

FERNANDO VÉLIZ M.\*

## Cine chileno e industria... el desafío que falta

El cine chileno es un campo discursivo de la industria audiovisual aún en proceso de crecimiento. Su historia está cargada de imprecisiones y múltiples inicios que muchas veces quedan truncos; es un cine que se ha comprometido con los problemas sociales, pero que también ha sabido de lejanías y silencios impuestos; es un cine artesanal que aspira a mirar como industrial; es un cine que narra desde el tercer mundo, muchas veces con un 98% de consumo (en sus momentos más fuertes) de producción norteamericana; es decir, es un cine que se ha formado en la autogestión absoluta de su capital simbólico. Es un cine que, por medio de libros y películas de culto, está generando una nueva camada de directores, los cuales buscan comprender su rol en esta industria que hoy, ya con el pasar del tiempo, tiene audiencias cautivas. Es un cine que a ratos camina junto al Estado y, en otras ocasiones, es la soledad su compañera de ruta. Es un cine fundado en la creatividad, búsqueda y superación de su oficio, y que poco a poco, comprende que el valor agregado está en sus historias locales.

**Palabras clave:** Cine chileno, industria audiovisual, recursividad, creatividad, historias locales.

**Recepción:** 5 de octubre de 2005

**Aceptación:** 10 de noviembre de 2005

## Chilean film and industry...the still missing challenge

Chilean cinema is a discursive field of the audiovisual industry, still in development stage. Its history is loaded with vagueness and multiple beginnings that often break at the outset. It is a kind of cinema committed to social issues, which at the same time is not foreign to alienation and censorship from above. It is an artsy type that aspires to seem industrial. Chilean cinema narrates from the third world, while 98% of the country's internal consumption (at peak times) pertains to US productions. In other words, it has formed through the absolute self-management of its symbolic capital. It is a cinema that is raising its new breed of directors through books and cult movies, directors that seek to understand their role in this industry that today, with the passing of time, holds audiences captive. It is a cinema that at times walks next to the State, and on occasions solitude becomes its only companion. Lastly, it is a type of cinema founded on its creativity, its self-discovery, and the penchant for transcending its own vocation – understanding, little by little, that its aggregate value lies with its local histories.

**Keywords:** Chilean cinema, film industry, creativity, resourcefulness, added value, local histories.

**Submission date:** october 5<sup>th</sup> 2005

**Acceptance date:** november 10<sup>th</sup> 2005

\* Fernando Veliz es Magister en comunicación de la Universidad Diego Portales; Periodista. Licenciado en comunicación social de la Universidad Autónoma de Artes y Ciencias Sociales (ARCS). Diploma en estudios de audiencias de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Comunicador audiovisual del Instituto Profesional ARCOS. Académico de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad Mayor (pregrado y diplomado); Consultor en comunicación estratégica. Correo electrónico: fvelizmontero@yahoo.es

# Cine chileno e industria... el desafío que falta



## Paradigmas propios desde la construcción de sentido

Cuando se está construyendo un relato fílmico, la gran pregunta frente a una locación es dónde ubicar la cámara, es decir, desde dónde se construirá el relato, desde dónde se observará, qué tensión se le dará a la narración con la escala de planos (*decupage*)... y, lo más importante: cuál es la creación de sentido que se desea generar en las audiencias con esa opción estética. Estas preguntas, a lo largo de la historia, se han cargado de opciones, por ejemplo, Dziga Vertov, padre

del documental en el cine soviético, por medio del cine-ojo (*kino glaz* o cine verdad) “proponía desterrar como invenciones burguesas la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios, etc., para recurrir sólo a los ‘elementos tomados en vivo’ de los documentales” (Sadoul, 1983).

En este caso se optó por la búsqueda de una mirada política-ideológica, en el cómo contar la historia de una Rusia revolucionaria, cargada de preguntas, necesidades y desafíos frente al cine, y cómo construir realidad desde éste. Todo en una época en la que no había creación de discursos en el mundo de las imágenes poszaristas. Tiempos donde la realidad competía con la ficción, donde el realismo socialista buscaba concluir con un “cine de la transparencia” norteamericano que negaba la producción y el trabajo de los hombres, para así sólo reivindicar la historia y la imaginación, y, con esto, la enajenación. Es, desde esa búsqueda, de donde la industria audiovisual de cualquier rincón del mundo debe generarse preguntas frente al cómo interpretar la realidad, ya que son estas preguntas, materializadas en acciones, las que concluirán en una identidad reconocible y aplicable en el cotidiano de los pueblos. Bajo este sentido, el gran desafío de cualquier industria cultural en desmedro de posiciones con las meganaciones (y actualmente megarregiones) es escribir y producir sus propios contenidos.

En este campo, Chile sufrió por muchos años un desequilibrio respecto al consumo cinematográfico de la audiencia nacional, con un 98% de cine norteamericano en las pantallas chilenas. Desde ese ángulo, pero ejemplificado con la *sociedad de la información*, Enrique Bustamante, en su libro *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación y cultura. Las industrias culturales en la era digital* (Bustamante, 2003), plantea que es una realidad afirmar que las regiones de mayor manejo tecnológico (en este caso, productivo del cine) son también continentes o países con mayor presencia y manejo hegemónico en el campo cultural y temático.

Gramsci, al respecto, planteó en su tiempo:

La hegemonía es un orden en el que predomina una determinada forma de vivir y de pensar, en el que determinado concepto de la realidad se difunde en la sociedad a través de sus manifestaciones institucionales y privadas, insuflando su espíritu al gusto, la moralidad y las costumbres, a los principios religiosos y políticos y a todas las relaciones sociales. (Véliz, 2004)

Bajo estos paradigmas se debe comprender que la historia de Chile, en el campo de la industria audiovisual, es extensa (desde 1902), pero su toma de conciencia del real valor e importancia, en el desarrollo político-cultural de nuestro imaginario colectivo como nación, es un suceso que se ha sistematizado en estos últimos años.

### Comprendiendo el contexto real de estas afirmaciones

Recién desde el 2000 el mercado del cine en Chile se cuantifica (número de películas, número de espectadores, ganancia, etc.), iniciativa liderada por el sector privado (Cámara de Comercio Cinematográfica). En el 2003 se crea el Consejo Nacional de la Cultura (nuevo Ministerio de la Cultura); en el 2004 se lanza el primer “Informe de estadísticas culturales” de nuestra historia; en el 2005 se obtiene, después de muchos años y luchas del gremio audiovisual, la Ley de Cine, y, en el 2005, se realiza el primer Simposio Internacional de “Industrias culturales: un aporte al desarrollo”, en nuestra historia.

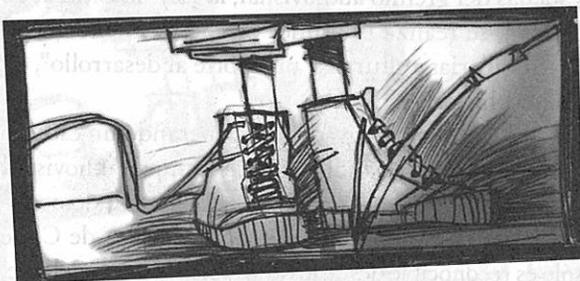
Hoy el sector privado está generando un estudio para conocer a las audiencias del campo audiovisual chileno, ya que éstas son, en su globalidad, desconocidas por la industria. La memoria fílmica de Chile sólo es reconocible desde los años sesenta para adelante, ya que desde 1902, hasta esta fecha, el conjunto de las películas producidas se vendió a la industria del plástico para ser fundidas y transformadas en peinetas. En la actualidad sólo existe un filme en Chile correspondiente a dicho periodo: *El húsar de la muerte*, cinta realizada y proyectada por Pedro Siena, en 1927.

Aunque suene sorprendente, múltiples ejemplos grafican que realizar este paso de artesanos a industriales del audiovisual no sólo significa acciones en el campo de la producción audiovisual, sino, también, en sus leyes, historia, estudios, procesos y liderazgos de esta incipiente industria.

En la inauguración del Simposio Internacional “Industrias culturales: un aporte al desarrollo” (Consejo Nacional de Cultura, 2005), actividad generada por diversos sectores de la sociedad (sector privado: Sofofa; educación: Unesco; industrialización desde el Estado: Corfo, etc.), el ministro de Cultura, José Weinstein (ex ministro de cultura), expuso en su discurso inaugural:

Su contribución [el seminario] será de suma importancia para nosotros que justamente deseamos abrir el debate en Chile sobre esta temática aún poco conocida [...], esta greflexión que haremos en común está destinada a ser un hito importante en nuestro camino hacia un conocimiento más profundo sobre las industrias culturales, sus particularidades y sus posibilidades de desarrollo en nuestro país. (Consejo Nacional de la Cultura, 2005)

A esta reflexión se suma la de un prestigioso crítico de cine chileno, que plantea que “la negación o el desconocimiento de su propia historia ha sido un sello que ha acompañado los primeros cien años de la historia fílmica nacional” (Letelier, 2006, enero). Esta honestidad para iniciar el debate denota la realidad que hoy, ya a pocos años del bicentenario de nuestra independencia, buscamos remediar como nación carente de una identidad fílmica definida.



### Inicios: experimentación y desconocimiento de la realidad

Cuando hablamos del cine chileno, hablamos de un cine que surge de una tierra cercada por un extenso mar y empinadas montañas, es decir, estamos hablando de un país que cuelga del Cono Sur, donde las historias del mundo entero llegaban debilitadas, cansadas y cargadas de matices relativos. Es decir, hablamos de un territorio que por décadas ha fundado su propio discurso, el cual, en el grueso de los años, se cargó con mayor pasión al mundo de la literatura: Pablo Neruda, Gabriela Mistral, José Donoso y Manuel Rojas así lo demuestran. Pese a este escenario narrativo, poco a poco, el cine y sus relatos fijaron nuevos desafíos para el nuevo siglo. Un ejemplo: tomarse la atención de las audiencias, aún carentes de historias y estéticas nacionales.

