hecho en el período. Además, su recaudación de casi un millón de espectadores, definitivamente le dio una particularidad importante respecto a las

demás producciones, la situó como una de las películas que más logró conectar con el público en mucho tiempo.

Sin embargo, ese cambio sustancial en lo cinematográfico que se puede ver en el filme de Cristián Galaz, en “Taxi para tres” (2001) o “Sexo con amor” (2003) no significó una influencia determinante para la siguiente generación de cine. A pesar de que los tres filmes mencionados anteriormente han sido de los más exitosos a nivel comercial en Chile, la nueva generación de cineastas vigente hasta el día de hoy, no comparte un interés por seguir la misma línea cinematográfica.

### **La generación “novísima”**

Este es el segmento que merece más profundización debido a que el cine analizado a continuación representa, en gran parte, lo que es el cine chileno actual. Es necesario especificar que las películas y directores que se mencionarán no representan el panorama general de la cartelera nacional, pero sí identifica en gran parte a la concepción actual que hay sobre cine chileno. Cavallo y Maza (2010) destacan a cineastas como Pablo Larraín, Matías Bize, Alicia Scherson o Fernando Lavanderos, entre otros, como parte del denominado “novísimo cine chileno”.

Estos realizadores generan su cine desde una finalidad diferente al cine de la década de los noventa cuyo estilo cinematográfico tenía una mayor inclinación a captar audiencias, según Cavallo y Maza (2010). No necesariamente tienen intenciones de ignorar completamente al público masivo, pero tampoco tienen el propósito explícito de conectar con las grandes audiencias y generar industria. Su ánimo de hacer películas tiene un carácter más individual, un carácter más ligado a la autorreflexión tanto del autor y su vida, como del lenguaje cinematográfico en sí. “...ha emergido un grupo considerable de cineastas que, en su mayoría, con apenas un par de obras cada uno, han atraído la atención local e internacional- y a veces más esta última que la primera...” (Cavallo y Maza, 2010, p.14)

Estévez analiza el lenguaje de estas películas como una conexión con la psicología chilena post-dictadura. Aquí, la representación de lo que se quiere mostrar tiene un carácter intrínseco e indirecto, la premisa recurrente en estas películas consiste en

mostrar lo irrepresentable, mostrar un estado psicológico post-traumático oculto de jóvenes que crecieron en un país que se concentra más que nada en el desarrollo económico y en donde la figura de la familia sigue siendo altamente cuestionada.

“Los temas de la fragmentación familiar (desde *La sagrada familia* a *Perro muerto*), el trauma de las familias sustitutas (desde *Play* a *Las niñas*), la alienación de los huérfanos (desde *Tony Manero* a *Velódromo*), la construcción de lealtades con extraños (*Y las vacas vuelan*, *En la cama*) son recurrentes en estas películas, cruzados con un relato social diverso que va desde “los cuicos” de *La nana* hasta los marginados de *El pejesapo*.” (Cavallo y Maza, 2010, p.15)

Estévez reflexiona sobre la gran complejidad que hay en el lenguaje cinematográfico de películas como “*Y las vacas vuelan*” (2004), “*Play*” (2005), “*Rabia*” (2006), “*Oscuro/Iluminado*” (2008), “*Navidad*” (2009) “*Post mortem*” (2010), etc. La complejidad de este lenguaje consiste en mostrar mucho donde aparentemente no se ve nada relevante, pues no está precisamente en la historia narrada lo que se quiere mostrar, sino en la forma de narrar la historia. Los relatos son considerados simples, pequeños y no muy relevantes pero la reflexión que propone la materialidad (lo estético, los planos, los tiempos, los objetos, etc.) es lo que verdaderamente cuenta.

Estévez (2010) denomina esta forma de hacer cine como “melancolía cinematográfica”. “El *cine melancólico* sería una reacción cinematográfica ante los duelos no resueltos y el vértigo de la modernización, propios de nuestra historia reciente” (Estévez, 2010, p.31) Los duelos no resueltos de una gran parte del país por la pérdidas que tuvo durante el gobierno militar, pasando rápidamente a la presión por el desarrollo económico y la nueva sociedad mercantilista.

Podemos, así, ver el reflejo de esa sociedad en los personajes de estos filmes: Gente de una relativa estabilidad económica que, sin embargo, no sabe bien qué hacer con su vida. Por ejemplo, se encuentran muchos primeros planos de objetos simbolizando la estabilidad que le entrega la cosa material, versus la precariedad e inestabilidad de las relaciones humanas. Hay inseguridad, falta de sentido, confusión, y principalmente melancolía en estas largas y monótonas tomas en las que no parece suceder mucho. Sin embargo, Estévez ve en esa supuesta nada, el potencial oculto que quiere mostrar la consecuencia de una sociedad afectada.

El estilo de estas películas, al no seguir necesariamente una linealidad o tener un carácter explicativo, plantea un desafío al espectador mediante el cual él debe lograr interpretar los signos y empatizar con el lenguaje. Es muy necesario cuestionarse a estas alturas ¿qué tan estimulado se ve el espectador frente a tal desafío? ¿Cuánta gente es capaz de dilucidar esa complejidad propuesta? ¿Cuántos pueden simpatizar con estas expresiones indirectas? ¿Depende de la madurez del espectador? ¿De su inteligencia, su cultura, su ojo artístico? Etc. De todas maneras este estilo cinematográfico no está pensado para públicos masivos, suele estar más enfocado para festivales en donde la constante reflexión que se hace sobre los lenguajes cinematográficos es más apreciada. De hecho, muchas de estas películas catalogadas como “densas” o “fomes” suelen tener mejor suerte en festivales extranjeros, más que en el propio país. De todas maneras, no se puede negar que el cine chileno actualmente cuenta con una variedad temática bastante más amplia que la de los noventa, pero sigue habiendo un espectro de películas propias de la “melancolía cinematográfica” que no parece atraer a mucho público. Tampoco es pertinente criticar estas películas por estar dirigidas a públicos más específicos o a festivales, pero la problemática que plantea esta tesis consiste en la baja convocatoria de público dentro del país y el estudio de sus factores. Es necesario, por tanto, considerar este estilo cinematográfico como una posible causa relevante y estudiarlo respecto a ese criterio.

## **El cine chileno y su audiencia hoy:**

Muchos cineastas de diferentes generaciones, en varias ocasiones se encaminaron hacia el levantamiento y desarrollo de una industria cinematográfica: El auge del cine mudo detenido por la llegada del sonido, el levantamiento y posterior fracaso de Chile Films, la irrupción abrupta de la dictadura. Los contratiempos que ha tenido el cine local desde 1910 hasta ahora, pueden dar cuenta de una irregularidad histórica que se refleja en la irregularidad actual. Este cine, muchas veces ha sido catalogado como “sin identidad”, pero a través de este análisis filmográfico histórico se pueden ver mucho intentos (unos exitosos y otros no) de plasmar a la sociedad chilena directa o indirectamente. Ese objetivo ha sido perseguido por muchos realizadores, pero ¿Lo han hecho en sintonía con el público chileno?

“El problema parece ser que hoy tenemos más películas en cartelera que audiencia dispuesta a pagar por verlas, ya que el público histórico del cine nacional no ha crecido de manera coherente con el aumento de la producción... En términos de distribución y exhibición cinematográfica comercial, ese es el gran tema de hoy, cómo lograr que a mayor número de películas se multiplique también la audiencia” (Estévez, 2011, p.75)

### 2.3. LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DEL CINE LATINOAMERICANO

A través de una revisión de la historia del cine chileno y sus hitos, se ha podido ver como este cine ha llegado a construir su propia identidad. Sin embargo, a pesar de tener sus propias particularidades como cine, en cuanto a lenguajes y circunstancias históricas, es necesario advertir que muchos elementos son también parte de una identidad cinematográfica colectiva. No es escasa la cantidad de elementos en común que tienen el cine chileno con los demás países del continente latinoamericano. Han tenido influencias artísticas en común, contextos históricos similares y así también, varios recursos cinematográficos que han ido caracterizando poco a poco la identidad cinematográfica del continente.

Esta identidad cinematográfica continental no se fue gestando solo por el hecho de compartir un territorio, geográficamente hablando, sino también como parte de un proyecto ideológico colectivo para unir al continente y mezclar las diferentes influencias artísticas de cada país. Orell García destaca, sobre todo, la iniciativa del cineasta Aldo Francia por organizar el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 1967. “Queremos unirnos para dar nacimiento al cine nuevo. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una sola tierra” (Francia 1967, citado por Orell 2006; p.32) La unión de cineastas latinoamericanos era el gran objetivo para que los diferentes realizadores pudieran potenciarse entre sí, mezclando influencias y tomando conciencia de la realidad social y cinematográfica de cada país. Orell considera este Festival como uno de los principales impulsores del “Nuevo Cine Latinoamericano” al establecer lenguajes y objetivos comunes: Hacer un cine con compromiso social, que se aleje de las temáticas de mera entretención del cine comercial, que buscaba imitar el estilo hollywoodense.

Briceño (2015) destaca el interés por la marginalidad social como uno de los principales elementos en común que han tenido en su cine los diferentes países latinoamericanos, planteándose el tema desde un enfoque que podría considerarse “realista” o “neorrealista”. Esa ola fue la que caracterizó tanto al “nuevo cine chileno” como al “Nuevo Cine Latinoamericano” de la década de los sesenta. Briceño denomina a esta década como el período en el cual el cine continental empezó a

consolidar un sello cinematográfico que, si bien, se apoyó en influencias extranjeras al principio, fue adquiriendo más propiedad por parte de los realizadores.

Pero ¿Qué es lo que hizo convertirse al “Nuevo Cine Latinoamericano” en un sello original diferente a los “nuevos cines” anteriores? Del Valle (2014) analiza esta interrogante examinando las circunstancias del cine en el continente y cómo fue articulándose a nivel colectivo. El “Nuevo Cine Latinoamericano” a diferencia de sus influencias extranjeras, buscaba intencionalmente la unión y articulación de un cine continental, hacer un cine colectivo que uniera tanto las semejanzas como diferencias de cada país, para establecer una lucha común en contra del imperialismo y el neocolonialismo. Tal como en la “nueva ola francesa” o el “neorrealismo italiano” la figura individual del director, considerado un intelectual, era resaltada como fundamental para todo el proyecto, no solo dirigiendo sino que también escribiendo y estableciendo el imaginario completo de la película. Pero la diferencia que destaca Del Valle, es que en Latinoamérica, los diferentes directores de cada país no solo se basaron en imaginarios individuales para sus filmes, sino que dialogaron con los demás realizadores y se preocuparon de establecer un imaginario más grande en función de la causa latinoamericana, para establecer un espacio de resistencia con el que todo el continente se identificara.

“Siguiendo una lógica inspirada en la teoría de la guerra de guerrillas de Ernesto Guevara (1960, 1967), los realizadores del NCL (Nuevo Cine Latinoamericano) justificaron las diferencias que existían entre las experiencias cinematográficas de inspiración revolucionaria que floreciera en cada país, como si se trataran de “focos” insurreccionales que se adaptaban a las condiciones particulares de cada lugar” (Del Valle, 2014; pag.35)

Los principales hitos que sirvieron para articular esta unión, según Del Valle, fueron los diferentes encuentros y festivales de cine latinoamericano que se establecieron en la década de los sesenta.

El Primer Congreso Latinoamericano de cineastas independientes organizado en Uruguay por el departamento de cine-arte del Servicio Oficial de Radio Eléctrica (SODRE) en 1958 es el primer gran hito que rescata Del Valle para relatar el proceso de unión cinematográfica latinoamericana. Este encuentro hecho en Montevideo sirvió como instancia para crear la Asociación Latinoamericana de cineastas independientes (ALACI)

Los demás encuentros que Del Valle considera como hitos fundamentales para el proyecto continental, fueron los festivales de Sestri Levante en Italia (1962, 1963), Viña del Mar en Chile (1967) y Mérida en Venezuela (1968). Recién en el festival de Viña del Mar empezó a usarse comúnmente el término “Nuevo Cine Latinoamericano” para referirse a esta corriente cinematográfica. Estos encuentros, en particular, son los más cruciales para Del Valle, debido a que fueron hechos exclusivamente por y para los latinoamericanos.

Sin embargo, Del Valle también rescata encuentros en Europa como los festivales de Cannes, Venecia, Pesaro, etc. en los cuales, el cine Latinoamericano solo era un invitado más entre los demás países. Sin embargo, la buena recepción por parte de la crítica internacional fue una forma útil para recibir prestigio a nivel local.

Paradójicamente el “Nuevo Cine Latinoamericano” que contaba entre sus objetivos luchar contra el imperialismo de los países colonizadores, también se valió de la influencia artística y promoción de éstos para lograr potenciar su cine. De la misma forma este cine también se convirtió en un referente para los países extranjeros. “El fenómeno de los *nuevos cines* es uno de los primeros en la historia del séptimo arte donde la experiencias cinematográficas llevadas a cabo fuera de las cinematografías dominantes tendrían incidencias sobre estas y viceversa” (Del Valle, 2014; pag.45)

Hubo otros movimientos que Del Valle considera importantes, debido a que ayudaron a fortalecer el sentimiento colectivo que promovía el “Nuevo Cine Latinoamericano”. En el año 1966 el cine latinoamericano empezó a formar vínculos con el Movimiento de Liberación Tercermundista una vez que este se organizó en la conferencia tricontinental de La Habana, lugar en el cual se dio inicio a la

OSPAAAL (Organización de solidaridad de los pueblos de África, Asia y América Latina). Luego, al año siguiente, cuatro meses después del primer encuentro de Viña del Mar, se organizó la OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad) vertiente subcontinental del movimiento tricontinental. La conferencia tricontinental según Hadouchi (citado por Del Valle, 2014) simboliza también fuertemente la solidaridad y la voluntad de unidad del tercer mundo en lucha, con el objetivo de agenciar y articular el combate contra el imperialismo, el colonialismo y el neocolonialismo a la escala mundial.

Así, el “Nuevo Cine Latinoamericano” se vio potenciado no solo con el apoyo local de los países vecinos, sino que logró articular su lenguaje a través de vínculos y apoyos a nivel global, de forma que se produjo un “boom” de películas salidas del continente, dispuestas a causar un impacto relevante en la forma de pensar de una parte considerable del globo.

Una vez que este “boom” cinematográfico se difuminó con la irrupción de las diferentes dictaduras militares, el cine latinoamericano (hablando en términos generales) fue adquiriendo un carácter más interno en sus narrativas. Según plantea Jacobsen (2015), se convirtió en un cine de carácter más enigmático y metafórico, usando la alegoría como uno de sus principales recursos cinematográficos.

A continuación, se examinarán de forma más detallada estos elementos en común descritos anteriormente, que han definido gran parte del cine en Latinoamérica.

### **Marginalidad en la ciudad.**

Uno de los grandes tópicos comunes que se han podido apreciar en el cine latinoamericano es el de la marginalidad social, sobre todo en los contextos urbanos. Actualmente la marginalidad urbana sigue siendo un tema recurrente en muchos filmes latinoamericanos, hasta el punto de ser considerado por autores como, Del Valle, Orell y Briceño (2014, 2006 y 2015) como un sello de este cine. Sin embargo los orígenes de este enfoque van más allá de Latinoamérica,

remontándose a los Estados Unidos durante la industrialización (películas de Chaplin, cine negro), e incluyendo al “neorrealismo” italiano o la “Nueva ola” en Francia. Existieron muchos referentes fuera del continente que aportaron a la formación de este sello actual.

Plantear problemáticas de esta naturaleza es una práctica que nació junto con la misma invención del cinematógrafo en 1895. Considerando que el cine surgió como parte de la industrialización en Estados Unidos, una de las primeras capturas del cinematógrafo fueron retratos de este nuevo panorama como, la salida de obreros de una fábrica, o la célebre llegada del tren a su estación. Todos estos rasgos de industrialización estaban presentes en las primeras grabaciones. “La imagen fílmica primigenia incluye una exploración de la ciudad diseñada para capturar la vida urbana y sus acciones en la máxima intensidad” (Barber 2002, citado por Briceño 2015; p.30)

Estas capturas partieron como registro histórico y experimentación más que como intento de criticar o expresar algo a conciencia. Sin embargo, a medida que el cine fue desarrollándose, las capturas del ambiente industrializado empezaron a ser cada vez más conscientes por parte de los diferentes realizadores hasta querer, deliberadamente, retratar, desde una mirada crítica, los efectos adversos del gran progreso tecnológico. Según nos relata Briceño, la ciudad postindustrial designó territorios exclusivos para la clase trabajadora, en donde los obreros contaban con condiciones precarias para vivir. Estos barrios eran llamados “Slums” o barrios bajos, territorios que sirvieron de inspiración y retrato para algunas de las célebres películas de Charles Chaplin, tales como “Una vida de perros” (1918) o “El pibe” (1921). Estas películas son recordadas y ovacionadas hasta el día de hoy, no solo por la gracia de las situaciones tragicómicas o las dotes de Chaplin, sino también por mostrar fielmente las desigualdades sociales y la marginalidad urbana de los Estados Unidos en plena modernización.

El cine hollywoodense, en su mayoría contaba con éxitos de taquilla, cuya función era entretener. Por este motivo, las problemáticas urbanas de los barrios bajos no eran tema recurrente para este cine de “estrellas”. El “cine negro” de Estados Unidos

es un ejemplo de películas que rescata Briceño para referirse a los filmes que mostraban esta oscura cara de la ciudad, el más destacado que considera, es “Scarface” (Howard Hawks y Richard Rosson, 1932) cuya trascendencia se prolongó hasta 1983 cuando Brian De Palma dirigió el remake del mismo nombre con Al Pacino como protagonista. Hasta el día de hoy el nombre sigue sonando, y más todavía con el nuevo remake (una vez más del mismo nombre) que todavía se mantiene, actualmente, en desarrollo.

Briceño (2015) encuentra relación con este tipo de cine en Italia más adelante en la década de los cuarenta y cincuenta. Muchos críticos denominan a este estilo “Neorrealismo italiano”, en el que las precariedades de la ciudad eran mostradas sin tapujos. Se caracterizaba por filmar en espacios abiertos en vez de sets armados o utilizar personajes sencillos que fueran parte del entorno marginal, en lo posible, utilizando a actores o actrices no muy conocidos masivamente. Los realizadores se enfocaban en armar narrativas despojadas del carácter espectacular del cine hollywoodense. Referentes destacados de este cine son “Roma ciudad abierta” (Roberto Rossellini, 1945) o “Ladrón de bicicletas” (Vittorio De Sica, 1948).

Otra corriente relevante para Briceño (2015), como parte de este “cine marginal” surge unos años más tarde, a finales de la década de los cincuenta. La “Nouvelle vague” o la “Nueva Ola” en Francia contaron con una filmografía destacada por sus críticas a la modernización tecnológica de la urbe francesa, y las consecuencias negativas que conllevaba. Alrededor de ese período, Latinoamérica ya contaba con dificultades similares en muchos aspectos y otros problemas particulares de cada país.

“...el modelo de desarrollo urbano latinoamericano también se expresaba en la segregación socio-territorial. Principalmente, debido al fenómeno migratorio campo-ciudad, que generaba anillos de pobreza en los extramuros. Posterior a esto se repiten algunas situaciones estructurales en

los países de la región, tales como dictaduras militares, localización de la vivienda social, inequidad, falta de oportunidades para los estratos sociales bajos, precarización del trabajo, disminución de la presencia del estado social y la implementación del modelo económico de libre mercado” (Briceño, 2015, p.33)

De modo que la marginalidad urbana, se volvió en Latinoamérica un tema tan relevante como lo fue para cineastas de Estados Unidos con el cine negro y las comedias de Chaplin; Italia en los cuarenta con el neorrealismo; y Francia en los cincuenta con la nueva ola. Los primeros indicios de este tipo de cine en Latinoamérica fueron criticados por poseer un lenguaje “prestado” y sacado directamente del neorrealismo italiano, sin lograr apropiarse del estilo desde un punto de vista original. Sin embargo, tanto Briceño como Del Valle afirman que, con el paso de los años, este cine logró apropiarse más del lenguaje cinematográfico y fue consolidándose cada vez más, hasta convertirse en el denominado “Nuevo cine latinoamericano” de los años sesenta, considerado un cine de carácter social, enfocado en mostrar la vida marginal de los barrios periféricos de las urbes y establecer críticas que lograran ser consideradas revolucionarias. “Existe un problema común: La miseria. Existe un objetivo común: La liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes” (Rocha, 2011 citado por Briceño, 2015; p.35)

Entre los ejemplos más destacados de este tipo de cine que rescata Briceño, está el filme argentino “El polaquito” (Juan Carlos Desanzo, 2003) y el filme chileno “El pejesapo” (José Luis Sepúlveda, 2007). Ambos trabajos cuentan con actores y no-actores en su elenco, ya que los directores buscaban en sus protagonistas a gente que realmente tuviera el lenguaje marginal incrustado en ellos. La vida del pejesapo y el polaquito se caracteriza por ser una vida carente de oportunidades, en donde la gente de alrededor solo reacciona con indiferencia y rechazo. En el caso del

polaquito, los prejuicios son mayores debido a su condición de niño, que lo convierte en blanco de múltiples abusos por parte de policías corruptos y mafiosos.

Así, el cine latinoamericano alcanza una relevancia y expansión que empieza a decaer en la década de los ochenta debido a las múltiples dictaduras que se implementaron en países como Chile, Argentina, Bolivia, etc. La producción de películas disminuyó radicalmente para después no volver a ser el mismo cine. “...desde los noventa a la actualidad el cine contemporáneo ha entregado historias más bien íntimas, alejadas de aquellas épicas colectivas que expresaban lo público en épocas pasadas” (Briceño, 2015, p.35)

### **La alegoría en el cine de post-dictadura.**

Tal como pudimos ver en el cine chileno de post-dictadura, y en la “melancolía cinematográfica” planteada por Antonella Estévez, es posible observar que este tipo de cine tampoco se alejaba mucho del estilo que adquirieron los demás países del continente, conteniendo elementos en común que permiten dar cuenta de un cine similar, en muchos sentidos, a esta “melancolía cinematográfica”. No se puede asegurar que todo el cine en Latinoamérica haya cumplido con este carácter plenamente, teniendo cada país particularidades propias. Pero, siguiendo el propósito de encontrar elementos en común, podemos encontrar un recurso cinematográfico que permite definir de manera general este cine, después de sus respectivas dictaduras. La alegoría aparece frecuentemente como recurso narrativo para establecer críticas a través de los conflictos internos. Su función es mostrar y expresar sentimientos o ideas de una forma indirecta que el mismo espectador debe descifrar. Va más allá del realismo y compone diferentes signos separados y revueltos, planteando al espectador el desafío de juntar las piezas y darle un mayor sentido. Apenas hay literalidad, los símbolos y las metáforas predominan en el panorama de estas películas. Jacobsen (2015) la define como algo que está al mismo tiempo ausente o solo parcialmente presente, pero que es aludido por la imagen, sea ostensiblemente o no, y que requiere un esfuerzo de desciframiento por parte del espectador. No hay que pasar por alto que esta descripción define

gran parte de lo que Antonella Estévez (2010) intenta explicar sobre el cine chileno en su artículo citado anteriormente. Se puede observar así, con mayor claridad, que la identidad del cine chileno se ha construyendo conjuntamente con el cine latinoamericano.

Entre algunos ejemplos concretos que Jacobsen usa para ilustrar el recurso de la alegoría, está la obra de Alejandro Jodorowsky filmada en México “The holy mountain” (*La montaña sagrada*, 1973) en la que aparecen varios recursos de este tipo. Por ejemplo, una escena en la que un grupo de estudiantes es fusilado por un grupo de policías, llama la atención cuando vemos que el impacto de las balas, en vez de derramar sangre en los jóvenes, solo hace surgir colores mientras que de la herida de uno de los cadáveres salen pájaros volando.

También se pueden ver estas alegorías expresadas de forma irónica, cuando vemos que el fusilamiento es presentado como nada más que un espectáculo para turistas estadounidenses, y sobre todo cuando uno de los policías se propone violar a una de las turistas, y la sorprendente reacción del esposo consiste en pagarle a un ladrón para que grabe con cámara el suceso. Jacobsen (2015) plantea lo absurdo de la situación, viendo la falta de lógica en las acciones de los personajes y en lo que ocurre con los estudiantes muertos. El espectador debe sacar su propia interpretación de los hechos, no solo basándose en los puntos confusos, sino también aferrándose a los sucesos históricos reales en los que se basa Jodorowsky para articular su imaginario (masacres de estudiantes de Tlatelolco en octubre de 1968). A partir de la unión de los elementos reales y extraños al espectador, pueden rescatarse diversas críticas de carácter social.

Otro ejemplo importante a considerar es Raúl Ruiz cuya filmografía, considera Jacobsen, utiliza frecuentemente la alegoría como recurso cinematográfico. En una de sus películas “Les trois couronnes du matelot” (*Las tres coronas del marinero* 1983) se pueden apreciar elementos de esa naturaleza, como la escena en la que un marinero se encuentra con Matilde, una bailarina de striptease y, después de conocerse un poco más, terminan yendo a la casa de ésta. Una vez en la casa, Matilde, a petición del marinero, se termina desnudando por completo, pero no solo

se despoja de su ropa, sino también de sus pezones y sexo mostrando una figura completamente extraña tanto para el protagonista, como para el espectador. Jacobsen hace la observación de este desnudo como retórico, por muy visible que sea. Detalles antinaturales como esos, requieren de una observación e interpretación más profunda que la que requiere el realismo.

Concluyendo, el principal objetivo que tiene este análisis del cine latinoamericano es ver hasta qué punto, éste ha incidido la identidad cinematográfica de Chile, su cine se armó tanto a través de circunstancias internas como también a través de organizaciones colectivas que permitieron articular un cine de mayor alcance, un cine de mensajes más amplios, cuya unidad y similitud explica los altos y bajos que han tenido estos países como continente.

Ya hemos podido ver de forma general, a través de estos dos ejes, que existen muchas condicionantes de la identidad del cine chileno que han sido construidas tanto a nivel país como continente y actualmente forman parte de raíces amplias y difíciles de modificar para bien o para mal. Los factores políticos y económicos generales del cine chileno y latinoamericano, junto con las consecuencias de la neocolonización, son temas complejos que sirven para el análisis del cine chileno, pero que serán puestos más en segundo plano, en función de complementar un análisis más interno del rubro del cine chileno desde las visiones de los entrevistados. La lectura de estos ejes tiene como objetivo acercarse a la identidad de la industria local desde lo más amplio hasta poder detenerse en detalles más interesantes que permitan hablar de la identidad cinematográfica chilena que continúa siendo puesta en duda, a pesar de los lenguajes y sellos que se han construido con muchos cineastas. Entonces cabe preguntarse ¿Por qué continúa esta duda entre la gente? Si el público piensa diferente al realizador, entonces sería interesante pensar en una posible falta de diálogo entre la identidad cinematográfica de muchos cineastas chilenos y la identidad (en cuanto a gustos) de las audiencias locales. Todavía existen varios enfoques cinematográficos más comerciales que, si bien, no definen exactamente los estilos más analizados en libros, siguen

condicionando parte de una variedad poco clara de estilos que vuelve más heterogénea y difícil de analizar a la industria actual.

### 3. MARCO METODOLÓGICO

El enfoque metodológico que se usará en ésta investigación es de carácter cualitativo, es decir, se hará un análisis subjetivo basado en los diferentes puntos de vista de un grupo humano (actores y directores), a través de sus testimonios, contrastando sus ideas y visiones para encontrar particularidades que puedan arrojar conclusiones interesantes. Si bien, en la investigación también se cuenta con datos objetivos y cuantificables, como cifras económicas de recaudación o diversas estadísticas de público, la perspectiva y función predominante será la de comprender. Esto será así debido a que los datos cuantificables serán solo un apoyo o complemento, que servirá para construir las entrevistas y dialogar con las diferentes visiones de los entrevistados. No se busca sacar una conclusión definitiva y cerrada con estos números, ni se busca solucionar definitivamente la problemática planteada, sino una profundización, una interpretación subjetiva y novedosa de los datos analizados por parte de los entrevistados. La información que resulte interesante para rescatar de la bibliografía seleccionada cumplirá el rol de materia prima, para luego alimentar la entrevista y entregar una conclusión más rica y compleja, que permita darnos una reflexión profunda de lo que es el cine hoy en día, y cómo dialogamos con esa realidad, tanto público como realizador.

Por ende, teniendo en cuenta los objetivos de la investigación, **la acción principal en la que basará esta, será la de comprender**. Se buscará entender e integrar cada particularidad que tenga el entrevistado en su opinión, para después identificar bien las diferencias y contrastes que tenga cada visión con la otra, y también ver de qué forma se relacionan con los datos objetivos rescatados

**La unidad** que aglutina todo lo investigado y analizado en este estudio, serán las visiones de los entrevistados, es decir, el punto de vista particular y concepción que tengan sobre el cine chileno, incluyendo sus experiencias personales dentro de este rubro. Este es el principal componente que moverá la investigación hacia una comprensión más novedosa de esta problemática tan discutida.

El tipo de muestra con el que se trabajará será también de carácter cualitativo, es decir, el grupo no será seleccionado con el propósito de generalizar un universo de artistas, no es un muestreo estadístico, será un grupo reducido. Lo que se busca en este grupo, es comprender sus reflexiones particulares, no un pensamiento colectivo. **La muestra obedecerá a un criterio intencional opinático** ya que, aunque hay preferencias y prioridades en cuanto a quienes se entrevistarán, éstas no son opciones determinantes o imprescindibles, y las entrevistas se realizarán de acuerdo a la disponibilidad que tengan los posibles entrevistados o la factibilidad de conseguir sus contactos. Por ende, este es un muestreo de carácter opinático, debido a que obedece a las condiciones propias de la investigación. Los entrevistados serán actores y directores chilenos que hayan trabajado dentro del rubro que, en lo posible, tengan vasta experiencia en su trabajo.

