

LA VOZ DE LOS CINEASTAS: Cine e identidad chilena en el Umbral del Milenio.

Investigación realizada por Mónica Villarroel M.

Magíster en Comunicación, Universidad Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,
Brasil 2001-2003

Proyecto Ganador del Fondo del Libro y La Lectura para apoyo a publicaciones. Aparecerá
bajo la Editorial Cuarto Propio en el segundo semestre de 2004.

INTRODUCCION

Ramiro Orellana, profesor de matemáticas, condenado como relegado político en las lluviosas y frías tierras de La Frontera; don Arnaldo, un viejo y decrepito marino que vigila y controla los pasos de su hijo sumiso y pusilánime, "el Gordo", con quien vive encerrado entre cuatro paredes; Ulises, chofer de taxi que viaja por la ciudad en busca de dinero fácil, transformándose de asaltado en asaltante; "el Coto" y "el Chavelo", dos ladrones que hacen de la delincuencia un trabajo y una forma de vida; "Niki" y Johnny, dos jóvenes marginales que intentan sobrevivir sin esperanza; Elsira y Manuela, dos hermanas que en el fin del mundo, lejos de toda modernidad, se debaten entre la pasión y el fútbol; Mia y Johnny, una pareja que lucha por un espacio para tener sexo en su condición de pobreza urbana. Todos ellos son protagonistas de las narraciones creadas por siete cineastas que desarrollaron sus proyectos a fines del siglo XX e inicios del nuevo milenio en Chile, teniendo como telón de fondo la recién llegada democracia. Son personajes surgidos del imaginario de estos directores, la mayoría de ellos también guionistas¹, que construyeron relatos de ficción en un país que comenzaba una nueva fase de su historia: la transición y la democracia.

La proliferación de representaciones cinematográficas de una nación hace surgir, según Graeme Turner (1997 p. 32), diferentes definiciones de nación. Estas

representaciones tanto producen como reproducen puntos de vista dominantes, lo que no significa la existencia de una sola versión de nación. El Chile que aparece en *La Frontera*, no es el mismo Chile que el de *El chacotero sentimental*, pero los dos constituyen una forma de revisar el concepto de nación chilena. La idea de nación es una manera de movilizar el sentido de identidad y también puede ser usada para obtener y mantener hegemonía.

Las representaciones de la nación no son fijas y su importancia política y cultural es reconocida. En Chile no existe control sobre la industria cinematográfica por parte del Estado ni control en la entrada de las imágenes del “cine-mundo” hollywoodense y no está dentro de las políticas del gobierno democrático hacerlo. No obstante, con ayuda de mecanismos de apoyo gubernamentales, aumentó considerablemente la producción cinematográfica desde el retorno de la democracia y así proliferaron las distintas versiones de representación de nación y las marcas o trazos identitarios que permiten construir un sentido de pertenencia, aunque éste sea, según estudios recientes, frágil o debilitado.

Así nos planteamos el problema de esta investigación, intentando responder a la interrogante de cuál es la (s) identidad (es) chilena (s) construida por los cineastas como mediadores culturales en el período democrático post dictadura. Como objetivo general buscamos establecer una relación entre la identidad cultural y el cine chileno de la última década del siglo XX, proyectándola hacia el siguiente siglo.

Intentamos trazar un mapa de la industria cinematográfica chilena, enfatizando la producción de largometraje de ficción desde 1990 hasta el 2003, en el marco del desarrollo de mecanismos estatales de apoyo al audiovisual y de la Política cultural de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia.

Procuramos descubrir las “visiones de mundo” que permitieron una cierta mirada sobre Chile contemporáneo a partir de la reconstrucción de sus trayectorias personales y del relato oral.

¹ Con excepción de Cristián Galaz

Se intentó definir cual es la contribución de los cineastas a la construcción de la identidad chilena proyectada al inicio del nuevo milenio. El foco de la investigación no estuvo en las películas, sino en los directores como *mediadores culturales*.

Todos los directores vinculan sus discursos al período anterior, a la época de la dictadura, de la cual resaltan aspectos como el temor, el encierro, el modelo del éxito económico. El pasado reciente aparece asociado a algunos de los filmes, pero también hay otros que transitan por el mundo de los marginales, de la delincuencia urbana, de las culturas locales. Las pequeñas tradiciones, el paisaje como elemento de pertenencia, mitos y rituales, tampoco están ausentes en las películas y en las nostalgias de los cineastas.

