

## **CINE CHILENO DESPUÉS DE LA DICTADURA. UNA DÉCADA PROYECTADA EN LA PANTALLA 1990-2000**<sup>1</sup>

María Francisca Carreño Mora<sup>2</sup>

### Resumen

Tras 18 años de dictadura, en 1990 se iniciará en Chile el retorno a la democracia y con ello el período conocido como Transición. Los profundos cambios que atravesaba este país, implicaron sendas transformaciones en las diversas esferas del quehacer nacional, entre ellas el mundo cultural, dentro del cual el cine no fue la excepción.

En este artículo se busca dar cuenta del panorama que brindó el cine chileno contemporáneo realizado durante la década de los noventa en relación con los cambios sociales, políticos y económicos experimentados en este país, tras el fin de la dictadura. Algunas de las problemáticas que debió enfrentar esta industria y que se abordarán en esta investigación se relacionan con diversos tópicos tales como las preferencias del público, las temáticas abordadas, la distribución, la exhibición y otras ligadas a aspectos que afectaron tanto a la industria cinematográfica chilena como a la internacional.

### Palabras Clave

Cine, Chile, Historia, Transición

### Abstract

In 1990, after 18 years of dictatorship, Chile found itself returning to democracy and entering what is now known as the ‘Transición’ (Transition) period. The fundamental changes that the country went through in this period entailed transformations in a wide variety of national characteristics; cultural life and cinema were no exception.

This paper examines and describes the landscape that was painted by Chilean contemporary cinema during the 1990s as regards the social, political and economical changes experienced in the country after Pinochet’s dictatorship ended. Some of the issues that this

industry faced are discussed in this study: public preferences, topics, distribution, screening, and others, which influenced not only the Chilean cinema industry but also the international cinematic playing field.

Key words

Cinema–Chile–History–Transition

## I Introducción

Este artículo busca dar cuenta del panorama del cine chileno durante la década de los noventa en relación con los cambios sociales, políticos y económicos que afectaron a este país, una vez que en 1990 se pone fin a la dictadura, iniciándose una nueva etapa democrática.

De este modo, se abordarán algunos aspectos contextuales que permitan situar el período que atravesaba Chile a principios de los noventa, para luego tocar temas directamente relacionados con el cine y los cambios planteados por la nueva situación política y social que experimentó dicho país. Posteriormente se aludirá a cuestiones referidas al cine chileno donde se trazan distintas problemáticas ligadas a lo que la nueva situación presenta a los directores en cuanto a las temáticas mencionadas en sus películas, pero también a cuestiones propias del cine como industria, tales como la producción, la distribución y exhibición de los filmes.

## II Chile en los noventa: expectativas y esperanzas

Al asumir la presidencia del gobierno de Chile el 11 de marzo de 1990, Patricio Aylwin junto a su coalición la Concertación por la Democracia, se produce una nueva e importante división histórica en este país –esta vez, afortunadamente, de forma pacífica-. Este momento de “retorno a la democracia”, será el comienzo del periodo que se ha denominado

como “Transición” y que, aproximadamente, se extiende desde el plebiscito de octubre de 1988 –que determina el término de la dictadura- hasta fines de la década de los noventa.

El primer gobierno de la Concertación asume con grandes tareas a realizar y muchas expectativas por cumplir, no sólo desde el ámbito de lo político, sino también desde la ciudadanía, teniendo entre los objetivos principales la consolidación democrática y la reconciliación nacional, siendo uno de los mayores escollos a superar la búsqueda de una solución al delicado tema de los derechos humanos y la relación entre el nuevo gobierno y los militares. Tras 17 años de dictadura sin ningún tipo de consulta u opinión sobre el devenir del país, la sociedad chilena debe ser re-educada en el quehacer político.