**La recolección de información se hará de acuerdo a entrevistas semiestructuradas.** En el presente estudio, es de suma importancia canalizar bien la entrevista por el camino de la investigación. Es importante mantener siempre en el centro de la conversación la problemática del cine en Chile y su relación con el público, por lo que es igual de importante darle una estructura ordenada a la entrevista, para evitar desviarse a un tema no concerniente con lo investigado. Sin embargo, no es completamente estructurada debido que cada entrevistado puede querer aportar con distintos énfasis. Hay que tener la flexibilidad suficiente para tratar las respuestas, que podrían tal vez no seguir el hilo exacto de la entrevista, pero podrían arrojar ideas más interesantes y discutibles. Después de todo, no se considera conveniente tener una estructura demasiado fija, cuando justamente se quiere destacar la particular visión de cada uno de los entrevistados.

El análisis de datos que se pondrá en práctica para la investigación seguirá el modelo de Taylor y Bogdan (1996), debido a la complejidad de factores y causas por las que se puede mirar al cine chileno (políticas, económicas, artísticas, administrativas, etc.) Estas diversas variables deben ser ordenadas en categorías de modo que la información pueda estudiarse más fácilmente. También es necesario separar los datos estrictamente informativos y descriptivos, de los analíticos y reflexivos.

Resulta de utilidad acudir a este método para analizar las entrevistas, debido a que es posible que los entrevistados coincidan en muchos temas al momento de analizar el tópico principal. De la misma forma, es importante destacar las diferencias o discrepancias que se encuentren entre estas personas. Una vez separado y ordenado todo en diferentes categorías, será posible hacer un análisis más general, comparando las visiones de cada entrevistado el resto de la información recopilada.

#### 4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

De acuerdo a la pregunta de investigación que se busca responder en esta tesis: ¿Cómo analizan los actores y directores la actitud del público frente al cine chileno y el desarrollo del mismo?, se decidió recopilar información de distintas visiones o concepciones provenientes de dos directores, un actor y una actriz, todos de nacionalidad chilena y de amplia trayectoria en el rubro cinematográfico nacional. Posteriormente se buscó de qué manera sus diferentes puntos de vista y experiencias personales pueden arrojar similitudes y contrastes interesantes para analizar de una forma más novedosa el cine chileno, el desarrollo que ha tenido y su particular relación con el público.

Una vez concluidas las entrevistas y recopilada toda la información relevante respecto a éstas, se decidió ordenar y dividir todo el material (experiencias, concepciones, visiones, etc.) en dos grandes áreas, que si bien, inevitablemente se vinculan de forma reiterada al momento de ser analizadas, también tiene cada una mucho por abarcar.

Una de las áreas correspondientes lleva el nombre de **Industria** refiriéndose a un análisis de los entrevistados respecto a todo lo que abarca la industria cinematográfica chilena en materia de público masivo, producción, recursos económicos, progresos, estancamientos, miradas más panorámicas al rubro, experiencias generales respecto a este, etc.

La segunda gran área puesta en análisis lleva el nombre de **Arte**, refiriéndose a todo lo que tienen que expresar los entrevistados de acuerdo a cómo es su relación directa con el público desde su rol como artistas al momento de trabajar en un proyecto cinematográfico, lo que ellos valoran en una película tanto desde su lugar de realizadores como de espectadores, y análisis de ejemplos concretos de cine chileno que ellos valoran.

Veremos, a continuación, cada una de ellas.

## 1. INDUSTRIA

La primera categoría que se desprende de esta área lleva el nombre **TIPO DE PÚBLICO LOCAL**, siendo éste concepto el principal foco de los entrevistados al momento de referirse a la problemática de la recepción que existe hacia las películas chilenas, en cuanto a la ausencia de un consumo masivo, considerándose como escaso según las diferentes apreciaciones que se analizarán a continuación.

Fue interesante observar que cada uno de los entrevistados presentó puntos bastante similares en cuanto a lo que pensaban del público local, probablemente una de las subcategorías en las que más unanimidad se encontró. Los cuatro observan una insuficiencia en cuanto al flujo de público para ver filmes chilenos, ven a los espectadores como un público que está “dormido” según G.C. o “al debe” de acuerdo a A.N. También resulta interesante comprobar que esta visión coincide con lo que señala Estévez (2011) en cuanto a la cultura cinematográfica del público chileno, educada a partir de referentes extranjeros “...más películas en cartelera que gente dispuesta a pagar por ellas, ya que el público histórico del cine nacional no ha crecido de manera coherente con el aumento de la producción...” (p.75)

Otro dato que resulta determinante al momento de observar a este público tiene que ver, según los/las entrevistados/as con el éxito de la película en el extranjero, es decir, la crítica especializada, la popularidad o aprobación provenientes de festivales o estrenos en otros países, que sirven para la publicidad y promoción del filme chileno en su propio país. Hasta podría afirmarse que este hecho constituye uno de los pilares que sustenta la supervivencia del cine chileno a la hora de captar público y buenas críticas. Tres de los entrevistados hacen especial hincapié en este factor como una de las grandes condicionantes que afectan a la recepción local. Tanto a A.N. como a O.L. y P.S. les llama la atención el hecho de que muchas películas chilenas logran la aprobación local una vez que ya pudieron afirmarse en el extranjero a nivel de recepción, de críticas, de competencias en festivales (y premios en muchos casos). Este viaje por el que pasan muchos filmes chilenos parece convertirse en la estrategia ideal para que puedan lograr un buen espacio

en las salas de cine locales, en los medios masivos locales, la publicidad y la atención del espectador, finalmente. “Si afuera suena, está bien para Chile, ahí vende” (P.S.) Pareciera ser que el público local confía más en lo que se dice afuera de la película, que en la información de la película misma.

El gran ejemplo que le sirvió a cada uno de los tres entrevistados para reafirmar esta problemática es el caso del corto animado *Historia de un oso* dirigida por Gabriel Osorio y producida por Patricio Escala en el año 2014. El corto, popular hoy en día tanto a nivel internacional como nacional, solo fue popular en el extranjero al principio, habiendo pasado y triunfado por varios festivales antes de llegar a ser nominado y premiado como mejor corto de animación en la 88° edición de los premios Oscar 2016. Llama la atención a los entrevistados que este destacado cortometraje se haya vuelto masivamente popular en Chile recién después de haber ganado el Oscar, siendo transmitido en el canal TVN al mes siguiente de la ceremonia de premiación en Estados Unidos. “¿Por qué no se hizo antes eso?...” O.L. fue uno de los más categóricos al momento de criticar este caso en relación al factor extranjero, en especial denominando “colonizados” a los espectadores y medios chilenos “... ¿Es que no existe la capacidad nuestra de decir “Aquí está el oso, aquí hay un trabajo extraordinario”? Estamos colonizados totalmente, entonces está metida esta idea de que triunfar en Estados Unidos significa triunfar en cine, estamos cagados.” (Entrevista O.L.)

Se puede asegurar que este tema no es algo reciente en lo más mínimo, ni en Chile, ni en todo el continente latinoamericano. La problemática que plantean los entrevistados, en especial O.L. refiriéndose a la colonización del público, es una de las principales motivaciones que impulsó el “Nuevo cine latinoamericano” de alrededor de la década de los 60. Orell García (2006) y Del Valle (2014) dan cuenta de las diferentes iniciativas que hubo para unificar el cine latinoamericano, debido a que la influencia avasalladora del cine de Estados Unidos y varios países europeos era un importante obstáculo del que muchos realizadores latinoamericanos eran conscientes. La colonización o neocolonización de parte de los países primermundistas al continente latinoamericano es una realidad que, si bien, ha

tratado de revertirse varias veces como la iniciativa de Aldo Francia de organizar el festival internacional de cine de Viña del Mar en el 67, o la organización de varios festivales más de cine latinoamericano, sigue siendo una realidad vigente según O.L., A.N. o P.S. al referirse a Chile.

De todas maneras, según explica Del Valle (2006) el “Nuevo Cine Latinoamericano” (NCL) desde el principio se fue articulando, no solo por los diferentes festivales exclusivos del continente, sino también gracias a su paso por diferentes festivales pertenecientes a países primermundistas, como los festivales de Cannes, Venecia, Pesaro, etc. La irrupción de las diferentes dictaduras por Latinoamérica también fue un gran obstáculo a la iniciativa unificadora y anti colonización del NCL, de modo que los entrevistados pueden ahora confirmar parte del resultado de estos procesos que se remontan a varias décadas atrás.

Se puede ver, entonces, que los cuatro entrevistados coinciden en casi todo a la hora de analizar la escasez en la recepción del público, pero ¿Qué tan determinante es para ellos esta realidad a la hora de ver o analizar un película? ¿Es para ellos sinónimo de calidad la cantidad de público que logre captar una película? Fue interesante escuchar lo que tenían que decir los entrevistados a la hora de tratar el tema de la relevancia que supone la recepción del público para ellos ¿Qué importancia le dan como artistas o espectadores de una película? Al momento de tocar este tema, las respuestas fueron más variadas, se pudieron ver más diferencias en los puntos de vista de cada uno. Una segunda categoría que desprendemos en esta área es **RELEVANCIA DEL PÚBLICO**

A.N., a pesar de su inclinación por reafirmar la calidad del cine chileno, independiente de la preferencia del público, fue precisa y segura al momento de remarcar la importancia que suponía para ella el público, principalmente al momento de trabajar dentro de un proyecto. Es decir, si bien, piensa que el público está “al debe” también aboga por la importancia de lograr filmes atractivos y comprensibles para el espectador. O.L. también remarca la importancia de dialogar con el público al momento de trabajar en una película sin dejar de mencionar el factor económico

que puede resultar determinante en la gran mayoría de los casos “...mientras más público, es más entrada, más plata” Sin embargo también apunta la complejidad que existe entre la importancia de la autoría en un proyecto y la disposición para hacerlo en función del público también.

Con los otros dos entrevistados se vio una menor tendencia por inclinarse hacia el público, especialmente en P.S. cuyo enfoque nunca se pone en este punto al momento de trabajar en un proyecto, sino que la motivación y el placer de actuar es su principal motor, además del factor económico. También expresa su falta de confianza en el concepto de “recepción de público” al catalogarlo como algo especulativo cuyo peso puede ser ficticio al momento de medir la calidad de una película. Un poco más complejo fue el punto de vista de G.C. al referirse a la relatividad que puede plantear la relevancia de la recepción, dividiéndose entre lo que era su lugar de realizador y su visión histórica de los años 60. Si bien, indudablemente le da importancia al espectador, también pone a las grandes masas en un lugar más prescindible, considerando de una forma más fundamental la existencia del filme en el registro, de forma que pueda ser vista en un futuro próximo o lejano independiente del flujo de espectadores. Puede ser que dada la situación actual, sea completamente normal la permanencia en los registros de un filme que pudo ser estrenado en una sala comercial o subido a la internet, etc. Sin embargo G.C. también vivió en una época en donde ocurría todo lo contrario con los filmes, donde la gran mayoría se quemaba o era reducida a peinetas (el residuo de los rollos quemados servía como materia prima para fabricar peines, entre otras cosas) según cuenta él, de forma que la permanencia segura de una película puede ser más valiosa para él, ya sea fuerte o débil su arraigo entre los espectadores.

A pesar de esta visión que tiene desde su lugar como artista contemporáneo, G.C. releva la década de los 60 como una época en la que el cine chileno y su público tenían un vínculo más fuerte y recíproco, en donde cada una de las partes se necesitaba mutuamente. Es complejo ver cómo la importancia del público puede variar dependiendo de la época si comparamos la taquilla actual con el tipo de repercusión que tenían algunos filmes chilenos en los 60 donde la efervescencia

social era mayor, sobre todo durante los últimos años antes de la dictadura. Así lo afirman Stange y Salinas (2011) al referirse a ese período en el que el “nuevo cine chileno” o “cine de la U.P.” entre otras denominaciones, ocupaba un gran espacio de popularidad al tratar temas relacionados directamente con su realidad socio-política yendo en pro de las reformas sociales.

Llama la atención el doble análisis que G.C. hace en relación a ambas épocas, relativizando el concepto de relevancia de público dependiendo del espacio y el tiempo que ocupó el cine chileno, siendo lo más importante la existencia de un diálogo recíproco entre cine y público. Esto tiene bastante sentido si pensamos en una época en que se considera que se vivió uno de los auges más relevantes que ha tenido el cine chileno durante su historia, y en la que aparentemente, se produjo dicho diálogo. Es interesante también observar el contraste que menciona G.C. entre ambas épocas (los años 60 y la actualidad) donde la última, muestra hasta el momento, con la ayuda de la visión de los entrevistados, que ese diálogo entre cine y público no tiene la misma intensidad de antes, pero hay que decir que el contexto socio político es también muy diferente.

Otro tema relevante a abordar en este análisis es la forma en que las y los entrevistados aprecian el contexto que vive el cine chileno desde un punto de vista panorámico como industria. Es por eso que la categoría a analizarse lleva justamente el nombre de **PRODUCCIÓN**.

Nuevamente las visiones de los/as entrevistados/as se mostraron notoriamente similares refiriéndose generalmente a problemáticas relacionadas con la gestión, las limitaciones económicas y la falta de fomento por parte del gobierno. Tres de los entrevistados coincidieron en que aún no existe un cine o una industria cinematográfica chilena propiamente tal, sino que más bien un conjunto de películas, no más ni menos. O.L. no se refirió exactamente al cine nacional de esa forma pero fue uno de los que más tuvo que decir a la hora de subrayar los grandes obstáculos que existen en este rubro dentro del país, tanto en términos artísticos como de producción. Muchos de los entrevistados consideran que el cine chileno

tiene el potencial de desarrollo pero faltan los medios. Por esto se ha llamado a esta categoría POTENCIAL DE INDUSTRIA.

Como se ha dicho anteriormente, A.N. no tiene ninguna crítica que hacer a las películas o directores chilenos, artísticamente hablando, sino que cree en el gran potencial cinematográfico del país como un recurso desperdiciado debido a las carencias publicitarias, la falta de fomento ya sea del estado o privados y la baja disposición del público para ir a las salas. ¿Sería posible aprovechar esa gran industria en potencia si el estado volviera a hacer el mismo intento de generar industria bajo su alero en los años 40? El levantamiento y fracaso de Chile Films de la década de los 40 que mencionan Gobantes y Peirano (2011) contó con bastante apoyo y motivación de parte del gobierno, pero no con la capacidad técnica o profesional para ejecutarse exitosamente. Sería interesante ver cómo podría aplicarse ese gran impulso gubernamental a la capacidad que existe hoy en día en cuanto a técnica y calidad artística. ¿Cuál sería el destino para una película como *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014) la cual, según A.N., sería un “hit” si hubiese tenido la promoción o difusión adecuada? ¿Podría ascender el cine chileno a un nuevo auge? ¿O depende de más factores?

P.S. es casi tan categórico como O.L al advertir el “cuello de botella” que existe en este sector artístico por el cual, según P.S., aproximadamente la mitad de todas las películas hechas en Chile no logra pasar ni a post-producción y con suerte el 5% logra salir a la luz para ser finalmente exhibidas en alguna sala comercial de cine, debido, en gran parte, al control y filtro de las empresas comerciales mayores como Cinehoys, Cinemark, Cineplanet, etc. G.C. también da por hecho, al igual que A.N. que el cine local aún no tiene arraigo con su público y, a falta de ayuda de privados o el estado, ve en Facebook, o las redes sociales en general, uno de los recursos publicitarios (por precario o no que pueda ser) para generar promoción en las masas. O.L. en especial tuvo mucho que decir respecto al contexto de hoy en día y criticó diversos aspectos para hablar de esta situación. Primero coincidió con A.N. y G.C. a la hora de referirse al público y, en verdad, a la falta de cultura cinematográfica en general abarcando tanto a los críticos como a los espectadores,

la falta de revistas de cine chileno, etc. Fue considerable su falta de satisfacción al momento de expresarse sobre las diferentes trabas económicas que existen para la gestión y promoción de una película, incluso con la ayuda de la CORFO (Corporación para el fomento de la producción). La cantidad de gestiones y tarifas que hay que manejar para poder conseguir y pagar cada sala en la que estará el filme, la transformación de formato del filme, la lucha publicitaria con los filmes más populares, etc. Son algunos de los problemas que se presentan. O.L. apunta a una mercantilización del rubro cinematográfico, analiza la labor del cineasta como algo que se volvió más un “ejercicio para ingenieros comerciales” que una labor predominantemente artística. Se ve como algo casi inevitable que el cineasta de hoy en día no tendrá un futuro muy prometedor si no logra desarrollar habilidades de gestión o producción económicas. Posiblemente antes no era tan necesario esto con las pequeñas ayudas del estado, pero éstas fueron nulas al comienzo de la democracia en los 90 según cuenta Cavallo, Douzet y Rodríguez (2007) con la eliminación de cualquier tipo de subvención estatal a actividades artísticas o culturales, ganando terreno los privados por sobre las industrias artísticas tanto en Chile como en Latinoamérica. Se puede ver actualmente y de acuerdo a Cavallo et.al. (2007) que los fomentos se han ido reestableciendo, pero de una forma muy lenta que no va a la par del crecimiento del mercantilismo en torno al cine chileno, crece más el mercado del cine que el cine en sí, tal como afirma P.S.

“...se llena de universidades que imparten la carrera de cine como si esto fuera la india, tuviéramos un Bollywood que hace un millón de películas al año. Salen muchos directores de escuelas de audiovisual que no van a tener ningún futuro laboral en Chile porque no existen las plazas... ¿Dónde vas a dar tu película después?” (Entrevista a P.S.)

Al momento de evaluar cuales son las mejorías que ha tenido el cine chileno en todos sus aspectos, también se encontró bastante unanimidad por parte de los entrevistados, sus comentarios definitivamente no fueron tan extensos como las críticas que tuvieron que decir frente a este cine, pero si son rescatables sus elogios.

De aquí se desprende la siguiente categoría CRECIMIENTO ACTUAL DEL CINE CHILENO.

Todos estuvieron de acuerdo con plena seguridad de que, si bien, el crecimiento del cine es y ha sido bastante irregular, es un crecimiento innegable, las dificultades que siempre ha tenido como industria o intento de industria no han sido superadas completamente pero si han disminuido, no de forma radical, pero al menos sí paulatinamente.

A.N. sigue inclinándose con toda seguridad a elogiar la calidad artística del cine chileno (o al menos gran parte de sus realizadores) como algo innegable y que solo necesita el impulso económico y de difusión, cuya carencia lo hace mantenerse a oscuras aún. P.S. al menos hablando técnicamente, afirma que ya no se le puede envidiar nada a las demás producciones en el extranjero, a pesar de que puede haber o no guiones buenos, afirma que hay una calidad técnica innegable. Si bien, los problemas económicos parecen complicar la capacidad técnica, los conocimientos no parecen faltar en comparación a los primeros años que vivió el cine chileno y el declive de los años 20 que relata Horta (2011) durante el cual, los realizadores chilenos de cine no lograron incorporarse bien a la llegada del sonido, tanto por limitaciones económicas, como por faltas de conocimiento técnico frente a esa revolución tecnológica. Actualmente con el abaratamiento en los costos técnicos (no necesariamente el crecimiento económico en el rubro), hablando también en términos de acceso a buenas cámaras, según dice O.L. la limitación técnica no parece ser ya un impedimento determinante.

G.C. también ve mucha mejoría en este cine contemplando la creciente popularidad de filmes en los festivales extranjeros o el premio Oscar que logró ganar el cortometraje *Historia de un oso* y además, llama la atención su observación y elogio que hace al desarrollo del género documental en el país, que también coincide con las observaciones que hacen tanto P.S. como O.L. sobre múltiples trabajos destacables que han advertido dentro del cine documental. Este, consideran, cada vez se ha ido consolidando más desde que empezó a surgir en los años 50, después de la laguna en la que quedó el cine nacional tras el fracaso de Chile Films, sirviendo

como primera piedra para el desarrollo del nuevo cine con influencias neorrealistas europeas o “nuevo cine chileno” de los 60 según afirma Stange y Salinas (2011). Ambos géneros agarraron bastante vuelo juntos durante esa época y tal parece ser ahora, según destacan G.C., P.S. y O.L. que este género es el que más firme se ha logrado mantener. Paradójicamente, la dictadura contribuyó a esto, habiéndose potenciado con el destacable y “más que recomendable” trabajo de Patricio Guzmán, según P.S. *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979) el cual se volvió uno de los exponentes más importantes del cine documental chileno y el cine chileno en general.

Por muy irregular que se pueda considerar el desarrollo del cine en este país, es muy rescatable y grato ver como este género documental se ha mantenido en un alza sostenida, tal como aseguran los entrevistados, no necesariamente el género más popular, pero sí probablemente uno de los más sólidos en el país.

A pesar de que la siguiente categoría solo cuenta con los comentarios de un entrevistado, se considera importante mantenerla debido a que es un punto interesante a recalcar cuando se trata de analizar parte de las problemáticas que afectan al cine nacional, fuera de lo que es la economía o el arte, relacionándose más con el grupo humano involucrado. Ésta categoría se refiere al rubro de los **REALIZADORES** siendo ese el grupo humano en el que se enfoca O.L. al momento de apuntar nuevas críticas, sugiriendo una AUSENCIA DE COMUNIDAD.

Debido a la gran carencia de apoyo económico al cine local que existe actualmente (de la cual también da cuenta cada uno de los entrevistados) los múltiples cineastas que pueblan el campo laboral buscan encarecidamente ganar alguno de los escasos fondos concursables que existen, de modo que este rubro, al igual que muchos otros rubros artísticos en Chile, se ven dentro de una competencia grande y reñida y a veces celosa, tal como refiere O.L. ¿En qué deriva esto? En división entre los artistas que solo podría incidir en un empeoramiento de las condiciones para el posible levantamiento de una industria, debido principalmente a la falta de cooperación mutua, sin la cual, los individualismos pueden llegar a predominar.

O.L. expresa su lamento por las muchas rivalidades que puede haber entre los cineastas que existen y los que fueron, el hecho de que estén “espalda con espalda” o “cada uno por su lado” según apunta él, es algo que también atribuye a la década de los 60, hablando de casos particulares por lo menos. La falta de referentes o la lejanía de esos referentes al momento de nutrirse artísticamente, puede ser un impedimento considerable y al menos lo fue para O.L. según su experiencia como cineasta emergente durante esa época, en la que grandes exponentes (Como Miguel Littín según especifica O.L.) no fueron de gran apoyo a las generaciones siguientes manteniéndose en círculos cerrados o cuidando solo su propia espalda (como parece estar sucediendo también en la actualidad, asegura O.L.)

No es la finalidad del presente análisis llegar a un juicio moral de esta realidad pero sí estudiarla como un factor influyente en la formación de los cineastas nacionales. Después de todo, Orell (2006) apunta al principio de cooperación como uno de los principales fuertes que permitieron articular el levantamiento y consolidación del “Nuevo Cine Latinoamericano” en los años 60. La unión que había entre los diferentes cineastas de cada país era algo infaltable debido a los objetivos comunes, artística y socialmente hablando. Cada cineasta se nutría de la visión y el trabajo del otro, y la articulación de la red se fortalecía de una forma que permitió volver a este cine latinoamericano un exponente importante que rompió fronteras a un nivel global. Sería interesante ver ese mismo principio de unidad y cooperación entre los realizadores actualmente ¿Será factible concebir esta realidad aunque los cineastas chilenos no tengan exactamente objetivos en común como los tenían los cineastas latinoamericanos en la época anteriormente mencionada?

## 2. ARTE

Esta área en la que se propone agrupar las reflexiones de los/as entrevistados/as, lleva el nombre de **PÚBLICO** pero visto desde un ángulo diferente al anterior. No se trata, esta vez, de enfocarse en un análisis al comportamiento o flujo de público, sino desde la lógica de la sintonía de éste con ciertos lenguajes artísticos y, por

tanto, donde los entrevistados pondrán bajo observación las diferentes cualidades que puede o que debería tener, idealmente, una película para poder conectar con el espectador. ¿Qué es lo que suele buscar el público (a veces incluso sin darse cuenta) al momento de disfrutar un filme? Y también ¿Qué es lo que suelen desear los entrevistados desde su lugar como artistas al momento de trabajar en un proyecto? ¿De qué forma ven su diálogo con el público?

Una primera categoría que emerge es COMUNICACIÓN, y abarca varios conceptos que aquí se detallan. A.N. pone mucho hincapié en la importancia de que una película sea comprensible para el público. Para ella, esto debiera implicar inclinarse más hacia la frontalidad de un tema, idealmente de contingencia, y no darle tanto espacio a las abstracciones o alegorías. Básicamente, la película debe entenderse como primer requisito para que el espectador vaya involucrándose más en la narración. A.N. al igual que G.C., también considera importante el elemento de la entretención si se quiere captar la atención con mayor efectividad. Principalmente, según G.C. debe haber **COMUNICACIÓN** ya sea mediante la comprensión, o la entretención o “el *redescubrir* en la pantalla al mundo”, plasmar la realidad presente como plantean los principios heredados de la trayectoria del “nuevo cine chileno” o “Nuevo Cine Latinoamericano”

O.L., como ya se ha mencionado anteriormente, no cree en seguir absolutamente las preferencias del público como lo hacen las teleseries en pro del rating, según afirma él, pero sí dialogar con el espectador, buscar, al momento de escribir un guion, de qué manera puede ir el propio espectador dilucidando signos y hacer avanzar la película dentro de su propia cabeza, es decir, no plasmar necesariamente una visión individual para poner al frente del espectador sino involucrar a este de lleno en el entendimiento y deducción que puede incitar a hacer. “Yo cuando estoy haciendo una escena, la estoy haciendo con el público. Cuando la escribo, incluso.”

Es por eso que también establece una crítica al cine chileno por no aprovechar lo suficiente el potencial de temas contingentes que existe en Chile. Considera que el cine chileno aún es muy “escapista” con los temas de la gente y la falta de

exploración respecto a ellos. Una visión que parece tener bastante en común con lo que dice Estévez (2011) respecto a lo que ha sido parte del “novísimo cine chileno” en el cual no se usa mucho la frontalidad de premisas directas que tengan que ver con temas sociales contingentes, sino más bien con mundos individuales, a través de los cuales, se muestra una psicología a nivel país que parece estar perturbada aún. Si bien, este puede ser un lenguaje aceptable por muchos críticos o incluso espectadores, O.L. o A.N. parecen inclinarse más hacia la frontalidad de los temas contingentes, vistos de una forma más directa como también apuntaba el “Nuevo cine chileno” de los años 60 o el “Nuevo cine latinoamericano” de esa misma época, en donde el porcentaje de películas que realmente llamaba la atención no era muy alto en comparación a todo el espectro de películas de ese tiempo, pero si lograban un arraigo alto en las audiencias.

G.C. al no ser exclusivamente un cineasta, sino más bien un artista multidisciplinario (Actor, cineasta, poeta, novelista, etc.) no piensa necesariamente en conectar con una audiencia determinada al momento de llevar a cabo una creación artística, sino que primero ve de qué manera nacerá esta obra, ya sea novela, poema, guion, etc. De esta forma, una vez que nace como guion de película, el público no se vuelve exactamente una prioridad sino el hecho, grato para él, de que el filme perdure y se mantenga en los registros como se mencionó anteriormente. La PERDURABILIDAD aparece, por lo tanto, como siguiente categoría de esta área.

P.S. decide tener un enfoque más interno al momento de pensar la calidad de una película mientras trabaja en ella. Más que nada se concentra en la actuación y no necesariamente lo que podría pensar el público respecto a eso, sino más el bien el público inmediato que lo rodea al momento de grabar una escena. “...yo, al filmar como actor, lo único que yo puedo, más menos, guiarme un poco al hacer una escena, es ver cómo reacciona el equipo técnico, en esa gente me fijo yo cuando estoy haciendo algo...” Director, asistentes, técnicos, etc. Es entendible que P.S. tenga este enfoque más acotado o concentrado, difícilmente comparable a la visión más global que suele tener un director al momento de escribir o planificar la ejecución de un rodaje. Una categoría que permite abarcar el sentido que le da a la

relación con el público desde la transmisión de su arte tiene que ver con que éste le provee de retroalimentación o FEEDBACK.

Independiente del enfoque que los/as entrevistados/as hagan desde su quehacer artístico hacia las películas, también se consideró importante en la investigación saber qué es lo que conforma para ellos/as la importancia o relevancia de una película relacionándose con ella como espectadores críticos, y vinculando estas cualidades con lo que es y/o podría ser el material cinematográfico nacional. **RELEVANCIA DE UNA PELÍCULA** fue, por tanto, el siguiente tema a registrar el cual se dividió en distintas categorías. La **IDENTIFICACIÓN** que se produce del espectador con la película es la primera de ellas para definir dicha relevancia.

Se ve con claridad que los entrevistados/as dan suma importancia a la capacidad de identificación que puede o debería ejercer una película sobre el espectador, el verse reflejado en la pantalla y así no perder el hilo de la historia en ningún momento. Como se menciona anteriormente, A.N. considera influyente el factor de la entretención como parte del proceso que va vinculado a la identificación, no como un requisito excluyente, pero si como un complemento útil y efectivo. O.L. resalta el valor que tiene la construcción de buenos personajes que puedan establecer un vínculo con las cualidades, la biografía y/o los deseos del espectador, que tenga una autenticidad con la que conectar al público. También menciona a Chaplin como un gran ejemplo, cuyos personajes lograban conectar con el público muy efectivamente, explotando mucho su entretención y cualidades o deseos con los cuales la gente se identificaba. Como asegura Briceño (2015), este actor y sus películas son uno de los grandes exponentes globales, y de gran influencia artística para el cine latinoamericano debido a la realidad marginal y las desigualdades sociales de la urbe que buscaba plasmar y así identificar, entretener y conmover a una gran masa de público.

G.C también se muestra acorde a las opiniones anteriores dándole a la capacidad de identificación una importancia fundamental. Para él es esencial reflejar el mundo del espectador en pantalla, su contexto, su identidad y así, permitirle reinterpretar

su mundo a través de lo que ve. G.C. considera que el público chileno y latinoamericano en especial, son públicos muy vinculados a esta necesidad de identificarse en la pantalla viendo múltiples signos de su realidad. La herencia de los “nuevos” cines de la década de los 60 se identifica mucho con la visión de los/as entrevistados/as y la necesidad que tiene una gran masa de espectadores locales y latinoamericanos, según ellos/as señalan.