Aunque no exista una articulación, más allá de lo gremial, de un movimiento cinematográfico como ocurrió en los años sesenta y principios de los setenta, la casi desaparición del cine dentro del país durante la dictadura fue superada en los años noventa del siglo XX y en los primeros años de la década del 2000, por el surgimiento de una gran cantidad de producciones audiovisuales y, por lo tanto, de diversas lecturas de la realidad. Estas lecturas fueron estudiadas con la selección de siete directores, lo que permitió trabajar específicamente el tema cine-identidad cultural chilena. Así, *memoria* y *proyecto* cinematográfico quedó articulado en cada uno de ellos, consiguiendo destacar algunas marcas identitarias para escuchar la voz de los cineastas.

Metodológicamente, se optó por una investigación cualitativa con una selección que, sin ser representativa del universo de cineastas chilenos, permite cierta proyección. No obstante, los criterios de selección privilegiaron la condición de “paradigmático” de los filmes por los cuales cada uno de los realizadores fue escogido. Reconocimiento de público, de crítica y premios internacionales y nacionales determinaron esa condición.

El concepto de *mediador cultural*, tiene como referencial teórico al trabajo del antropólogo brasileño Gilberto Velho, que concibe al artista como un mediador que transita por diferentes mundos y submundos. Fue posible así indagar sobre la identidad cultural a través de la memoria y del proyecto cinematográfico de Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano,

Ricardo Larraín, Gustavo Graef-Marino, Andrés Wood, Cristián Galaz y Orlando Lübbert.

Las imágenes producidas en la década de noventa y en los inicios de la década del 2000 fueron vinculadas al contexto socio-histórico y tuvieron varias interpretaciones. El caso más emblemático fue el enorme iceberg de la Expo-Sevilla 92, plasmado en el filme documental “Sueños de hielo”, de Ignacio Agüero, que provocó múltiples lecturas. Para algunos, era la imagen del “blanqueo”, de la ruptura con el pasado dictatorial, un ícono para mostrar la transparencia del Chile actual. Para otros, la representación de un país frío, ganador y moderno, diferente de otros países latinoamericanos, con una matriz identitaria sustentada en el éxito económico. El *iceberg* habría sugerido también un discurso implícito, una nueva concepción cultural que destaca el éxito y el consumo como nuevos valores de la sociedad chilena.

Iniciando el siglo XXI, otro viaje quedó registrado en las pantallas: el viaje de Ulises, un taxista, narrado por *Taxi para tres*, de Orlando Lübbert. Junto a dos delincuentes, en su propia *Odisea*, Ulises transita por la ciudad de Santiago, revelando un país de contrastes o, como dicen los cineastas, los múltiples países que existen dentro de Chile o de la ciudad. La modernidad abre paso a poblaciones y al mundo popular, que coexiste con aquel del modelo del éxito.

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

Por este motivo, este estudio propone una mirada que tenga presente una articulación entre una industria cultural (cine), desde su dimensión cultural, y la *identidad cultural*, para intentar descubrir como el cine está representando a los chilenos y al Chile de hoy. Buscar una conexión entre *identidad cultural* y cine, permite ir más allá de las cifras estadísticas que hablan de una industria audiovisual y su relación con el capital,

considerando, así, una cierta autonomía de la cultura en relación al campo económico, contemplando el contexto socio-histórico.

El cine fue entendido como una forma de representación y también como una práctica social en la medida en que fue abordado a partir de los cineastas como creadores de un imaginario que destaca determinadas características de una identidad cultural.

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

Al inicio de este estudio, partimos de algunas premisas que funcionaron como una especie de brújula que estuvo siempre presente y que permitió el desarrollo de esta investigación. La primera de ellas fue que los cineastas, como mediadores en la sociedad, contribuyeron a construir versiones de la identidad cultural chilena en la década de 90 y en los inicios de la década del 2000, valiéndose del apoyo estatal para la realización de sus proyectos cinematográficos. La segunda consideró que los cineastas construyeron un imaginario que permite registrar una memoria y un proyecto de país.