En sus inicios, el cine en Chile, al igual que en el resto del mundo, experimentó los prejuicios y des-

conocimientos de una época. “Afirmemos desde un principio que el cine retarda y atrofia la inteligencia” (Gentilini, 1922), argumentaron los expertos de la Iglesia católica en 1922.

El cine surge en Chile en 1902. El 26 de mayo de ese año en la sala Odeón, de Valparaíso, se estrena lo que había sido registrado un mes antes en la Plaza Aníbal Pinto. Un ejercicio general de bomberos fue la historia que sedujo la atención de los sorprendidos espectadores. Este hábito de salir a captar la realidad del cotidiano fue un ejercicio que se realizó en el mundo entero. Carlos Ossa, teórico del cine, relata: “Las pantallas se llenaron de salidas de obreros de las fábricas, llegadas de tren, personajes famosos, fuentes públicas y desfiles militares” (1971).

Ya a principios de siglo, la industria American Biograph abre locales en América Latina. Mientras las grandes familias desprecian al cine definiéndolo como “vulgar”, a la vez, será por medio de este soporte que se captarán crueles imágenes sobre los primeros movimientos sociales del siglo xx, como la gran huelga portuaria de 1902.

Aparte de recrear la realidad, generar experimentación en los géneros (aparecen los noticieros), el cine chileno buscó por años un centro discursivo desde dónde repensar su historia. Cortas tiras cómicas, dramáticas o informativas era la oferta de la incipiente industria. Salvador Giambastiani (*Recuerdo del mineral El Teniente*) y Pedro Sienna (*El húsar de la muerte*) son los precursores del cine mudo en Chile. “Emoción y poesía se desprenden de ciertas escenas impregnadas de pequeños detalles, donde Siena aprovecha con gran habilidad los recursos del lenguaje cinematográfico” (Vega, 1979), narra sobre su filme la crítica de la época.

En 1913, Chile contaba con 50 salas de biógrafo. En los años veinte, Chile se abre a la posibilidad de industrializar su cine. En diversas regiones del país se levantan productoras. Una de las experiencias más destacadas se visualizó en Antofagasta, ya que en esta localidad se generó un polo de desarrollo audiovisual de tal envergadura, que diversos premios internacionales se adjudicaron en esa época: por ejemplo, el Diploma de Honor en la Exposición Internacional de Sevilla, con el filme *La calle del ensueño*, en 1929.

En el 2000 esta experiencia fue sistematizada por la realizadora Adriana Zuanic, con su largometraje *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica*. En los años veinte surgen los noticieros, experiencias que fueron lideradas por tabloides como *El Mercurio* y *La Nación*.

Estos ejercicios narrativos incentivarían la producción de argumentales y documentales.

Los años veinte fueron una década fructífera; se destaca en especial 1925, año en que se estrenaron 16 largometrajes, y año también en que se descubre el movimiento de cámara, lo que concluyó con una época de *cámara fija* y escaso lenguaje audiovisual.

En esta búsqueda por repensar la industria y su producción, se sabe que el cine chileno —entre la llegada del cine sonoro hasta los años sesenta— fundó su trabajo en la comedia popular, y renegaba constantemente de las problemáticas sociales y políticas del país. Eliana Jara, autora del libro *Cine mudo chileno*, evalúa esta etapa al afirmar que este cine:

Estuvo lejos de ser un cine nacional que intentara interpretar y plasmar en imágenes la difícil y rica etapa que les tocó vivir: los vaivenes económicos provocados por las crisis salitreras, los estallidos sociales, los problemas limítrofes con el Perú, derivados de la guerra del Pacífico, la institucionalidad quebrantada por las asonadas militares, el desprecio y resentimiento entre sus clases sociales y el quiebre de un modo de ser con sus costumbres, valores y formas de vida. (1994)

En 1938, el Frente Popular, movimiento progresista liderado por el Partido Radical, encabeza la industrialización del cine. En 1941 nace Chilefilms, empresa estatal (creada por Corfo) que finalmente no logra generar un cine con identidad y perspectiva. Esta industria, aún en proceso, genera en 1939 su primer medio escrito especializado con la revista *Ecran*, publicación semanal pro cine norteamericano.

Será hasta los años sesenta que el cine chileno no visualizará un rumbo claro a seguir. Al respecto, la historiadora de cine Jacqueline Mouesca argumenta:

El país no estaba, al parecer, preparado para entender lo que era montar una real industria nacional de cine. Faltaban cuadros técnicos preparados, pero sobre todo faltaba claridad en cuanto al propósito cultural: qué cine era el que Chile necesitaba y de qué modo implementarlo. (2005)

En esa época los directores eran argentinos y el cine chileno estaba muy influenciado por el cine mexicano. La producción se calculaba con parámetros absolutamente alejados a lo que era un país pobre y subdesarrollado.

## Cine chileno al servicio del cambio social

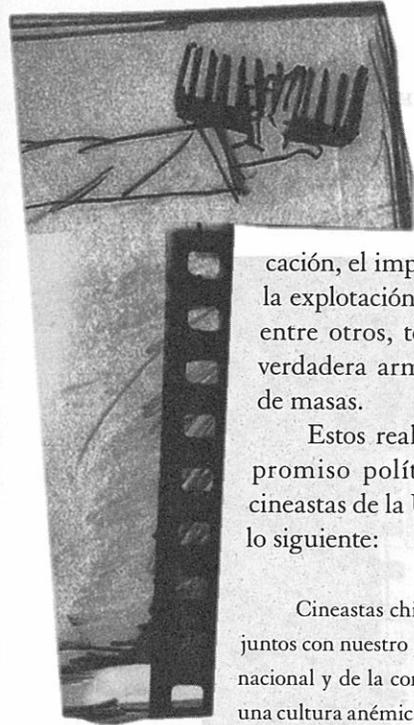
En la época de la Unidad Popular (1969-1973), el cine chileno estaba permeado por corrientes latinoamericanas. Era un cine que venía cargado con toda la influencia documentalista del *Movimiento Ukamau* (cine étnico-combatiente boliviano); con el cine revolucionario de Brasil de Glauber Rocha (*Cinema novo*) y con el cine de la Nueva Ola Argentina. A esto se suma que, en 1967, el doctor y cineasta Aldo Francia creó en nuestro país el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña. Participaron, entre otros directores: Getino, Subiela, Sanjinés, Solás (Mouesca y Orellana, 1998). Al poco tiempo este festival se transformó en el epicentro de los realizadores y teóricos de la región.

Todos los años se buscó fortalecer la mirada latinoamericana. La producción en esa época (años sesenta y setenta) centró su discurso en la denuncia de injusticias sociales que vivía el país. En esos tiempos el cine se tomó como una herramienta de cambio social; de igual forma, el documental y el argumental avanzaron por el mismo camino: narrar para crear una conciencia político-social.

La realidad progresista de los directores y del mundo del cine en general hizo que el cine chileno se comprometiera con el proceso democrático que promovía el presidente Salvador Allende. Los cineastas estaban alineados al discurso socialista del nuevo gobierno de la Unidad Popular. Directores como Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*), Aldo Francia (*Ya no basta con rezar*), Helvio Soto (*Voto más fusil*), Miguel Littín (*El chacal de Nahueltoro*), Sergio Bravo (*La marcha del carbón*), Patricio Guzmán (*La batalla de Chile*), entre muchos otros, expusieron las temáticas reivindicatorias que el país requería con urgencia en esos momentos.

El hambre, la falta de viviendas, el dominio de las tierras por parte de la oligarquía, la falta de edu-





cación, el imperialismo (cultural y económico), la explotación de los recursos naturales fueron, entre otros, temas que hicieron del cine una verdadera arma de denuncia y *concientización* de masas.

Estos realizadores materializaron su compromiso político con el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, el cual señalaba lo siguiente:

Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo [...] contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantamos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente nacional y por consiguiente, revolucionaria [...] un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera. Cineastas chilenos, ¡venceremos! (Mouesca, 1988)

Este manifiesto, al igual que muchos otros (surrealistas, cine soviético, futuristas, etc.), buscaban construir un hombre nuevo. Un hombre activo en sus procesos de cambio.

Eran el arte y sus creadores los que se alineaban a la nueva era que prometía la Unidad Popular. Mil días después vino el golpe militar, todo el entusiasmo acabó y el dolor se apoderó de las calles. Desde el 11 de septiembre en adelante cineastas, actores, guionistas y técnicos fueron exiliados, perseguidos y desaparecidos. Uno de los casos más emblemáticos fue el de Jorge Müller (23 años), joven camarógrafo de la *Batalla de Chile* (Patricio Guzmán) que fue asesinado por pertenecer al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

El cine que se haría posteriormente (posgolpe) sería un cine realizado en el exilio con temáticas de denuncia sobre la realidad dictatorial en Chile. En nuestro país se estrenaba casi una película al año. La dictadura desarticuló la producción y así se elevó el consumo de cine extranjero a un 100%. El resto de las producciones se hicieron en video y con bajísimos presupuestos, todo pensado para la denuncia de las atrocidades de la dictadura en noticieros internacionales. *Teleanálisis* (de los años ochenta) es un ejemplo en ese campo, fue un proyecto comunicacional alternativo que contó, entre otros participantes, con el trabajo de Cristián Galaz (director de *El chacotero sentimental*).

Esta iniciativa generaba un noticiero clandestino, que se distribuía en cintas vhs. El material se veía en lugares cerrados, ya que la represión estaba tras todo discurso de confrontación.

Posteriormente, las cintas eran entregadas a nuevos públicos. Esta necesidad por ver “al otro Chile” en televisión, no la tv de la dictadura, alivió en esos años la necesidad informativa de muchos chilenos. En esta etapa, la producción cinematográfica nacional duerme por casi 20 años.