Así, la capacidad de identificación de una película está innegablemente ligada a la capacidad de afectar o conmover al espectador, salir de la sala de cine en otro estado, que puede ser bueno o malo, según lo que busque cada realizador, pero que se logre ese peso emocional o mental sobre el espectador. Así, la **AFECTACIÓN DEL ESPECTADOR** aparece como una nueva categoría relativa a la relevancia de una película. A.N, independiente del factor de comprensión o entretención que pueda tener una película, considera como fundamental la capacidad de afectar al público, de lo contrario la película “no sirvió para nada”. Se vuelve imprescindible generar ese peso afectivo sobre el espectador para que la película esté lograda según A.N. A pesar de que las cualidades de comprensión fácil y entretención de una película, suelen ser suficientes para lograr un éxito a nivel comercial, como lo han logrado innumerables títulos hollywoodenses, y otras comedias de origen nacional (que suelen ser las que más recaudan dentro del cine chileno, o a las que se les da más cabida en las salas de cine) este tipo de cine ha querido evitarse en lo posible desde los 60 por las corrientes cinematográficas latinoamericanas mencionadas anteriormente, evitar la mera entretención de Hollywood, como señala Briceño (2015). Aunque muchos realizadores de Chile y Latinoamérica han querido imitar este estilo cuyo recurso central es la entretención, los entrevistados/as no parecen compartir esta visión, ni tampoco muchos de los exponentes cinematográficos chilenos que han sido mencionados en esta investigación.

G.C. comparte la visión de A.N. sobre la capacidad de afectar pero no refiriéndose exactamente a la emotividad de una película, sino la capacidad para producir en el espectador un debate interno, que la película haga pensar y repensar, tratar de

dilucidar o interpretar lo que vio en el filme, hacerse preguntas, indagar, etc. La reflexión y que una película pueda provocar al espectador es lo que apunta específicamente G.C. al momento de apreciar un título de calidad.

Sin embargo, con esta idea de comprensión los entrevistados no se refieren a una “facilidad” del mensaje, pues existen también películas que generan una reflexión y debate interno precisamente por lo misterioso y complejo de lo que proponen, siendo, el ejercicio del espectador, darle sentido. Se produce un poco ese conflicto al analizar el “novísimo cine chileno” del que habla Estévez (2011) cuando se explora la complejidad (excesiva o no según el espectador) de un filme. Se trata de películas que pueden instar al público a especular e intentar dilucidar, pero la asequibilidad a la comprensión puede llegar a ser muy baja. Este aspecto es criticado por A.N. u O.L al referirse a ese tipo de cine como “muy escapista” o muy interno. Entonces puede ser complejo analizar el grado ideal en el que una película debería entenderse o en qué grado debería dejar misterio y preguntas para la mente del público.

El factor que O.L. destaca más que nada al medir la importancia o relevancia de una película es su **TRASCENDENCIA**, es decir, que logre trascender los años y pueda mantenerse en el recuerdo. Está consciente de que muchos títulos alcanzan importantes éxitos de taquilla y que, a pesar de ello, ese gran éxito comercial puede diluirse con el paso de los años. Incluso el filme puede llegar a afectar emotiva o mentalmente al espectador ¿Pero en qué grado debe lograr esa afectividad con tal que logre quedar grabada en la memoria? ¿Qué películas trascienden y cuáles no? Existen muchos títulos que no logran éxito comercial ni buenas críticas incluso, y con el paso de los años, logran convertirse de todas maneras en películas consideradas “de culto”. Para ello, O.L. insiste en el peso de los personajes y la historia en la que se desenvuelven, de modo que puedan afectar al espectador a un grado en el que este no olvide lo visto en mucho tiempo. Así, muchos filmes que no llegan a recaudar demasiado, logran de todas maneras, quedar en la memoria. Así la calidad o éxito integro de una película no puede medirse en poco tiempo, ni con las ganancias inmediatas.

Esta visión se asemeja al concepto de relevancia que tiene G.C. acerca de la perduración de un filme en los registros, sin embargo, a pesar de la semejanza de estas ideas, se puede notar que los entrevistados usan de forma diferente las expresiones “que perdure” y “que logra ser recordada”. G.C al hablar de la perduración de una película, no se refiere exactamente a que logre quedar grabada en el recuerdo de la gente, sino más bien en los registros (internet, televisión, mercado, etc.) de forma que siempre esté disponible para verse, independiente del nivel de arraigo que haya provocado en el público. O.L., en cambio se apoya más en el arraigo de los espectadores con la película para referirse a su concepto personal de relevancia y/o trascendencia, es decir, la película, más que quedar grabada en los registros, debería tener la capacidad de quedar grabada en la gente.

Hablando de lo que es el cine chileno actualmente. Los entrevistados/as, recurren a varios ejemplos para expresar, en parte, los factores positivos mencionados anteriormente que ellos identifican y aprecian en títulos nacionales. . Así, surge como tema, la **RELEVANCIA PERSONAL**, que se refiere específicamente a su experiencia como público.

En primer lugar, algunos de los entrevistados hablan del **IMPACTO** que tuvieron en ellos algunas películas. A.N. como ya se ha señalado, valora mucho el entendimiento y la frontalidad en una película, la capacidad de develar hechos contingentes de la realidad. Ella identifica estas cualidades en el cine de Pablo Larraín, siendo lo que más destaca, su forma de reflejar realidades polémicas como la historia de los sacerdotes en *El club* (2015) un tipo de película que aborda el tema de manera frontal, pero también mantiene ciertas ambigüedades que hacen reflexionar al espectador, como idealmente prefiere G.C. *El bosque de Karadima* (Matías Lira, 2015) también es considerado como un ejemplo ideal de A.N. para referirse a la frontalidad que logra llamar la atención transversalmente.

“...con esa frontalidad logra llenar las salas desde una señora que vive en la Dehesa con el rulo, digamos, con la laca en el pelo, hasta una persona que vive... no se po’, en un barrio más... ¿Bajo?... Puente Alto...y que están en...

en la misma sala con la misma sorpresa, digamos. Probablemente la señora de la Dehesa un poco más sorprendida porque tiene a su hijo metido en un colegio de curas...” (Entrevista a A.N.)

*Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014) fue otro ejemplo altamente destacado por A.N. al describirlo como un reflejo de Chile, lleno de suspenso, acción, dolor, etc. transmitidos a un alto grado.

G.C. valora también valora la frontalidad de muchas películas que tocan temas de contingencia o que buscan reflejar la realidad del contexto, películas como *El bosque de Karadima* o *Machuca* (Andrés Wood, 2004) son ejemplos bien ejecutados según él, pero sin suspenso o intriga al saber que va a pasar, por basarse en hechos reales. G.C. se inclina más a las autorías, las narraciones más ficticias y originales que, si bien, pueden trabajar la identidad y el contexto chileno, ya no usan la misma frontalidad descrita por A.N. En esta lógica destaca más bien, ejemplos en el cine de Matías Bize o Fernando Lavanderos, exponentes mencionados también por Estévez (2011) como parte del denominado “novísimo” cine chileno, películas que, según el autor, buscan provocar más la reflexión y especulación por parte del espectador.

P.S., inclinándose más por los documentales, destaca principalmente el trabajo del documentalista Patricio Guzmán, en especial uno de sus más recientes documentales *El botón de Nacar* (2015)

O.L. no mencionó ningún filme chileno contemporáneo y se inclinó más a destacar diferentes **CLÁSICOS CHILENOS** provenientes del “nuevo cine chileno”, siendo éstos una categoría que recoge una visión que, sin duda, está presente en varias personas del rubro, especialmente los que pertenecieron a esa generación. Principalmente, el filme que con más seguridad elogió fue *Valparaíso mi amor* (1969) dirigida por Aldo Francia, uno de los principales impulsores chilenos del “Nuevo cine latinoamericano” habiendo inaugurado el festival internacional de cine de Viña del Mar en 1967, (Orell, 2006). *Valparaíso mi amor*, según O.L. cuenta con una calidad difícil de medir de acuerdo a espectadores o recaudación comercial,

pero más bien destaca por la importancia y la trascendencia que aún tiene, manteniéndose como un gran exponente cinematográfico, también según A.N. Los/as entrevistados/as en general nombraron bastantes clásicos chilenos de los 60, incluso tanto o más de lo que mencionaron ejemplos contemporáneos. *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), fue el más mencionado, tres de los/as entrevistados/as destacaron el filme como uno de los exponentes más notorios e influyentes del cine chileno, opinión con la que coinciden autores como Stange y Salinas (2011) También A.N. destaca el éxito y arraigo que tuvo en el público tanto a nivel nacional como internacional. *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) También es destacada tanto por O.L. como por Stange y Salinas (2011) para hablar de los grandes exponentes cinematográficos chilenos de los 60. Y nuevamente Patricio Guzmán y su documental *La batalla de Chile* no pueden pasar desapercibido para P.S. ni para O.L. no solo como película, sino como un importante documento histórico.

Es interesante ver que muchos de los títulos que se han mencionado durante las entrevistas coinciden, en gran parte, con muchos de los ejemplos que se destacan en el marco teórico, en su mayoría, clásicos de los 60 vistos como parte de los filmes más representativos del cine chileno, como también parecen confirmar las visiones de los/as entrevistados/as. ¿Se puede afirmar que este “nuevo cine chileno” de los 60 tenía una calidad que ahora no hay en el cine chileno de hoy? También hay que recordar que en los 60 se hicieron innumerables filmes que se perdieron en el olvido, y los exponentes recordados actualmente son escasas excepciones. De la misma forma es difícil hacer una comparación entre ambos cines debido a que ambos tienen contextos tan diferentes. Sin embargo existen elementos y principios rescatables del cine de los 60 (de Chile y Latinoamérica) que pueden seguir aplicándose al día de hoy, y muchos filmes lo logran, de la misma forma que se van descubriendo nuevos recursos actualmente. Sin embargo, el crecimiento es lento y de una irregularidad incierta, como ya han mencionado anteriormente los/as entrevistados/as.

## 5. CONCLUSIÓN

Las visiones que los/as entrevistados/as han compartido en esta investigación han sido una contribución importante para el objetivo de comprender mejor el desarrollo que ha tenido el cine chileno y su relación con el público hasta el día de hoy. Esta relación se ha ido construyendo de una forma accidentada e irregular según se puede ver en los diferentes sucesos históricos vistos en el marco teórico. De la misma forma, con la ayuda de las diferentes visiones de los/as entrevistados/as, se ha podido confirmar con mayor detalle muchas de las causas y consecuencias, que suelen tenerse en cuenta, de parte de distintos estudiosos, de cómo ha llegado a funcionar el cine chileno actualmente.

Tampoco es pertinente pensar que este cine ha funcionado como un solo rubro, como un gran y singular “cine chileno”. A pesar de que se ha nombrado de esta forma durante toda la investigación, la manera en la que funciona este arte en Chile, está dividida de forma considerable. Los múltiples intentos que existen de hacer cine se ejecutan normalmente de formas independientes la una de la otra. Basándose en lo que dicen los/as entrevistados/as, este cine no está exactamente unificado, no ha llegado a formar un espectro lo suficientemente grande de filmes como para ser llamado “cine chileno”, sino más bien un conjunto de películas de origen chileno.

Habiendo un espectro no muy grande de películas, siendo parte de un terreno dividido y heterogéneo, también el público muestra actitudes divididas, según la percepción de los entrevistados. Se ve que hay un terreno ambivalente, que existe un diálogo inestable entre los espectadores y las películas chilenas. De la misma forma que los/as entrevistados/as prefieren hablar de un conjunto de películas chilenas en vez de cine chileno, tampoco se puede decir que haya una gran masa regular de espectadores locales que van a ver cine chileno, hay números que bajan y crecen impredeciblemente, son difíciles de catalogar bajo un solo gran espectro. La forma en que los/as entrevistados/as se refieren al público chileno, es con términos tales como “dormido”, “al debe” o “colonizado” llamando más la atención

este último término por proponer una raíz más compleja para determinar el pensamiento o comportamiento del espectador chileno.

Los directores y actores/actriz no consideran que esta realidad con el público chileno sea algo que se pueda cambiar a corto o largo plazo. En esto coinciden con la visión de variados exponentes del cine latinoamericano y muchos otros realizadores que consideran este hecho (la colonización) como algo que se debe combatir o que no debería existir idealmente. Pero ¿Es posible erradicar tal fenómeno completamente? Chile, en sí mismo, como país, nació de la colonización (como el resto de los países latinoamericanos). Desde sus comienzos hasta ahora, la gente chilena forma parte de una herencia mixta, de preferencias y formas de pensar mixtas. Se puede considerar que la colonización como raíz es parte de la esencia del espectador de hoy en día. También se ha podido ver que incluso la construcción del “Nuevo Cine Latinoamericano” de los 60 se apoyó en festivales extranjeros (origen europeo o norteamericano, etc.) para fortalecerse y validarse como identidad artística.

Los/as entrevistados identifican el mismo fenómeno en el cine chileno de hoy, o gran parte de ese cine, que necesita ir a consolidarse en festivales u otros medios extranjeros para lograr conseguir popularidad o aprobación dentro de su país de origen. Es parte del comportamiento del espectador chileno alimentarse de referentes (en general, no solo artísticos) tanto locales como extranjeros. Viendo estos antecedentes, observando la hibridez intrínseca, fruto del origen colonizado del chileno, la pregunta que se considera más pertinente para plantear en esta investigación sería ¿Es posible equilibrar, aunque sea un poco, la balanza entre referentes chilenos y extranjeros en el espectador local, de forma que sus preferencias no dependan exclusivamente de la validación en el extranjero? Es decir ¿Es posible que el espectador local pueda llegar a valorar las fuentes cinematográficas chilenas con el mismo peso que le da a los referentes artísticos de fuera del país o del continente (especialmente Hollywood)?

Respecto a este desafío, según se puede apreciar en las visiones de los/as entrevistados/as, el trabajo no depende exclusivamente del espectador (aunque así

opina A.N.) sino que también de los realizadores de hoy en día, de generar identificación en sus películas, generar un vínculo con el espectador, de forma que este pueda reencontrarse con su contexto, su realidad, su identidad, etc. Generalmente se puede advertir en las entrevistas el planteamiento del inicio de los nuevos cines, chileno y latinoamericano, de los 60 (Principios de unidad y cooperación, educar y generar identificación con la realidad vigente, etc.) siendo aplicados nuevamente a las películas que se desarrollan actualmente en el país. Se han visto varios ejemplos mencionados en las entrevistas que parecen aplicar estos principios exitosamente. Existen varios filmes chilenos contemporáneos que logran afectar y conectarse con la empatía del espectador mediante personajes y contextos fieles a la realidad. De la misma forma, también se filman muchas películas locales hechas con fines meramente de entretenimiento, lo cual no tiene por qué ser necesariamente contraproducente para la industria (o intento de industria) o el arte en sí. El problema que pueden acarrear es que estos filmes suelen ser los que logran mayor espacio en las salas comerciales, teniendo en menor consideración a otros filmes de distinta índole.

Fuera de la responsabilidad de los espectadores “al debe”, “dormidos” o “colonizados”, cabe preguntarse acerca de lo que significa el desafío de los realizadores de hacer más películas que generen sentido de pertenencia para el público actual. Es necesario advertir que la diferencia numérica de filmes locales que logran exponerse en salas comerciales, con respecto a las grandes producciones, es considerable. Entonces queda abierta la pregunta ¿Es todavía un desafío de los realizadores desarrollar filmes que logren generar mayor sentido de pertenencia en el espectador y salirse del cine “escapista” o interno, como critica O.L.? ¿O acaso esa calidad cinematográfica ya existe, pero con una gran parte escondida en la penumbra debido a la ayuda o fomento inexistente, según plantea A.N.?

Esta interrogante queda en el aire inevitablemente, ya que no se pueden pasar por alto las muchas dificultades para el cine chileno que se han visto anteriormente en el marco teórico, y que los/as entrevistados/as se han encargado de confirmar y

complementar. La falta de apoyo del estado al cine y las artes en general, el filtro altamente excluyente de las salas comerciales de cine, ofertas de formación cinematográfica más numerosas que oportunidades laborales concretas, la creciente comercialización en el proceso de producción de una película, etc. Todos estos son factores de influencia determinante que dificultan el discernimiento de una gran cantidad de material cinematográfico chileno oculto.

Es necesario advertir también que, actualmente hay bastante más espacio para películas chilenas en las salas comerciales. Pero dentro de ese porcentaje aún es prácticamente inexistente la presencia de los documentales, que constituyen, para los/as entrevistados/as, uno de los géneros más sólidos y prometedores en el rubro cinematográfico nacional. Actualmente, la variedad de documentales que hay, se pueden encontrar difícilmente en los Cine arte de Santiago, YouTube u otras páginas de internet. Este género se puede considerar como parte del gran potencial oculto del cine chileno que aún no se aprovecha por completo, siendo un estilo que se encarga concretamente de llevar al espectador a reflexionar acerca de la realidad presente o histórica y, de esa forma, lograr que se afecte viendo algo que lo involucra como persona, directa o indirectamente.

Más que reafirmar las críticas a la falta de fomento de parte del estado o privados al cine chileno, como se ha hecho en muchas ocasiones dentro y fuera, antes y después de esta investigación, es más interesante plantearse de qué otra manera puede seguir armando su camino el cine chileno, de forma que se puedan responder eventualmente y con mayor precisión las interrogantes expuestas anteriormente

A pesar de que solo G.C. lo menciona, es interesante lo que dice sobre plataformas como YouTube o Facebook y otras redes sociales, que han sido un aporte también al crecimiento y masificación de las películas chilenas cuando las demás plataformas de publicidad o distribución fallan. Se ve como un método prometedor en el futuro de la promoción y exposición de películas, sobre todo para el documental que en varias ocasiones suele censurarse por tener contenidos considerados como muy fuertes o comprometedores. G.C. observa en las

generaciones futuras y su diálogo con las plataformas de internet, un potencial que podría ser muy provechoso para las películas chilenas a venir.

Los/as entrevistados/as resultaron representar con mucha similitud el terreno intermedio en el que se encuentra el cine chileno en sí, y su relación con los espectadores locales, de forma que las aristas de sus opiniones fueron variadas. Y de la misma forma que sus opiniones coincidieron en gran parte con la ambivalencia del público para con las películas de su país, también se espera que la inclinación que estos/as tuvieron a creer en un crecimiento más sostenido de este rubro, se traduzca en la disposición de los espectadores, eventualmente.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Briceño, F. (2015) La marginalidad urbana representada en el cine latinoamericano posglobalización. En Villarroel, M. (Coor.) *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 29-40) Santiago, Chile: LOM ediciones.

Cavallo, A. (Ed.). (2007) *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición. 1990-1999*. Santiago, Chile: Uqbar editores

Cavallo, A. (2010) *El novísimo cine chileno*. Santiago, Chile: Uqbar editores

Cohen, L. y Manion, L. (1990) *Métodos de investigación educativa*. Madrid, España: Ediciones La Muralla

Del Valle, I. (2014) *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.

Estévez, A. (2010). Dolores políticos: Reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo. *AISTHESIS*, (47), 15-32.

Estévez, A. (2011) Joven cine chileno: En la movilización de los márgenes. En: Barril, C. y Santa Cruz, J. (edit.) *El cine que fue: 100 años de cine Chileno* (pp. 75-83) Santiago, Chile: Editorial Arcis.

Gobantes, C y Peirano, M. (2011) Chile Films: Una aproximación al proyecto industrial cinematográfico chileno. En: Barril C. y Santa Cruz, J. (edit.) *El cine que fue: 100 años de cine Chileno* (pp. 31-41) Santiago, Chile: Editorial Arcis.

Horta, C. (2011) Aproximación histórica a la película muda “El húsar de la muerte”. En: Barril C. y Santa Cruz, J. (edit.) *El cine que fue: 100 años de cine Chileno* (pp. 15-30) Santiago, Chile: Editorial Arcis.

Jacobsen, U. (2015) Alegorías en el cine latinoamericano. Casos de retórica cinematográfica. En: Villarroel, M. (Coor.) *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 21-28 Santiago) Chile: LOM ediciones.

Orell, M. (2006) *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universidad de Valparaíso.

Santa Cruz, E. (2011) Entre huasos y rotos. Identidades en pantalla: El cine chileno en la década de los 40. En: Barril, C. y Santa Cruz, J. (edit.) *El cine que fue: 100 años de cine Chileno* (pp. 130-138) Santiago, Chile: Editorial Arcis.

Stange, H. y Salinas, C. (2011) La “invención” del cine chileno documental universitario de los años 50, en: Barril, C. y Santa Cruz, J. (edit.) *El cine que fue: 100 años de cine Chileno* (pp. 51-57) Santiago, Chile: Editorial Arcis.

Taylor, S. Y Bogdan, R. (1996) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.

## 7. ANEXOS

### 7.1. PAUTA DE ENTREVISTA

Objetivos específicos	Temas clave	Preguntas
Conocer con qué criterio evalúan los actores y directores chilenos entrevistados la relevancia que ha tenido el cine chileno.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-La recepción del público que ha tenido el cine chileno.</li> <li>-La relevancia de una película.</li> <li>-La importancia del lenguaje e identidad en una película.</li> <li>-Componentes relevantes dentro de una película.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-¿Qué importancia crees que tiene la recepción del público en las películas chilenas?</li> <li>-¿Qué importancia les das a la recepción al momento de trabajar en una película?</li> <li>-¿Cómo defines la relevancia o importancia de una película?</li> <li>-¿Qué opinas de la identidad y los lenguajes que ha tenido el cine chileno, y como esto dialoga con la audiencia?</li> <li>-¿Qué película chilena ha sido más de tu gusto? ¿Por qué?</li> </ul>
Conocer los criterios que tienen los entrevistados sobre el desarrollo que ha tenido el cine chileno.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-El desarrollo del cine actualmente.</li> <li>-El desarrollo del cine en los últimos 25 años</li> <li>-El desarrollo del cine antes del Gobierno Militar.</li> <li>-Ejemplos de películas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-¿Cómo evalúas el desarrollo que ha tenido el cine actualmente?</li> <li>-¿Cómo crees que ha sido su desarrollo en los últimos 25 años?</li> <li>-¿Cómo crees que fue ese desarrollo antes de que comenzara el Gobierno Militar?</li> </ul>
Conocer las experiencias que han tenido los entrevistados dentro del cine chileno.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Experiencias en las que se basan para justificar argumentos anteriores.</li> <li>-Experiencias buenas y malas.</li> <li>-Relevancia de cada proyecto para la carrera personal del entrevistado.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-¿Qué buenas experiencias rescatas de tu carrera dentro del cine chileno?</li> <li>-¿Qué malas experiencias has tenido?</li> <li>-Dentro de tu carrera ¿Qué proyectos consideras que han sido relevantes para tu carrera y experiencia como actor/director?</li> </ul>

## 7.2. ENTREVISTAS

### ENTREVISTA A A.N.

**-¿Qué importancia crees que tiene la recepción del público en las películas chilenas?**

-Yo creo que la importancia que tiene es más que nada desde el público más que a los directores, a las películas chilenas porque, realmente, las películas chilenas funcionan muy bien fuera de Chile, o sea, son muy muy bien recibidas... las películas chilenas tienen mayor recepción afuera de Chile, entonces siento que los directores y el cine chileno no está solo, en ese sentido, no están como... como huérfanos. Creo que, para el público chileno, es un beneficio apreciar el cine chileno porque los directores siento que ya están ubicados, evidentemente me imagino que, como director chileno, unos quisiera que en su país las cosas tuvieran una gran recepción y la gente comprendiera eso pero siento que, finalmente, el que se está quedando como al debe, en este momento, es el público más que los directores de cine. Cuando dan una película... no sé po', de directores como Pablo Larraín o... no sé, Rodrigo Sepúlveda o... que son películas que ganan guion fuera de Chile y que ganan cosas fuera de Chile y las salas no están llenas... creo que es el público el que está al debe, no las películas ni los directores que si son muy bien recibidos fuera de Chile.

**-Sí, les va bastante bien afuera de Chile, bastante mejor que acá.**

-Mucho mejor. O sea, el oso, yo creo que nadie lo hubiera pescado si es que no hubiera ganado... Cannes, digamos...

**-El Oscar.**

-El Oscar perdón, me confundo con los premios, tú me corriges, el Oscar. Creo que esas cosas no... en Chile... Chile reacciona después. Y creo que es importante la relación del público chileno con el cine chileno por lo que te digo, porque deberían

ya darse cuenta que es un cine de muy buena calidad y muy variado por lo demás. Es un mal del chileno, creo yo, esa es mi opinión... ¿Sí?

**-Por supuesto.**

**-¿Qué importancia les das tú a la recepción al momento de trabajar en una película? ¿Piensas en el público al momento de estar dentro de un proyecto?**

-Sí, si pienso, sobre todo para mí, en ese sentido, la pregunta para mí, más clara, es en el teatro porque yo, generalmente... mi fuerte es más el teatro que el cine. Pero me imagino que así como... yo, en el teatro, me pregunto mucho, creo que ya estamos en un momento donde la gente quiere como... necesita como... entender realmente un cuento, entender, no me imagino, un cuento entregado al 100% pero sí que la historia sea más clara. Siento que, durante la dictadura, como que las historias eran más de... las historias que se entregaban en el cine y en el teatro, todo, eran en un lenguaje que se buscaba desde la marginalidad más... más velado, más desde el inconsciente, desde el...

**-¿Más abstracto tal vez?**

-Más abstracto, porque quizás el lenguaje no se podía hacer tan frontalmente por razones políticas, creo que ahora ya la democracia está... nos guste o no nos guste como está la democracia, eso ya es otro tema, pero finalmente se puede hablar... de la mayoría de las cosas, no de todas, de Alto Maipo no se puede hablar pero si se puede hablar de... de ciertas cosas que antes no se podían hablar nada.

**-Claro, bastante más que antes.**

-Bastante más que antes y siento que ahora la gente tiene una necesidad de comprender más las cosas que se hacen y creo que la entretención es algo importante, la entretención que se une a la identificación de lo que tú estás viendo y así te puede conmovir. Sí, yo pienso en eso, creo que es importante... Me aburren las cosas a mí, ya, que no se entienden tanto, me resultan súper poco atractivas para mí ya.

**-Suele pasar harto con el público igual po, que...**

-Sí, sí, yo creo que es importante pero creo que, al final, se han ido contando historias súper claras, o sea... Karadima (*El Bosque de Karadima*, 2015) ya no puede ser más frontal, imposible; *El Club* con Larraín, es un poco más... más curiosa la manera que él tiene de enfrentar, digamos, el mismo tema de Karadima, es menos frontal, a mí me resulta súper atractivo.

**-A mí igual, no sé qué tanto al público en general pero...**

-A mí me resulta más sugerente, más personal, más atemorizador, pero dentro de eso es igual una historia que tú puedes seguir, una historia claramente, digamos, un cura que tiene unos perros que compiten, que están castigados, o sea, es super... y que se armaron un vida con estas carreras de perros... hay una historia super clara de ver del mundo católico... castigado, en este sentido. Me parece que eso se ha ido... es otro tipo de frontalidad, la que usa Larraín, que a mí, en lo personal, me interesa mucho.

**-Claro, hay una frontalidad que se entiende en un plano pero tal vez se puede profundizar en otros, pero ya está un plano que se puede entender.**

-Claro, por supuesto. O sea, cuando él habla de la dictadura, por ejemplo, no sé si habla de la dictadura... en *Tony Manero*, por ejemplo, no sé si habla de la dictadura diciendo... los detenidos desaparecidos y todo que... porque todos ya lo sabemos, pero si habla de un personaje, que es un personaje super marginal, que quiere hacer Tony Manero en Chile en esa época y que es capaz de matar para poder participar en un programa como el festival de la una, que en esa época tenía idiotizado y cegado a toda la población hasta el punto que una persona que no tiene recursos quiere ser Tony Manero, que es un personaje de John Travolta, que pertenece a Hollywood, quiere hacerlo acá en Chile y es capaz de matar por eso. Eso es el resultado... no es el síntoma de la dictadura, sino que es el resultado de un país que está, digamos, mal educado por un gobierno militar y cegado por un gobierno militar.

**-Está medio quebrado.**

-Claro, me parece menos frontal, en este caso, que Karadima que muestra el problema así...frontalmente como sin ninguna capa debajo. Eh... hay varias manera de afrontar esa frontalidad y Karadima, por otro lado, con esa frontalidad logra llenar las salas desde una señora que vive en la Dehesa con el rulo, digamos, con la laca en el pelo, hasta una persona que vive... no se po, en un barrio más... ¿Bajo?

**-Puente Alto.**

-Puente Alto...y que están en... en la misma sala con la misma sorpresa, digamos. Probablemente la señora de la Dehesa un poco más sorprendida porque tiene a su hijo metido en un colegio de curas pero... pero están todos, digamos, transversalmente y es... ese valor lo tiene una película tan frontal como Karadima. ¿Logro explicar algo o no?

**-Sí, por supuesto.**

**-¿Cómo defines la relevancia o importancia de una película? ¿Para tu gusto personal, qué factores buscas en una película al momento de calificarla de esa forma?**

-De todas maneras, yo creo en la condición... en la gente, desde el lado que sea, desde el espanto, desde la alegría, desde la emotividad...

**-Que les cause algo.**

-Sí que les cause algo, que... que se conmuevan. Porque se asustan, porque se espantan, porque conocen algo que no sabían, porque creen en la historia, porque algo se devela en ellos, como *El Club*, es una película que devela, como Karadima que son películas que develan algo así ya... clarísimo.

**-Y sorprenden, en cierto sentido...**

-Y sorprenden, y si uno... no sé po, ve *La Memoria del Agua* del Matías Bize... conmueve enormemente, identifica enormemente y hay gente que encuentra un nicho en esa película, emotivo. Eso me interesa, que la gente salga... no sé...

**-Afectada.**

-Afectada, sí. Si no, encuentro que no sirvió para nada. Para nada.

**-O sea, que le vaya dando vueltas... idealmente ¿cierto?**

-Igual hay cosas que te dan vuelta idealmente, pero para que uno, digamos, abra el espectro, digamos, y habla así generosamente... Si piensas en Kramer y vas a ver esa película y te mueres de la risa, también eso es afectarse y, a través del humor, digamos... expiarla... o hacer una suerte como de expiación de las cosas que ocurren acá en Chile. Entonces también tiene un efecto y no solamente en las películas, como con temas serios, afectan y generan impacto en la gente, Kramer también lo hace.