Otra idea fue la existencia de una cierta unidad temática entre los cineastas del exilio y los formados en la publicidad dentro del país durante los años de la dictadura y los que hicieron cine en aquellos años en Chile. Esto permitió ir visualizando una serie de elementos comunes, más allá de la diversidad.

Dentro del recorte necesario, la producción documental no fue considerada.

Finalmente, el eje del cine como industria audiovisual, también fue enfrentado como contexto, no siendo intención de este estudio enfatizar el aspecto económico.

ALGUNAS CONCLUSIONES

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

Una de las observaciones asociadas a la valoración de lo local es la fuerte presencia del paisaje. Chile es representado a través de una multiplicidad de lugares, incluyendo desde el lluvioso sur de *La Frontera*; de la isla de Chiloé, en *Alargue... (Historias de fútbol)* y *La fiebre del loco*; el árido norte de *Amnesia*, *El Entusiasmo* y *Segundo tiempo...* – también en *Historias de fútbol* - hasta la periferia urbana de *Johnny cien pesos* o *Caluga o menta*, transitando por la laberíntica ciudad de Valparaíso, en *La Luna en el espejo*, y otras producciones de la década realizadas en este puerto. Así, es posible para los chilenos identificar un paisaje, tanto urbano como rural, una experiencia compartida que aparece en las pantallas y permite hablar de la importante presencia del lugar simbólico, que, investido de memorias, otorga un sentido de hogar.

Al mismo tiempo que señalamos la relevancia de la temática local, resaltamos el tema de la memoria como eje fundamental en el trabajo de los cineastas. Los directores, a

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

Con esta aproximación a nuestro objeto de estudio, la investigación concluye con la identificación de una serie de trazos o características identitarias del Chile de la década de noventa y de los primordios del nuevo siglo a partir de la mirada de los cineastas:

- a) Temor y autoritarismo
- b) Valoración de la democracia y de la reconciliación
- c) La crítica social, el subdesarrollo y el consumo
- d) Violencia urbana y desencanto de los jóvenes
- e) Valoración de lo popular y de lo cotidiano
- f) Doble moral e hipocresía
- g) Individualismo y solidaridad

Por otro lado, aunque algunos de los filmes de ese período estén asociados al tema político, no se trata de un cine “militante”. En las décadas de sesenta y setenta hubo puntos de conexión entre los cineastas, que incluían desde el elemento político, lo estético hasta lo económico, con la existencia de un movimiento tan fuerte como el *Nuevo Cine Latinoamericano* y una institución del Estado que apoyaba el desarrollo del cine, como lo fue Chile Films. El cine en el exilio también tuvo una cierta unidad abordando la denuncia de lo ocurrido durante el golpe de Estado, la dictadura y sus consecuencias. Hoy, no existe un movimiento estético o político, pero habría un paso hacia un cine con características

autorales, con búsquedas individuales, con una relación con el contexto histórico. El cine militante, anclado en el documental y en un cierto naturalismo, cambió hacia una dramatización de la realidad, pero que a través de la metáfora y de la ficción, permiten una identificación con el espectador y con la historia del país. Las experiencias de los cineastas que vivieron fuera, permitieron incorporar distintas miradas muchas veces distanciadas y, al mismo tiempo, involucradas con lo local. Los años noventa registran un país que no era tan explícitamente abordado en los medios. Así, como dice Cristián Galaz, es posible articular “una red de discursos audiovisuales”.

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

Los propios cineastas no articulan ni reconocen un “proyecto de cinematografía de los años noventa”. Por el contrario, revisan con nostalgia los períodos en los cuales tuvieron una actuación colectiva, como ocurrió en la organización del Festival de Viña del Mar de 1990 o en las campañas del plebiscito del “NO” para poner fin al gobierno de Pinochet o, aún más míticamente, el movimiento cinematográfico de los años sesenta. Con el retorno de la democracia, pareció articularse una presencia importante de los realizadores de cine con un núcleo gremial de acción social, la Plataforma Audiovisual, con objetivos puntuales como la movilización surgida para terminar con la censura o impulsar la Ley de Fomento al Audiovisual. Pero, como sostiene Raymond Williams (1982), es preciso ver las individualidades dentro del colectivo, mantener la perspectiva de las diferencias individuales dentro de la formación cultural. Aunque sea posible agrupar algunas de las producciones o reconocer elementos recurrentes, no se identifica una “escuela” o movimiento. Así, tal vez, la articulación del “cine chileno de los 90” sea, exactamente, la diversidad estética y temática.