En cuanto a los derechos humanos, el retorno a la democracia hace crecer las expectativas de los afectados para quienes finalmente será posible plantear sus demandas de justicia.<sup>3</sup> El tema revistió una alta presión para el gobierno, ya que la solución que surgiera en este sentido, podía resultar desestabilizante en su relación con los militares, pues un buen número de sus integrantes estuvieron implicados en casos de violaciones a los derechos humanos.<sup>4</sup>

En cuanto a la economía, el modelo implantado por el régimen militar no experimentará grandes variaciones (economía de libre mercado) e incluso será en este periodo cuando se produzca su consolidación que, si bien en los primeros años de la transición no se mostró tan exitoso, a partir de la mitad de la década comenzó a evidenciar señales más que alentadoras. Se insistirá en la idea de la “teoría del crecimiento con equidad” que, con el correr de los años, será muy discutida en cuanto a su eficacia. Ambos temas, político y económico, se aunaron para provocar algunas reacciones en ciertos sectores de la sociedad, donde comienza a manifestarse un “*exitismo*”, caracterizado por una mirada centrada en el futuro y un exacerbado consumismo. Todo lo anterior produce un clima considerablemente distinto al existente durante la dictadura.

### III El fin de la dictadura y el cine chileno

La recién “estrenada democracia” es una especie de “estrella hollywoodense”, todos hablan de ella, todos quieren estar cerca. Si en los setenta, al asumir la presidencia Salvador Allende, la tónica era la polarización y la negativa a transar con los opositores, ahora es todo lo contrario; es la llamada “democracia de los acuerdos”, basada en la moderación y búsqueda de consensos en todo sentido.

En medio de este ambiente de efervescencia inicial, surgieron grandes expectativas en torno de lo que se podría realizar en el mundo cultural. El fin de la dictadura presentaba la oportunidad de crear con mayor libertad y con financiamiento por parte del Estado. Muchos artistas y personas ligadas a este ambiente, participaron en el esfuerzo colectivo que representó la campaña del plebiscito de octubre de 1988, “los años de dictadura habían significado el exilio, la censura a su trabajo o, en el peor de los casos, tortura y desaparición de gente cercana” (Ainzúa, *et al*, 1999: 75). En las bases programáticas del gobierno de Aylwin, la cultura es considerada como “una instancia de la cual emanan valores humanistas y un lugar donde convive la tradición, la novedad y la memoria histórica” y por ello la labor gubernamental busca “reorientar y coordinar los organismos culturales existentes” (Ainzúa, *et al*, 1999: 82), para lo cual se crea una entidad única encargada del tema.

El cine, como una expresión artística de la sociedad, también fue afectado en varias direcciones, lo cual implicó cambios. Muchos de ellos se iniciaron en los primeros años de los noventa y se manifestaron más claramente en la segunda mitad de la década. Se visualizaron resultados concretos hacia finales de ésta y con buenas proyecciones para la siguiente.

Muchos de los cineastas que no habían retornado a inicios de la década de los ochenta,<sup>5</sup> ahora en completa libertad deciden volver al país. Así, en materia cinematográfica los noventa se inician con el “*staff*” en pleno. Se contó con la presencia de los viejos y nuevos cineastas nacionales, quienes generaron muchas expectativas, especialmente en la

articulación de una política de Estado para el cine y en poner fin a la censura. El cineasta Silvio Caiozzi señalaba que “la vuelta a la democracia debiera producir un pequeño auge, ya se percibe un gran movimiento en el ambiente. Hay mucha gente con proyectos” (Olave & Pacheco, 1990: 23). También se esperaba -por lo menos- la restitución de algunas de las medidas aplicadas por los gobiernos anteriores a la dictadura (los de Eduardo Frei 1964-1970 y Salvador Allende 1970-1973), durante los cuales se sentaron las bases del denominado “Nuevo Cine Chileno”, gracias a la destinación de “algunos” recursos para la producción cinematográfica e implantación de leyes favorables.<sup>6</sup> En los noventa, esta ayuda se hizo muy necesaria ante el evidente cese de aporte de recursos provenientes del extranjero; la “solidaridad internacional” que, una vez normalizada la situación política del país, era injustificable invocar.