En el periodo de transición (1989 en adelante) ocurrieron cosas que produjeron que el cine chileno cambiara. El Estado, encabezado por el gobierno democrático de la Concertación, dio un apoyo que nuevamente reactivaría la producción de historias en 35 mm. Eso sí, las historias, el sistema de producción, la distribución y la promoción serían otros. Desde 1990 en adelante el cine chileno, poco a poco, transformaría su mirada. De un compromiso político-social en los años setenta, cambió, 20 años después, a un cine que pensaba en las temáticas individuales. El país se había transformado con la dictadura. La irrupción de un capitalismo salvaje hizo cambiar la perspectiva de análisis en todos los campos (sociales, políticos, culturales y económicos).

A esta nueva mirada se debe sumar un recambio generacional en los directores (Cristián Galaz, Andrés Wood, Silvio Caiozzi, Nicolás Acuña, entre otros), todos profesionales de la imagen que aprendieron el oficio desde el ejercicio de la publicidad. Es decir, no sólo cambiaron las historias y sus géneros, sino, también, la forma como éstas se contaban. La calidad técnica fue otro tema, ya que ésta mejoró ostensiblemente.

### El cine de la transición democrática

Desde 1989, el cine chileno avanza, pero su gran crecimiento surge en 1998 con una explosión en sus géneros cinematográficos: cine de dibujos animados (*Ogú y Mampato en Rapa Nui, Cesante*), cine de terror (*Sangre eterna, Ángel negro*), cine de tragicomedia (*El chacotero sentimental, Sexo con amor*), cine de época (*Sub Terra*), cine documental (*Aquí se construye*), cine erótico (*Los debutantes*), cine político (*El caso Pinochet, Cicatriz, Machuca*), cine de acción (*Campo minado, Mi mejor enemigo*), cine costumbrista (*La fiebre del loco, Negocio redondo*), en fin, la experimentación del cómo contar las historias, la profesionalización en lo técnico y la búsqueda de nuevos temas hicieron que

en ese minuto se hablara del antes y el después del cine chileno.

El documental, desde una perspectiva comercial, sufrió una caída y fue el argumental el más beneficiado. Podemos afirmar que los cineastas de hoy están más desprejuiciados en la experimentación de cómo contar y filmar las historias. El mismo cine digital es un desprejuicio en lo que se refiere al soporte. Hoy lo importante es el relato proyectado en la pantalla. Un ejemplo, *Sexo con amor* (de Boris Quercia, estrenada en 2003) es un filme grabado en video y posteriormente subida y proyectada en 35 mm. Esta película hoy lleva contabilizados más de un millón de espectadores y múltiples premios en los circuitos internacionales de cine.

El sexo es uno de los grandes temas que se han abordado en esta etapa de transición, más específicamente en estos últimos siete años. *El chacotero sentimental*, *Historias de sexo*, *Sexo con amor* y *Los debutantes* poseen, entre otras características, una temática fílmica que busca iniciar un trabajo de demolición de nuestros tabúes más escondidos. En los años sesenta y setenta el sexo no tuvo cabida en la pantalla grande. Las preocupaciones estaban fuera de nuestra individualidad. Hoy la situación es a la inversa, y esta temática se agenda con fuerza, pese a años de censura militar y autocensura ciudadana. Todo esto terminó por cansar a las audiencias y hacer que éstas exploraran nuevos temas.

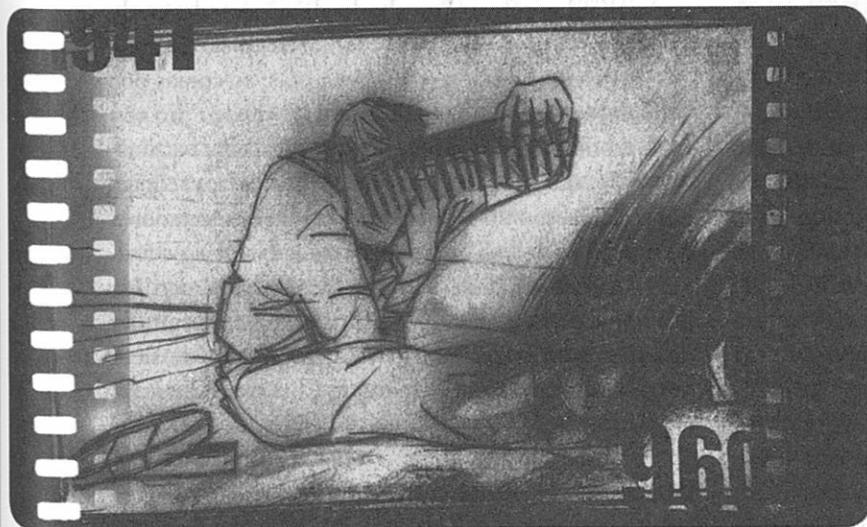
Es una realidad afirmar que el oficio cinematográfico se elevó. La fotografía, el montaje, la actuación,

las locaciones, el sonido y la promoción han ido en ascenso. El cine se asume como un producto artístico-comercial. Esto hace que nuestras historias locales hoy tengan mayor demanda en otros países, ya que cumplen con los estándares de calidad requeridos para ser proyectadas en cualquier país del mundo.

Nuestras *historias locales* fueron el gran hallazgo para el cine chileno. El trabajo que hoy se realiza es una producción que ya conoce de premiaciones y éxitos internacionales. La comedia ha resultado —en diversas ocasiones— nuestro mejor estilo para contar las historias. No es gratuito que *Sexo con amor*, *Taxi para tres* y *El chacotero sentimental* sean los filmes con mayor éxito nacional e internacional. Lo que sí es cierto es que esta fortaleza no invalida el experimentar y proyectar otros géneros en un futuro (dibujo animado, drama, etc.).

El trabajo cinematográfico con temas políticos (sobre la dictadura) en Chile resultó un campo comercialmente abordado y con muy malos resultados de taquilla. Patricio Guzmán, con sus documentales *La batalla de Chile*, *El caso Pinochet*, *La memoria obstinada*, o el mismo Sebastián Alarcón, cineasta chileno-ruso, con su argumental político sobre el atentado a Pinochet (*Cicatriz*), en el Cajón del Maipo, habla de dos directores que intentaron recuperar la memoria del país, pero que lamentablemente se encontraron ya de vuelta del exilio, con un país cambiado, con un pueblo cargado de temores, clichés y baja tolerancia a su pasado. Sí es justo decir que también hay excepciones, lo que significa que aún hay posibilidades para ampliar este mercado. Por ejemplo, el filme *Machuca* (2004), de Andrés Word, es un caso digno de destacar, ya que logró reunir a 656.579 espectadores.

Bajísimo flujo de espectadores frente al cine político nos hace concluir que el actual cine chileno sólo busca recrear con sus historias. Abordar la historia y sus detalles resulta hoy un verdadero desafío. Es más, hasta hace seis años todas las cadenas de cine del país (Cinemark, Hoyts, Showcase, Conate, etc.) manejaban un acuerdo de no proyectar cine político. Muchos directores que vivieron el exilio intentaron pasar sus películas en Chile, pero en ese tiempo no pudieron ya que no encontraban salas disponibles.





### La materialización de una industria del audiovisual

El cine chileno, en la actualidad, ha desarrollado redes de cooperación para la coproducción; ésta no sólo se basa en la realización cinematográfica, sino, también, en la distribución, promoción, etc.

El Fondo Iberoamericano de Ayuda (Ibermedia) entrega ayudas financieras (100 mil dólares) reembolsables a proyectos audiovisuales de los países miembros del programa Ibermedia: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, España, México, Perú, Portugal, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. “El objetivo básico es crear un espacio audiovisual iberoamericano”. (Chileaudiovisual, 2005)

Este fondo, desde la perspectiva iberoamericana, cubre la coproducción de películas, el desarrollo de proyectos de cine y televisión, la distribución y acceso de películas, la formación de profesionales, entre otros campos de desarrollo y alianza.

### Largometraje: repensando cómo contar historias de dos horas

Como se expuso al inicio de este documento, la memoria fílmica de Chile desde principio de siglo hasta los años sesenta se vendió por “kilo” a las fábricas de peinetas. El conjunto de la producción en la época de la dictadura no se sistematizó, tanto en su producción interna como externa —o del exilio— que se caracterizó por producir un discurso de denuncia contra las atrocidades del golpe militar (años setenta y ochenta).

En 1989 se vuelve a la democracia, y, desde el Estado (División de Cultura), se comienza a estructurar un estilo de trabajo con la industria del audiovisual, esfuerzo que recién desde el 2000 está mostrando

sus frutos. Esta transición política ha sido lenta en lo político y en lo cultural (ver Tabla 1).

TABLA 1. Producción de largometrajes

1990	1991	1992	1993
7	2	3	1
1994	1995	1996	1997
6	2	1	1

Fuente: elaboración propia.

Desde 1998, la actual cuantificación ha sido sistematizada con mayor detalle por la Cámara Cinematográfica de Chile, entidad privada que agrupa a los exhibidores y distribuidores de cine.

- Producción de 1998: cuatro filmes producidos durante el año, con un promedio de 8,7 copias por película, con un resultado total de 90.723 espectadores y un promedio de 5,5 semanas en cartelera cada filme.
- Producción de 1999: cuatro cintas producidas durante el año, con un promedio de 8 copias por película, con un resultado de espectadores de 836.734 y un promedio de 11,7 semanas en cartelera cada filme.
- Producción de 2000: diez filmes, con un promedio de 8,7 copias por película, con un resultado de espectadores de 157.490 y un promedio de 4,8 semanas en cartelera.
- Producción de 2001: quince películas, promedio de 4,5 copias por película, con un resultado de espectadores de 464.540 y un promedio de 4,4 semanas en cartelera.
- Producción de 2002: nueve filmes; 15,1 copias por película, con un resultado de espectadores de 458.513 y un promedio de 6,5 semanas en cartelera.
- Producción de 2003: siete cintas; 19 copias por película, con un resultado de espectadores de 1'710.565 y un promedio de 13,7 semanas en cartelera.
- Producción de 2004: once películas; 21,6 copias por película, con un resultado de 1'213.534 espectadores y un promedio de 8,9 semanas en cartelera.
- Producción de 2005: catorce filmes, con un promedio de 14,2 copias por película, con un resultado de espectadores de 391.637 y un promedio de siete semanas en cartelera (Cámara de Comercio Cinematográfico, 2006).