**-Sí, bastante igual porque igual es bastante satírica, por así decirlo...**

-Pero lo hace, hace lo suyo, lo cumple y...

**-Y le fue bien igual... en cuanto a público.**

-Y le fue bien, increíble, la gente se... ve, no sé po, él te permite darte cuenta que... el Rafa Araneda es un imbécil... o sea, te da como esa... opinión.

**-Sensación...**

-Esa sensación y tú, al reírte, cachai, como que siento yo como que dices: "En realidad este tipo es ridículo, es gracioso en lo que hace, es... desafinado, es..." no sé po.

**-Te vas dando cuenta de ciertas cosas, claro.**

-Pero las hay, hay cosas.

**-¿Qué opinas de la identidad y los lenguajes que ha tenido el cine chileno, y como esto dialoga con la audiencia?**

-Yo creo que es un poco... un poco, yo creo que tiene que ver... no sé si entiendo la pregunta pero tiene que ver un poco con lo que te decía al principio de que el

lenguaje se está volviendo más frontal, más directo. Y la gente lo está recibiendo así, un poco por lo que te decía antes, históricamente ya están comenzando a aparecer los temas, digamos, que antes la gente no se atrevía a... a plantear o que eran muy difícil plantearlos...

**-¿Eran más tabú?**

-Eran tabú y estaba prohibido, la dictadura... Salir de la dictadura no se demora 2 años, te demoras generaciones de generaciones ¿cachai?

**-Sí, se nota.**

-Claro, o sea, imagínate po, no sé, el Lira que es de Karadima, Larraín, son cabros que tienen, más o menos la misma edad... 35, 40 años... después de esto ya están pasando y vienes los... tu generación ¿cachai? Que viene con otro rollo, pero no es así que por año salga un genio o por año salga un lenguaje, son... yo creo que, de a 10 años vienen, entonces después de Larraín o Lira viene tu generación que va a venir con otro rollo ¿cachai? Con otro...

**-Va cambiando.**

-Va cambiando, van... según lo que vaya ocurriendo, históricamente en el país. Creo que eso es lo que ha pasado, que se ha vuelto más frontal y que la gente lo ha ido recibiendo y que, sin duda, ha crecido la industria del país.

**-Sí, definitivamente ha ido creciendo.**

-La gente va al cine y afuera del cine tiene un lenguaje y tiene un espacio. El cine chileno ya no es como una idea, una cosa como... no sé, como una especie como de reliquia, hay un espacio, hay un nombre en el cine chileno que tiene un espacio afuera, en el Oscar, en Cannes, en Sundance, en...

**-Está mejor asentado.**

-Absolutamente.

**-¿Qué película chilena ha sido más de tu gusto? ¿Por qué?**

-Sin duda, para mí, el cine de Larraín... *El Club* para mí es una película notable. *El Club*... había otra película que tú me vas a ayudar... que no me acuerdo como se llama, que es el mismo... el que hizo *Huacho* ¿Cómo se llama ese director? Pucha, se me olvidó el nombre... Almendras, que es el que está haciendo ahora *Aquí no ha Pasado Nada*... *Matar a un Hombre*, esa película a mí me dejó la cagá, *Matar a un Hombre* de Alejandro Fernández Almendras que es el que está haciendo ahora *Aquí no ha Pasado Nada*, *Huacho*... él, esa película, *El Club*, esa película, eh...

**-Esa estuvo tan poco en cartelera, *Matar a un Hombre*.**

-Nada. Yo, esa película, la fui a ver con 3 personas al cine, una película que yo la vi y me quedé así...

**-Voló por el viento...**

-Una película... es excelente, pero excelente, una película que tiene suspenso, acción, dolor, es un reflejo de Chile pero tú estás así... "¡Ahhh!" todo el rato, no es que esté solamente conmovido como "que pobres somos" si no "¿Qué va a hacer con el cuerpo? Lo van a pillar, no lo van a pillar, lo pillaron..." genial la película, genial, increíble... nadie, nadie en el cine y yo te aseguro que si esa película sale afuera... si tuviera lucas, digamos, para salir afuera pero no las tiene... esa película es un hit, está en Chile y la gente no la va a ver, entonces el problema es...

**-Estuvo demasiado poco acá, o sea, casi no se supo de ella.**

-Claro y eso ya es un problema... igual yo creo que, por ejemplo, que... me imagino yo que, claro, que la gente que puede sacar las películas al extranjero y generar, digamos... ni siquiera al extranjero, generar en Chile un espacio como de publicidad para el cine que sea importante y todo... eso implica plata, la gente tiene pena en la plata para hacer la película. Después te quedas con la película hecha ¿Cómo publicitas esa película? ¿Cómo la mueves?

**-Claro ¿Cómo la difundes?**

-¿Cómo la difundes? ¿Cachai? Y eso creo que sí... el estado chileno, yo creo que debería hacerse cargo... tendría la obligación de hacerse cargo... mejor que una

cosa como solidaria, sino que por algo... porque, fíjate que son incluso lucas para Chile, es una industria, una industria de la cual el estado chileno debería hacerse cargo porque es una industria muy buena.

**-Podría ser rentable si...**

-O sea, podría llegar a ser industria.

**-No sé si será redundante entonces esta pregunta pero...**

-No importa.

**-¿Cómo evalúas el desarrollo que ha tenido el cine actualmente?**

-Bueno, es que te he hablado todo el rato de eso pero me parece que es un desarrollo que ha ido, pero ya, en un aumento, así para ser claro, un aumento enorme, ha logrado un lugar enorme, un valor muy grande y creo que debería ser tomado, no sé si por el estado o qué, pero hacerse cargo de esta industria que está naciendo y que, obviamente hay gente que se queda atrás porque no tiene dinero para difusión. Pero el cine chileno es de gran calidad para mi gusto.

**-Es la distribución el tema más que nada o la difusión, digo...**

-En este momento, yo creo que sí.

**-Que alcance a... que tenga más espacio.**

-Para algunas personas, yo creo que sí. Hay gente que puede... que han logrado hacerlo solos, pero hay otros que todavía no lo logran y yo creo que... que tiene que lograrse eso, tiene que tener más espacio, películas como las de Almendras, son más difíciles de moverse. Otra película que... de la pregunta anterior, otra película increíble, *El Futuro* de Alicia Scherson, es una película notable, de calidad así... otro nivel de cinematografía, otro nivel.

**-¿Cómo crees que ha sido el desarrollo en los últimos 25 años?**

-Los últimos 25 años.

**-Claro, desde que empezó la democracia prácticamente.**

-¿La democracia empezó hace 25 años? Chucha, eso no puede ser, oh que atroz (risas)

**-Ha pasado tiempo.**

-Yo juré que había pasado como hace 10, salí de la escuela como hace 10. Yo creo que últimamente ha agarrado fuerza, hace 25 años empezó como... con esas películas como... *Johnny Cien Pesos*, como *Sussi*, como...

**-Claro, o sea, de repente sacaba películas que definían la recepción de un año entero, como *El Chacotero Sentimental*.**

-*El Chacotero Sentimental* fue un hito importante, no hablamos del *Chacotero Sentimental*. *El Chacotero Sentimental* fue un hito así... importante en la... en el cine, juntando, digamos, el humor con un guion notable con una realidad, digamos... chilena que habla desde... claro, la situación de Chile pero desde el humor, desde otro lado, no había quién no se identificara con ese... y tenía una escena preciosa al final que terminaba como en un taxi y la cámara se abría y estaban como una pareja como... teniendo relaciones en un taxi porque ya no podían tener en los departamentos de los bloques porque se escuchaba en todas partes. Entonces la cámara termina con ellos teniendo esta relación como en un taxi y se abre, se abre, se abre la cámara y están en un descampado, en el desierto, pero ellos están felices en ese punto y eso es bonito porque te da una esperanza, te da fuerza en un país que no tiene nada... Esa fue una gran película, *El Chacotero Sentimental*, fue una película que hizo, yo creo, un... fue una bisagra, digamos, importante.

**-Sí, definitivamente era un hito.**

-Sí, sí. Y después vino, bueno... los Larraín, Andrés Wood con... ¿Cómo se llama la película de...?

**-¿Machuca?**

-Machuca, eh...Ahí ha tenido un desarrollo que ha sido más o menos lento pero ahora los últimos 10, 15 años ha tenido una fuerza muy grande, muy muy grande y se hacen muchas películas.

**-¿Cómo crees que fue ese desarrollo antes de que comenzara el Gobierno Militar?**

-Nulo, yo creo que las películas que habían antes de la dictadura... antes... o sea ¿Durante la dictadura o antes?

**-Antes.**

-Antes de la dictadura, para mí, hay una película, no sé mucho de eso, pero hay una película... bueno, que mi familia tiene un tema importante porque no puedo dejar de decir que Miguel Littin estafó a mi papá con una película notable que se hizo en Chile donde mi familia tuvo una importancia notable junto a Miguel Littin... que es *El Chacal de Nahueltoro*. *El Chacal de Nahueltoro*, para mí, es... una de las películas, digamos... que yo recuerdo porque estaba muy cerca de mi familia... importante antes de la dictadura. Bueno, también estaban todas las de Patricio Guzmán... en este momento, por supuesto que estoy como con Alzheimer, se me olvidan como los nombres de las personas... *El Chacal de Nahueltoro* es una película muy importante, fundamental, *Valparaíso Mi Amor*, todas esas películas... películas... yo no sé mucho de esa historia pero eran películas importantes...

**-...son emblemáticas.**

-Son emblemáticas y que tenían un resultado, digamos, también muy bien... eran películas muy bien acogidas, digamos, no sé si en Chile pero si recuerdo como extranjero sí. Recuerdo que mi papá viajaba mucho con esa película *El Chacal de Nahueltoro* y... muchísimo. El Miguel Littin, digamos, yo creo que... es una de esas películas más... más importantes que determinaron algo muy importante en su cine.

**-Sí, causó un impacto grande...**

**-¿Qué buenas experiencias rescatas de tu carrera dentro del cine chileno?**

-Yo tengo dos puntos del cine chileno, el deseo enorme de seguir trabajando con Pablo Larraín, cada vez que me pueda llamar porque encuentro que... me gusta mucho su cine, me pone muy nerviosa cada vez que me llama, no sé si voy a lograr hacer lo que él quiere que uno haga, siempre estoy dispuesta a participar ahí porque encuentro que sus películas son notables, encuentro que es un director brillante, como dirige, digamos, en el... en el set, es bien impresionante su método. Y, por otro lado también, me gusta y me han atraído muchos beneficios las películas que he hecho con Rodrigo Sepúlveda que siempre me llama y que he hecho con él historias muy hermosas, digamos, muy distintas... como *Aurora*, como *Padre Nuestro*, como *El Ladrón y su Mujer*, son películas que, a mí, me han traído beneficios actorales muy grandes, artísticos muy grandes, han sido películas que a mí me ha ido muy bien ahí y que a la gente le ha gustado mucho mi trabajo, son trabajos reconocidos y... para mí eso es todo po.

**-Enriquecedor.**

-Sí. Esos son, para mí, experiencias, digamos, de cine donde yo me siento más familiarizada y más con pertenencia. El resto, siento que soy invitada, que voy y vengo pero... mi pertenencia tiene más que ver ahí sobre todo, sin duda, con Rodrigo Sepúlveda, sin duda. Él se enoja porque, de repente, me pasaba guiones y me decía “¿Lo leíste?” y yo le decía “No, no lo he leído” le decía, “Pero ¿Cómo no lees un guion que te paso?” “Porque la voy a hacer igual” le digo “¿Tú crees que voy a leer un guion tuyo y voy a decir: *No, no me gusta?* Lo voy a leer cuando lo tenga que empezar a filmar pero no lo voy a leer para ver si te digo sí o no ¿por qué te voy a decir si...?”

**-“Ya estoy”**

-Estoy, claro, estoy. Con Rodrigo Sepúlveda.

**-¿Qué malas experiencias has tenido? Si es que has tenido alguna.**

-No, no he alcanzado a tener malas experiencias porque no soy una actriz tan solicitada en el cine como para tener la posibilidad de equivocarme, no es que me

llamen tanto ni para papeles tan grandes tampoco. Las malas experiencias que he tenido son las películas que he dicho que no por razones que, ahora, considero estúpidas y me las he perdido, y que han sido películas súper buenas y yo he dicho: “No, sabes que no puedo porque estoy complicada por la fecha, porque estoy complicada por esto, es que...” Después digo: “No, que lata andar corriendo pa’ allá, no la voy a hacer” Y después las he visto y he dicho: “Uh, me la perdí”.

**-Te hubiera gustado estar ahí.**

-Me hubiera gustado estar ahí, esas han sido mis malas experiencias y me ha pasado como 3 veces.

**-Más mala experiencia por no haber sido experiencia.**

-Por no haber sido experiencia. Y he tenido, digamos... han sido grandes películas, muy buenas películas... eso.

**-Dentro de tu carrera ¿Qué proyectos consideras que han sido relevantes para tu carrera y experiencia como actor/director?**

-*Aurora* con Rodrigo Sepúlveda, *Un Ladrón y su Mujer* con Rodrigo Sepúlveda y las del Pablo, para no ser tan patuda, porque empiezo a hablar de él como que fuera su musa y no lo soy, estoy lejos de serlo, siempre me ha llamado para unos papeles enanos. *Tony Manero*, para mí, fue una película donde lo pasé super bien haciéndola... me encanta, *Tony Manero*.

**-Fue un buen proceso.**

-Sí, esos 3 para mí, *Tony Manero*, Rodrigo Sepúlveda con *Padre Nuestro* y *Aurora*, perdón, con *Un Ladrón y su Mujer* y *Aurora*.

ENTREVISTA A G.C.

**-¿Qué importancia crees que tiene la recepción del público en las películas chilenas?**

-Bueno, la gente como yo a veces es distinta a la otra gente como tú, digamos, quiero decir que hay opiniones muy distintas sobre un mismo tema y porque también venimos de orígenes distintos y yo no podría decirte que soy puramente un cineasta en el sentido puro, en el sentido que estudié cine y todo eso... la verdad es que yo vengo de cualquier lado, y el cine es como un aspecto no más. Yo diría que... si tuviera que definirme, soy... un tipo que escribe y esa escritura ha tomado diferentes formas: Guion, he escrito películas, digamos, novelas, poemas, guiones para series, etc. Por lo tanto también mi sensación con respecto a lo que es el cine puede ser distinta de alguien aparentemente parecido a mí o que es cineasta, pero que tiene una formación más pura, más académica, más coordinada, más ordenada y esa visión viene desde el hacer fundamentalmente, de la sensación, de la impresión. Entonces la importancia que tiene el público en el cine chileno ¿en los últimos 20 años más o menos?

**-Eh... claro, o sea, en general ¿Qué importancia le da a la recepción que... como crees que llena eso a una película, qué relevancia le das?**

-Lo que pasa es que el cine chileno, en los 40 y los 50, tuvo importancia y tuvo importancia porque además... la televisión no existía, por lo tanto, había un nicho puro que no lo cubría otro medio de entretenimiento, en cambio ahora, ya con la competencia de la televisión, hay un elemento... hay una variable importante y lo otro es la dictadura. Yo diría que, a fines de los 60 y los comienzos de los 70 hay un auge del cine chileno porque hay un auge del país, están pasando cosas en el país, y el cine necesita registrar y hacer memoria, eso es lo que estaba pasando, o sea la realidad del país llamaba a hacer cine con urgencia, llamaba a gritos. Y por eso ahí se hicieron documentales y películas muy potentes sobre la realidad de esos 3 años, tanto que el charchazo de la dictadura también fue muy violento y las películas... fueron reducidas a, tú sabes, peinetas... digamos, se quemaron muchas películas, entonces el celuloide... fue decididamente algo peligroso y, por milagro,

pervivieron o persistieron algunas películas, casi por casualidad, entre ellas la de Raúl Ruiz, etc. Entonces, obviamente, la importancia del público fue grande durante ese período pero, como te vuelvo a repetir, porque todo llamaba la atención en ese período porque, con la llegada de la unidad popular, la relación de cada persona con su entorno, no diría con todos porque siempre hay gente que se mantiene al margen, digamos, obviamente, el apolítico que no se mete en política y que normalmente son gente de derecha, conservadores, la que dice eso, o con miedo, pero la entrada de la unidad popular claramente significó un mayor protagonismo de la gente común y corriente en el desarrollo del país, con su entorno y, por supuesto, mayor atención, mayor autoestima, mayor conciencia de lo que estaba pasando. Y el cine es un elemento que te vuelve a traer a la realidad, le da un giro a la realidad, te la vuelve a traer, te la ilumina de alguna manera, y por supuesto que había público. Entonces yo no diría... no sé qué es primero, si el público hizo que el cine chileno tuviera un auge o la producción que se hizo en esos años fue un elemento más, entre otros, que hizo que la gente llamada público se fuera a cines, a teatros, no solo cines... cines, teatros, museos, libros, la editorial quimantu editó miles y miles y miles de ejemplares de libritos chicos para todos, o sea, hubo acceso a la literatura y al arte... a sectores, digamos, del país que antes no los tenían. Entonces hubo una ampliación del conocimiento, por así decirlo que... el cine no estuvo ausente, entonces, claramente la importancia del público... para el cine fue importante, fue grande y al revés, la importancia del cine para el público fue...

**-Fue una relación recíproca.**

-Exacto, fue considerable por que, por primera vez se podían poner en el tapete ciertas cosas, digamos, y potenciarlas. Por eso que también la represión contra el cine fue fuerte, contra el teatro también pero en el cine... es más caro además, en ese tiempo no había ni *final cut* ni VHS, era celuloide... y se cercenó, y las películas que vienen después son películas folclóricas, digamos... no comprometedoras y después... ya en la dictadura hay poco que decir, salvo... porque aquí hay que diferenciar cine de material audiovisual. Todo el material audiovisual, registro de las protestas, registro de todo lo que se hacía en disidencia fue un material importante

también y tuvo su público también y el cine clandestino, tanto de afuera como de adentro, también tuvo su público pero eran elite, grupos...

**-Claro, ahí eran grupos más exclusivos...**

-Claro, pero no sé si sumando, y sumando y sumando tu puedes llegar a tener... una gran cantidad de público, digamos, lo que pasa es que no hay mediciones, pero como se veían estas cosas... después cuando salió noche de abuelos y su documental Lonquen y todo eso, igual había espacio a esa edad, pero estaba el temor también, estaba el temor. Si te sorprendían viendo una película en contra del régimen, una película prohibida por que no había pasado por el consejo cinematográfico, era... comprometedor, era estar en política y, por lo tanto, te declarabas automáticamente como delincuente. Entonces la medición de eso... yo creo que hay mucha gente que vio material audiovisual, sobre todo lo que era análisis, eh... había movilización, y había necesidad, necesidad de ver ese material, la medición no sé. Ahora, después llegamos en democracia y llegamos como a la taquilla, a la normalización o normal el término... el público que va a ver películas, se normaliza todo, entre comillas, se normaliza, digamos. Ahora hay películas, hay cierta censura pero, en realidad, tú puedes ver cualquier película, se supone, a partir de... 1990, etc. Y ahí yo tengo... ya son impresiones, son impresiones porque yo creo que Adimark y todo eso te pueden dar las medidas en términos estadísticos, pero en términos de importancia, de opinión... yo creo que ha sido fluctuante. Al comienzo era novedad, llegaron películas, me imagino que hubo un peak en el cine, sobre todo porque en la televisión yo creo que... no, la televisión también fue competitiva porque la televisión también empezó a dar novedades.

**-Bastante.**

-Claro, porque la televisión empezó a abrirse, a abrirse lentamente, pero sigue siendo una competencia. Además que, los primeros años, igual la producción del cine no pudo pillar a la televisión, fue imposible, o sea, yo me acuerdo que hice una película ¿Cuándo fue, el 98? Y eran... creo que se estrenaron ese año como tres películas, nosotros... *Baño*, *En la cama* y otra película más, se había estrenado tres películas el año... No po'... no, *El hombre que imaginaba*, fue esa, después fue una

profesión un poquito más... no sé si hermética porque... pero empezó a aumentar la cantidad de películas...

**-Ahí bien de a poquito...**

-Claro, yo creo que el peak, si hubiera que mencionar algún hito, es cuando aparece *Machuca... La Frontera*, por un lado y *Machuca* después, y que ahí empieza a generarse un público y... *Sexo con amor*, y ahí empieza a importarle a la gente un poquito más el cine chileno, pero es fluctuante, es cosa que... nuevamente bajó.

**-Claro, porque algunos años se registraba como... 800.000 espectadores, otro... 150.000 en todo el año, variaba mucho...**

-Claro, muy fluctuante. Más que nada, más que cine nacional, yo diría película chilena, algunas películas chilenas tuvieron éxito y la verdad que, en términos de calidad, que es otro cuento, ha mejorado bastante porque una medición, es un índice, es la participación de películas chilenas en festivales extranjeros, generalmente les ha ido bien. Hay en la participación, digamos, que antes teníamos... menos, porque se hacían menos películas también, hay más posibilidades. Pero, es curiosa la pregunta, la importancia que tiene el público para el cine chileno... yo creo que es reactivo, es más que nada... es el cine el que puede generar cierto estímulo en el público para que vaya a ver tal o cual película y ese estímulo es variado, puede ser el humor blanco, la comedia romántica... *Sexo con Amor*, con algo de erotismo, una película más comprometida socialmente como *Machuca* que creo que fue una de las que ha tenido más taquilla, dentro de ese tipo de películas. Pero como te digo, es fluctuante, uno... un modelo matemático o una curva para representar el acceso del público chileno para ver cine chileno, es bastante... discontinua, digamos, esa curva. Pero no así en las redes sociales, yo creo que en las redes sociales hay un movimiento también de... a nivel de virales, de cortometrajes, los jóvenes sobre todo, con las nuevas producciones de las escuelas de cine que están generando un elemento importante, yo creo que es muy segado, eso diría... los jóvenes, no sé, entre 15 y 35 años... yo creo que ese es un público, es un público interesante... susceptible de ser ampliado, de ser ampliado con material audiovisual. Pero ahí el cine empieza ya a tomar otra forma, no es la

película de dos horas y media que tú vas a ver a la sala de teatro, sino que son películas que empiezan a ser realizadas para ser vistas en las redes sociales y eventualmente en el cine también, con temáticas, con... con tiempos también y con propuestas estéticas distintas, es interesante lo que puede pasar ahí.

**-¿Qué importancia les das a la recepción al momento de trabajar en una película?**

-La verdad es que uno no piensa en el público, yo por lo menos o, mejor dicho o dicho en otras palabras, pienso en un público virtual. No porque... ahora todo es virtual, digamos...

**-¿Un público potencial?**

-Potencial, pero también virtual en el sentido que la taquilla, para mí por lo menos, no es dos semanas o tres semanas o cinco días en un cine. La taquilla, para mí ahora, es eterna, es infinita. O sea, una película que yo hago ahora, que puede estar en internet mañana y puede estar en internet siempre y la pueda ver mi tataranieta en 40 años más, supongamos que... si es que hay continuidad.

**-Que perdure.**

-Que perdure, o sea, digamos... sea buena o mala, si está en el satélite y si hay continuidad... y el satélite no se quema o pasa algo, digamos, aunque todo es perecible, de todas maneras la taquilla se amplía. Entonces, si yo voy a hacer una película es porque, claro, quiero que alguien la vea, sea una persona o 1000 personas, pero que exista, más que decir que sea un éxito... uno siempre dice, claro, ojala sea un éxito... de público, de... pero más que nada que exista, porque si no existe nadie la ve. Si existe, hay gente que la puede ver hoy día o en 30 años más, si es que todo va bien, digamos, si es que se... aunque todo es perecible. Ese es un poco... porque además mi propuesta, cuando tú dices gente como tú, no sé si hay mucha gente como yo... en el cine, en las propuestas de cine, no sé si has visto un poco lo que yo hago pero yo diría que mi línea editorial es bastante distinta al resto, porque también vengo de lados distintos, no vengo del cine puro ni de la

academia, o sea, vengo de poesía, vengo del teatro, vengo del cine, vengo de la... del futbol, vengo de la ingeniería, vengo de la física, vengo... todo eso está en mi cabeza. Entonces, al llegar a hacer una película yo no digo "yo soy un cineasta y voy a hacer una película", no, voy a decir "voy a escoger el formato del celuloide o el formato audiovisual para decir esto porque siento que ese es el formato que más conviene para lo que yo quiero decir"; y después voy a decir "yo voy a escribir una novela, porque siento que la novela, el lenguaje es lo que más me representa en este momento, es más cercano para el tema, para lo que yo quiero decir desesperadamente"; "Este es un poema, este es un poema único de 100 páginas y siento que..." No es que uno planifique sino que le va saliendo las 100 páginas o... 1 página. Entonces más que... te digo para establecer la diferencia, más que yo decir "voy a ser cineasta y voy a estudiar para ser cineasta..." Nunca he estudiado además, porque se cerraron todas las escuelas en la dictadura ¿te fijai? Entonces soy un poco un producto típico de la dictadura en el sentido de... donde haya posibilidades, se abre una ventanita... ahí ¿Te fijai?, le televisión... ahí, hay que leer poesía, recitando poesía...

### **-Adaptándose...**

-Claro... me gustan las novelas también... Entonces... es que soy un resumen también de lo que he hecho, estudié ingeniería, imagínate, estudié licenciatura en física, después literatura, pasé por un montón de cosas, entonces claramente ésta cabeza es promiscua, promiscua intelectualmente, ¿cachai? hay de todo un poco. Por lo tanto, ante la pregunta del público, de la pregunta de qué importancia tiene que yo haga cine... para mí la importancia, resumiendo, una película... es que el cine... todo narra, todo narra, todo narra en el cine, es implacable, el cine... está todo reunido, todo junto, está la literatura, está la arquitectura, está la danza, está... está todo, está la poesía, está todo. Entonces, realmente trabajar con material audiovisual es sublime, es tremendamente desafiante sí, pero yo... también la escritura y la novela es algo que para mí... yo diría que es el género más... importante para mí. Entonces la pregunta era la importancia del cine... la importancia del cine es que... hay los lugares comunes, la memoria, el registro y

sobre todo eso: Que todo narra, que es implacable, que nada queda afuera. Y a mí me interesa ir siempre más allá de la historia porque... una película no se reduce a su historia, dejar de tratar la película... la historia, pero la película, no te la pueden contar, tienes que verla y no solamente una vez, deberías verla más veces. La novela también, la novela no se reduce a su fábula ni a su historia, no, es forma, lenguaje, todo eso. Pero no todos tienen esa manera de ver las cosas ¿Te fijai? Porque yo creo que en el modo de ver las cosas, de manera pragmática, una novela es una buena historia, un cuento es una buena historia, es como contar, o sea... perdón, el contenido. Yo me preocupo mucho del continente, qué estoy diciendo, cómo lo estoy diciendo, la textura, del olor, del aroma, la factura... De generar a partir de eso, de 6 líneas, generar todo un mundo de repercusiones, si al final la obra es una excusa para que cada persona, cada lector, cada receptor, cada telespectador o espectador... se vaya a su propio mundo y al mundo de los demás. No sé si la respuesta es muy... disculpa.

**-No, por supuesto, ni un problema. Entonces, según tus gustos, tu visión o tu forma de pensar... ¿Cómo definirías la importancia o relevancia de una película? ¿Qué crees que hace a una más relevante o importante que otra, por ejemplo, factores que a ti te atraigan o piensas que son interesantes, no sé?**

-Mira, para mí, ya un poco te dije la respuesta en el sentido de que para mí la novela es más que la historia que cuenta, la fábula que encierra, igual que... una película, igual que una obra de teatro y eso pasa por una cuestión que, para mí, es clave que es la especulación... la especulación, o sea, entre comillas el rollo, el rollo que va dentro de la película, más allá de la historia, el rollo que va en la novela, el rollo que va en la poesía, cómo te enrollas en la obra que estás haciendo o que alguien está leyendo o alguien que está viendo, es la especulación, la reflexión, eso me interesa a mí más que...

**-¿Que te haga pensar?**

-Claro, pensar y repensar.

**-Claro, profundizar.**

-Claro, hasta perversamente diría yo, o sea, me refiero a que una línea, ya te dije... para todo el día, eso es, el proceso de especulación. Y por eso soy bastante incomprendido, en realidad y por otro lado respetado también, por eso... esa es la cosa, ah... la elite te respeta y los otros como que no te entienden... me siento bastante fuera de la línea editorial, porque para mí, lo importante de una novela es... es la especulación y eso hace que, de repente, la lectura se haga difícil y te traten de que haces muchas disquisiciones filosóficas ¿Me cachai? Y para mí no pues, no es disquisiciones filosóficas, es una manera de ver el mundo. Esta misma entrevista: “¿Qué hiciste?, fui a entrevistar... un alumno de la academia de humanismo cristiano me hizo 5 preguntas, una sobre la importancia del público, otra sobre la importancia del cine, etc. Y... no alcanzamos a estar 50 minutos que él quería porque...” Y eso. Esa es una manera de contar el cuento, o sea... “¿Y qué hiciste? Sabes que me fue a entrevistar un alumno de la academia de humanismo cristiano y tuve una... un reencuentro con el pasado. Un reencuentro con el pasado y... me dolió el pie derecho, durante toda la entrevista me dolió el pie derecho porque me acordé, a partir del otro día... estaba en una situación que había vivido hace 25 años que me había luxado el tobillo. Me había luxado el tobillo justo en el estreno de una obra y estuve pensando en ese dolor... fue motivante para mí también, no fue solo doloroso y creo que ese dolor, de alguna manera, condujo lo que yo decía durante toda la entrevista, porque ese dolor es un dolor que, a lo mejor, nunca existió, pero para mí existió y fue importante en ese estreno, y tal vez está ligado a que ese estreno fue positivo. Entonces el dolor fue positivo y, a veces, ansío que vuelva el dolor de nuevo, a ver si se vuelve a repetir esa sensación de algo positivo, esa sensación agradable.” ¿Te fijas que es distinta la...?