Es importante destacar que este optimismo, particularmente en el año noventa, fue determinado por varios aspectos que hacían prever un buen futuro para el cine chileno. En octubre de ese año se celebró el Tercer Festival de Cine de Viña del Mar, cuyo lema fue “Reencuentro de Chile con su Cine”, lo cual ilustra claramente el tema sobre el que giró la reunión. Se estrenaron 22 películas chilenas, de las cuales siete fueron producidas durante el mismo año, entre ellas *Caluga o Menta* de Gonzalo Justiniano. El festival, a la vez, sirvió como vitrina de lo realizado dentro y fuera de Chile en los últimos años. Pero uno de los hechos más interesantes fue la posibilidad de reunir a los cineastas chilenos y “sobre todo aquél de los de dentro con los de fuera, y la que estos últimos con el país, fenómeno que por la fuerza implicaba una carga emocional” (*Revista Enfoque*, 1990: 19); “fue una instancia de reencuentro, de reconocerse entre sí los mismos realizadores, quienes desde acá o desde los lugares más recónditos del globo trataban de hacer su arte y recrear la imagen de Chile” (Ehrmann & Olave, 1990: 44).

A fines de 1990, el balance para el cine chileno era más que positivo, con un convenio a firmarse con Televisión Nacional (TVN) para la exhibición de los filmes en la televisión abierta y otro con Francia para otorgar recursos; además, tras el Festival de Cine de Viña del Mar, se estrenaron 20 películas locales que contaron con una afluencia de espectadores mayor a la experimentada anteriormente.<sup>7</sup>

Existen varias razones que explican tan auspiciosa situación. En primer lugar, la gran cantidad de estrenos se debió a que, por un lado, algunos filmes eran de cineastas que vivían fuera de Chile y que no les había sido posible estrenar durante la dictadura y, por otro, la articulación por parte del gobierno de “créditos blandos” otorgados por Corfo<sup>8</sup> y administrados por el Banco del Estado. En torno de estas organizaciones surge la asociación de cineastas Cine-Chile y con su apoyo fue posible terminar seis filmes, a los cuales les faltaba dinero para su proceso final. En segundo lugar, esta etapa coincide con la denominada “crisis del cine latinoamericano”, donde Chile aparece como el país desde el cual parecen originarse las propuestas más nuevas, en opinión del cineasta Miguel Littin: “desde el punto de vista estético, es claro que la personalidad del cine nacional, surge con mayor fuerza que el de toda América Latina, no sólo a mi juicio, sino al de otros observadores” (*El Mercurio*, 1994: C19). En tanto, el también cineasta Silvio Caiozzi, más cauteloso, expresó: “para Chile es un momento privilegiado porque coincide con el bajón de otros países. El gobierno está apoyando al cine y ojalá aparezca una ley cinematográfica lo más pronto posible”; “hay una búsqueda de distintos caminos por parte de los cineastas, pero no hay verdaderamente una industria. Eso va a funcionar a medida que las películas recuperen dinero” (*El Mercurio*, 1994: C19).

Nos hemos detenido en 1990, pues fue un año importante en relación con la producción cinematográfica. Por un lado, marca una radical diferencia con lo que había sido el cine en Chile, particularmente en comparación con el período de la dictadura. Por otro, muchas de las proyecciones realizadas en este momento sobre el futuro del cine nacional no se cumplieron inmediatamente, sino unos siete años más tarde. Lo importante es que durante este año las cosas se pusieron en marcha y, aunque a veces de forma muy experimental, por lo menos hubo una reactivación de esta actividad.

Desgraciadamente, a pesar de los buenos augurios, el cine chileno en los años inmediatamente venideros no alcanzó las metas esperadas y la producción y el apoyo declinó. El corto idilio sostenido entre cineastas, gobierno, distribuidores y encargados de la exhibición acabó pronto. En 1994, el balance era negativo, a pesar de que ese mismo año

se estrenarían siete filmes,<sup>9</sup> los cuales habían sido realizados tiempo atrás. Los “créditos blandos” impulsados por el gobierno fueron un fracaso y los cineastas contrajeron deudas. Además, en 1993 sobrevino el fin de Cine-Chile, que sólo pudo producir una película, *Johnny Cien Pesos* del director Gustavo Graef Marino que, por lo menos, fue un éxito de audiencia. El tema de las deudas suscitó tanta tensión entre los cineastas y el gobierno de Eduardo Frei -al cual correspondió enfrentar este problema- que dio como resultado que la Secretaría de Comunicación y Cultura centrara su atención en el teatro, en desmedro del cine.