### Documental: lentamente surgen las historias sin guión

En el campo del documental la estadística es absolutamente informal, ya que arroja una producción irregular y con circuitos alternativos, no necesariamente centrados en la oferta de exhibición clásica. Uno de los mejores años fue el 2001, con el estreno de cuatro documentales en la cartelera cinematográfica.

Cristián Leyton, destacado documentalista, plantea que, cuando desean aprender, la gente en Chile ve documentales. El director del filme *Nema problema* y de exitosos documentales para televisión (*Los inmigrantes*, *Los patiperros*, etc.) argumenta que el cine como industria cultural es estratégico: “ya que le da visibilidad, identidad y densidad a los países”. Frente a la innovación en el lenguaje del documental, el realizador expone: “hoy el documental debe hacerse una autocrítica, una reflexión desde el cine también. Qué estamos diciendo a las audiencias, cómo lo estamos planteando. Un realizador que no cuestiona el género es un autista del relato”.

Actualmente, los documentales están en un muy bajo nivel. Falta calidad y dinero para producir. Leyton expone que lo importante del documental es la dramaturgia de la vida, es decir, “más que el tema lo importante es el cómo mirar” para así abordar el tema (2006, enero). Frente a esta afirmación de búsqueda, Ignacio Agüero (*Aquí se construye*), también destacado documentalista de los años setenta, acota:

El documental es el brazo experimental del cine. El realizador concluye desmistificando uno de los grandes debates dentro de la industria del audiovisual. No creo que el documental compita con la ficción, tiene un público distinto. El documental es como la música de cámara y la ficción como una obre sinfónica. (*The End*, 2000, noviembre)

A modo de ejemplo, se puede señalar que en época de dictadura (entre los años ochenta y ochenta y tres) se realizaron 50 producciones. Sólo con la llegada del video a Chile hasta 1984 se realizaron más de 200 trabajos. En el año del golpe se realiza 1 filme; 6 al año siguiente, 15 en 1975, 13 en 1976, 14 en 1977, 18 en 1978, 23 en 1979, 20 en 1980; algo similar en 1981, 22 en 1982 y 23 en 1983. Total: 178 filmes. Ya retornada la democracia el documental no baja en su producción: de 1989 a 1992 se realizaron un total de 77 documentales (19,2 por año) (Mouesca, 2005).

Actualmente, el documental se realiza con gran potencial para el mercado de la televisión, pero ins-



tancias como Fidocs (Festival de los documentalistas) hacen resurgir la esperanza de que las audiencias retomen el gusto por este cine que sólo cree en las historias sin guión. La producción anual de documentales en Chile bordean las 15 producciones. De éstas, casi ninguna llega al cine, ya que son otros los campos de visionado que tienen (televisión abierta, cable, DVD).

Entre el mismo gremio de los documentalistas aún no existen cifras claras en lo que es la producción. Ese es un signo más de cómo esta profesionalización debe permear todos los procesos del audiovisual.

### Cortometraje: microhistorias para microrrealidades

En Chile y en muchos países el cortometraje es tomado como una instancia para la experimentación, es decir, es un laboratorio para los realizadores que se están iniciando; pero, como instancias de descubrimiento, los desafíos no son menores. En 1992 nace la Asociación de Cortometrajistas de Chile (Acorch). Este gremio surge gracias al impulso de audiovisualistas nacionales que buscaban la forma de generar una instancia de desarrollo para el cine chileno. En esa época, y frente a la carencia de organismos y mecanismos pertinentes que apoyaran el trabajo de realizadores jóvenes, la iniciativa de asociatividad captó adeptos rápidamente, y así comenzó una nueva generación de directores y técnicos que encontraron, en la realización de cortometrajes, una alternativa viable e importante para la producción fílmica en nuestro país.

En este contexto, el desarrollo del cortometraje constituyó también una buena forma para aprender y

experimentar en la realización de ficciones, elemento que dio inicio a una proliferación importante de películas que hoy forman parte de nuestro patrimonio cinematográfico (Corporación de Fomento [Corfo], 2006, enero).

Es complejo cuantificar la producción de cortometrajes en Chile. Ni el Estado ni los propios realizadores llevan la cuenta de la producción. Sí se puede afirmar que tanto las escuelas de cine y de audiovisual, como los propios realizadores independientes, lanzan todos los años sus producciones en los formatos más variados. Esta necesidad por formalizar esta parte de la industria ha generado una pequeña red de distribución (Filmocentro Distribución, Jirafa Producciones y Premium Films); dos programas sobre cortos en la televisión abierta (Fragmentos y Chilecortos), un festival de cortos realizados, el primero, en el 2002 y luego en el 2005, con un total de 36 cortos proyectados en las salas de cine Hoyts, y con iniciativas de salir a mostrar los productos, como la experiencia realizada en Francia, donde se participó en una feria durante ocho días.

En esta iniciativa se contempló la difusión de material y una plana de negocio pensado para comercializar este formato audiovisual en los mercados externos. El corto, poco a poco, está generando un espacio en el campo del consumidor de historias audiovisuales. Este desafío pasa por producir más (y con mejor calidad) y generar nuevos hábitos de consumo en el campo de las historias.

Es más, el *corto*, para muchos cineastas ya consolidados, fue la antesala para aprender a contar historias largas. Uno de los casos más emblemáticos es el del cineasta Andrés Word, para quien uno de sus primeros largometrajes, *Historias de fútbol*, fue la suma de tres cortometrajes que hablaban de cómo se vive este deporte de multitudes en tres zonas diferentes de nuestro país.

### Exhibidores y distribuidores

La industria del cine en Chile mueve us 45 millones al año y las dos principales compañías de exhibición acumulan el 70% del mercado. En los últimos cuatro años se ha expandido con creces el negocio de la exhibición en todo el territorio nacional. Del 2001 al 2004 se pasó de 224 salas a 283. Este crecimiento se ha generado con mayor fuerza en regiones, donde se pasó de 89 a 125. Se suma al mercado la compañía Cine

Mundo, que entró con once salas en el 2002 (Kostner, 2006, enero).

Las salas de distribución están distribuidas entre los cines Hoyts, Cinemark, Showcase, Maxicine, Chilefilms, Cine Mundo, Maxicine y salas independientes de cine arte. Actualmente, Cinemark (que se inició en 1993) es el líder del sector con una venta superior a los us 12 (Cibernética, 2005, mayo).

# 66 2006

En total, son 68.833 butacas a lo largo de las trece regiones del país. En el campo de la distribución, once empresas copan el mercado en Chile; de éstas, un porcentaje cada vez mayor busca ampliar su oferta a la otrora aplastante distribución del cine norteamericano industrial (Fox, Warner, Andes, UIP y Paramount Pictures), por una oferta más cercana al cine independiente, latinoamericano y europeo (PWI, los Filmes de la Arcadia, etc.). Este nuevo contexto, que años atrás era impensable, ha generado lentamente una reeducación en las audiencias en lo que a cine no industrial se refiere. De igual forma, el cine norteamericano actualmente bordea el 87% de la oferta para la demanda interna.

### Nace el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual en Chile

El 29 de marzo de 2005 se constituyó el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual. En dicha ocasión, el ministro José Weinstein planteó: "El incentivo al consumo de producción local y la inserción en mercados internacionales son los grandes desafíos de la industria audiovisual chilena".

En el 2005, primer año de funcionamiento del Consejo, se asignaron us 15 millones al fomento de iniciativas artístico-culturales. Esta iniciativa se enmarca en las preferencias de 1'500.000 espectadores de cine chileno durante el 2004, y 22 nuevos largometrajes en etapa de posproducción para 2005. Bajo este escenario se da el marco ideal para la puesta en marcha de la entidad.

La composición de esta figura del Estado en el campo de financiamiento de la industria está organizada y administrada por agentes públicos (Ministerio de Relaciones Exteriores, Corfo), y, de igual forma, por un alto porcentaje de profesionales del campo audiovisual de la producción independiente (guionistas, actores, productores, académicos, directores, técnicos y agentes regionales, entre otros).

Incentivar el consumo de productos audiovisuales nacionales, descentralizar la creación a escala territorial y lograr una efectiva inserción de esta industria en el mercado internacional son los principales desafíos que enfrenta el Consejo. Estos recursos, aportados por medio de concurso público, aportarán a la investiga-

formación realizadas por las salas de cine arte. Finalmente, por medio del fondo se financiará el premio anual al audiovisual.

Simultáneamente al aumento de la producción nacional y su presencia y premios en certámenes extranjeros, las cifras de espectadores para el cine nacional también han aumentado; pasaron del 1% de la taquilla en 1997, a un promedio de 4% en los años más recientes, y llegaron a su punto más alto en el 2003, con cerca del 13% del total de espectadores de cine ese año; es decir, de 11,8 millones de asistentes al cine, 1,7 millones prefirieron ver una película chilena. En el 2004 se registraron más de 11'500.000 espectadores; un 10% correspondió a los largometrajes nacionales.

En esta nueva etapa el Estado busca rodar su historia, y el rol que ésta ocupará en el desarrollo de la industria audiovisual en Chile. Transformarse en el soporte (película, material flexible sobre el que se extiende la emulsión o la capa magnética) (British Kinematograph Sound & Televisión Society, 1994) del conjunto de las variables de desarrollo en la industria es un desafío no menor para el nuevo siglo, donde el audiovisual será gravitante en el campo de los nuevos consumos de la industria de los contenidos.