Es preciso mencionar que los realizadores muchas veces tendieron a hablar de una “pérdida de elementos de la chilenidad”, conectando la identidad a un cierto esencialismo,

que intentaron rescatar en sus películas, asociándolo a costumbres y tradiciones, visión que registramos, pero no compartimos. La identidad no es algo con lo cual nacemos, sino una cuestión de “tomarse, llegar a ser, devenir”, siendo parte del pasado, presente y futuro.

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

La representación cinematográfica, concordando con Stuart Hall (2000a), permite una identificación de una identidad nacional, pero este análisis que piensa a la identidad siendo formada al interior de la representación resultó insuficiente. Procurando ampliar la mirada en la relación identidad cultural y cine, incluyendo el contexto histórico y las prácticas sociales, acogimos la propuesta teórico-metodológica de Gilberto Velho (1999, 2001), que considera al artista – en este caso, el cineasta - como mediador cultural. En este sentido, los directores de cine fueron el foco de la investigación.

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

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

La noción de proyecto propuesta por Velho (1999), fue interpretada como “conducta organizada para alcanzar finalidades específicas”. Lo más importante fue considerar el “proyecto cinematográfico” de los realizadores como instrumento de negociación de la realidad, o sea, el proyecto fue entendido como el hecho de “hacer cine”. Esta perspectiva significó que el “proyecto” incorporó toda la trayectoria de los artistas, además de la visión del trabajo futuro.

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

Reconstruyendo las trayectorias individuales, siguiendo el enfoque de Velho (1999, 2001), fue posible descubrir que los cineastas destacan una multiplicidad de trazos identitarios, asimilando el concepto de Cuche (1999). Así, con estas trayectorias, conseguimos alcanzar lo colectivo, observando la(s) identidad(es) chilena(s) de los años noventa que, sin ser definitiva(s), se suma(n) a otras versiones de la identidad estudiadas

por otros autores. Visualizamos, entonces un país diverso, que convive con distintas matrices identitarias.

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

En una tentativa de organizar estos trazos identitarios, marcados a partir de los estudios en el campo y a partir del discurso del Estado, rescatamos entonces el concepto de matrices culturales. Guillermo Sunkel (1985) destaca la presencia de dos matrices culturales coexistentes en el Chile de la década de ochenta: una matriz simbólico dramática y una racional iluminista. Bernardo Subercaseux (1999) habla de una matriz anclada en el suceso económico de Chile de los noventa. Por otro lado, Jesús Martín-Barbero (1990, 1999) destaca una matriz popular en América Latina y agrega la presencia de una multiplicidad de matrices articuladas en un nuevo *sensorium* híbrido y urbano.

Estas matrices, coexistentes aún, pueden ser rescatadas como contexto de los proyectos cinematográficos individuales desarrollados por los cineastas de la década de noventa. Conectando esta idea con el abordaje propuesto por Martín-Barbero (1990, 1999), puede afirmarse que los directores de cine son los mediadores entre lo urbano y lo rural; lo culto, lo popular y lo masivo; entre lo global y lo local; entre tradición y modernidad. Ellos transitan entre lo simbólico dramático y lo racional iluminista, entre lo popular, lo rural y lo urbano, llegando a un *sensorium híbrido*.

Finalmente, concluimos que, en la relación cine-identidad chilena de los 90, considerando el contexto histórico y a los artistas como mediadores culturales, es posible distinguir una identidad híbrida, mestiza, que es, en parte, construida o reconstruida por los cineastas. Ellos transitan por mundos y submundos, siendo éstos tan diversos como el mundo político, el mundo de los triunfadores, el mundo de los hijos de la dictadura; el mundo popular con los submundos urbano, rural e indígena, en fin, mundos coexistentes en Chile de entre siglos, haciendo conexiones que muestran como conviven distintas

matrices identitarias. Queda entonces abierto el desafío de ampliar esta búsqueda hacia el siglo XXI y hacia el cine latinoamericano.