A estas alturas tampoco había sido promulgada la tan ansiada Ley de Cine, ni se había iniciado un debate serio sobre el fin de la censura cinematográfica. A pesar de todo, ambos temas permanecían latentes. Nuevamente, en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1994, surgió la iniciativa de la creación de un Consejo de Cine.<sup>10</sup> Si bien los noventa iniciaron con grandes expectativas, a poco andar estas predicciones, lejos de cumplirse, desembocaron en una especie de crisis de las esperanzas surgidas a fines de la dictadura. Por ello, los realizadores, tras esta experiencia durante la primera mitad de la década del noventa, tomaron las cosas con más precaución. El resultado fue la de “una generación bastante escéptica porque los sueños costaron muy caros” (*El Mercurio*, 1994: C19) y donde más bien no parece perder vigencia lo enunciado a fines de los ochenta, “hay que tomarse con calma esto del cine chileno. La sombra de crisis que se cierne como una enfermedad crónica sobre su desarrollo, amerita no apresurar conclusiones. A pesar de ello, es inevitable que se asome el entusiasmo cuando la actividad da visos de incrementarse con miras a una esperada mayor presencia en nuestro propio cine” (Olave & Pacheco, 1990: 23).

Hacia 1998, se comienza a generar un serio movimiento en el ámbito cinematográfico. A pesar de que muchas veces se piensa que durante la década del noventa la producción cinematográfica fue escasa, si vemos el anexo, notaremos que la producción cinematográfica chilena, logró hacer frente a una serie de obstáculos y, como parte de una industria que hasta hoy es pequeña,<sup>11</sup> llegó a estrenar, durante esos diez años, 38 películas chilenas (largo argumental). Además, durante la primera mitad de este periodo, se sentaron

las bases para el desarrollo de lo que vendría en los últimos años de la década y la siguiente.

#### IV Cambios sociales, cambios temáticos

Con todo, no todos los problemas del cine chileno derivan de aspectos financieros. Su relación con el público, reticente a los estrenos locales, tampoco fue fácil. Un tema que provocó el alejamiento del público fue el ser tachado de ser un cine "denso" y escaso en el género de la comedia: “pero no sólo se trata de ausencia del género, sino del fenómeno más amplio de la ausencia de humor” (Cavallo *et al*, 1999: 27). En este sentido, se puede esgrimir que los cineastas chilenos no tenían mucha práctica, por ello difícilmente se arriesgaban en un terreno desconocido y que ponía en peligro el conseguir recursos. Tal limitante implicaba no arriesgar demasiado: “en Chile es tan difícil hacer cine, es tal el esfuerzo personal de los cineastas, que nadie tiene energía para abordar proyectos de diversión, uno aborda proyectos que abordan un contenido que te compromete o que te importa en lo personal [...] si tengo que utilizar mi propio dinero y mi esfuerzo lo voy a hacer en algo que te importe más, familiar con mi biografía, con mi época” (Carreño, 2003). Con todo, durante los noventa se realizaron cuatro filmes que tuvieron a la comedia como su hilo motor, entre ellas se pueden mencionar: *¡Viva el Novio!* de Gerardo Cáceres, *Los Agentes de la KGB también se enamoran* de Sebastián Alarcón; *Takilleitor* de Daniel de la Vega y *36 veces* de Jerónimo Rodríguez.

A pesar de esos ejemplos, en general se produjo un cine de “tesis” en exceso metafórico que, en opinión del crítico de cine Antonio Martínez, fue producto de un afán de imprimir en las cintas el sello de su director, de hacer un cine de autor: “es posible que en el cine chileno el director quiera notarse demasiado, subrayar a cada paso su responsabilidad y que todo el material tenga su aliento huella y firma [...] por remarcar la idea de que hay un artista detrás de la cámara no dejan espacio libre o muy poco para que la historia y los personajes puedan tomar aire con libertad” (Martínez, 1998: E3). Ello, sumado a problemas técnicos asociados con el cine chileno –muchas veces injustamente-, creó una especie de



“mala fama” y, con ello, una predisposición negativa, pues los aciertos fueron escasos en comparación con los fracasos.