### Festivales nacionales e internacionales del audiovisual en Chile

Por medio de diferentes tipos de festivales, esta incipiente industria del audiovisual está generando, actualmente, iniciativas para desarrollar polos de encuentro tanto a escala nacional como internacional. Estas instancias buscan generar sinergias en el campo de la producción interna y externa de la industria. En Chile se cuenta con doce festivales al año, de los cuales ocho son internacionales, algunos ya con una gran tradición (el Festival Internacional de Valdivia, creado en 1993, y el Festival Internacional de Viña del Mar, creado en 1969).

Esta búsqueda por ampliar alianzas y mercados ha generado una gran participación de las regiones, y, de igual forma, las temáticas y especializaciones de cada uno de estos eventos están vinculados a áreas diversas de la producción: cine infantil, digital, largometrajes, cortometrajes, documentales, nuevos medios, entre otros. De igual forma, estas iniciativas de fomentar los festivales de cine han hecho que diversas regiones, en localidades no necesariamente

ción, escritura de guión, preproducción, producción y posproducción de largometrajes, cortometrajes, documentales y proyectos audiovisuales experimentales y de animación, y la formación profesional, mediante el financiamiento de becas, pasantías, tutorías y residencias, entre otras áreas. A su vez, un 20% de este fondo se destinará a las líneas de acción directa, referidas a cubrir proyectos de comercialización de obras nacionales en el extranjero; al desarrollo de festivales nacionales; a la preservación y resguardo del patrimonio audiovisual nacional y a acciones de

vinculadas al género, ejecuten iniciativas de difusión cinematográfica. Un caso a destacar es el Festival Rojo y Negro, de la mítica y reivindicativa zona minera de Lota (VIII Región).

### Formación técnico-profesional para las exigencias de una emergente industria

Actualmente en Chile la formación especializada en la producción audiovisual ha desarrollado un crecimiento sostenido desde mediados de los años noventa en adelante. Catorce institutos de formación técnica; ocho pregrados distribuidos entre universidades e institutos profesionales; dos magíster en el área; seis cursos de especialización y cuatro becas internacionales para perfeccionar estudios (Fundación Ford, Andes, etc.) son parte de la oferta académica. Esta diversidad académica ha generado una mayor especialización, tecnificación y desarrollo en la producción del audiovisual en Chile, visualizándose los avances con la nueva generación de directores que están surgiendo, la mayoría, titulados de este circuito educativo.

Esta búsqueda por profesionalizar la gestión surge también desde dentro de la producción cinematográfica. Desde hace dos años, los sindicatos de técnicos del audiovisual, Chile Califica y el Sence (organismos que buscan tecnificar la gestión en Chile), están trabajando en un proyecto que persigue certificar las competencias del rubro técnico cinematográfico del país. Esto surge en una realidad globalizada donde Chile ya no sólo produce para la demanda interna, sino que también trabaja para la externa que hoy visita nuestro país para hacer uso de la actual plaza de producción.

El sindicato de técnicos suma 400 socios en la especialización de su oficio, como concluye Margarita Marchi, presidenta del Sindicato de Técnicos Cinematográficos (Sinteci):

Esta iniciativa que surge del modelo canadiense, busca generar y profundizar competencias en las áreas de producción, dirección y dirección de arte, posproducción

y sonido. El desafío actual es levantar la información, para posteriormente evaluarla y concluir con la capacitación.

Este polo de especialización busca formalizarse en un año más. (2006, enero)

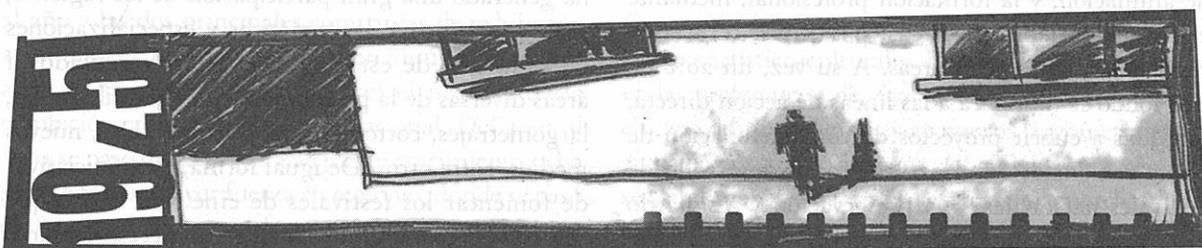
Dentro de esta especialización, uno de los sectores de la industria que más urge capacitar es la *crítica cinematográfica*. Ésta carece de especialización, conocimientos al día y manejo técnico sobre el tema. Una crítica de cine es diferente a un comentario de cine. En Chile se piensa que hay que generar un cambio y profesionalización en ese campo. Carolina Leiva, secretaria ejecutiva del Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual plantea: “muchas veces un periodista escribe sobre cine, teatro, danza, televisión y múltiples campos del arte, generándose con esto una baja especialización en un área determinada. En nuestro país no hay más de cinco críticos serios. Este desconocimiento en las materias afecta abiertamente las películas” (2006, enero).

Sobre este tema, el director de cine Orlando Lübert (*Taxi para tres*) argumenta: “me preocupó cuando oigo hablar de la película bonita, me preocupó de ese esteticismo, es algo muy típico de nosotros. Extraño en la crítica elementos analíticos, algo más sólido” (*The End*, 2001, enero).

### Formalización legal de esta nueva industria de contenidos audiovisuales

La gestión del Estado, sumada al esfuerzo compartido con el gremio audiovisual, concluyó, en el 2005, con la Ley de Fomento al Cine y el Audiovisual. Esta iniciativa legal: “tiene como objetivo el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de la identidad nacional y el desarrollo de la cultura y la educación” (Ministerio de Educación, 2005, febrero). De igual forma, busca fomentar el estudio e investigación de nuevos lenguajes en el audiovisual.

En el campo de la calificación, se aprobó el 30 de octubre de 2002 la Ley de Calificación Cinematográfica





fica. Esta iniciativa erradica la censura previa y establece un sistema de calificación por edades. De igual forma, esta ley puede recalificar, frente al Consejo, las películas que en años anteriores fueron censuradas.

A poco más de un año del golpe militar (1973) surgió el Consejo de Calificación Cinematográfica, entidad autodefinida como instancia *técnica*.

Por supuesto, conceptos tan ambiguos como la 'moral' y las 'buenas costumbres' o que induzcan a acciones 'antisociales' o 'delictuosas', que no estaban para nada definidos en la ley, abrieron la posibilidad de rechazar cualquier película que pareciera mínimamente amenazadora del nuevo orden que la junta militar quería establecer en el país. (Olave, 2001)

Esta censura, sumada a nuestra realidad altamente conservadora como nación —que en estos últimos años se ha ido dilatando—, concluye en una época de producción altamente intervenida por la autocensura en los realizadores.

Otras áreas de transformación legal: término de la censura previa, creación de salas triple X, composición del Consejo de Calificación, entre otros. Películas rechazadas entre 1974 y 1991: *El silencio*, de Ingmar Bergman; *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar; *The Rolling Stones*, documental sobre la banda; *La última tentación de Cristo*, de Martín Scorsese, entre muchas (*The End*, 2000, diciembre).

Por último, una ley que regula el tema de la creación intelectual, otra que regula la contratación y los derechos de los trabajadores de la industria del

audiovisual, sumado a una ley que crea el Consejo Nacional de Televisión, concluyen el esfuerzo legal desplegado por los gremios y el gobierno, para modernizar y mejorar esta industria de contenidos audiovisuales aún en proceso de autoconstrucción de identidad y gestión.

### Gremios que hoy lideran el renacer de nuestra industria

Doce agrupaciones distribuidas en ocho regiones del país están liderando actualmente la producción de filmes, actividades e iniciativas comprometidas con el desarrollo del *séptimo arte*. Por su parte, la Plataforma Audiovisual es la entidad que ha encabezado el desarrollo gremial e industrial del cine en Chile, que incluye también al sector televisivo; sindicato de actores (Sidarte), productores de cine y televisión (Apct); cortometrajistas (Acorch); documentalistas (Adoc); técnicos cinematográficos (Sinteci); fundaciones de preservación (Fundación de imágenes en movimiento), entre otros. Estos grupos han liderado esta nueva etapa del cine chileno, movimiento que también ha traspasado conocimientos al mundo político para generar leyes de mayor precisión.

### Irregularidad en el crecimiento, el actual desafío

José Weinstein sostuvo:

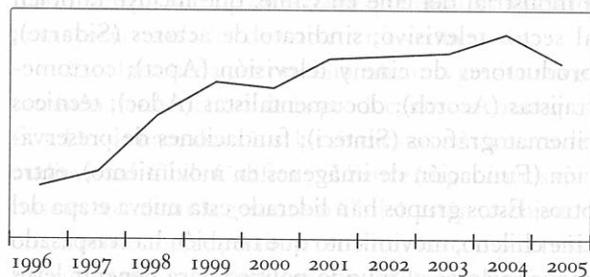
Nosotros tenemos en nuestra historia períodos en que la industria chilena ha vivido épocas de oro y después ha decaído brutalmente, por lo tanto la institución debe lograr mantener una política sostenida en el tiempo que vaya consiguiendo que la industria audiovisual efectivamente despegue, y con estos logre la externalización. (2005, octubre)

El ex ministro concluye al argumentar que el desafío es generar acuerdos de coproducción y codistribución con países de Iberoamérica (ver Figura 1).

**FIGURA 1. Asistencia de espectadores al total de oferta cinematográfica por año****Admisiones anuales**

Año	Admisiones
96	3.502.591
97	4.196.729
98	7.536.343
99	9.633.273
00	9.340.476
01	11.064.343
02	11.454.115
03	11.442.377
04	12.646.281
05	10.722.860

Fuente: Cámara de Comercio Cinematográfico (2006, enero).