### **-Cambia la cosa.**

-Cambia, cambia. Entonces a veces... “No pues”, el pragmático dice “¿De qué se trató la entrevista? ¿Qué...?” ¿Te fijai? En cambio, esto es... es la entrevista, yo puedo decir lo mismo pero te lleva para cualquier lado, entonces... eso. Y eso es en las películas, y eso... Por lo tanto, cuando yo te respondo, te voy a responder también, inevitablemente en función de... No por esas disquisiciones filosóficas,

sino que son datos, solo que los datos son dichos de otra manera, son sentidos de otra manera porque percibo la realidad de otra manera ¿Te fijai? Puedo percibirla normalmente también, si no, no lo podría vivir, pero... pero se establecen diferencias ¿Te fijai? Por eso te digo que esa cosa pragmática de que una novela, una obra solamente encierre contenidos... para mí encierra especulación, reflexión y experiencia, te tengo que hacer crear a ti una nueva experiencia, no transmitirte el mero contenido del cuento.

**-Claro. Igual varía según la película porque algunas, precisamente, buscan lenguajes complejos, visiones... tomas que quieran hacer pensar al espectador y otras películas que pueden ser como más... que están más en el guion... de reírse o en una situación como... simple. Bueno, varía mucho la cosa.**

-No, encuentro que la risa puede estar también relacionada con cosas tremendas, el humor, yo uso el humor, el humor negro... mira ese cuento: "Una vez mi padre me dijo *¿Conoces el miedo? - No papá – Entonces tienes que conocerlo, para que te hagas hombre – Bueno papá – Espérame aquí, lo voy a buscar.* Y nunca más volvió" ¿Cachai? O sea...

**-Ahí con la media pregunta.**

-Claro, si el primero es un juego, y el juego termina de... es un juego macabro. Entonces, eso, tú no puedes... ¿De qué se trata ese cuento? Se trata de un papá que abandonó al hijo, ah ya, pero... esto es más que eso ¿Te fijai? Por eso digo que es más que una historia, más que una fábula. Entonces cuando... ¿La pregunta original cual era?

**-Eh... ¿Cómo definías la importancia o relevancia de una película?**

-Eh... Para mí, igual que una obra, es la capacidad de que el espectador pueda, realmente, tener una experiencia de comunicación con la memoria, con el mismo conocimiento personal, reflexión y especulación. Bueno, y si se entretiene, sí pues, la idea es que se entretenga, que termine de ver la película, claro.

**-Claro. Igual es un poquito redundante la siguiente pregunta ¿Qué opinas de la identidad y los lenguajes que ha tenido el cine chileno y como esto dialoga con la audiencia? Porque, claro, han hecho muchas películas que justamente buscan ese tipo de dialogo, y algunas personas tal vez no quieren pensar o, tal vez, no entienden desde el principio y no les interesa mucho entender...**

-Claro.

**-Eh... Claro, está esa complejidad.**

-Claro, es complicado que una película, digamos, o el cine, en general, chileno trabaje sobre la identidad para un país que no tiene clara su identidad. ¿Te fijai? Entonces...

**-Es complejo eso.**

-Claro y hay hartas identidades también. Y en ese sentido no basta con mostrar etnias ¿No es cierto? Un tema mapuche, con los españoles, con los chilenos o colocar a... a la típica mujer chilena, digamos, con sus pechos grandes... O a un personaje tipo condorito ¿No es cierto? que diga “pucha cai” o que diga “puta hueon”... el que piense que eso es identidad... eso no es identidad, digamos. Y estamos llenos de eso precisamente porque la médula de la identidad no está clara, y como no está claro, yo creo que un buen mecanismo... cada vez que uno no tiene las cosas claras, es hacerse preguntas, porque las preguntas remecan, las preguntas remueven la tierra y, al remover la tierra, tú empiezas a desenterrar cadáveres, empiezas a desenterrar pasados, empiezas a desenterrar memorias al remover la tierra. Y cuando digo “remover tierra” es cielo, árboles y todo, digamos, el entorno. Las preguntas remueven, exhuman cadáveres, sirven para iluminarse, quizás la mejor manera de poder encaminarse hacia una cierta identidad, que es una palabra tremenda, es hacerse preguntas, y volvemos nuevamente a la especulación. Por eso, a mí me gustan aquellas películas, o sea, me gustan también las comedias livianas, de repente, hay de todo ¿Cierto? Pero, sobre todo, me gustan aquellas películas o “obra de arte” que me generen inquietud. Porque si tú quedas inquieto, quedas con actividad.

### **-Con preguntas...**

-Con preguntas, exactamente, inquietante, que no se resuelva completamente. Entonces, tal vez, hay muchas maneras de decir "Yo soy un..." no sé "...un creador que quiere indagar en la identidad chilena" Yo no me atrevo a decir eso. La verdad es que no tengo clara mi propia identidad, digamos, y con todos los cambios que ha habido... como nos cambia la vida, quien yo era el 50, quien yo era el 70, quien yo... quien soy yo ahora. Entonces, precisamente hay que hablar de los cambios y preguntarme "¿Pero cómo yo estaba aquí y ahora estoy acá? ¿Y cómo estuve ayer antes? Entonces yo... ya, pero..." ¿Y tengo que resolver?... ¿Tengo que contestar esa pregunta? Si contesto, puedo parecer un poco pretencioso o forzado. Entonces, mejor generar la pregunta de tal manera que todas esas preguntas ayuden a conformar una suerte de... no de identidad, pero, por lo menos, de una preocupación por la identidad, porque el mapuche tiene otra... no solo otra identidad sino otra visión de mundo, otra manera de concebir el mundo y... uno también pue, uno que es mezcla de chileno-inmigrante y además con orígenes desconocidos si... si escarba y escarba y escarba... puedes encontrar a alguien. Entonces el cine es importante ¿Por qué? Porque puede llegar a encontrar nuestra identidad porque nos puede facilitar... no sé, es como muy grande eso.

### **-Bastante.**

-Claro, si la identidad no está clara ¿Ya me importa eso? Lo que sí importa es que nos vayamos conociendo un poco más, sea lo que sea, y reconociendo también lo que hubo para atrás y afrontar tanto el olvido como el dolor, la memoria ¿Te fijai? A lo mejor nuestra identidad se constituye de eso solamente: Olvido, memoria y dolor. Y la síntesis puede ser un humor macabro, negro, no sé ¿Te fijai? Forman parte de la identidad. Lo que sí que el cine es fundamental... es para verse, para inspeccionarse, para mofarse, para verse desde el punto de vista básico de, por ejemplo: "Oh, así era Ahumada el año 40; que buena y así eran las micros; y así se vestían..." Desde eso básico, reencontrarse cariñosamente con lo antiguo... desde eso tan básico hasta generar preguntas y hace todo ecológico.

**-¿Qué película chilena ha sido más de tu gusto? ¿Por qué?**

-Bueno, inevitablemente están los clásicos chilenos, *Largo Viaje*, la escena del angelito es genial, eso es nuclear, si hablamos de identidad, podemos decir que, para mí, estamos escarbando en la identidad por lo menos en lo chileno.

**-Largo viaje es de los 60 ¿cierto?**

-Claro, 67, 68, por Patricio Kaulen. *Caliche Sangriento*, también de esa época, de Helvio Soto, la guerra del pacífico pero vista de otro lado, vista desde lo pequeño, no del mega-evento, desde lo pequeño, o sea... tensión dramática y guion, guion. Y ahora, bueno... ahora hay películas... bueno, *La frontera* obviamente fue... fue una película que generó un impacto, fue importante. Creo que *La Frontera* fue de las primeras que empezó a hablar ya de un lector más social y más masivo ¿No? Las películas de Matías también, Matías Bize que es otra cosa, digamos, más... Aunque también me gustaría verlo... fue alumno mío... Me gustaría verlo como más delirante, todavía está como muy apretado, muy ligado al guion, a un guion muy... formateado todavía, me gustaría verlo como más, porque tiene mucho talento como cineasta; Eh... las películas de él, eh... Había una película que se llamaba *Allende* que la encontré muy... subversiva en su forma porque es un monólogo.

**-¿La de Daniel Muñoz?**

-No, no, la de... Valenzuela, tú eres actor ¿No es cierto?

**-Estudiante.**

-Sí, pero tienes que ver esa película, porque es un monólogo de un actor que representa a Allende... en el teatro... es como un sueño... Valenzuela la escribió y la dirigió. Es una película que registra el monólogo teatral de un actor que representa a Allende en sus últimos días, y no me acuerdo ahora si era con o sin público, era un ensayo de la obra, parece. Que... parece que no la hacen en Chile, la hacen en otro lado... Estados Unidos parece. Es interesante porque son películas que... películas que habrán durado una semana en cartelera, digamos, pero... bueno, se me deben haber olvidado varias que... que he visto y que me han parecido interesantes y... como aporte, digamos. Eh... bueno, *Machuca* también en su

aspecto, digamos. Yo prefiero, sí, las autorías, cuando hay un sello diferencial en las películas porque estas películas están bien hechas, pero son películas que más o menos, uno sabe que va a pasar... con las películas. Están muy bien hechas, bien contadas, son buenas películas, son importantes, pero yo, por alguna tendencia delirante, quizás cuál será el origen, prefiero aquellas películas más inquietantes, más arriesgadas, en que... Por ejemplo, las películas de Exequiel Lavanderos... o sea, no Exequiel, el mañana... el... ¿Cómo se llama Lavanderos?... Lavanderos. Él hizo *Las Vacas Vuelan*, *La Tierra y la Luna*, las películas de él... yo encuentro que es el cineasta joven mejor, que más me gusta en este momento. Y ahora hizo una última que no me acuerdo... esas son las que más que han impactado, son películas más raras. Es que... tú, para ubicar tienes que... no sé po... *Este Año No Hay Cosecha* también un documental que hizo Lavanderos que es espectacular, de unos niños en la calle, *Este Año No Hay Cosecha*, esa debe ser del año... ¿2002, 2004?

**-Bueno, parece que hartas películas de... más o menos por la década de los 60, como por comienzo de los 90...**

-Claro, pero salvo *Largo Viaje* y *Caliche Sangriento* quise mencionarte más po, digamos, porque también está *El Chacal*... y todas esas. Pero todas las demás son los 90 para adelante, las que te mencioné, las de Bize, las de Lavanderos, las de... y ahora, último, el 2000... Últimas que he visto que me han impresionado... Karadima, en cierto sentido también, pero también son películas históricas que no tienen un giro...

**-Que uno sabe lo que va a pasar**

-Claro, bien hechas, muy bien actuadas... *La Once* no la vi, dicen que es buena, la de las viejitas. Hay buenos documentales acá.

**-Bueno, yo creo que la siguiente pregunta ya la respondiste prácticamente que es ¿Cómo evalúas el desarrollo que ha tenido actualmente el cine?**

-Yo creo que el cine chileno está subiendo, subiendo en calidad, en su participación afuera, todavía no tiene arraigo entre el público chileno, habrá que ver cuáles son las razones, digamos. El público chileno también es un público que está muy

dormido, tal vez la esperanza está en los jóvenes de los pingüinos para adelante que pueden tener otra manera de ver las cosas y en las redes sociales pero... es claro que la participación de Chile... como industria todavía le falta mucho... hay buenas películas chilenas que se han notado en los festivales. Ahora es más o menos usual pensar que uno se ganó un premio, ahora ganó por primera vez un Oscar la animación que también tiene futuro pero...

**-Tal vez le suele ir mejor afuera...**

-Claro, claro y eso también habría que preguntarse por qué. El cine chileno... yo diría que no hay un cine chileno todavía, hay películas chilenas, hay una suma de películas chilenas porque no... Mientras no se acepte el cine chileno como una industria, como que le interesa... a empresarios, que se yo, tanto privados como públicos, ahí vamos a tener un cine chileno. En este momento hay talento, hay perseverancia también... pero son películas, son iniciativas, son películas, no hay cine chileno. Y falta un poquito de autoría, el sello hay, me gustaría que hubiera más no más.

**-Claro, no que sea estrictamente histórico como...**

-Pero está bien, está bien que lo sea, digamos, puede ser histórico también... pero... con un giro en la historia, o sea, tu puedes... no hay tema, cualquier tema, yo puedo hacer una... no sé, una película... de amor, pero con un giro, digamos, que...

**-Algo impredecible...**

-Claro, algo que... que es decir amor pero que haga... volvemos a la palabra de reflexión y especulación, digamos, a ir al núcleo del amor ¿Qué es el amor? Como ahí ¿qué es el abandono?

**-¿Qué buenas experiencias rescatas de tu carrera dentro del cine chileno?**

-¿Experiencia como director, como actor?

**-Como persona trabajando dentro de un proyecto.**

-Eh... todo, le agradezco todo porque he aprendido, creo que, de alguna manera siempre está en el material audiovisual y en toda obra, en verdad. Es aportador, granito o no, partiendo por la lengua del no, el plebiscito, es mi lengua, no sé si la viste alguna vez, partiendo por eso, digamos, que encuentro que... que bueno que lo hice, en dictadura, digamos, el plebiscito cuando ganó el No. De ahí para adelante... agradecimientos no más, por eso te digo, la peor película es la que no se hace, hay que hacerla, o sea cualquier obra, hay que hacerla como sea, tenga una persona, mil personas, hay que escribir el libro. Lo peor es estar siempre programándose a hacerlo y no hacerlo y engañarse, engañarse con uno mismo...

**-Pero pasa hartito.**

-Claro, sí y no es que lo haya solucionado una vez, no, me vuelve a pasar de repente, a mí me pasa de repente de nuevo, el bajón, pero hay que imponerse... autoimponerse a hacer, aunque sea autoedición, auto... Yo, en verdad, soy un auto, soy un autogestión, digamos. Si no lo hubiera hecho, porque como hago cosas más o menos raras, te fijai, no me queda otra, porque yo tengo que inventar mi línea editorial pues, sino no... Salvo, de repente, cuando me he podido ganar ciertas cosas, ciertos proyectos Fondart pero, aparte de eso es la gestión, por lo demás, lo aprendimos en dictadura, en dictadura sí que había autogestión po.

**-Inevitable.**

-Claro, tienes que hacerlo, si no...

**-Autogestión o nada.**

-Claro.

**-¿Qué malas experiencias has tenido en tu carrera?**

-Primero 2 cosas: La palabra "carrera" siempre ha sido como rara, así "carrera"... competir y llegar... uno, simplemente va caminando y, a veces, camina más rápido, otras veces camina más lento y no sabe muy bien cuál es la meta. O sea, si tú me preguntas qué pensaba yo a los 19, 20 años, jamás me iba a imaginar que estaría

haciendo clases de guion, jamás que iba a hacer más películas, jamás pensé que iba a escribir, no sé, por lo tanto, definir una carrera es, simplemente, caminar hacia adelante y, como llegó la dictadura también, la dictadura te obligó a hacer varios caminos además.

**-Definitivamente.**

-Claro, varios atajos, desviarte del camino, de hecho, o sea, fue un constante desvío del camino que estaba imponiendo la dictadura, por lo tanto, esa carrera es una carrera que tiene distintos trancos. Ahora, en cuanto a los malos momentos, la verdad es que cuando uno está haciendo, está creando, está relacionando, está especulando con el arte y con la vida, en realidad, no debería haber malas experiencias, todo debería servir, yo estoy en esa... Ahora, malas experiencias, en término objetivos, son aquellas malas experiencias que te pasan en la vida y que pueden tener efectos en las cosas que tú haces, digamos, ya sea, por ejemplo, caer preso, que caí preso en el 81, eso podría ser una mala experiencia, pero a cambio de esa mala experiencia también hay cosas que se ganan con eso ¿te fijai? Es mala experiencia cuando, definitivamente, quedas como paralizado por esa mala experiencia y ya no vuelves a ser como antes de esa mala experiencia, esa, decididamente es una mala experiencia porque te terminó aniquilando o inhibiendo o bajando el ánimo ¿te fijai? En el fondo, la mala experiencia tú la moderas, tú la rediseñas, tú tienes que ser capaz de...

**-Idealmente...**

-Claro, de... A no ser que esa mala experiencia sea definitiva, digamos, o sea, más dura. No sé, te cortas una pierna, aun así, tú puedes re-empezar y hacer que esa mala experiencia se reoriente hacia el camino y, definitivamente, una mala experiencia si te mata ¿No es cierto? Claro, eso es... Pero yo creo que, con ese extremo, te ejemplifico el hecho de que, tal vez la palabra es “contratiempo”, digamos, igual “experiencia” puede ser también... una mala crítica puede ser una mala experiencia, digamos, una deslealtad puede ser una mala experiencia.

**-¿Dentro del equipo?**

-Claro, dentro del equipo... pero, la verdad es que, haciendo un recuento, a veces uno bloquea cosas, olvida pero no recuerdo de una deslealtad, por lo menos, radical en que te... o abandonan o te roban o en que te desprecian, digamos. Cuando te roban, digo robar un proyecto, sacarte del medio, no he tenido esa experiencia, afortunadamente, digamos.

**-Menos mal.**

-Claro, las malas experiencias... tiene que haber sido eso, por ejemplo, la dictadura, por supuesto la muerte de amigos, la desaparición... y eso, en realidad, es decir poco para la experiencia, esas son cosas terribles, digamos. Pero, tratando de acercarse al término "mala experiencia" eh... "traspié", "contratiempo", pero que no han tenido más importancia, digamos, yo creo que la peor mala experiencia, que uno mismo puede ser causante es no hacer las cosas, cuando tú tienes dificultad para hacer, cuando te ponen un bloqueo, cuando hay sorpresas desagradables, o no están dadas las condiciones, es retroceder y no hacer las cosas. Si tú las quieres hacer y estás preparado para hacerlas, hay que hacerlas, la peor experiencia es no hacerlas.

**-Es verdad.**

-Claro, o sea, eso es un poquito lo que he aprendido, digamos, muchas veces uno en el desánimo, el desánimo propio por las oscilaciones o fluctuaciones del ánimo y, de repente, digo "No lo voy a hacer", y no hacerlo, definitivamente, eso hace que el producto de tu talento o el talento del grupo...

**-Se desperdicie.**

-Claro, se desperdicie y no existe, no llega a aparecer. Películas como *El Baño*, por ejemplo, que están llenas de problemas, de obstáculos, era un proyecto difícil, casi suicida, cámaras fijas, hora y media, 50 personajes, con un tema que era, a veces, doloroso, etc. Era todo anti comercial, por así decirlo. Qué bueno que lo hice, que bueno que lo hicimos, porque lo hicimos con amigos, con actores amigos y con un equipo. Qué bueno, que bueno, lo que podría haber sido una mala experiencia fue... Por ejemplo, la taquilla, el hecho de que haya ido poca gente, que podría haber sido

una mala experiencia fue, en el fondo, una buena experiencia porque existe y va a existir hasta que ya... hasta no sé, hasta que la película esté, porque existe, que bueno que la hicimos.

**-Se pudo hacer.**

-Claro, eso y otras cosas.

**-Dentro de tu carrera ¿Qué proyectos consideras que han sido relevantes para tu carrera y experiencia como actor/director?**

-Sí, bueno, la palabra “relevante” es complicada porque también depende del estado de las cosas. Por ejemplo, *El Baño*, cuando hicimos *El Baño*, para mí era la primera película a nivel comercial que se estrenaba en el cine, entonces te lo voy a decir... por el hecho de ser un largometraje terminado en cine en 35 milímetros, por el hecho de estrenarse en una sala comercial en el hoyts, por el hecho de tener todo ese espacio y tener acceso a festivales afuera del país y todo eso... uno puede decir “esto es relevante” en todos esos casos, desde el punto de vista de la puesta en escena, de la estética, de la calidad artística y técnica y por el espacio en que está, uno puede decir: “Esto cumple con los requisitos de relevancia” comparado con otras, por ejemplo, con *Lily Yo Te Quiero* que fue una obra de teatro que hicimos en el año 81 que fue en plena dictadura, que llegó a circuitos chiquitos, que tiene un impacto... poco impacto pero fuerte impacto dentro de la elite, dentro de la universidades, que se yo, uno puede decir “Eso es menos relevante” pero es una obra emblemática en todo el movimiento estudiantil de la época que, claro, no es conocida, es conocida solo en circuitos, digamos, pero la fuerza que tuvo esa obra, propuesta teatral que tuvo desde fuera del teatro, por así decirlo, porque éramos casi todos escritores, poetas los que hicimos esa obra en dictadura y no entra dentro del circuito comercial, sí generó un impacto también en el circuito teatral profesional de la época. Entonces, yo puedo decir “También fue relevante en su nivel”; Una obra que hicimos para el metro también fue relevante en su nivel, digamos; La novela que hice *El Mercenario Ad Honorem* también que se vendieron muy pocos

ejemplares pero que ya genera un espacio en la novela pseudo-policial, digamos, ya está considerada; Y la otra que escribí *El Hombre Blando* también que se vendió... que aparece en los planes de enseñanza media... la otra vez me enteré que en los planes de enseñanza media está, o sea, unos cuartos medios de no sé dónde leen *El Hombre Blando* ¿Te fijai? A pesar de que no es un Best seller ni nada de eso, que se vendió poquito pero tiene también su relevancia. O sea, ver ese libro que es mío, estar yo... en la enseñanza media... me genera un sentido de las cosas tremendo. Ese poema que tú viste, ese texto que tú viste, el del miedo también está en un cuento que está también en los libros de Santillana para enseñanza media, entonces...

**-Es un logro. Es bastante...**

-Tremendo, además que nunca me lo imaginé, yo escribo... bueno, eso es para cuarto medio, yo escribo cosas que pueden ser raras o extrañas, digamos, y que lo estén leyendo cabros de enseñanza media me... A mí me genera una relevancia interna muy grande, digamos, en un sentido muy grande, casi una emoción.

**-Sí, por supuesto.**

-Por lo tanto, el término "Relevancia" va cambiando también, va cambiando de espacio. *Los Blues del Orate* un monólogo que está en YouTube, lo hicimos en dictadura el año 85, es un plano secuencia, un tipo hablando (soy yo) 48 minutos sin parar, bueno, en YouTube está seccionado pero sin parar, 48 minutos. Y en ese momento fue lo más grande que yo había hecho porque... ahí yo no dirigí, hice el guion y actué, en dictadura. Después se hizo conocido porque Góngora en un programa que se llamaba *Cine Video* el año 90, lo dio, apenas entrando la democracia, lo dio y quedó la caga'. Por 48 minutos un tipo hablando a cámara ¡Inusual! Eso es ahora imposible ¿Te fijai? Y más encima ganó el festival de cine de La Habana, etc. O sea, obviamente en ese momento *Los Blues del Orate* era lo relevante que había hecho. Entonces ahí "relevancia" tiene que ver con los espacios, con el tiempo, con el estado en que está uno, una cosa muy pequeña que tiene corto alcance puede tener su nivel de relevancia también a nivel local y a nivel también de las personas mayormente afectadas por la obra.

**-Claro, debe haber sido bien enriquecedor igual.**

-Sí, sí...

**-Sobre todo en tiempos como esos.**

-Claro, te sostenía. Esas obras que hacíamos nosotros que, de repente era jugando, se transformaron después en obras, ahora, que tiene que ver con la historia, tienen que ver con una propuesta estética y nosotros lo hicimos... “¡Hagamos algo! Qué se yo, para juntarnos, para coaccionarnos” ¿Te fijai? Y resulta que ahora eso ya es historia, eso forma parte del patrimonio del teatro, del cine, de la literatura ¿Te fijai? Pero eso... uno no piensa en eso, está ahí tratando de pasarlo bien dentro de un espacio que está rodeado de muerte y de amenazas ¿Te fijai? Y hacer, por supuesto, oposición, disidencia, es decir, “no queremos esto”. Entonces, eso también, en ese momento generó mucha relevancia, y toda la gente que iba a vernos, compañeros de nosotros la veían 5, 10, 15 veces las obras porque necesitaban de contenidos también, ellos... el sentido de que teníamos que estar juntos. Entonces toda esa relevancia que tuvo esas pequeñas cositas, esos pequeños textos, esas pequeñas películas en super 8 a veces, nos alimentaron y nos ayudaron a vivir realmente. Menos mal que tuvimos esa suerte, otros no la tuvieron po’.

**-Sí, menos mal.**

ENTREVISTA A O.L.

**-¿Qué importancia crees que tiene la recepción del público en las películas chilenas?**

-Bueno, hay muchos realizadores para quienes el público no es el elemento central, muchos también están muy preocupados de que la película se vea en el extranjero, que se vea afuera, hay toda una tendencia muy fuerte en ese sentido, y yo creo que bastante colonizada, de pensar que triunfar afuera significa triunfar realmente en el cine, que te reconozcan afuera, y la verdad es que no es así. Algunos se plantean sí, el público como una manera bastante abstracta... había una discusión acerca de cómo los realizadores se plantean el tema del público... si el público es como una especie de cliente o si el público eres tú mismo para quienes haces la película. Yo creo que es una cosa compleja, yo siempre pienso de que el público... no es que hagas tú la película para el público necesariamente pero sí, yo considero que el público debe estar sentado un poco a tu lado al hacer la película. Es decir que no puedes pasar por encima de él, incluso haciéndolo cómplice de tu propio relato, eso es, digamos, lo ideal y de hecho, hay películas que lo logran. No hay una llave ni hay ningún secreto del éxito en relación al público. El público se enamora a veces de las películas por razones muy extrañas, muy curiosas. Nuevamente lo que el público está esperando es verse reflejado, yo creo que en nuestros países juega un rol importante el tema de la identidad, de verse reflejado en la pantalla, de ver que en la pantalla se está dando cuenta un poco del mundo al cual ellos pertenecen, ese "redescubrir" en la pantalla al mundo es un proceso interesante que se da en el público normal nuestro, y creo que latinoamericano también. Y yo creo que ahí hay un elemento central, la identidad, que ha sido algo que no ha estado presente dentro de las realizaciones cinematográficas chilenas.

**-Claro, igual está dividida en ese sentido la identidad, tal vez.**

-¿Cómo?

**-Que al menos según yo he visto, personalmente, hay películas que buscan un cierto sentido de originalidad, por así decirlo, y otras que se fijan casi 100% en el público, por así decirlo, como las populares.**

-Sí, yo creo, en general, las películas que triunfan, cuando buscas entender por qué triunfan... es porque tienen algún... algún mérito que tiene muchas veces que ver con la originalidad de la idea, el punto de vista, la manera de cómo se cuenta, naturalmente está el despliegue actoral, la interpretación... Tiene que ver mucho con la vida y la chispa, la manera de como esa vida y esa chispa salta de la pantalla hacia la gente, porque contamina a la gente con historias que son... que van más allá de las historias, que te dan una sensación curiosa de estar complementado también en una manera de ser.

**-Algo que los haga sentir más identificados...**

-Claro, yo creo que por ahí están los elementos de la cultura, de la identidad que son elementos muy subjetivos y etéreos, no están en la superficie de las cosas a veces.

**-¿Qué importancia les das a la recepción al momento de trabajar en una película?**

- Ahí hay un dato económico también, mientras más público, es más entrada, más plata. Un dato importante, porque, repito, yo al público yo no lo tengo como...

**-¿Prioridad?**

-No prioridad, mientras la idea es cómo se maneja el dato del público. Yo cuando estoy haciendo una escena, la estoy haciendo con el público. Cuando la escribo, incluso.

**-¿En qué sentido?**

-En el sentido de que yo no estoy creando una obra mía para ponérsela delante al público, sino que... las hace funcionar el público. Siempre les digo a mis alumnos,

la película no avanza en la pantalla, la película avanza en la mente del espectador, él la hace avanzar. La película, si está bien hecha, te va a tocar muy de cerca en el plano de los deseos, de tus propios deseos, en el plano de tu vida, de tu biografía. Nuevamente, es así, cuando tú haces películas y tienes personajes que son auténticos, eso pasa, eso se transmite al espectador y el espectador tiene la sensación de que se le está conectando con cosas que son parte de él. Entonces, ese es el dato del público, lo que pasa es que es muy difícil que alguien te vaya a decir: "Yo considero... antes de escribir, yo pienso en el público" No es así, es una manera de... de instalarse frente al tema, frente a la historia.

**-Porque claro, siempre nace de uno mismo al principio.**

-Claro, porque si no, harías tú una película, estarías mostrándosela a la gente a ver si le gusta o no le gusta, que es lo que pasa con la televisión, una especie de rating.

**-Claro, ahí como que va casi cien por ciento en función del público, de lo que quiere ver.**

-Claro, no, eso sería caer en una trampa. Simplemente, de pensar que hay mecanismos que los va a hacer avanzar el público, hay parte de la película que la va a resolver el público, no tú, no la película ni nada, el público. Armar la película, va a terminar de armar la película.

**-Claro, es como... tiene que haber un diálogo, por así decirlo.**

-Claro, cuando yo... se usa mucho en dramaturgia, en todo tipo de narraciones... que le llaman la ironía dramática, que el espectador sabe un poco más que los protagonistas. Es un elemento que se usa mucho, Shakespeare lo usó mucho, se usa mucho en teatro y en todo. Ahí está la base, de como yo, en un momento determinado hago... que lo que yo estoy escribiendo, lo que yo estoy haciendo... el espectador esté en condiciones, de repente de saber más que los protagonistas. Entonces ¿Qué pasa? El espectador da un paso más adelante, se siente en propiedad, se siente...

**-Más parte de la película, del diálogo...**

-Claro, él va a resolver la película, es decir, va para allá. Y se puede equivocar también, pero le doy esa oportunidad.

**-Claro, esa oportunidad de dialogar con la película, por así decirlo.**

- Claro.

**-¿Cómo defines la relevancia o importancia de una película?**

- Hay circuitos de distribución en los cuales hay películas... películas comerciales se distribuyen entre millones de personas. Muchas de esas películas se olvidan.... A la semana siguiente ya se te olvidó, se olvidaron. Hay otro tipo de cine que, a lo mejor, no tiene una distribución tan masiva, pero son películas que te tocan ciertas fibras, ciertas cosas... que no se olvidan tan fácilmente. Ahí está la relevancia, yo creo, real, hay películas que trascienden y películas que no trascienden.