Durante esta etapa también se produjo un nuevo fenómeno: la dispersión temática. A fines de los sesenta e inicios de los setenta, la crítica social apareció como una preocupación central. Durante la dictadura, lo político se situó como el tema más importante. En cambio, la tendencia en el cine nacional de los noventa fue abordar diversos temas o a reelaborar el político, desde nuevos puntos de vista. Podría decirse que existían varios factores que explican esta situación: en primer lugar, el fin de la dictadura permitirá a los cineastas en los noventa hablar de lo que quisieran, incluso de aquello que anteriormente había permanecido vetado (especialmente relacionado con lo político). De todas maneras, de las 38 películas estrenadas en esta década, ninguna hizo franca referencia a la represión, sino que varias de estas producciones construyen su discurso sobre esta dura etapa de la historia chilena; entre ellas *La Frontera* (1991), *Archipiélago* (1992), *Amnesia* (1994), *Los Náufragos* (1994) y *Gringuito* (1998), por mencionar algunas. También muchas películas de esta época se desligan de ese pasado (siempre considerando que el acontecer político en tal momento aún se encuentra muy ligado a la cotidianeidad chilena), Cabe destacar *La Luna en el Espejo* (1990), *Caluga o Menta* (1990), *Johnny Cien Pesos* (1993), *Historias de Fútbol* (1998) o *El Desquite* (1999).

En general, entre los cineastas se toma conciencia de esta situación en varios sentidos. Si bien a mediados de la década de los ochenta hubo un agotamiento de la temática de denuncia política, después de la dictadura, hacer una película de contenido político frontal implicaba obtener la atención de un grupo, pero la exclusión de otro. Es decir, se produce una pérdida potencial de público. Antes del estreno del filme *Amnesia*, Gonzalo Justiniano, consultado sobre la posibilidad de que el argumento pudiese generar cierta polémica debido a las relaciones que se podrían establecer con la historia reciente del país, manifestó que esperaba que se recibiera la película con “altura de miras”, que se apreciara en su conjunto para que así el espectador no se quedara sólo con el cuadro político (*El Mercurio*, 1994: C19).

Tampoco significa que a los realizadores chilenos el tema político ya no les interesara, sino más bien, al igual que al resto de sus connacionales, el tema resultaba aún complejo de abordar: “nosotros creemos de igual manera, que hay una carencia enorme de películas sobre lo que ocurrió en este país, yo creo que lo pasa es que la historia está aún muy reciente, todavía es muy dolorosa, todavía es muy fuerte, creo que la gente le da un poco vuelta la cara a eso, y no lo quiere ver” (Carreño, 2003). Por ello, la tendencia de la mayoría no fue abandonar del todo el tema político, pues en un país como Chile este aspecto supone gran relevancia y se piensa como algo intrínseco de la sociedad nacional. Se asumía que a las personas también les interesaban otras cuestiones y que no era el único tema que le interesaba al público: “salimos de la dictadura y empieza a florecer una cantidad de corrientes distintas que también tiene que ver con una cosa histórica, con que tenemos la libertad de hablar de distintas cosas, y que en la sociedad ya no hay un solo tema. El tema político ya no es el único tema... es uno de los temas” (Carreño, 2003).

Si bien se podría pensar que las últimas generaciones de directores durante este periodo, como Jorge Olguín o Nicolás Acuña,<sup>12</sup> podrían situarse fuera de esta dinámica, consultados en torno a su postura sobre el tema, manifestaron que si durante la dictadura eran aún niños, existía conciencia de lo que ocurría en el país: “cuando tenía 15 años descubrí que estábamos en dictadura, no lo sabía. Para mí eran normales los paros y las protestas, después me di cuenta que había quedado la cagá. Los desaparecidos, los torturados y el exilio me hicieron comprender lo oscuro del tema. Sin muchas pretensiones intenté tirar ciertas líneas con respecto a esta historia. Los personajes de la película tienen un pasado bastante oscuro y quieren reconciliarlo. Mientras no haya tumbas reales siempre habrá ruidos, conflictos. Sólo habrá fantasmas” (Revista *The End*, 2000: 16-17). La violencia de esos años quizás fue asimilada y, si en sus películas el tema político no es abordado frontalmente, ciertamente hay experiencias que se cuelan “en *Cielo Ciego* asimilo absolutamente toda la violencia en que fuimos criados. Mucha gente me preguntó, ¿por qué tanta violencia?... no sé, no creo que los temas se agoten, lo importante es el tratamiento que uno le da a la película” (Revista *The End*, 2000: 16-17).