**Variación anual de admisiones los últimos 10 años****Alianza del cine con la televisión**

Pese al conjunto de iniciativas lideradas por los gremios del audiovisual y el Estado, esta industria aún sufre de irregularidades que hacen que el crecimiento no sea sostenido y con proyecciones a corto plazo. Alianzas que son estratégicas aún no se materializan en forma sistemática; un ejemplo: producción cinematográfica y canales de tv. Es por temporadas que la televisión apuesta por la producción local; muchas veces compra en "verde" (se paga la posproducción) para facilitar la aparición de la película.

En el 2000 se realizó una investigación, la cual arrojó que el cine chileno tenía un promedio de 15 puntos de *rating*, cuando era pasado por la pantalla chica. Esta alta evolución fue superada en innumerables ocasiones por filmes como *Gringuito*, con 36,8; *Amnesia*, con 25,9; *El desquite*, con 23, entre otras muchas producciones (*The End*, 2000, noviembre).

Sí se vislumbran esfuerzos para remediar este problema con nuevos proyectos como *Rojo*, para tvn (canal estatal) y *Papelucho*, para Canal 13 (canal católico). Pero, pese a estos esfuerzos aislados, el cine chileno aún no logra generar una alianza persistente en el tiempo con la televisión abierta chilena. Claro está, ello debilita la salida de películas al mercado, en la medida en que esos recursos económicos frescos deben gestarse desde otras instancias.

**Ampliación de las ventanas de comercialización**

Hoy el cine chileno debe ampliar su campo de comercialización. Múltiples ventanas de negocios están todavía subutilizadas debido, entre otras cosas, al desconocimiento que posee hoy nuestra industria sobre áreas como son distribución, promoción, televisión digital, mercado de los dvd y mercados internacionales de exhibición. Un ejemplo exitoso en lo se refiere a las ventas en el exterior hoy lo lideran filmes como *En la cama* (Matías Bize) y *Mi mejor enemigo* (Alex Bowen).

Pero, al igual que el punto anterior, esas son experiencias aisladas. Falta sistematizarlas, faltan protocolos de comercialización para las casas productoras y un mayor número de profesionales estudiando estas posibles ventanas comerciales.

**Diferenciación entre el cine comercial y experimental**

Para la industria nacional es bueno diferenciar su oferta cinematográfica, ya que hay producciones que surgen de la gestión de escuelas de cine, es decir, con un alto grado de experimentación (Escuela de Cine Chile, con su filme *Horcón*); como también hay largometrajes generados de guiones altamente comprometidos con la búsqueda de nuevos lenguajes (*El baño*, filme realizado con una cámara fija).

Cineastas chilenos consagrados fuera del país (como Raúl Ruiz) hacen producciones comprometidas con otras tendencias de cine arte. El conjunto de estos ejemplos buscan hacer comprender tanto a los estudiosos de la industria, como a los espectadores, que esta oferta cinematográfica responde a otras necesidades del audiovisual en general, y de las audiencias en lo particular. Muchas veces se teoriza y se evalúa duramente la producción económica de

la industria, evaluando también esta producción que no necesariamente busca *masividad*, pero sí está tras la creación de nuevos lenguajes y la problematización de muchos de éstos.

### Alejamiento del cine chileno de los chilenos; tesis aún no comprobada

Desde 1999 a la fecha, el cine chileno ha ido estructurando un camino irregular. Cada vez se hacen más películas, pero la calidad de muchas de éstas es baja. Películas como *El chacotero sentimental* (1999), *Taxi para tres* (2001), *Mampato* (2002), *Sexo con amor* (2003), *Machuca* (2004) y *Mi mejor enemigo* (2005) son producciones que demuestran constantemente que el vínculo de quiebre con los prejuicios que hubo por parte de la audiencia interna con el cine chileno desapareció.

Las críticas más recurrentes: historias muy politizadas, mal manejo de la técnica (en especial el sonido), etc. Por último, también es necesario comprender que el 50% de la producción nacional es de directores recién egresados que buscan materializar su ópera prima. Puede que esta variable desperfile el nivel real de realización alcanzado en Chile, pero, de igual forma, es haciendo cine como se perfecciona la mano de un realizador, y bajo este paradigma, un cine joven, como es el chileno, necesita de este aprendizaje permanente con la práctica.

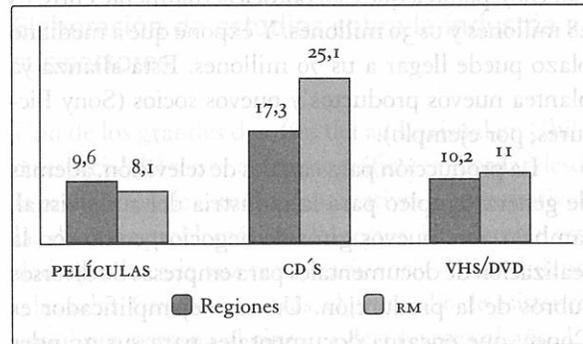
### La piratería, un mal que urge regular

Para el cine, y en especial para el chileno, la piratería de las películas es un tema no menor en la disminución en las entradas al cine. Sólo en el campo de arriendos de video, éste ha tenido que bajar sus precios y extender los plazos de arriendo y así hacer más competitivo esta ventana comercial.

Según la Asociación de Distribuidores de Video, en el 2004 el impacto de la piratería en este mercado fue de us 12 millones para la industria, y en el 2005 el monto creció a us 30 millones. Ahora, bajo este complejo escenario, una instancia que puede generar regulación en esta crisis son los tratados de libre comercio, acuerdos que, entre otras áreas, estipulan temas de derechos de autor. De igual forma, desde el estamento político se están generando fuertes acciones para penalizar con mayor fuerza estos delitos, que, finalmente, debilitan cualquier esfuerzo por levantar una industria del audiovisual. Afectar este tipo de

mercados es afectar en forma indirecta una ventana comercial gravitante para la producción cinematográfica local (ver Figura 2).

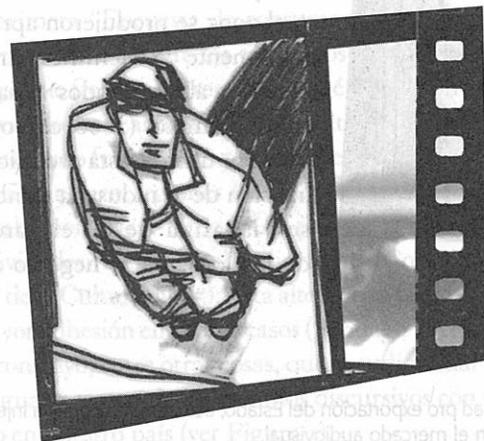
FIGURA 2. Indicador aproximativo de piratería



Fuente: Consejo Nacional de la Cultura (2005).

### La televisión digital, un fenómeno aún no visualizado en su globalidad

En Chile se cobran cerca de us 6 por persona para entrar al cine; el arriendo de un video es de dos mil pesos por familia. Claro está que la televisión digital tiene mayores ventajas competitivas: películas seleccionadas desde el hogar, con aparatos altamente sofisticados como para generar el efecto cine (imagen-sonido) y donde la variable dinero es altamente más conveniente. Este nuevo contexto de empoderamiento con que cuenta el espectador para definir su consumo cinematográfico, poco a poco está dando luces de alerta a la industria de la exhibición en todo el mundo. Es decir, puede que con el tiempo cambien los hábitos de consumo para abordar la demanda interna.



## Urge especialización en producción y comercialización para el mercado interno

Juan Karting, uno de los productores con mayor experiencia en la producción para tv (desde un modelo externo), plantea que ésta bordea actualmente entre us 28 millones y us 30 millones. Y expone que a mediano plazo puede llegar a us 70 millones. Esta alianza ya plantea nuevos productos y nuevos socios (Sony Pictures, por ejemplo).

La producción para canales de televisión, además de generar empleo para la industria del audiovisual, también abre nuevos giros de negocios, como son la realización de documentales para empresas de diversos rubros de la producción. Un caso ejemplificador es Copec, que encarga documentales para sus grandes clientes.

Esta búsqueda por ampliar el mercado del audiovisual hace que sea muy dinámico el desarrollo de proyectos, pero, a la vez, aún no están dadas las condiciones para iniciar producciones con riesgo incorporado. Nueva Imagen, una productora con gran prestigio en Chile, argumenta que de diez proyectos estudiados en profundidad, sólo dos concluyen en la pantalla televisiva. Al haber una alta competencia entre productoras, los montos para la realización

han bajado; por ejemplo, una serie emitida desde un canal "grande" como Canal 13 o Canal 7 cuesta entre us 11 mil y us 88 mil. En general, los canales están bajando sus costos con esta externalización (De Ruyt, 2005).

Según Carolina Leiva, secretaria ejecutiva del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, en el 2005 se produjeron aproximadamente 70 telefilmes para la televisión abierta, todos variados en sus formatos (2006, enero).

Por último, esta profesionalización de la industria también se visualiza desde el campo de las locaciones, negocio aún

emergente dentro del sector audiovisual, que ofrece paisajes y bellos lugares de nuestro país, con una red de servicios y costos bajos.

Realizadores extranjeros de cine y televisión están valorando cada vez más estas iniciativas comerciales. Este campo de negocio, aún inexplorado, poco a poco está generando gestión para su desarrollo. Con respecto al tema, Prochile (programa de fomento a las exportaciones chilenas, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores) publicó:

Asimismo, se sostuvieron reuniones con diversos actores regionales y se visitaron potenciales lugares para locaciones [...]. Petrohué, Lago Llanquihue y Volcán Osorno y las ciudades de Valparaíso, Viña, Valdivia, Osorno y Puerto Montt, lo que permitió a los expertos obtener una excelente opinión respecto de las locaciones chilenas. (2005, agosto)

## Mercado externo, tema desconocido para los realizadores chilenos

Desde 1997 se han realizado en Chile 65 largometrajes y 16 coproducciones; existen 13 productoras que cuentan con más de tres largometrajes realizados; 8 compañías proveedoras de equipos; 10 empresas de posproducción y 5 agentes de venta, todas fortalezas para nuestra industria, según la entidad exportadora del sector público, ProChile<sup>1</sup>.