**-Una que logra ser recordada...**

-Claro, una que logra ser recordada y que tiene un peso en los personajes, las personas se acuerdan de ella de una cierta manera. Ahí yo creo que está la verdadera medida... de la trascendencia de una película.

**-Lograr quedar en la memoria.**

-Todo esto está arreglado por el mercado, entonces el mercado ¿Qué te dice? Cifras de público, de esto, de esto otro... Festivales, los premios, entre otros. Lo decisivo, finalmente es que, después de un tiempo... el tiempo le pasa por encima a la película y la hace mierda... o no. O la película se sostiene a través del tiempo, o la película te deja elementos que son centrales todavía. Hay obras... la grandes obras maestras te dejan eso, después de muchos años se siguen entendiendo lo que te querían decir...

**-O se están encontrando cosas nuevas.**

-Sí, claro, o en la medida en que la descubren de manera contemporánea.

**-¿Qué opinas de la identidad y los lenguajes que ha tenido el cine chileno, y como esto dialoga con la audiencia?**

-Hay que, primero, situar la cosa. El cine que se ha hecho en Chile en general, ha sido marcado por un cine que tiene que ser vendido y tener un cierto éxito comercial y una cierta taquilla. Entonces, si yo pienso en la historia del cine chileno, las películas terminaron en la sala de cine (la mayoría) y llegaron a cierta cantidad de gente. Y esa es la cantidad de público para saber... y medir algo. Hay películas impresionantemente buenas y maravillosas... *Valparaíso Mi Amor* por ejemplo, es una película que no ha visto mucha gente, de hecho, los jóvenes chilenos, yo creo que no la han visto, así como se han farreado tantas cosas... *Los juegos del hambre* son más importantes para ellos que *Valparaíso Mi Amor*... Es una película extraordinaria, extraordinaria ¿No? De Aldo Francia, es una película... que si tú me preguntas a mí en términos... no la puedo medir con el mercado, con el público ni nada, la tengo que medir por la importancia y la trascendencia que tiene. Esta ahí esa película, y la vas a ver una y otra vez... se demorará en verla, tú mismo te demorarás en verla, pero cuando la veas, te vas a dar cuenta de por qué está esa película ahí todavía, al lado de muchas otra que ya no existen y ya no están, que nadie habla de ellas, ninguno.

**-Claro, es irónico eso de las películas exitosas, que tienen mucho éxito en su momento y logran recaudar un montón de plata pero después se olvidan. Después estas otras que pasan desapercibidas porque tampoco tienen mucha difusión pero aun así...**

-Si pues. Bueno, el cine comercial tiene como característica que tampoco tiene ninguna alta pretensión, ese cine no tiene la pretensión de permanecer ¿no? La única pretensión que tiene es la pretensión de ganar dinero en un cierto... poco tiempo, y recaudar y dejar a la gente contenta. Chaplin, por ejemplo, hizo un cine que perdura hasta el día de hoy, la película *El Pibe*, una película que tú la ves hoy

día, sigue siendo absolutamente vigente actual, entretiene, lloras igual, te emocionas con esa película... es una película viejísima que fue hecha de una cierta manera también. Y en ese momento... de hecho, incluso... se veían las películas de Chaplin, después Chaplin fue ninguneado en los Estados Unidos, no se mostraron sus películas durante muchísimos años, hay generaciones completas en Estados Unidos que no conocen a Chaplin.

**-¿Qué le paso?**

-Por temas políticos, él era comunista y se fue, se tuvo que ir... y salieron de circulación sus películas, en Europa se conocían pero no es Estados Unidos, o sea hay generaciones completas en Estados Unidos que no conocían a Chaplin.

**-Que irónico, salió de ahí mismo y ahí mismo no lo conocen después.**

-Bueno, él no nació ahí mismo, él era inglés... judío, y llegó a Estados Unidos, después se tuvo que ir, terminó en Suiza.

**-¿Qué película chilena ha sido más de tu gusto? ¿Por qué?**

- Bueno, *Valparaíso Mi Amor*, *Los Tres Tristes tigres*, es una gran película de Raúl Ruiz, una de las que más me gusta a mí de él. Eh... A propósito de mi amigo Ricardo Larraín que acaba de morir, *La Frontera*, es una película importante con grandes méritos narrativos, interpretativos. Son de esas películas... escenas de la película que se te quedan metidas en la cabeza, no se te van más. Se te puede olvidar hasta el nombre de la película, pero hay escenas de esa película que se te van a quedar metidas para siempre, porque tienen mucha fuerza. Eh... ¿Qué otra película más? *El Chacal de Nahueltoro*, por supuesto, es una película extraordinaria a pesar del director... Miguel Littín. Está... Aldo Francia, *Valparaíso Mi Amor* que, para mi gusto, es una de las grandes películas. Hay así ejemplos de películas... Han salido perlas, buenas películas también después. Si hablamos de los cimientos del cine chileno... están por ahí, por esas películas.

**-Esas van como por la década de los 60 ¿cierto?**

-Claro.

**-Ha habido hartito desarrollo en la década de los 60, ¿cierto?**

-Sí, comparado con hoy día no es mucho, pero se hicieron películas...

**-Era diferente la cosa igual.**

-Se hacían menos películas pero eran mejores las películas que se hacían. O sea habían películas horribles que se hicieron también... unas películas terribles... pero entre medio aparecían estas perlititas

**-Claro... que eran las que perduraban al fin y al cabo. Entonces saltando al tema del desarrollo que ha tenido el cine chileno. ¿Cómo evalúas el desarrollo que ha tenido el cine actualmente?**

-Había un intento desde la época de la concertación, desde el principio desarrollar el cine... hay varios motivos, siempre va a ser un motivo económico. El cine es una de las industrias que más puestos de trabajo involucra. Entonces ya hay un factor económico importante, lo saben en el mundo entero y en Chile también lo saben. Por lo tanto, detrás del fomento del cine también está el fomento a una industria que es muy amplia, que es muy... está incluso bien asentada en Chile, pero aún no es una industria cinematográfica, aún no tenemos una industria cinematográfica, estamos lejos de una cultura cinematográfica... que permita darle cuerpo y sentido a esa industria. Fíjate que en Chile no hay ninguna revista de cine especializada de nivel, no hay. Hay muy pocos críticos de nivel que se respeten, muy pocos y, en general, los modelos que han prevalecido han sido modelos que se han ido acabando... de tipo mercantilista. Hoy día, hacer una película es un ejercicio para ingenieros comerciales, incluso con los fondos de fomento, etc. Son tales las camisas de fuerza, las restricciones, las maneras en cómo se ha ido esto, de alguna manera encerrando, acotando por los ingenieros comerciales que, hoy día, es una cosa desastrosa... desastrosa y terrible. Entonces, el hecho de que hoy día... todo este desarrollo tan fresco, de un cine más joven, más espontáneo... se vea bastante atenazado y amenazado al mismo tiempo por este tipo de criterios y manejos. Hoy día hay que tener mucha plata para sacar una película adelante, olvídate de

distribuirla... mucha plata. El otro día, anteayer, conversaba con Gustavo Graef, me hablaba de que necesitas mínimo 400 millones y hasta hace poco eran 200 millones para hacer una película chilena, y eso que se han abaratado los costos de la misma realización. O sea, hoy día la cámara no es un tema, hoy día una cámara de alto nivel... digital, etc. Con la cual tú puedes hacer una película, dejó de ser el tema, lo puedes hacer con una cámara pequeña.

**-Claro, porque son casi todas de buena calidad.**

-No todas, pero hay algunas que sí, que te responden... que te sacan una imagen muy increíble.

**-Claro, hasta hay celulares que tiene 15 megapíxeles.**

-No, no, pero incluso saliéndose de ese rango, un rango más mayor, más profesional... hay cámaras que valen 1000 dólares, 1500 dólares, los lentes son más caros, ponte tú como 10.000 dólares, un equipo para filmar... bastante potable desde el punto de vista de la calidad. Entonces yo creo que, por un lado, se está fomentando en Chile un cine más comercial, más industrial con salida a salas de cine, a competir a salas de cine, se fomenta mucho la competencia en el extranjero con fondos para el extranjero, pensando que eso es lo que nos va a dar a nosotros vitalidad, y eso le va a dar vitalidad a un par de productores que tienen el billete para hacerlo, familias ricas que te van a tirar el billete por ahí, por algún lado... O conexiones para irte a Estados Unidos. En realidad, Estados Unidos va a ser, siempre paradigmáticamente, muy fuerte. Hoy día, con la cosa del oso, el premio del oso, se devela algo que es increíble. El corto del oso se venía dando vueltas hace mucho rato, o sea, todo el mundo tenía una copia del oso, se había visto en YouTube, en todas partes, todo el mundo la había visto y todo el mundo la apreciamos y vimos que era una película extraordinaria, pero vale callampa la opinión de la gente en Chile, lo que vale es que estos huevones en Estados Unidos dijeron que les gustaba y le dieron un Oscar. En ese momento el oso es para nosotros...

**-Claro, le dieron el premio y ahí explotó en popularidad.**

-Claro, y hasta el ministro habla del oso y el oso...y que hermoso... ¿Por qué no se hizo antes eso? ¿Es que no existe la capacidad nuestra de decir "Aquí está el oso, aquí hay un trabajo extraordinario"? Estamos colonizados totalmente, entonces está metida esta idea de que triunfar en Estados Unidos significa triunfar en cine, estamos cagados. Hay mucho directores que están pensando en la alfombra roja de Cannes para hacer una película, estamos cagados.

**-Muchos hacen eso, hacer películas en función de los festivales extranjeros...**

-Sí, claro. Es justificable también en cierta medida, porque tampoco te pescan mucho acá pero...

**-Claro, entonces normalmente se vuelve que si empieza a triunfar en el extranjero, ahí puede volver a Chile y tal vez alcanzar un poco de...**

-Claro, ahora ha habido un desarrollo en el cine documental que sí es evidente, han aparecido documentales muy interesantes, incluso pareciera que eso es más fácil, más manejable. Y acá aparecieron ejemplos notables de películas más livianas de gente joven que está haciendo propuestas muy interesantes. Pero para la cantidad de gente que está haciendo cine, para la cantidad de proyectos, para la cantidad de plata que se está destinando... sigue siendo para mí un gusto a poco.

**-Claro, está al debe todavía, al parecer predominan mucho los temas industriales, económicos, técnicos porque... se ve, tal vez, más como un producto...**

-Sí, la distribución es un problema, porque ¿qué haces con una película aquí? Te ganas un premio por ahí, la muestras en el extranjero y en Chile ¿Quién te la ve? Las salas de cine están en mano de las mayores, existe un cuello de botella complicado hoy día... complicado que se llama el DCP (Digital Cinema Package). Existen los rollos del cine y existe el DCP que es una especie de disco duro con el cual tú pasas la película al... video del cine. Es una técnica gringa, entonces el DCP mismo cuesta plata.

**-O sea, pasar el rollo a ese formato...**

-No, el rollo ya no existe, dejó de existir el rollo, la película nunca pasa por el rollo ahora, es digital, pasa y se convierte en un archivo físico donde lo enchufas y pasas la película. El tema está es que en Chile, por el hecho de usar el DCP en las salas de cine, cada sala que use el DCP, tú tienes que pagar para tu propia película, por sala, 700 dólares... Da lo mismo si te va bien o si te va mal, es fijo, tienes que contar con eso y resulta que si tú quieres tener un cierto éxito en Chile, para el cine nuestro que no tiene platas para hacer gran publicidad, para pagar campañas publicitarias, tienes que apostar al boca a boca, que la gente la vea. Por lo tanto, si la película se estrena el jueves... el fin de semana tienes que llenar la sala. Y la única manera por el boca a boca, es que se muestre el día jueves y del jueves al sábado y el domingo... en muchas salas, y en Chile hay muchas salas, muchas, muchas salas, un pueblucho tiene hoy día una sala digital, San Antonio tiene, antes que no había, Punta Arenas no tenía, ahora tiene, todos tienen.

**-Sí, se están masificando**

-Donde hay un mall, hay una sala de cine, y entonces eso es muy caro, si yo quiero tener lucrativamente... hacer una película, ponte tú, tengo que conseguir al menos unas 100, 150, 200 salas para tener un cierto nivel de éxito del boca a boca ¿Y qué significa eso en término de dólares? Saca la cuenta... No puedo, esa plata no la tengo, hay que tenerla, tienes que... arriesgar, es una apuesta que haces. CORFO te da plata, pero te da una parte de esa plata, y de hecho, tienes que tener plata para poder sacar esa plata.

**-Un tema complicado.**

-Sí.

**-Es el manso desafío emprender en una película acá.**

-O sea, a mucha gente se le hace imposible hacer una película.

**-¿Cómo crees que ha sido su desarrollo en los últimos 25 años?**

-Tiene que ver con la masividad de la producción, o sea, no hay ninguna comparación. Se están haciendo hoy día... 40, 50 películas que se estrenan, antes... hablábamos de 3, 4 películas que se estrenaban, la diferencia es bastante grande. Hay muchas películas que se iban a estrenar, se hacen y ahí quedan. Entonces hay una producción mayor de cine en Chile, no necesariamente hay un crecimiento cualitativo, siempre uno pensaba que la cantidad iba a derivar en calidad. Y sobre todo, lo que yo echo de menos, en cierta medida, a pesar de que ha habido películas importantes en ese plano, que tiene que ver con los temas, temáticamente el cine chileno se instala en un país con temas que lo cruzan de manera muy potente. Hoy día existen películas que dan cuenta un poco de ciertas cosas, que están presentes en el cotidiano, pero, de alguna manera sigue siendo un cine escapista, en el sentido de no dar cuenta de muchos de los temas de la gente. Hace mucho rato que falta una película sobre los ricachones, los ricos ¿Qué pasa con ellos? Hay un mundo que no hemos podido explorar o no se han querido explorar.

**-¿Problemática más profundas, por así decirlo?**

-No es que más profundas o menos profundas, si tú puedes hacer incluso una comedia, pero tratar los temas de alguna manera, que aparezcan... conflictos.

**-Desarrollarlos bien.**

-Por supuesto, es la lógica pero, de qué manera... si damos cuenta temáticamente de ciertas cuestiones que están presentes y que están latiendo, que están... son de cajón un poco. Muchos de los países latinoamericanos tienen sus películas temáticamente de la juventud... han trabajado sus temas, se han preocupado de eso. Hay mucho un escapismo al egocentrismo, al drama particular, a lo personal...

**-Bueno, hay muchas películas que he tratado por ahí, por ejemplo en un artículo que leí sobre la melancolía cinematográfica que tienen algunas películas que son... a mí me pasa algo con eso, y yo creo que también le pasa al público, que son... en cierto sentido son profundas, tienen un lenguaje desarrollado pero que, al mismo tiempo, puede ser un lenguaje bastante**

**personal dentro de la película, porque de repente son historias que se desarrollan en torno a unos pocos personajes en sus vidas personales y, claro, profundizan bastante ahí pero, sin embargo, sigue tal vez siendo un tema bastante personal.**

-Hay un colega que escribió un libro justamente, Carlos Saavedra, planteando un poco este tema del cine chileno, del nuevo nuevo cine chileno, porque hay varios nuevos cines chilenos.

**-¿El novísimo cine chileno?**

-Sí, de esta cosa... intimista, cerrada, individualista del cine chileno. Después hay un trabajo que hizo un arquitecto que, de hecho, me pidió ayuda, yo fui parte de la Diego Portales, que hizo una tesina sobre esto... interesantísimo como de punto de vista de investigación, en que habla de los espacios, como el manejo de los espacios de lo popular, y como ese novísimo cine chileno dejó de explorar los espacios populares. Yo creo que hay ejemplos que contradicen un poco esa tendencia pero, en general, es cierto también, como gran tendencia en un momento determinado, se ha ido dando esto de excluir de la identidad que te pueden dar los lugares, el barrio ¿No? Pensar que eso es algo que molesta... que podrían ser películas un poco más accesibles a un público extranjero a veces. Muchas veces está ese pensamiento detrás, más... de quitarle lo chileno al paisaje. Pero bueno, hay varias cosas y varios trabajos, hay varias discusiones en relación a ese tema.

**-Un motivo importante que quiero tratar en la tesis fue en como afectó la dictadura militar... Entonces ¿Cómo crees que fue el desarrollo del cine antes de que comenzara el Gobierno Militar?**

-Lo que pasa es que el cine siempre ha sido un arte que exige muchos recursos, de mucho dinero. En la época de los años 60 o antes no existían los fondos, existía una ley de cine que decía por ejemplo, por la época de Frei padre, en que cada entrada al cine era un escudo, o sea, que era bastante plata en un momento determinado, iba para el cine chileno, y habían fondos para el cine chileno... Se

estrenaron algunas películas, Helvio Soto hizo varias películas, Miguel Littín hizo *El Chacal de Nahueltoro*, Aldo Francia en *Valparaíso*... pero son pocas las películas que se hacían, no eran muchas, entonces era... ir a ver una película chilena una vez al año, quizá, con suerte, muchas veces la gente no la iba a ver porque, técnicamente tenían bastantes falencias, tenían problemas de sincronización, etc. Habían hartos problemas de ese tipo... tenía mala fama el cine chileno. Entonces hay toda una etapa ahí de la precariedad técnica y económica para hacer cine y ahí muestra que... son contados con los dedos de una mano... de Aldo Francia, Miguel Littín, Helvio Soto, es de las personas que más movía, y habían otros directores que no tenían mucho peso.

**-Claro, igual me di cuenta leyendo algunos libros que trataban de la década de los 60, de que el cine, en cierto sentido, tenía una especie de popularidad, pero esos eran los referentes más mencionados como Miguel Littín o Raúl Ruiz.**

-No, la gente no iba a ver mucho cine chileno. Yo iba a ver por inercia, el cine era barato además, ir al cine era muy barato, cualquiera iba al cine, el cine estaba lleno, la calle huérfanos era una calle maravillosa, habían... no sé cuántos cines, 50 cines, un paraíso, todavía quedan algunos restos de esos cines. Un paraíso, íbamos, a veces, incluso a ciegas, por huérfanos “vamos a ver que hay en huérfanos” entrabas a ver una película, etc. Se iba mucho al cine, era más barato. Y había bastante cultura cinematográfica, había buenos críticos cinematográficos que se leían naturalmente, no existía la televisión de la manera que existe hoy día, eso fue... lo que más dañó al cine ha sido la televisión. Entonces era un cine además que era épico, *El Chacal de Nahueltoro* trata un tema importante, *Valparaíso Mi Amor* también, películas sociales... un cierto pensamiento neorrealista, más político, etc. Helvio Soto era más político también, hizo una película sobre la guerra del pacífico que fue bien importante... Bueno, era un cine todavía muy incipiente. Y la unidad popular trata de darle un impulso al cine pero siempre sin recursos, sin dinero, entonces se hacen documentales por aquí, por allá, casi ningún documental producido por recursos nacionales, habían cámaras... las cámaras que tenía Chile

Films eran anticuadísimas, todos los equipos de Chile Films eran muy anticuados, se hicieron cosas un poco a la rápida y sobre todo documentales que daban cuenta mucho de las luchas sangrientas, del salitre, de los mapuches, etc. Echas por una elite de jóvenes cineastas o potenciales cineastas o gente que estaba estudiando de alguna manera cine en lo poco que había de escuelas de cine, no existían escuelas de cine en términos directos. Muchos de la clase media alta incluso con una sensibilidad de ese tipo que... claro, se sentía muy atraído por las masacres, por los indios, la lucha de los indios, por todo ese romanticismo. Entonces ahí hay toda una tendencia de esos años de películas muy épicas, a muy pocos se les ocurrió hacer películas sobre lo cotidiano de la época de la unidad popular, a nadie, excepto *Palomita Blanca*.

**-O sea trataban temas más épicos, cosas más pasadas...**

-Claro, la gran épica, temas más históricos, la masacre de Santa María de Iquique, ese tipos de cosas, lo terrible que ha sido el capitalismo, ese tipo de cosas.

**-Claro ¿no muy contemporáneas a lo cotidiano?**

-Lo cotidiano... le sacamos...

**-¿Poco provecho?**

-Poco provecho, entonces... estábamos muy imbuidos en eso, todos, diría, yo también, todos estábamos en eso.

**-O sea el cine documental tenía más...**

-El cine documental existía, se hacían muchos documentales pero casi todos eran de una carga política muy fuerte, muy acusatoria y muy épica, muy influenciada por el documental cubano.

**-Claro, porque igual se desarrolló bastante en esa época el cine documental.**

-Si pues, claro... está *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán, que fue una de las películas más importantes que se han hecho en Chile.

**-Llegando al plano de las experiencias personales ¿Qué buenas experiencias rescatas de tu carrera dentro del cine chileno? Cosas gratificantes sobre la carrera que hayas tenido...**

-No... La irrupción de unos jóvenes talentosos, muchos de ellos se han quedado a mitad de camino. La irrupción, las ganas de hacer cine estos jóvenes talentosos... le ha dado mucho sentido a mi regreso a Chile, yo volví a Chile un poco con esa idea, de que había que estar ahí cuando... Cuando me desarrollé yo en Chile... y ya no había escuelas de cine, yo no tenía formación, yo estudié arquitectura, de hecho trabajaba como arquitecto, era egresado de arquitectura y no me alcancé, ni siquiera, a titular. Pero, bueno... Yo echaba de menos esa cosa de ¿En qué me agarro? No había, no había cineastas. Tuve la suerte de trabajar con Patricio Guzmán, que él me buscó a mí, y yo trabajé con él de asistente, hice de todo con él, aprendí bastante de él, pero yo ya después...

**-Fue por otro camino...**

-Fui por mi camino propio, pero igual me faltaban referentes. Los referentes estaban muy arriba, Littín era un huevón insoportable, atorrante que tenía su camarilla de amigos que se reían de todos sus chistes siempre...

**-O sea eran como círculos cerrados...**

-Círculos cerrados. Solo, nunca pude acceder a él, estaba mucho en Europa, después de esa época viajó mucho. Ruiz también tenía su grupo de amigos muy cerrado, amigotes... quedé como afuera... Yo empecé lo mío pero igual yo tenía... una de las cosas que echo de menos es que yo le tenía un respeto muy grande a los viejos. Ahora que soy viejo, me doy cuenta de lo terrible que es que no exista un vínculo mucho más fuerte y para mí, los viejos de mi época eran una fuente de sabiduría extraordinaria, yo me agarraba de ellos. Porque yo, claro, no tenía la mirada en Europa, no pensaba que me iba a llegar la luz de Europa, de algún francés, alguna beca, algún viaje a Europa ¿No? Lo que tenía era lo que tenía, entonces para mí, eran gente importante... Quería hacer una película sobre la historia de los movimientos obreros chilenos, entrevisté mucha gente y muchos

dirigentes obreros y aprendí mucho de ellos también, esa modestia y esa capacidad de manejarse en el terreno histórico, en el terreno de las historias de Chile, que te hace... que el presente tenga una dimensión mucho más fuerte, dramáticamente fuerte. Entonces aprendí mucho de esa gente, fue muy potente... Fue de gran admiración, porque... lo que hicieron con los jóvenes ellos. Y ellos, incluso, ahora entiendo como... con que cariño me acogían a mí, cuando yo llegaba con mucha curiosidad con una grabadora vieja a grabarles entrevistas y decirles: "A ver, dígame usted que pensaba, que usted, qué hacía y entonces... esto, esto otro..." Y el entusiasmo y el cariño con el que me trataban a mí, ahora lo entiendo. Esa cosa falta, generacional, aquí yo creo que todos los jóvenes, muchos de los jóvenes que yo tengo como alumnos, creen que el cine comienza con ellos. No tienen ni la más prostituta idea de lo que fue realmente Chile... El golpe militar es una cuestión sangrienta, ok, hay un par de íconos, imágenes... chao, no saben más, los procesos, no manejan los procesos. Entonces ahí hay una cosa muy superficial todavía en relación al manejo del conocimiento histórico y el conocimiento... y sin ese conocimiento estamos fregados.

**-O sea ¿Estar consciente de donde estamos parados?**

-Donde vivimos, claro.

**-¿Hacerme cargo de donde estoy, por así decirlo?**

-Claro, uno se ubica no solo en relación geográfica, yo vivo en tal lugar, yo socialmente pertenezco a tal lugar... Sino también históricamente ¿Qué pasa con eso? Entonces, generacionalmente hay toda una historia que...

**-O sea, claro, haría más falta estar consciente del conocimiento de mi contexto...**

-Siempre ha sido así, el pasado es lo único que tú tienes por delante, el futuro no lo tienes por delante, no tienes la más puta idea, pero el pasado si lo puedes tener por delante.

**-¿Qué malas experiencias has tenido?**

-No sé, uno construye más por el lado del vaso lleno pero... uno tiene muchas malas experiencias... Desde el punto de vista cinematográfico... el desinterés que hay, digamos, entre los realizadores que están espalda con espalda pero no están... es raro encontrarlos frente a frente, no hay una comunidad...

**-O sea, cada uno por su lado.**

-Cada uno por su lado, no hay una comunidad así que tú puedas decir... que existió en los años 60, pero claro, ahí todo era más pequeño, andábamos mucho más... hoy día estamos más atomizados. Esto de los fondos... uno de los efectos secundarios de los fondos del cine hace que todos seamos enemigos de todos, son todos mis enemigos.

**-Como una competencia.**

-Claro... honestamente me alegro por varios de los fondos que me he ganado... pero están las envidias... eso forma parte de una realidad muy presente ¿No?

**-Ya no hay mucha cooperación...**

-Te echan a competir... Lo ideal sería que hay una buena película que gana, hay una buena historia que gana... y que tú te alegres por eso. Eso es raro de encontrar.

**-Claro, hay... poca comunidad... no están muy unidos los cineastas.**

**-Dentro de tu carrera ¿Qué proyectos consideras que han sido relevantes para tu carrera y experiencia como director?**

-Difícil decirlo así tan fácil, o sea, todos los proyectos uno los hace como... que es como lo más relevante que has hecho nunca. Tu planteamiento frente a lo que hagas tiene que ver con eso, algo que, por lo menos así trato de postular yo. Evidentemente que la experiencia de *Taxi Para Tres* fue para mí una experiencia más rica, más plena, más... con más satisfacción. Primero porque pude trabajar con un elenco joven, eran cabros muy jóvenes... que se metieron con una pasión muy

grande en el proyecto, que pude hacerlo de manera más económica y barata, justamente por ello, por el talento de cada uno de ellos y porque se pudieron potenciar... todos ellos se pudieron potenciar a través de la película, surgir; Muchos actores que nadie conocía que se potenciaron muchísimo... como mucha otra gente... Para mí fue una de las experiencias más ricas, más entretenidas, a pesar de todas las neuras y todos los problemas que tuve, fue una de las más entretenidas, más llenas de... descubrimientos de cosas, fue para mí un reencuentro con identidades que yo tenía, que yo conocía pero la distancia había puesto en un sitio distinto. Me doy cuenta que son parte de mí también, esas maneras de hablar... esos quiebres, ese tipo de humor, esa ironía, todo ese tipo de cosas que están dentro de *Taxi*... El diálogo, un montón de cosas así, que están en mí, en mi infancia, en mi manera de ser, de pensar y que en verdad había motivos por los cuales había vuelto a Chile. Yo, en Alemania, tenía un status, podría haber seguido trabajando, podría vivir... a lo mejor tendría una casa, un departamento, tendría... viajaría a España de vacaciones... no sé, pero a mí me faltaba justamente eso, me faltaba el idioma, me faltaba... ese tipo de personajes.

**-¿Esa familiaridad?**

-Sí, porque uno... finalmente yo descubrí después de mucho tiempo que uno se saca las películas, no las hace, se las saca y... también, de una manera, *Taxi Para Tres* fue sacarme incluso un personaje, sacarme muchas de las cosas que uno tiene. Cada película es un proceso de sacarse la película que uno tiene... que baila durante mucho tiempo por dentro, te da vueltas, te da vueltas, te da vueltas... Yo tengo ahora... 2 proyectos que me están bailando por dentro, espero poder sacármelo, como un alien ahí... sangrante, ahí...

**-Como parir un hijo...**

-Es eso, parir un hijo. Entonces, ese fenómeno de sacarse las películas tiene que ver con... con el hecho tú estar en algún lugar de una cierta manera.

**-¿Cuánto tiempo estuvo en Alemania?**

-20 años.

**-20 años. Harto tiempo.**

-Así es.

**-Y... era arquitecto usted y después decidió hacer cine...**

-Sí, o sea, yo incluso en Chile trabajaba en oficinas de arquitectura y me ganaba los pesos con eso, ganaba plata, en cine no había donde ni como ganar plata.

**-Claro, arquitectura igual es buena carrera...**

-Sí, pero no... yo trabajaba... yo, por ejemplo era experto en maquetas, tenía además mi equipo, tenía o tres... buenos para maquetas y apostábamos a los concursos que salían, o sea... el puente de Santiago, por ejemplo. Y... llegábamos a un acuerdo, yo cobraba barato, pero si ganaba el concurso... cobraba el palo, cobraba muy caro. Y de ahí aceptaban por que el concurso era plata. Entonces ese es un criterio que yo usé después para hacer películas. Entonces tuve la suerte de trabajar... 2 veces trabajé en un concurso de ese tipo... ganábamos el premio, primero, segundo, tercer premio y después íbamos a cobrar pues. Entonces yo ganaba plata como para poder moverme, etc.

**-¿Entonces hacía arquitectura en conjunto a sus motivaciones de hacer cine o...?**

-Sí, claro, al mismo tiempo. En esa época era así, no había otra manera de hacer cine.

**-Había que financiarse por algún otro lado.**

-Por supuesto. Algunos tenían familias con plata, que tenían el billete, pero no era mi caso.

**-¿Y en un momento dejó de ejercer?**

-Sí, claro, de hecho, en el exilio en Alemania yo... algunas pegas que me dieron a mí de arquitecto eran de arquitectura, dibujar por ejemplo, yo dibujo. Ponte tú que estaba... en una cosa bien difícil que era un proyecto del estado de... para niños con deficiencia... ¿Cómo se llama? Parece que tiene un nombre elegante... niños

inválidos, niños down... yo tenía que dibujar niños down jugando en una plaza y... me costó un drama, pero definitivamente lo hice, les gustó y me pagaron... pero hacía ese tipo de pegás.

**-¿Entonces fue en Alemania que comenzó a desarrollar su carrera cinematográfica o antes?**

-Fue en Chile, hacíamos audiovisuales, diaporamas, mostrábamos, contábamos historias, etc. Había todo un trabajo detrás.

**-¿Haciendo películas, cortometrajes?**

-No había plata para películas ¿De adonde? Sí no había para nada, ni cine ni nada. En la época de Allende, el boicot era tan grande... no habían películas. Algunos se habían guardado películas por ahí... de Neruda, no había material. Entonces... era un problema, no era tan fácil.

**-O sea, desarrollando proyectos chicos por ahí...**

-Sí, diaporamas y cosas... diaporamas era sincronizar diapositivas para contar una historia como un texto grabado, sincronizado... Diaporamas con los cuales... incluso ganábamos plata con eso después, hicimos varias cosas con eso, eran muy eficaces y funcionaba muy bien, pero fue la manera de hacer algo que te acercaba al cine, imágenes sonidos... son los primeros aprendizajes.

**-O sea, aprendió más... no fue con estudios sino...**

-No, yo tuve que aprender cine en el camino.

**-Apoyándose en referente...**

-Todavía tengo unos libros de esa época que me lograba conseguir, los leía, estudiaba, veíamos mucho cine, era más difícil.

**-Era como autodidacta**

-Claro, por supuesto. Todo un autodidacta, si no habían escuelas de cine, había una escuela de cine de la católica, pero yo no pertenecía al círculo de la católica.

**-Claro, igual de haber sido poco accesible.**

ENTREVISTA A P.S.

**-¿Qué importancia crees que tiene la recepción del público en las películas chilenas?**

-Yo creo que puede tener la importancia de... no sé, yo creo que cuando alguien hace cine, básicamente pretende hacer cine... crío como... pensando en el lugar que ocupa, en el país que habita para esa gente porque es tu idiosincrasia. Ahora bien, hacer cine para Chile como pensando ese es tú único fin, tu único público... es bastante poco rentable, a menos que sea un caso en mil, que le vaya... que tenga una cantidad de público suficiente.

**-Claro, de repente, igual pueden hacer las películas pensando en el público extranjero, festivales o cosas así.**

-Sí porque eso también es... uno no puede pensar en... no puede, creo yo, politizar una película, o sea, de poder puedes pero es un mal camino... Politizar una película o filmarla especialmente para que... para... puta, para quedar en un festival po', no puedes filmar pensando en un festival, tienes que filmar pensando en lo que quieres contar, qué historia quieres contar, que... básicamente eso. Y yo creo que si uno vive acá, es chileno, es argentino, es peruano... inevitablemente la historia, aunque no quieras, va a tener algo del país que habitas, si no mucho. Por último por defecto o por ausencia, pero siempre va a tener olor al lugar de donde viene, es inevitable, pasa siempre, pasa con todos los cineastas, con todos los artistas, vivan ahí, o no vivan en el país donde nacieron.

**-Adecuarse al entorno donde estás.**

-Eh... hasta cierto punto, porque el entorno en el cual te criaste no te abandona ¿Me explico? Entonces no... Si en la tele hay un desnudo masculino frontal, y la serie culiada es de Estados Unidos o de China o de Corea, importa una raja. Si en la misma serie, el desnudo frontal masculino lo realiza un actor chileno... queda la tendalada. Yo creo que llegaría hasta el congreso la cuestión y saldría una nueva ley para prohibir no sé qué cosa... Porque somos hipócritas, somos hipócritas, es como... “¡Lo que hagan de afuera nos da lo mismo! pero acá, ojo ¡Ojo acá, ojo acá!”

**-Caleta de control acá igual po’.**

**-¿Qué importancia les das a la recepción al momento de trabajar en una película?**

-Es que no sé lo que es la recepción del público en una película porque es mucha gente, uno puede ir al estreno de una película que es una mentira porque son puros amigos, entonces no... la recepción del público solamente la puedo sentir, y bien más o menos, al hacer teatro, al estar todos los días, al estar todas las funciones frente al público, ahí claro, ahí podría hablar de... también, ahí podría hablar de algo muy metafórico acerca de lo que yo creo que es la recepción del público, como tú dices. Pero en cine, ni idea, la recepción del público solamente se traduce en cifras, que eso no es una recepción del público pero es lo único que puedes decir. “A mí película la fueron a ver... 10.000 hueones, la fue a ver... 1 millón de hueones” Eso es lo único que puedes decir de recepción, pero no puedes decir muy a ciencia cierta si es que tú película gustó o no gustó, si la gente que fue a ver tu película la recomendó o no, no puedes saber que ocurrió con la llamada “recepción del público”, puedes especular porque mucha gente la comenta en internet, porque... qué se yo. Porque la gente sabe que están dando la película, entonces ahí uno puede avispar de que tu película tiene... es conocida, no sé si decir “tiene éxito”. Pero no... yo creo que “recepción” en sí... es una palabra que no puede uno... con la cual uno no puede jugar estando...

### **-¿Trabajando dentro de la película?**

-... lo que sea... cualquier trabajo que tengas dentro de la película. Uno puede... por ejemplo, yo, al filmar como actor, lo único que yo puedo, más menos, guiarme un poco al hacer una escena, es ver cómo reacciona el equipo técnico, en esa gente me fijo yo cuando estoy haciendo algo, si... a utilería, por ejemplo, de repente llega el utilero y me dice "Oye Schwarz, que bonita la escena que hiciste..." y a ese hueon le creo mucho, porque son así, también así como dicen eso, dicen: "shhrr..(Ruido de desagrado)" porque les importa un pico, porque me conocen desde chico...

### **-Son directos.**

-Son directos. Entonces ¿Recepción de público en cine? Es ese, el público inmediato, el equipo técnico, desde el director hasta el junior. Y eso es lo que yo podría decir como "recepción de público".

### **-¿Cómo defines la relevancia o importancia de una película?**

-¿La relevancia o importancia de una película?

**-Claro, porque el público puede ser un factor determinante o puede ser para nada importante para ti ¿qué factor...?**

-La relevancia o importancia de una película, yo creo que en mi caso como actor, es absoluta y netamente muy personal, es qué sienta yo al hacerlo, no pienso como en el bien común en hacer cine, siento en mi propio placer y nada más. ¡O la necesidad de comer a veces! porque también he filmado hueas que... ahora me mandaron una que... huea terrible. Los jóvenes actores no tuvimos la culpa (risas). Entonces por eso, yo creo que todo eso es mentira, son... la primera instancia de una película o lo que la gente cree que es la película y lo que la gente lee acerca de la una película, o sea, en los medios o haya visto... o la haya comentado un amigo, básicamente. Pero la gente se inventa mucho acerca de películas antes de verlas, es normal.

**-Claro, pasa harto con los medios, que te hablan de una película y te empiezas a hacer una opinión de ella antes de...**

-Con uno mismo también.

**-Bueno, pero independiente de eso, según tu gusto de películas ¿Qué crees que le da más importancia a una respecto a otra? ¿Qué factores buscas tú en una película cuando la ves?**

-¿Cuándo voy como público a ver una película?

**-Claro, cuando vas tú como público.**

-¿A ver cine chileno?

**-Claro.**

-Eh... a ver cine chileno, yo voy a ver amigos que me gusta como actúen, es ese mi factor, no tengo otro, o directores que me gusta como dirigen. Así he conocido también... viendo amigos que me gusta cómo actúan en películas, he conocido a grandes directores. Como por ejemplo, viendo *Carne de Perro* donde actúa Alejandro Goic, llegué a conocer a Fernando Guzzoni que es el director, que acaba de terminar otra película que está en competencia en San Sebastián (Festival internacional de cine) Todas esas hueas en Chile no se saben ¿Cachai? Y son cosas muy importantes... que afuera pasa mucho con el cine chileno, es muy premiado y aquí los premios... después que le dan un premio en Berlín, se les ocurre darle un... no sé, un APES o cualquier mierda de premio culiado en Pedro Sien... esas cosas que inventan. Y si no viene premiada de afuera, no le dan nada.

**-Claro, de repente cuando pasan por el extranjero empiezan a sonar acá.**

-Pues sí, porque somos arribistas, lo mismo que con cualquier cosa en Chile. Si afuera suena, está bien para Chile, ahí vende.

**-¿Qué película chilena ha sido más de tu gusto? ¿Por qué?**

-*Carne de Perro* la que te mencioné, de las últimas que he visto es esa, sin lugar a dudas. Te podría mencionar más pero con esa resumiría un poco el cine que a mí me interesa ver, y la cual yo no participo para que no digan que... palo blanco (risas).

### **-¿Cómo evalúas el desarrollo que ha tenido el cine actualmente?**

-Yo creo que el cine chileno ha crecido pero un montón, o sea, desde que yo filmara lo primero con Marcelo Ferrari, creo que fue lo primero que hice en el 95 con celuloide análogo, 16 milímetros sin ninguna... y eso que esa película tenía plata del ministerio de educación y también de un par de auspiciadores privados, que no recuerdo ahora quiénes, pero había un dinero para hacerla y para pagar unos sueldos bastante normales, para lo que era en ese entonces la industria. Pero la difusión, ahora a pesar de todo, creo que es algo más fácil entrar en el circuito, considerando... no sé si más fácil pero hay más cine. Yo creo que hay... se deben filmar cerca de 100 películas en Chile al año. Que vean la luz, finalmente, todas esas...será el 50%. De ese 50% que finalmente vio la luz, que llego a pasar post-producción, me refiero, que logren estrenarse de verdad en el circuito de salas... el 5% y creo que exagero también, de todas las que se filmaron en el año, porque no hay salas, porque los Cinehoys no están ahí con el cine chileno y porque tampoco existe una iniciativa ni una agrupación fuerte como en Argentina, por ejemplo, donde ponen cine argentino, sí o sí, en los hoyts y en los Cinemark y en todas esas mierdas, pagando las multas exigidas por esos cines. No sé ahora con Macri, yo creo que eso se fue a la mierda pero... solía ser así. Eh... no sé qué pasa ahora en Argentina con las nuevas leyes, porque hay una nueva ley de medios y de... nuestros... asuntos que influyen en lo audiovisual y Macri, siendo un neoliberal de mierda, debe estar haciendo re-cagar todo ese tipo de leyes porque lo primero que hacen re-cagar lo... la derecha, leyes que amparen cultura, educación, salud, bienestar social.

### **-¿Cómo crees que ha sido el desarrollo en los últimos 25 años?**

-Lento, muy lento, lento como todo. Es un país que se mueve lento Chile, creo que desarrollan más el mercado, el mercado imaginario que el real, se llena de universidades que imparten la carrera de cine como si esto fuera la india, tuviéramos un Bollywood que hace un millón de películas al año. Salen muchos directores de escuelas de audiovisual que no van a tener ningún futuro laboral en Chile porque no existen las plazas o, si bien, existen porque la pega te la inventas solito, eh... ¿Dónde vas a dar tu película después? Yo creo que eso es lo que hay que maquinar, preparar el futuro para tener... para ganarle a los Cinehoys, ganarle al McDonald's del cine que es el Cinehoys y el Cineplanet y el... lograr tener un... un Netflix chileno, por ejemplo. En Argentina hay una huela que se llama... que es de... ¡Había, no sé si ahora con Macri! Pero había una página del INCAA, que es el instituto nacional del cine, y de Odeón también, del cine Odeón, tenía metidas lucas ahí, que era de hecho... la página es Odeón.com.ar y es un Netflix argentino.

#### **-¿Solo películas argentinas?**

-Solo películas argentinas, de toda índole, comedias, dramas, documentales, noticieros, estrenos, clásicos, es una página impresionante, la raja. Y también es gratis, no pagas un carajo. Para meterte en Chile hay que usar direcciones, para los que sepan algo de computación, VPN que te cambian la IP, como por ejemplo, hola.org o cualquiera de esas para que crea la máquina que estás en Argentina, porque solamente se pueden ver dentro de Argentina, porque te cuestan gratis... es una cosa bastante lógica, es el argentino el que pone impuesto... no es que sea gratis, ellos entienden que cuando uno paga impuesto ya pagaste por lo que estás viendo. Allá nadie te va a decir que la educación es gratis, a pesar de que no pagas un peso por ir a la universidad, porque pagas impuesto, es un derecho, no es una gratuidad.

#### **-Putá, sería hermoso si Chile tuviera algo así, una página...**

-Pero sabes que... no te creas, cinepata.cl es una muy buena página, una página que administra o... bueno, no sé si la administra él pero la creó Alberto Fuguet, y tiene muchos títulos muy buenos y hay otra, que ahora no recuerdo, con títulos clásicos de cine chileno, eh... *A la Sombra del Sol* está ahí que está bastante

perdida esa película. *Caliche Sangriento* también, *Ya no Basta con Rezar* con Marcelo Romo, *Valparaíso Mi Amor*, todas las películas pre-golpe. Después, bueno... puta, en los 80 hubo muy poco cine por razones obvias, salvo esas mierdas como *El Último Grumete de la Baquedano* que era una adaptación de *El Último Grumete...* de la novela... modernizándola y poniendo a un... ¿Cómo se llama cuando alguien viaja de pavo en un barco? Un... que viaja sin pagar, un escondido... ya me voy a acordar. Bueno, y la adaptaron con... un cuento de la Esmeralda, bueno, una época en la que, en realidad, la Esmeralda estaba puro torturando gente adentro, no era como para andar haciéndoles loas a los milicos, no gracias. Ahora bien, la película estaba bastante bien realizada, era un guion de mierda muy bien realizado en lo técnico, para esa época donde era horroroso lo técnico en Chile, funcionaba todo pésimo, el sonido, sobre todo, era horroroso, ha mejorado muchísimo la calidad técnica, muchísimo, años luz. De hecho Chile, ahora nada que envidiarle a ni un hueon en cuanto a tecnicismos, no... da lo mismo en... televisión, salvo las teleseries que se quedaron en lo que empezaron, no han avanzado nada pero las series sí, series realizadas por productoras externas para televisión sí, han hecho trabajos muy buenos en... técnicamente hablando. ¿Guiones? Buenos y malos pero, técnicamente hablando, se ha mejorado... puta... exponencialmente, nada, nada que comparar.

**-¿Cómo crees que era ese desarrollo antes de que comenzara el gobierno militar?**

-Eh... era bastante... iba bien po', como todo antes de que comenzara... la dictadura militar puede sonar un gobierno, los gobiernos son elegidos por la gente, este gobierno no lo eligió nadie, fue una dictadura de facto horrorosa y asesina, no un gobierno, un gobierno ilegítimo, te permito, pero gobierno a secas no. Durante Pinochet se asesinó, básicamente, no hay nada que hablar durante Pinochet en el cine, porque el cine no existió. Durante Pinochet se quemaron películas, eso no fue cine, quemar cine, quemar no solamente películas, sino quemar aparatos para revelar películas, fue muy difícil hacer transfer en Chile después, pasar de negativo

a hacer un transfer... antiguamente pasar de negativo a positivo una película. Había que hacer todas esas cosas en Argentina porque los milicos se encargaron de hacer mierda toda la maquinaria que existía... de quemar historia chilena, quemaron noticieros enteros, salvaron algunos en canal 13 y en Tvn, algunos pudieron ser salvados por gente bastante valiente que le cambió los títulos a los rollos, poniéndole cualquier huea para que los milicos no cacharan que es lo que tenía adentro. Y así se salvaron algunas películas y otras que las quemaron enteras, hay cine chileno que no existe porque fue quemado, y no hay copias, entonces ¿Qué pasó con el cine en los 80? ¿Del 73 al 90? El horror, asesinaron cineastas ¿Qué me preguntai que pasó con el cine? Nada pasó con el cine, había que arrancar de Chile, nada, no pasó nada con nada de las artes. Pregúntale a Parada como le fue al teatro, con su hijo degollado. Así que no voy a defender pero ni un ápice de ni una huevada de cine que pudo haber existido durante Pinochet, salvo *Julio Comienza en Julio* de Caiozzi, que puta que le costó filmarla...

**-Ese fue uno de los poquísimos casos que logró hacer algo durante ese tiempo.**

-Eh... *Imagen Latente* de Perelman, en los estertores, los últimos estertores de la dictadura sangrienta del conchasumadre Pinochet y sus amigos civiles, véanla, no pudo ser dada en dictadura, salvo en lugares, a la escondida de... después fue... la dieron, todo tarde, por supuesto. Después en los 90 hay un nuevo resurgimiento del cine, *Caluga o Menta*, *Johnny Cien Pesos*, *Historias de Fútbol*... Ahí empieza nuevamente a renacer el espíritu necesario que se llama libertad para poder filmar, y que no te asesinen, por supuesto.

**-¿Qué buenas experiencias rescatas de tu carrera dentro del cine chileno?**

-A mí me gusta actuar así que no tengo malas experiencias en el cine que he hecho, nunca. Incluso en el cine malo que he hecho, para mí nunca es malo porque me gusta mucho actuar, y lo paso muy bien actuando y me gusta mucho lo técnico en el cine, entonces también me divierte observar cómo se filma y aprendo mirando,

de fotografía, de Dolly, de Grip, de continuidad, de ejes de cámara, tecnicismos que siempre me han gustado porque pretendo filmar, algún día, algo propio.

**-¿Alguna mala experiencia que hayas tenido dentro de esos procesos?**

-No, la verdad es que no.

**-Dentro de tu carrera ¿Qué proyectos consideras que han sido relevantes para tu carrera y experiencia como actor?**

-Trabajar para Silvio Caiozzi en cine, sin lugar a dudas, 2 veces, una con una película que se llamó *Cachimba*, que se llama porque las películas quedan. Y otra que se va a llamar, porque está en proceso de post-producción pero de verdad, de post-producción *Y de Pronto el Amanecer* que debiera estrenarse el próximo octubre. Y otra película que filmé que debiera estrenarse también luego, pero la vamos a estrenar en Chuquicamata en mayo que se llama *Nos Olvidamos* esa la filmó una joven cineasta que se llama Belén Giadach, acuérdate de ese nombre.

**-¿Algo en especial de Silvio Caiozzi que rescates de él, digamos, a diferencia de los otros directores con los que has trabajado?**

-Los años de circo que tiene el viejo, básicamente, él también se crio en un proceso en que el cine pasó por mucho cambios, del análogo al digital... de... en todo ámbito y también dentro del análogo por muchos cambios y dentro del digital por muchos cambios, entonces ha pasado por muchos formatos y ha hecho películas muy importantes, es una persona que cuando... tiene un sello particular, las películas de él son fáciles de descubrir, al ver un fotograma, uno nota que es de él, me gusta su manera de relatar, de filmar, de...

**-Tiene su autoría.**

**-¿Qué opinas de la identidad y los lenguajes que ha tenido el cine chileno, y como esto dialoga con la audiencia? Porque igual ha pasado por varias**

**fases el cine chileno, el nuevo cine chileno de los 60 que tenía el cine documental más que nada, el neorrealismo o...**

-El documental... yo creo que el documental es el que... yo le veo más... como un desarrollo más notorio o un cambio más... Me acuerdo de Alberdi ahora que hizo 2 documentales que son bien... *La Once* uno y otro que se llama *El Salvavidas* ese es muy bueno, es uno de los primeros que hizo, si no el primero, de la Maite Alberdi se llama la cineasta. Es bueno *El Salvavidas*, es un salvavidas que no sabe nadar (risas) es bueno, es un documental, es muy bueno. Y creo que ella ha tenido una visión nueva en lo que es el documental, viendo a grandes maestros sí, como Patricio Guzmán, sin lugar a dudas, que tenemos a nuestro gran documentalista, como él... puta, hay pocos, comparable con los documentales de... a mi gusto, de Herzog... *El Botón de Nácar*, que es una película... creo que es su último documental, más que recomendable; *La Batalla de Chile* que es un clásico, lo pueden ver en YouTube.

**-Sí, es bien popular, parece ¿cierto?**

- Es muy famoso *La Batalla de Chile*, tienes que verlo, y que se salvó, además, de que la quemaran así que... no deja de ser, es un documento histórico muy importante.

**-Bueno ¿Y qué opinas del “Novísimo cine chileno” por así decirlo de la década de los 90 hasta ahora...?**

-No creo en esa hueá, no... no, no.

**-¿En qué sentido?**

-Que no creo que los movimientos sean tales, yo creo que los movimientos son inventados después de que ocurren, y cuando los que lo crearon están todos muertos, ahí le ponen nombre a las cosas. Pero yo creo que ahora no... creo que hay nuevos directores y gente que está haciendo cosas nuevas pero no creo que estén agrupados en un mismo concepto, todos.

**-No, suelen catalogarlos en grupos...**

-Los dadá, los cubistas... no. No sé qué los podría unir a todos, no sé qué podría unir a Sebastián Leio con Nicolás López, por ejemplo, yo creo que nada... la edad, aparte de la edad, no sé qué más, y que hacen cine.

**-Hay una diversidad grande actualmente igual.**

-Eso es bueno, "Vive la France" dijo Jacques De Villard.

### 7.3. ORDENAMIENTO DE LAS ENTREVISTAS

Áreas	Categorías	Sub-categorías	Codificación
1. Industria	1.1. Tipo de público local	1.1.1. Tipo de público (“colonizado” “al debe”)	<p><b>C.1.1.</b></p> <p><b>A.N.</b> “Creo que, para el público chileno, es un beneficio apreciar el cine chileno porque los directores siento que ya están ubicados, evidentemente me imagino que, como director chileno, unos quisiera que en su país las cosas tuvieran una gran recepción y la gente comprendiera eso pero siento que, finalmente, el que se está quedando como al debe, en este momento, es el público más que los directores de cine.”</p> <p>“O sea, el oso, yo creo que nadie lo hubiera pescado si es que no hubiera ganado... Cannes, digamos... <b>El Oscar.</b> “El Oscar perdón, me confundo</p>

			<p>con los premios, tú me corriges, el Oscar. Creo que esas cosas no... en Chile... Chile reacciona después. Y creo que es importante la relación del público chileno con el cine chileno por lo que te digo, porque deberían ya darse cuenta que es un cine de muy buena calidad y muy variado por lo demás. Es un mal del chileno, creo yo, esa es mi opinión...”</p> <p><b>G.C.</b> “El público chileno también es un público que está muy dormido, tal vez la esperanza está en los jóvenes de los pingüinos para adelante que pueden tener otra manera de ver las cosas y en las redes sociales pero...”</p> <p><b>O.L.</b> “Hoy día, con la cosa del oso, el premio del oso, se devela algo que es increíble. El corto</p>
--	--	--	--

			<p>del oso se venía dando vueltas hace mucho rato, o sea, todo el mundo tenía una copia del oso, se había visto en YouTube, en todas partes, todo el mundo la había visto y todo el mundo la apreciamos y vimos que era una película extraordinaria, pero vale callampa la opinión de la gente en Chile, lo que vale es que estos huevones en Estados Unidos dijeron que les gustaba y le dieron un Oscar. En ese momento el oso es para nosotros...” “...y hasta el ministro habla del oso y el oso...y que hermoso... ¿Por qué no se hizo antes eso? ¿Es que no existe la capacidad nuestra de decir “Aquí está el oso, aquí hay un trabajo extraordinario”? Estamos colonizados totalmente, entonces</p>
--	--	--	---

			<p>está metida esta idea de que triunfar en Estados Unidos significa triunfar en cine, estamos cagados. Hay mucho directores que están pensando en la alfombra roja de Cannes para hacer una película, estamos cagados.”</p> <p><b>Muchos hacen eso, hacer películas en función de los festivales extranjeros...</b> “Sí, claro. Es justificable también en cierta medida, porque tampoco te pescan mucho acá...”</p> <p><b>P.S.</b> “...afuera pasa mucho con el cine chileno, es muy premiado y aquí los premios... después que le dan un premio en Berlín, se les ocurre darle un... no sé, un APES o cualquier mierda de premio culiado en Pedro Sien...”</p>
--	--	--	---

			<p>esas cosas que inventan. Y si no viene premiada de afuera, no le dan nada.” <b>Claro, de repente cuando pasan por el extranjero empiezan a sonar acá.</b> “Pues sí, porque somos arribistas, lo mismo que con cualquier cosa en Chile. Si afuera suena, está bien para Chile, ahí vende.”</p>
		<p>1.1.2. Relevancia del público “o lo que la gente cree que es la película” (es o no es importante)</p>	<p><b>A.N. ¿Piensas en el público al momento de estar dentro de un proyecto?</b> “Sí, si pienso, sobre todo para mí, en ese sentido, la pregunta para mí, más clara, es en el teatro porque yo, generalmente... mi fuerte es más el teatro que el cine. Pero me imagino que así como... yo, en el teatro, me</p>

			<p>pregunto mucho, creo que ya estamos en un momento donde la gente quiere como... necesita como... entender realmente un cuento, entender, no me imagino, un cuento entregado al 100% pero sí que la historia sea más clara.”</p> <p><b>G.C.</b> “La verdad es que uno no piensa en el público, yo por lo menos o, mejor dicho o dicho en otras palabras, pienso en un público virtual. No porque... ahora todo es virtual, digamos...” <b>¿Un público potencial?</b></p> <p>“Potencial, pero también virtual en el sentido que la taquilla, para mí por lo menos, no es dos semanas o tres semanas o cinco días en un cine. La taquilla, para mí ahora, es eterna, es infinita. O sea, una</p>
--	--	--	--

			<p>película que yo hago ahora, que puede estar en internet mañana y puede estar en internet siempre y la pueda ver mi tataranieta en 40 años más, supongamos que... si es que hay continuidad.” <b>Que perdure.</b> “Que perdure, o sea, digamos... sea buena o mala, si está en el satélite y si hay continuidad... y el satélite no se quema o pasa algo, digamos, aunque todo es perecible, de todas maneras la taquilla se amplía. Entonces, si yo voy a hacer una película es porque, claro, quiero que alguien la vea, sea una persona o 1000 personas, pero que exista, más que decir que sea un éxito... uno siempre dice, claro, ojala sea un éxito... de público, de... pero más que nada que exista,</p>
--	--	--	---

			<p>porque si no existe nadie la ve. Si existe, hay gente que la puede ver hoy día o en 30 años más, si es que todo va bien, digamos, si es que se... aunque todo es perecible”</p> <p>“Lo que pasa es que el cine chileno, en los 40 y los 50, tuvo importancia y tuvo importancia porque además... la televisión no existía, por lo tanto, había un nicho puro que no lo cubría otro medio de entretenimiento, en cambio ahora, ya con la competencia de la televisión, hay un elemento... hay una variable importante y lo otro es la dictadura. Yo diría que, a fines de los 60 y los comienzos de los 70 hay un auge del cine chileno porque hay un auge del país, están pasando cosas en el</p>
--	--	--	--

			<p>país, y el cine necesita registrar y hacer memoria, eso es lo que estaba pasando, o sea la realidad del país llamaba a hacer cine con urgencia, llamaba a gritos.”</p> <p>“...no sé qué es primero, si el público hizo que el cine chileno tuviera un auge o la producción que se hizo en esos años fue un elemento más, entre otros, que hizo que la gente llamada público se fuera a cines, a teatros, no solo cines... cines, teatros, museos, libros, la editorial Quimantu editó miles y miles y miles de ejemplares de libritos chicos para todos, o sea, hubo acceso a la literatura y al arte... a sectores, digamos, del país que antes no los tenían. Entonces hubo una ampliación del</p>
--	--	--	---

			<p>conocimiento, por así decirlo que... el cine no estuvo ausente, entonces, claramente la importancia del público... para el cine fue importante, fue grande y al revés, la importancia del cine para el público fue...</p> <p><b>Fue una relación recíproca.</b> “Exacto, fue considerable por que, por primera vez se podían poner en el tapete ciertas cosas, digamos, y potenciarlas. Por eso que también la represión contra el cine fue fuerte...”</p> <p><b>P.S.</b> “La relevancia o importancia de una película, yo creo que en mi caso como actor, es absoluta y netamente muy personal, es qué sienta yo al hacerlo, no pienso como en el bien común en hacer cine,</p>
--	--	--	---

			<p>pienso en mi propio placer y nada más. ¡O la necesidad de comer a veces! porque también he filmado hueas que... ahora me mandaron una que... huea terrible. Los jóvenes actores no tuvimos la culpa (risas). Entonces por eso, yo creo que todo eso es mentira, son... la primera instancia de una película o lo que la gente cree que es la película y lo que la gente lee acerca de la película, o sea, en los medios o haya visto... o la haya comentado un amigo, básicamente. Pero la gente se inventa mucho acerca de películas antes de verlas, es normal.”</p> <p><b>O.L.</b> “Yo creo que es una cosa compleja, yo siempre pienso de que el público... no es que</p>
--	--	--	--

			<p>hagas tú la película para el público necesariamente pero sí, yo considero que el público debe estar sentado un poco a tu lado al hacer la película. Es decir que no puedes pasar por encima de él, incluso haciéndolo cómplice de tu propio relato, eso es, digamos, lo ideal y de hecho, hay películas que lo logran.”</p> <p>“Ahí hay un dato económico también, mientras más público, es más entrada, más plata. Un dato importante...”</p>
	1.2. Producción	1.2.1. El cine chileno “...es una industria muy buena... O sea, podría llegar a ser industria.”	<p><b>C.1.2.1.</b></p> <p><b>A.N.</b> “...<i>Matar a un Hombre</i>... genial la película, genial, increíble... nadie, nadie en el cine y yo te aseguro que si esa película sale afuera... si tuviera lucas, digamos, para salir afuera pero no</p>

			<p>las tiene... esa película es un hit, está en Chile y la gente no la va a ver, entonces el problema es... igual yo creo que, por ejemplo, que... me imagino yo que, claro, que la gente que puede sacar las películas al extranjero y generar, digamos... ni siquiera al extranjero, generar en Chile un espacio como de publicidad para el cine que sea importante y todo... eso implica plata, la gente tiene pena en la plata para hacer la película.</p> <p>Después te quedas con la película hecha ¿Cómo publicitas esa película? ¿Cómo la mueves?... ¿Cómo la difundes? ¿Cachai? Y eso creo que sí... el estado chileno, yo creo que debería hacerse cargo... tendría la obligación de hacerse cargo... mejor que una cosa como</p>
--	--	--	---