Se comprende que por las características del mercado chileno, la buena asistencia para una cinta chilena redunda en un monto cercano para cubrir sólo los costos de la película. "Es por esta razón que resulta gravitante una buena comercialización externa, donde la venta puede ir de us 5.000 a us 200.000, no importando la data de la película", argumenta Regina Rodríguez, encargada de difusión cinematográfica internacional de Prochile.

En el caso del retorno obtenido por salas de exhibición internacional, la ganancia es de un dólar por espectador. En este campo, la industria audiovisual chilena posee grandes falencias, tanto en el campo de desconocimiento del negocio, como en la promoción de cine fuera de Chile. "La distribución fuera no existe. El problema no es que no haya películas, sino que éstas no salen. Es ahí donde ahora hay que reorientar los recursos", argumenta Carolina Leiva (2006, enero).



.....

1. Entidad pro exportación del Estado, actualmente con alta injerencia en el mercado audiovisual.

## Mayor financiamiento del Estado y el sector privado al campo de la realización

Actualmente, todos los gremios del audiovisual están por exigir un mayor apoyo por parte del Estado a la producción cinematográfica nacional. En este tema el presidente de la Plataforma Audiovisual, Cristián Galaz, plantea que en sus inicios, cuando asesoraban a los políticos en la preparación de la ley (fines de los años noventa), se les exponía que con US 11 mil anuales podría desarrollarse sin problemas el conjunto de las iniciativas. La ley se aprobó el 2005, pero con un monto menor: 1.200 millones.

Galaz, frente a esta realidad y al comprender otras necesidades que han ido surgiendo, argumenta: “Hoy día pensamos que para aplicar correctamente esta ley, se requieren al menos entre US 19 millones a US 20 millones” (2005, octubre). El director del *El chacotero sentimental* y dirigente gremial argumenta que en Chile actualmente se están produciendo entre 10 y 15 películas anuales. Y para que se formen verdaderos profesionales, se requiere producir por lo menos 30 largometrajes al año. Este mismo desafío de buscar alianzas con el Estado, también debe desarrollarse hacia el sector privado, campo de negocio aún desconocido por los realizadores nacionales y vagamente seducido por el mundo de la cultura para generar polos dinámicos de negocio.

## Desafío: guiones mejor narrados e historias con identidad

Los guiones del cine chileno hoy están siendo enjuiciados por los diversos sectores de la industria. A principios del 2000, filmes como *El chacotero sentimental*, *Taxi para tres* y *Sexo con amor*, entre otras producciones, hablaban desde la identidad del país.

En los últimos años, estas iniciativas se han debilitado, y han generado, en la actualidad, un cine sin rostro e identidad, que llevó a reducir el consumo de cine chileno durante el 2005. Con historias reconocibles por cualquiera cultura —no necesariamente la nuestra—, este debilitamiento en los guiones hace que muchos expertos visualicen esta crisis como una baja causada por producciones que no generaban complicidad e identificación con nuestra cultura.

Por otro lado, para el campo de la exportación, los relatos híbridos y poco comprometidos con la identidad sólo redundan en documentos fílmicos

prescindibles para el consumo de espectadores, tanto nacionales como extranjeros. El desafío es retomar las historias locales, ya que finalmente son éstas las que valen en esta competitiva y globalizada industria de la entretención.

## Elaboración de estudios sobre la industria y sus sectores

Uno de los grandes desafíos del audiovisual en Chile, en especial del sector cinematográfico, es abordar desde la realización de estudios (cualitativos y cuantitativos) las diversas problemáticas del sector. Un ejemplo está dado por la cada vez menor asistencia de los chilenos a las salas. Cinco años atrás, el promedio de asistencia anual por persona al cine era de 1,6 veces al año. En el 2005 esta estadística bajó y generó una reacción en el sector exhibidor.

En marzo de este año se presentará el primer estudio cualitativo de audiencias y consumo de cine realizado en el país. Carlos Caloguerea, gerente de la Cámara de Exhibidores de Cine, plantea:

Frente a la disminución permanente de visitas a las salas de cine, nos interesó levantar información al respecto. Nos hicimos algunas preguntas: ¿Por qué la gente no está yendo al cine?, ¿cómo gestiona la gente su tiempo libre?, ¿cuáles son los géneros cinematográficos que más consumen? (Caloguerea, 2006, enero)

Esta primera investigación realizada en nuestra industria busca generar estrategias para el aumento de audiencias, al abordar un plan posterior de desarrollo de audiencias. Por su parte, el Estado, por medio del Consejo Nacional de la Cultura y el Instituto de Normalización Estadística (INE) llevaron a cabo, el año pasado, la primera “Encuesta de consumo cultural y uso del tiempo Libre”. Entre los resultados obtenidos, se concluyó que frente a la pregunta “¿qué recreación artística ha estado realizando usted en los últimos doce meses?”, el resultado fue que un 25% en la Región Metropolitana y un 21,5% en regiones (el máximo en los dos ítems) optaba por “sacar fotografías, producir videos u otras actividades vinculadas al audiovisual” (Consejo Nacional de la Cultura, 2005). Esta alternativa fue la que tuvo mayor adhesión en los dos casos (Santiago y regiones), y se concluyó, entre otras cosas, que el audiovisual (como lenguaje) es uno de los caminos discursivos con mayor uso en nuestro país (ver Figura 3).

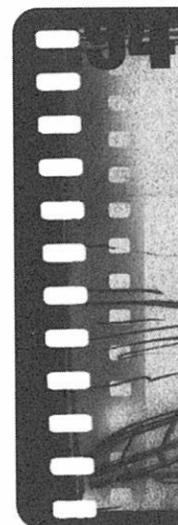
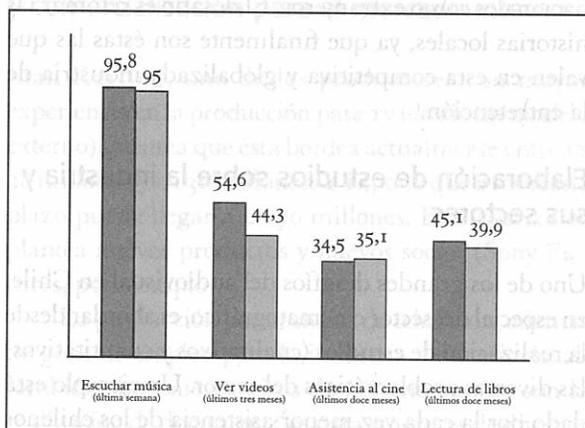


FIGURA 3. Consumo cultural



### Consumo cultural (porcentaje de personas que consumen cada bien o servicio)

	Regiones	RM
Ve televisión (última semana)	98,9	93,8
Escuchar música (última semana)	95,8	95,0
Acostumbra escuchar radio	93,7	90,7
Lectura de diarios (al menos una vez a la semana)	66,1	56,5
Ver videos (últimos tres meses)	54,6	44,3
Lectura de libros (últimos doce meses)	41,5	39,9
Uso de internet (últimos doce meses)	39,9	41,7
Asistencia al cine (últimos doce meses)	34,5	35,1
Lectura de revistas (al menos una vez al mes)	37,3	23,3
Asistencia a conciertos (últimos doce meses)	33,1	20,7
Asistencia a exposiciones de artes visuales (últimos doce meses)	25,6	21,1
Asistencia al teatro (últimos doce meses)	18,8	21,6
Asistencia a espectáculos de danza (últimos doce meses)	17,5	11,3
Asistencia a museos (último mes)	3,4	12,6

Fuente: Consejo Nacional de la Cultura (2005)

### Se busca desarrollo cultural... última escena

Un cineasta nacional dijo un día: “una película chilena es más útil que diez embajadores juntos”. Más allá de la ironía de las palabras de este realizador, o del real rol que hoy juega la política exterior en el posicionamiento de acciones nacionales en contextos globales o

regionales, es una certeza plantear que el cine, como parte de la industria cultural, construye discursos con los entornos internos y externos de un país.

Elaborar una imagen-país sólo pensada desde el *marketing* y la gestión comercial implica no comprender que la cultura y sus industrias son, en el fondo, las voces de ciudadanías completas que buscan agendar desde una participación activa, acciones y criterios culturales, en audiencias cercanas y lejanas a sus límites naturales.

El cine chileno y su historia son un cúmulo de encuentros y desencuentros, los cuales están cruzados por una nación que, poco a poco, con el pasar de las décadas, ha perdido la costumbre de leer los subtítulos en inglés, y ha generado encuentros culturales con sus personajes y situaciones mostradas en la pantalla. A esta relación “filmofónica” (proyección del espectador en los personajes) cada vez más profunda, se le suman una serie de *seducciones filmicas*, donde la plástica del sonido, el relato de los encuadres y la configuración de las historias generan cada vez más un sentimiento de pertenencias hacia las historias locales en nuestras audiencias.

Hoy el cine chileno busca crecer, desarrollarse y por fin tener un rostro reconocido como *industrial*. Este esfuerzo, que hoy visualizamos con mayor claridad, ha significado también cambiar las conversaciones internas de todos los chilenos sobre el cine que queremos. En los años ochenta criticábamos el sonido de nuestro cine; en los noventa nos sorprendió que no hubiesen desenfoces, pero el tema hoy es otro. Hoy el tema es qué historias deseamos contar y cómo lo haremos para que estos relatos ya no sólo entren en nuestras memorias colectivas nacionales, sino que también accedan a otras culturas de la región y, por qué no, también del mundo entero.

Esta realidad que hoy y siempre se ha buscado interpretar, esta noción del aquí y el ahora, donde el tiempo y sus cadencias se materializan más allá del montaje y sus *interpretaciones* de “lo real”, son el gran tema del cine y su existencia. Phillipe Soupaul, al respecto, planteó un día: “El cine es un ojo sobre humano, mucho más rico que la infiel retina del ojo humano”, a lo que André Breton replicó: “[...] y no olviden que para nosotros los surrealistas, en esta época, es la realidad la que está en juego”.