			<p>solidaria, sino que por algo... porque, fíjate que son incluso lucas para Chile, es una industria, una industria de la cual el estado chileno debería hacerse cargo porque es una industria muy buena... O sea, podría llegar a ser industria.”</p> <p><b>G.C.</b> “...todavía no tiene arraigo entre el público chileno, habrá que ver cuáles son las razones, digamos. El público chileno también es un público que está muy dormido, tal vez la esperanza está en los jóvenes de los pingüinos para adelante que pueden tener otra manera de ver las cosas y en las redes sociales pero... es claro que la participación de Chile... como industria todavía le falta mucho...”</p>
--	--	--	--

			<p>“El cine chileno... yo diría que no hay un cine chileno todavía, hay películas chilenas, hay una suma de películas chilenas porque no... Mientras no se acepte el cine chileno como una industria, como que le interesa... a empresarios, que se yo, tanto privados como públicos, ahí vamos a tener un cine chileno. En este momento hay talento, hay perseverancia también... pero son películas, son iniciativas, son películas, no hay cine chileno. Y falta un poquito de autoría, el sello, hay, me gustaría que hubiera más no más.”</p> <p><b>P.S.</b> “...se deben filmar cerca de 100 películas en Chile al año. Que vean la luz, finalmente, todas esas...será el</p>
--	--	--	---

			<p>50%. De ese 50% que finalmente vio la luz, que llegó a pasar post-producción, me refiero, que logren estrenarse de verdad en el circuito de salas... el 5% y creo que exagero también, de todas las que se filmaron en el año, porque no hay salas, porque los Cinehoys no están ahí con el cine chileno y porque tampoco existe una iniciativa ni una agrupación fuerte como en Argentina, por ejemplo, donde ponen cine argentino, sí o sí, en los hoyts y en los Cinemark y en todas esas mierdas, pagando las multas exigidas por esos cines.”</p> <p>“Es un país que se mueve lento Chile, creo que desarrollan más el mercado, el mercado imaginario que el real,</p>
--	--	--	--

			<p>se llena de universidades que imparten la carrera de cine como si esto fuera la india, tuviéramos un Bollywood que hace un millón de películas al año. Salen muchos directores de escuelas de audiovisual que no van a tener ningún futuro laboral en Chile porque no existen las plazas o, si bien, existen porque la pega te la inventas solito, eh... ¿Dónde vas a dar tu película después? Yo creo que eso es lo que hay que maquinar, preparar el futuro para tener... para ganarle a los Cinehoys, ganarle al McDonald's del cine que es el Cinehoys y el Cineplanet y el... lograr tener un... un Netflix chileno, por ejemplo.”</p> <p><b>O.L.</b> “...aún no tenemos una industria cinematográfica,</p>
--	--	--	---

			<p>estamos lejos de una cultura cinematográfica... que permita darle cuerpo y sentido a esa industria. Fíjate que en Chile no hay ninguna revista de cine especializada de nivel, no hay. Hay muy pocos críticos de nivel que se respeten, muy pocos y, en general, los modelos que han prevalecido han sido modelos que se han ido acabando... de tipo mercantilista. Hoy día, hacer una película es un ejercicio para ingenieros comerciales, incluso con los fondos de fomento, etc. Son tales las camisas de fuerza, las restricciones, las maneras en cómo se ha ido esto, de alguna manera encerrando, acotando por los ingenieros comerciales que, hoy día, es una cosa desastrosa...</p>
--	--	--	--

			<p>desastrosa y terrible.</p> <p>Entonces, el hecho de que hoy día... todo este desarrollo tan fresco, de un cine más joven, más espontáneo... se vea bastante atezado y amenazado al mismo tiempo por este tipo de criterios y manejos. Hoy día hay que tener mucha plata para sacar una película adelante, olvídate de distribuirla... mucha plata.”</p> <p>“...la distribución es un problema, porque ¿qué haces con una película aquí? Te ganas un premio por ahí, la muestras en el extranjero y en Chile ¿Quién te la ve? Las salas de cine están en manos de las mayores, existe un cuello de botella complicado hoy día... complicado que se llama el DCP (Digital Cinema Package). Existen los rollos del</p>
--	--	--	--

			<p>cine y existe el DCP que es una especie de disco duro con el cual tú pasas la película al... video del cine. Es una técnica gringa, entonces el DCP mismo cuesta plata.”</p> <p>“El tema está en que en Chile, por el hecho de usar el DCP en las salas de cine, cada sala que use el DCP, tú tienes que pagar para tu propia película, por sala, 700 dólares... Da lo mismo si te va bien o si te va mal, es fijo, tienes que contar con eso y resulta que si tú quieres tener un cierto éxito en Chile, para el cine nuestro que no tiene platas para hacer gran publicidad, para pagar campañas publicitarias, tienes que apostar al boca a boca, que la gente la vea. Por lo tanto, si la película se estrena el jueves... el fin de semana tienes que</p>
--	--	--	---

			<p>llenar la sala. Y la única manera por el boca a boca, es que se muestre el día jueves y del jueves al sábado y el domingo...”</p> <p>“Donde hay un mall, hay una sala de cine, y entonces eso es muy caro, si yo quiero tener lucrativamente... hacer una película, ponte tú, tengo que conseguir al menos unas 100, 150, 200 salas para tener un cierto nivel de éxito del boca a boca ¿Y qué significa eso en término de dólares? Saca la cuenta... No puedo, esa plata no la tengo, hay que tenerla, tienes que... arriesgar, es una apuesta que haces. CORFO te da plata, pero te da una parte de esa plata, y de hecho, tienes que tener plata para poder sacar esa plata.”</p>
--	--	--	---

			<p>“Entonces hay una producción mayor de cine en Chile, no necesariamente hay un crecimiento cualitativo, siempre uno pensaba que la cantidad iba a derivar en calidad. Y sobre todo, lo que yo echo de menos, en cierta medida, a pesar de que ha habido películas importantes en ese plano, que tiene que ver con los temas, temáticamente el cine chileno se instala en un país con temas que lo cruzan de manera muy potente. Hoy día existen películas que dan cuenta un poco de ciertas cosas, que están presentes en el cotidiano, pero, de alguna manera sigue siendo un cine escapista, en el sentido de no dar cuenta de muchos de los temas de la gente. Hace mucho</p>
--	--	--	--

			<p>rato que falta una película sobre los ricachones, los ricos ¿Qué pasa con ellos? Hay un mundo que no hemos podido explorar o no se ha querido explorar”</p>
		<p>1.2.3. Crecimiento del cine chileno (“...no sé si más fácil pero hay más cine.”)</p>	<p><b>C.1.2.3.</b>  <b>A.N.</b> “...me parece que es un desarrollo que ha ido, pero ya, en un aumento, así para ser claro, un aumento enorme, ha logrado un lugar enorme, un valor muy grande y creo que debería ser tomado, no sé si por el estado o qué, pero hacerse cargo de esta industria que está naciendo y que, obviamente hay gente que se queda atrás porque no tiene dinero para difusión. Pero el cine chileno es de gran calidad para mi gusto.”</p>

			<p><b>G.C.</b> “Yo creo que el cine chileno está subiendo, subiendo en calidad, en su participación afuera... hay buenas películas chilenas que se han notado en los festivales. Ahora es más o menos usual pensar que uno se ganó un premio, ahora ganó por primera vez un Oscar la animación que también tiene futuro pero...”</p> <p>“Hay buenos documentales acá.”</p> <p><b>P.S.</b> “Yo creo que el cine chileno ha crecido pero un montón, o sea, desde que yo filmara lo primero con Marcelo Ferrari, creo que fue lo primero que hice en el 95... Pero la difusión, ahora a pesar de todo, creo que es algo más fácil entrar en el circuito, considerando... no sé si</p>
--	--	--	--

			<p>más fácil pero hay más cine.”</p> <p>“...ha mejorado muchísimo la calidad técnica, muchísimo, años luz. De hecho Chile, ahora nada que envidiarle a ni un hueon en cuanto a tecnicismos, no... da lo mismo en... televisión, salvo las teleseries que se quedaron en lo que empezaron, no han avanzado nada pero las series sí, series realizadas por productoras externas para televisión sí, han hecho trabajos muy buenos en... técnicamente hablando. ¿Guiones? Buenos y malos pero, técnicamente hablando, se ha mejorado... puta... exponencialmente, nada, nada que comparar.”</p>
--	--	--	--

			<p>“El documental... yo creo que el documental es el que... yo le veo más... como un desarrollo más notorio o un cambio más... Me acuerdo de Alberdi ahora que hizo 2 documentales que son bien... <i>La Once</i> uno y otro que se llama <i>El Salvavidas</i> ese es muy bueno, es uno de los primeros que hizo, si no el primero, de la Maite Alberdi se llama la cineasta. Es bueno <i>El Salvavidas</i>, es un salvavidas que no sabe nadar (risas) es bueno, es un documental, es muy bueno. Y creo que ella ha tenido una visión nueva en lo que es el documental, viendo a grandes maestros sí, como Patricio Guzmán, sin lugar a dudas, que tenemos a nuestro gran documentalista, como él... puta, hay pocos,</p>
--	--	--	--

			<p>comparable con los documentales de... a mi gusto, de Herzog... <i>El Botón de Nácar</i>, que es una película... creo que es su último documental, más que recomendable; <i>La Batalla de Chile</i></p> <p><b>O.L.</b> "...ha habido un desarrollo en el cine documental que sí es evidente, han aparecido documentales muy interesantes, incluso pareciera que eso es más fácil, más manejable. Y acá aparecieron ejemplos notables de películas más livianas de gente joven que está haciendo propuestas muy interesantes."</p>
	1.3. Realizadores (Experiencia personal)	1.3.1. "Cada uno por su lado, no hay una comunidad ..."	<p><b>C.1.3.1.</b></p> <p><b>O.L.</b> "...el desinterés que hay, digamos, entre los realizadores que están espalda con</p>

			<p>espalda pero no están... es raro encontrarlos frente a frente, no hay una comunidad...” <b>O sea, cada uno por su lado.</b> “Cada uno por su lado, no hay una comunidad así que tú puedas decir... que existió en los años 60, pero claro, ahí todo era más pequeño, andábamos mucho más... hoy día estamos más atomizados. Esto de los fondos... uno de los efectos secundarios de los fondos del cine hace que todos seamos enemigos de todos, son todos mis enemigos.”</p> <p>“...honestamente me alegro por varios de los fondos que me he ganado... pero están las envidias... eso forma parte de una realidad muy presente ¿No?” <b>Ya no hay mucha cooperación...</b> “Te echan a competir... Lo</p>
--	--	--	--

			<p>ideal sería que hay una buena película que gana, hay una buena historia que gana... y que tú te alegres por eso. Eso es raro de encontrar.”</p> <p>“Yo echaba de menos esa cosa de ¿En qué me agarro? No había, no había cineastas.</p> <p>Tuve la suerte de trabajar con Patricio Guzmán, que él me buscó a mí, y yo trabajé con él de asistente, hice de todo con él, aprendí bastante de él, pero yo ya después...</p> <p><b>-Fue por otro camino...</b></p> <p>-Fui por mi camino propio, pero igual me faltaban referentes. Los referentes estaban muy arriba, Littín era un huevón insoportable, atorrante que tenía su camarilla de amigos que se reían de todos sus chistes siempre...</p>
--	--	--	---

			<p><b>-O sea eran como círculos cerrados...</b></p> <p>-Círculos cerrados. Solo, nunca pude acceder a él, estaba mucho en Europa, después de esa época viajó mucho. Ruiz también tenía su grupo de amigos muy cerrado, amigotes... quedé como afuera...Yo empecé lo mío pero igual yo tenía... una de las cosas que echo de menos es que yo le tenía un respeto muy grande a los viejos. Ahora que soy viejo, me doy cuenta de lo terrible que es que no exista un vínculo mucho más fuerte y para mí, los viejos de mi época eran una fuente de sabiduría extraordinaria, yo me agarraba de ellos.”</p>
2. Arte	2.1. Público	2.1.1. Comunicación o “ese <i>redescubrir</i> en la pantalla al mundo”	<p><b>C.2.1.1.</b></p> <p><b>A.N.</b> “...siento que ahora la gente tiene una necesidad de comprender más las</p>

			<p>cosas que se hacen y creo que la entretención es algo importante, la entretención que se une a la identificación de lo que tú estás viendo y así te puede conmover. Sí, yo pienso en eso, creo que es importante... Me aburren las cosas a mí, ya, que no se entienden tanto, me resultan súper poco atractivas para mí ya.”</p> <p>“...el lenguaje se está volviendo más frontal, más directo. Y la gente lo está recibiendo así, un poco por lo que te decía antes, históricamente ya están comenzando a aparecer los temas, digamos, que antes la gente no se atrevía a... a plantear o que eran muy difícil plantearlos...”</p> <p><b>G.C.</b> “Para mí (la relevancia), igual que una obra, es la</p>
--	--	--	---

			<p>capacidad de que el espectador pueda, realmente, tener una experiencia de comunicación con la memoria, con el mismo conocimiento personal, reflexión y especulación.</p> <p>Bueno, y si se entretiene, sí pues, la idea es que se entretenga, que termine de ver la película, claro.”</p> <p>“...lo que el público está esperando es verse reflejado, yo creo que en nuestros países juega un rol importante el tema de la identidad, de verse reflejado en la pantalla, de ver que en la pantalla se está dando cuenta un poco del mundo al cual ellos pertenecen, ese “redescubrir” en la pantalla al mundo es un proceso interesante que se da en el público normal nuestro, y creo que latinoamericano también.”</p>
--	--	--	---

			<p><b>O.L.</b> Yo cuando estoy haciendo una escena, la estoy haciendo con el público. Cuando la escribo, incluso.”</p> <p><b>¿En qué sentido?</b> “En el sentido de que yo no estoy creando una obra mía para ponérsela delante al público, sino que... las hace funcionar el público. Siempre les digo a mis alumnos, la película no avanza en la pantalla, la película avanza en la mente del espectador, él la hace avanzar. La película, si está bien hecha, te va a tocar muy de cerca en el plano de los deseos, de tus propios deseos, en el plano de tu vida, de tu biografía. Nuevamente, es así, cuando tú haces películas y tienes personajes que son auténticos, eso pasa, eso se transmite al espectador y el</p>
--	--	--	--

			<p>espectador tiene la sensación de que se le está conectando con cosas que son parte de él. Entonces, ese es el dato del público, lo que pasa es que es muy difícil que alguien te vaya a decir: “Yo considero... antes de escribir, yo pienso en el público” No es así, es una manera de... de instalarse frente al tema, frente a la historia.”</p> <p><b>Porque claro, siempre nace de uno mismo al principio.</b> “Claro, porque si no, harías tú una película, estarías mostrándosela a la gente a ver si le gusta o no le gusta, que es lo que pasa con la televisión, una especie de rating.”</p>
		<p>2.1.2. Perdurabilidad (“...porque si no existe nadie la ve”)</p>	<p><b>C.2.1.2. G.C.</b> “La verdad es que uno no piensa en el público, yo por lo menos</p>

			<p>o, mejor dicho o dicho en otras palabras, pienso en un público virtual. No porque... ahora todo es virtual, digamos..." <b>¿Un público potencial?</b></p> <p>"Potencial, pero también virtual en el sentido que la taquilla, para mí por lo menos, no es dos semanas o tres semanas o cinco días en un cine. La taquilla, para mí ahora, es eterna, es infinita. O sea, una película que yo hago ahora, que puede estar en internet mañana y puede estar en internet siempre y la pueda ver mi tataranieta en 40 años más, supongamos que... si es que hay continuidad." <b>Que perdure.</b> "Que perdure, o sea, digamos... sea buena o mala, si está en el satélite y si hay continuidad... y el satélite no se quemara o</p>
--	--	--	--

			<p>pasa algo, digamos, aunque todo es perecible, de todas maneras la taquilla se amplía. Entonces, si yo voy a hacer una película es porque, claro, quiero que alguien la vea, sea una persona o 1000 personas, pero que exista, más que decir que sea un éxito... uno siempre dice, claro, ojala sea un éxito... de público, de... pero más que nada que exista, porque si no existe nadie la ve. Si existe, hay gente que la puede ver hoy día o en 30 años más, si es que todo va bien, digamos, si es que se... aunque todo es perecible”</p>
		<p>2.2.3. Opinión o Feedback: “lo que yo podría decir como <i>recepción de público</i>”</p>	<p><b>C.2.2.3.</b>  <b>P.S.</b> “...cualquier trabajo que tengas dentro de la película. Uno puede... por ejemplo, yo, al filmar como actor, lo único que yo puedo, más menos,</p>

			<p>guiarme un poco al hacer una escena, es ver cómo reacciona el equipo técnico, en esa gente me fijo yo cuando estoy haciendo algo, si... a utilería, por ejemplo, de repente llega el utilero y me dice “Oye Schwarz, que bonita la escena que hiciste...” y a ese hueón le creo mucho, porque son así, también así como dicen eso, dicen: “shhrr..(Ruido de desagrado)” porque les importa un pico, porque me conocen desde chico... Son directos. Entonces ¿Recepción de público en cine? Es ese, el público inmediato, el equipo técnico, desde el director hasta el junior. Y eso es lo que yo podría decir como “recepción de público”.”</p>
		2.2.1. Identificar	<b>C.2.2.1.</b>

	<p>2.2. Relevancia de una película</p>	<p>O “verse reflejado en la pantalla”</p>	<p><b>A.N.</b> “...siento que ahora la gente tiene una necesidad de comprender más las cosas que se hacen y creo que la entretención es algo importante, la entretención que se une a la identificación de lo que tú estás viendo y así te puede conmover. Sí, yo pienso en eso, creo que es importante... Me aburren las cosas a mí, ya, que no se entienden tanto, me resultan súper poco atractivas para mí ya.”</p> <p><b>G.C.</b> “...lo que el público está esperando es verse reflejado, yo creo que en nuestros países juega un rol importante el tema de la identidad, de verse reflejado en la pantalla, de ver que en la pantalla se está dando cuenta un poco del mundo al cual ellos pertenecen, ese “redescubrir” en la pantalla al mundo es un</p>
--	--	---	---

			<p>proceso interesante que se da en el público normal nuestro, y creo que latinoamericano también.”</p> <p><b>O.L</b> “La película, si está bien hecha, te va a tocar muy de cerca en el plano de los deseos, de tus propios deseos, en el plano de tu vida, de tu biografía. Nuevamente, es así, cuando tú haces películas y tienes personajes que son auténticos, eso pasa, eso se transmite al espectador y el espectador tiene la sensación de que se le está conectando con cosas que son parte de él.”</p>
		<p>2.2.2. “que la gente salga... afectada”</p>	<p><b>C.2.2.2.</b></p> <p><b>A.N.</b> “...Que (la película) les cause algo, que... que se conmuevan. Porque se asustan,</p>

			<p>porque se espantan, porque conocen algo que no sabían, porque creen en la historia, porque algo se devela en ellos, como <i>El Club</i>, es una película que devela, como Karadima que son películas que develan algo así ya... clarísimo.”</p> <p><b>Y sorprenden, en cierto sentido...</b> “Y sorprenden, y si uno... no sé po’, ve <i>La Memoria del Agua</i> del Matías Bize... conmueve enormemente, identifica enormemente y hay gente que encuentra un nicho en esa película, emotivo. Eso me interesa, que la gente salga... no sé...”</p> <p><b>Afectada.</b> “Afectada, sí. Si no, encuentro que no sirvió para nada. Para nada.”</p> <p>“Si piensas en Kramer y vas a ver esa película y</p>
--	--	--	--

			<p>te mueres de la risa, también eso es afectarse y, a través del humor, digamos... expiarla... o hacer una suerte como de expiación de las cosas que ocurren acá en Chile. Entonces también tiene un efecto y no solamente en las películas, como con temas serios, afectan y generan impacto en la gente, Kramer también lo hace.”</p> <p><b>G.C.</b> “Para mí (la relevancia), igual que una obra, es la capacidad de que el espectador pueda, realmente, tener una experiencia de comunicación con la memoria, con el mismo conocimiento personal, reflexión y especulación. Bueno, y si se entretiene, sí pues, la idea es que se</p>
--	--	--	--

			<p>entretenga, que termine de ver la película, claro.”</p> <p>“...para mí la novela es más que la historia que cuenta, la fábula que encierra, igual que... una película, igual que una obra de teatro y eso pasa por una cuestión que, para mí, es clave que es la especulación... la especulación, o sea, entre comillas el rollo, el rollo que va dentro de la película, más allá de la historia, el rollo que va en la novela, el rollo que va en la poesía, cómo te enrollas en la obra que estás haciendo o que alguien está leyendo o alguien que está viendo, es la especulación, la reflexión, eso me interesa a mí más que...  <b>¿Que te haga pensar?</b>  Claro, pensar y repensar.” “...hasta perversamente diría yo, o sea, me refiero a que</p>
--	--	--	--

			<p>una línea, ya te dije... para todo el día, eso es, el proceso de especulación.”</p>
		<p>2.2.3. Trascendencia (“...una que logra ser recordada”)</p>	<p><b>C.2.2.3.</b></p> <p><b>O.L.</b> “Hay circuitos de distribución en los cuales hay películas... películas comerciales que se distribuyen entre millones de personas.</p> <p>Muchas de esas películas se olvidan.... A la semana siguiente ya se te olvidó, se olvidaron. Hay otro tipo de cine que, a lo mejor, no tiene una distribución tan masiva, pero son películas que te tocan ciertas fibras, ciertas cosas... que no se olvidan tan fácilmente. Ahí está la relevancia, yo creo, real, hay películas que trascienden y películas que no trascienden.”</p> <p><b>Una que logra ser recordada...</b> “Claro, una</p>

			<p>que logra ser recordada y que tiene un peso en los personajes, las personas se acuerdan de ella de una cierta manera. Ahí yo creo que está la verdadera medida... de la trascendencia de una película.”</p> <p>“...Chaplin, por ejemplo, hizo un cine que perdura hasta el día de hoy, la película <i>El Pibe</i>, una película que tú la ves hoy día, sigue siendo absolutamente vigente actual, entretiene, lloras igual, te emocionas con esa película... es una película viejísima que fue hecha de una cierta manera también.”</p>
	2.3. Relevancia personal	2.3.1. “...las que más que han impactado...”	<p><b>C.2.3.1.</b></p> <p><b>A.N.</b> “Karadima que muestra el problema así...frontalmente como sin ninguna capa debajo. Eh... hay varias maneras de afrontar esa frontalidad y Karadima,</p>

			<p>por otro lado, con esa frontalidad logra llenar las salas desde una señora que vive en la Dehesa con el rulo, digamos, con la laca en el pelo, hasta una persona que vive... no se po', en un barrio más... ¿Bajo?... Puente Alto...y que están en... en la misma sala con la misma sorpresa, digamos.</p> <p>Probablemente la señora de la Dehesa un poco más sorprendida porque tiene a su hijo metido en un colegio de curas pero... pero están todos, digamos, transversalmente y es... ese valor lo tiene una película tan frontal como Karadima.”</p> <p>“Sin duda, para mí, el cine de Larraín... <i>El Club</i> para mí es una película notable.” “<i>El Club</i> con Larraín, es un poco más... más curiosa</p>
--	--	--	---

			<p>la manera que él tiene de enfrentar, digamos, el mismo tema de Karadima, es menos frontal, a mí me resulta súper atractivo...” “A mí me resulta más sugerente, más personal, más atemorizador, pero dentro de eso es igual una historia que tú puedes seguir, una historia claramente, digamos, un cura que tiene unos perros que compiten, que están castigados, o sea, es súper... y que se armaron una vida con estas carreras de perros... hay una historia súper clara de ver del mundo católico... castigado, en este sentido. Me parece que eso se ha ido... es otro tipo de frontalidad, la que usa Larraín, que a mí, en lo personal, me interesa mucho.</p>
--	--	--	--

			<p>“...<i>Matar a un Hombre</i>, esa película a mí me dejó la cagá, <i>Matar a un Hombre</i> de Alejandro Fernández Almendras...” “Una película... es excelente, pero excelente, una película que tiene suspenso, acción, dolor, es un reflejo de Chile pero tú estás así...”</p> <p>“¡Ahhh!” todo el rato, no es que esté solamente conmovido como “que pobres somos” si no “¿Qué va a hacer con el cuerpo? Lo van a pillar, no lo van a pillar, lo pillaron...” genial la película, genial, increíble...”</p> <p>“...<i>El Futuro</i> de Alicia Scherson, es una película notable, de calidad así... otro nivel de cinematografía, otro nivel.”</p> <p><b>G.C.</b> “Las películas de Matías también, Matías</p>
--	--	--	---

			<p>Bize que es otra cosa, digamos, más... Aunque también me gustaría verlo... fue alumno mío... Me gustaría verlo como más delirante, todavía está como muy apretado, muy ligado al guion, a un guion muy... formateado todavía, me gustaría verlo como más, porque tiene mucho talento como cineasta..."</p> <p>"...se me deben haber olvidado varias que... que he visto y que me han parecido interesantes y... como aporte, digamos. Eh... bueno, <i>Machuca</i> también en su aspecto, digamos. Yo prefiero, sí, las autorías, cuando hay un sello diferencial en las películas porque estas películas están bien hechas, pero son películas que más o menos, uno sabe que va a pasar... con las</p>
--	--	--	---

			<p>películas. Están muy bien hechas, bien contadas, son buenas películas, son importantes, pero yo, por alguna tendencia delirante, quizás cuál será el origen, prefiero aquellas películas más inquietantes, más arriesgadas, en que...</p> <p>Por ejemplo, las películas de Exequiel Lavanderos... o sea, no Exequiel, el mañana... el... ¿Cómo se llama Lavanderos?...</p> <p>Lavanderos. Él hizo <i>Las Vacas Vuelan</i>, <i>La Tierra y la Luna</i>, las películas de él... yo encuentro que es el cineasta joven mejor, que más me gusta en este momento. Y ahora hizo una última que no me acuerdo... esas son las que más que han impactado, son películas más raras. Es que... tú, para ubicar tienes que... no sé po...</p>
--	--	--	---

			<p><i>Este Año No Hay Cosecha</i> también un documental que hizo Lavanderos que es espectacular, de unos niños en la calle...”</p> <p><b>P.S.</b> “...<i>El Botón de Nácar</i>, que es una película... creo que es su último documental, más que recomendable.”</p>
		<p><b>2.3.2.</b> “...inevitablemente están los clásicos chilenos...”</p>	<p><b>C.2.3.2.</b> <b>A.N.</b> “<i>El Chacotero Sentimental</i> fue un hito así... importante en la... en el cine, juntando, digamos, el humor con un guion notable con una realidad, digamos... chilena que habla desde... claro, la situación de Chile pero desde el humor, desde otro lado, no había quién no se identificara con ese...” “Esa fue una gran película, <i>El Chacotero Sentimental</i>, fue una película que</p>

		<p>hizo, yo creo, un... fue una bisagra, digamos, importante.”</p> <p>“<i>El Chacal de Nahuelto</i>, para mí, es... una de las películas, digamos... que yo recuerdo porque estaba muy cerca de mi familia... importante antes de la dictadura. Bueno, también estaban todas las de Patricio Guzmán...”</p> <p>“...<i>El Chacal de Nahuelto</i> es una película muy importante, fundamental, <i>Valparaíso Mi Amor...</i>” “Son emblemáticas y que tenían un resultado, digamos, también muy bien... eran películas muy bien acogidas, digamos, no sé si en Chile pero si recuerdo como extranjero sí. Recuerdo que mi papá viajaba mucho con esa película <i>El Chacal de</i></p>
--	--	--

			<p><i>Nahueltoro y... muchísimo.”</i></p> <p><b>G.C.</b> “...inevitablemente están los clásicos chilenos, <i>Largo Viaje</i>, la escena del angelito es genial, eso es nuclear, si hablamos de identidad, podemos decir que, para mí, estamos escarbando en la identidad por lo menos en lo chileno”</p> <p><i>“Caliche Sangriento,</i> también de esa época, de Helvio Soto, la guerra del pacífico pero vista de otro lado, vista desde lo pequeño, no del mega-evento, desde lo pequeño, o sea... tensión dramática y guion, guion.”</p> <p><i>“...La frontera</i> obviamente fue... fue una película que generó un impacto, fue importante. Creo que <i>La Frontera</i> fue de las primeras que empezó a hablar ya de un lector</p>
--	--	--	---

			<p>más social y más masivo ¿No?”</p> <p><b>P.S.</b> “...<i>La Batalla de Chile</i> que es un clásico, lo pueden ver en YouTube... Es muy famoso <i>La Batalla de Chile</i>, tienes que verlo, y que se salvó, además, de que la quemaran así que... no deja de ser, es un documento histórico muy importante. “</p> <p><b>O.L.</b> “...<i>Valparaíso Mi Amor</i>... Es una película extraordinaria, extraordinaria ¿No? De Aldo Francia, es una película... que si tú me preguntas a mí en términos... no la puedo medir con el mercado, con el público ni nada, la tengo que medir por la importancia y la trascendencia que tiene. Esta ahí esa película, y la vas a ver una y otra vez... se demorará en</p>
--	--	--	---

			<p>verla, tú mismo te demorarás en verla, pero cuando la veas, te vas a dar cuenta de por qué está esa película ahí todavía, al lado de muchas otra que ya no existen y ya no están, que nadie habla de ellas, ninguno.”</p> <p>“...<i>Los Tres Tristes tigres</i>, es una gran película de Raúl Ruiz, una de las que más me gusta a mí de él. Eh... A propósito de mi amigo Ricardo Larraín que acaba de morir, <i>La Frontera</i>, es una película importante con grandes méritos narrativos, interpretativos. Son de esas películas... escenas de la película que se te quedan metidas en la cabeza, no se te van más. Se te puede olvidar hasta el nombre de la película, pero hay escenas de esa película que se te</p>
--	--	--	--

			<p>van a quedar metidas para siempre, porque tienen mucha fuerza.”</p> <p>“<i>El Chacal de Nahuelto</i>, por supuesto, es una película extraordinaria a pesar del director... Miguel Littín.”</p> <p>“...está <i>La Batalla de Chile</i> de Patricio Guzmán, que fue una de las películas más importantes que se han hecho en Chile.”</p>
--	--	--	---