A lo largo de la historia, todos los países y sus movimientos culturales han querido captar la realidad y reconstruirla desde un punto de vista. Hoy, en Chile,

también estamos viviendo ese proceso. Ya medianamente aprendimos a escribir, ahora el desafío es qué queremos decir. De esta forma, poco a poco, se está levantando en Chile una metodología de trabajo única en nuestras dimensiones de producción, y fundada fuertemente en nuestras aspiraciones culturales.

El término *industria cultural* es un campo aún en estudio en nuestro país, y, en la medida en que no se promueva, perderá posibilidades de sinergias entre los diversos sectores de la producción creativa y discursiva del audiovisual. Este concepto, aún incipiente en la realidad chilena, poco a poco comienza a fusionarse con otras búsquedas temáticas, una de éstas, el *desarrollo cultural*. Para muchos, el *desarrollo cultural* está pensado sólo como un campo más de lo económico. Esta mirada es fuerte en Chile, entre otras razones, por una brutal matriz neoliberal que hoy cruza en forma transversal todos los desafíos que el Estado chileno se propone emprender. En la mayoría de los casos, el *negocio y la rentabilidad* son las variables gravitantes que hacen que un área del país se levante o no. El punto es que, en este caso, el cine y la cultura en general aún operan bajo estos criterios mercantilistas.

La cultura e identidad son un capital tangible e intangible, pero es el Estado el referente que debe dar señales de apuesta e interés por fortalecer estos campos, no sólo al generar una mejora en las políticas públicas (leyes de cine, etc.), sino, también, al proponer una realidad económica objetiva para el audiovisual y el fortalecimiento de su industria.

La investigadora Gloria Moreno Pérez, en su investigación, "Cultura, comunicación y desarrollo" analiza el concepto de desarrollo desde diversos autores. Uno de los citados, G. Esteva, economista y periodista mexicano, plantea: "El desarrollo es comprometerse en un camino que otros conocen mejor, y ensayar hacia un objetivo que ellos ya alcanzaron, pero no con los mismos recursos".

Desde esta afirmación surgen preguntas hacia el tema cultural: ¿cuál es el modelo de desarrollo cultural que hoy requerimos como país? o ¿con qué recursos económicos, educacionales, creativos y comunicacionales contamos para concretar este modelo? Moreno cita a Le Than Khoi, desde donde plantea que el *desarrollo cultural* se observa en el conocimiento, los valores y las actitudes. Muchas veces este desarrollo se ve anulado por la clásica relación: desarrollo igual desarrollo económico. La autora enfrenta este error conceptual citando al académico de la universidad de

Chicago Marshall Shalins: "El ser humano no puede tener necesidades, ni comprender la naturaleza, ni tener intereses puros o ninguna fuerza material si no se ha construido culturalmente".

De esta forma, surge otra pregunta para nuestro cine: ¿cuáles son los elementos que fundan esta construcción cultural? El interrogante, al igual que la respuesta, es amplia y ambiciosa, pero sí se puede ser categórico en un punto: el cine es hoy visualizado en Chile como una herramienta gravitante en la difusión de la cultura tanto para el público interno como externo y el fortalecimiento de la identidad-país (Véliz, 2004).

Un día el director de *El chacotero sentimental*, Cristián Galaz, expuso en una entrevista luego del éxito de su filme: "Los cineastas debemos hacernos cargo de las emociones del país" (Véliz, 2004).

Cada vez más nuestro cine está materializando los sentimientos y creencias de esta nación. Creencias que hoy buscan concluir con extensos silencios culturales, y, de esta forma, sumarse a los crecientes diálogos que el mundo y sus regiones elaboran en forma expedita, desprejuiciada a ratos y, cada vez más, cargada de nuevos contenidos (ver tabla 2).



**TABLA 2. Producción de los últimos años  
(Estreno de películas, más festivales especializados)\*\***

2003	2004	2005
-Admisión total: 11'821.204 espectadores.	-Admisión total: 11'530.180 espectadores.	- Admisión total: 9'924.906 espectadores.
-181 estrenos*	-189 estrenos*	- 195 estrenos*
-1'710.565 espectadores de cine chileno.	-1'213.534 espectadores de cine chileno	- 391.637 espectadores de cine chileno.
- Ganancia anual del total: us\$ 47.016.920.- (siete estrenos chilenos)	- Ganancia anual del total: us\$ 46.965.120.- (once estrenos chilenos).	- Catorce estrenos chilenos.

Fuente: Cámara de Comercio Cinematográfico (2006, enero).

**Cuantificación**

En total: 13'301.754 de espectadores fueron al cine en 2004.

Consumo de género cinematográfico: infantil (2'951.216), acción (2'630.487), drama (2'358.048), otros (2'012.288), comedia (1'395.860), fantástico (1'342.981), suspenso/terror (485.874), documental (85.702), clásico (36.062).

Dentro de la industria cultural, el cine es el sector con más público en Chile. De lejos lo siguen los eventos deportivos y los recitales.

El número de espectadores en las salas de cine aumentó en 85,5% en la última década.

**Referencias**

British Kinematograph Sound & Televisión Society (1994), *Diccionario de las tecnologías de la imagen*, Barcelona, Gedisa.

Bustamante, E. (2003), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación*, Barcelona, Gedisa.

Caloguerea, C. (2006, enero), entrevista en *Estudio cualitativo sobre consumo de cine y tiempo libre*.

Cámara de Comercio Cinematográfico (2006), "Documento estadístico interno" [inédito].

Cámara de Distribuidores de Cine (2006), "Número de espectadores por año" [inédito].

Chileaudiovisual (2005), "Iniciativas para la industrialización del cine chileno" [inédito].

\* Esta estadística es el resultado del aún inconcluso estudio sobre consumo cultural realizado en el 2004 por el Consejo Nacional de la Cultura. Esta información fue entregada el 20 de enero de 2006 por la prensa oficial.

\*\*Nota: este trabajo se realizó con estadística no sistematizada por la industria y ésta se recolectó por separado. Chile actualmente carece de información sobre su cine.

Tesis de grado e investigaciones intermitentes de privados hacen que hoy se cuente con algo de información. Aparte de industrializar la producción, distribución y comercialización del audiovisual, Chile también debe industrializar sus estadísticas y conocimientos, ya que son estos insumos los que finalmente fortalecen la memoria fílmica.

*Cibernética* (2005, mayo), "La lucha por las butacas llega con fuerza a Chile" [en línea]. [www.cibernetica.cl](http://www.cibernetica.cl)

Consejo Nacional de la Cultura (2005), "Encuesta de consumo cultural y uso del tiempo libre" [inédito].

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: [www.chileaudiovisual.cl](http://www.chileaudiovisual.cl)

— (2005), *Industrias culturales, un aporte al desarrollo*, Santiago de Chile, Lom.

Corporación de Fomento (Corfo) (2006), "Asociación de cortometrajistas de Chile", Santiago de Chile, Acorch.

De Ruyt, F. (2005), "El *business* audiovisual deja de ser *amateur*", en *El Mercurio*, Santiago de Chile.

- Galaz, C. (2005, octubre), entrevista por *El Mercurio*, “La ley de Cine nació claramente desfinanciada”, en *El Mercurio*.
- Gentilini, B. (1922), *El cine (ante la pedagogía y la medicina, ante la moral y la religión)*, Santiago de Chile, Apostolado de la Prensa.
- Jara Donoso, E. (1994), *Cine mudo chileno*, Santiago de Chile, Céneca.
- Kostner, R. (2006, enero), entrevista, en “Ex gerente de la Cámara de Comercio Cinematográfica”. Entrevista –Enero de 2006.
- Leiva, C. (2006, enero), entrevista, “Industria del audiovisual en Chile”. Entrevista –Enero de 2006.
- Letelier, J. (2006, enero), “La memoria obstinada. ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine chileno?”, en *Mabuse*.
- Leyton, C. (2006, enero), entrevista, “El documental y la industria audiovisual”. Entrevista –Enero de 2006.
- Mabuse* (2006, enero), “Cine chileno y el futuro”. [www.mabuse.cl](http://www.mabuse.cl).
- Marchi, M. (2006, enero), entrevista, “Gestión de competencias para el cine chileno”.
- Mouesca, J. (1988), *Plano secuencia de la memoria de Chile*, Madrid, Ediciones del Litoral.
- (2005), *El documental chileno*, Santiago de Chile, Lom.
- y Orellana, C. (1998), *Cine y memoria del siglo xx*, Santiago de Chile, Lom.
- Ministerio de la Educación (2005, febrero), “Promulgación” [documento: ley de Fomento al Cine y el Audiovisual], núm. 19981.
- Olave M., Daniel (2001), *Pantalla prohibida. La censura cinematográfica en Chile*, Santiago de Chile, Grijalbo.
- Ossa Coo, C. (1971), *Historia del cine chileno*, Santiago de Chile, Quimantú.
- ProChile (2005), “Expertos en locaciones de Hollywood Visitan Chile” [boletín en línea], Entidad proexportación del Estado chileno. [www.prochile.cl](http://www.prochile.cl)
- The End* (2000, diciembre).
- (2000, noviembre).
- (2000, enero).
- Sadoul, G. (1983), *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI.
- Vega, A. (1979), *Re-Visión del cine chileno*, Santiago de Chile, Aconcagua.
- Véliz, F. (2003, enero), “Los cineastas debemos hacernos cargo de las emociones del país”, en Cristián Galaz, *Análisis del fenómeno cinematográfico: El Chacotero Sentimental*.
- (2004), *Comunicación, cultura, estrategias y construcción de audiencias*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura.
- Weinstein, J. (2005, octubre), entrevistado por *Revista Digital del Audiovisual en Chile*, “El cine y la industria en Chile”.