Otra explicación sobre la cantidad de temáticas abordadas en estos años proviene de la convivencia de un número mayor de realizadores procedentes tanto de generaciones como escuelas que nacen en los noventa. La mezcla surge entre aquellos directores que permanecieron en el país durante la dictadura, los que vivieron en el exilio y las nuevas generaciones. Esta diversidad de cineastas, en opinión del director del Área de Audiovisuales de Mineduc (Ministerio de Educación), Ignacio Aliaga, produce como resultado que “los estrenos desde 1999 hasta la fecha comienzan a configurar los caracteres que marcarán la producción diversa en forma y contenido” (Aliaga, s.f.: 2).

De este modo, a fines de los noventa es posible diferenciar cinco generaciones de directores en el medio cinematográfico nacional: los formados en la década del sesenta, como Raúl Ruiz o Miguel Littin; los de la década de los setenta, como Silvio Caiozzi; una tercera que surge durante la dictadura con nombres como Gonzalo Justiniano, Sergio Castilla, Ricardo Larraín, Tatiana Gaviola y desde el exilio Osvaldo Lübert y Sebastián Alarcón; aquellos que comienzan sus trabajos en el cine durante la década del noventa, provenientes en su mayoría del mundo de la publicidad y del vídeo como Cristián Galáz, Andrés Wood o Christine Lucas y, por último, la generación proveniente de diversas escuelas audiovisuales nacidas en los noventa, entre ellos Jorge Olguín y Nicolás Acuña. Como vemos, es difícil que dentro de esta cantidad de diversas generaciones, exista un tema único y, por tanto, se entiende la existencia de la diversidad de tópicos abordados en la actualidad.

Además de las distintas generaciones que comienzan a compartir el reducido mundo cinematográfico nacional, se podría agregar la presencia de tres directoras durante este período que, con su mirada, enriquecieron este proceso. Si bien tanto para Valeria Sarmiento como Tatiana Gaviola, sus inicios no se encuentran en los noventa sino en los ochenta, lograron mantener vigencia no sólo en esos años, sino incluso hoy. La producción de Christine Lucas, netamente cinematográfica, data de la década de los noventa con los filmes *En tú casa a las ocho* (1995) y *Last Call* (1998). En líneas generales, estas tres realizadoras no aluden a temas políticos; sus películas se ligan con tramas referentes a las relaciones humanas, enfocadas desde sus particulares perspectivas.<sup>13</sup>

## V Otros aspectos del cambio. El cine chileno como industria

La etapa que inicia el cine chileno en los noventa marca una inflexión en su historia. El retorno a la democracia trae consigo una nueva situación que implica condiciones inéditas para la forma de producción, distribución y exhibición cinematográfica, determinadas por el sistema económico existente en Chile -herencia de la dictadura-. Si bien hasta cierto punto el Estado toma un rol subsidiario, los cineastas también debieron asumir un papel de autogestión y una visión más comercial, ajustándose a tendencias internacionales de gestión, técnica y estética. Ello dio como resultado tanto una realización satisfactoria para su creador como para los espectadores, quienes determinarán con sus preferencias el éxito de estas “empresas”.

Pero no sólo las iniciativas del gobierno en relación con la producción cinematográfica han constituido un tema que necesitaba ser debatido para experimentar una evolución; la distribución y la exhibición cinematográfica en Chile es un asunto que había llegado a una pésima situación en la dictadura, donde por un lado existía un verdadero monopolio de distribución y, por otro, una reducción de las salas de exhibición (unas 49 en Santiago, en 1980). Además de escasas, las salas contaban con una tecnología obsoleta que perjudicaba especialmente a las películas habladas en español. A partir de 1993, se registra una reactivación, en gran medida, debido a la aparición de las primeras multisalas, más pequeñas, cómodas, equipadas, y que, en un mismo lugar, exhiben una mayor cantidad de películas.<sup>14</sup> En 1996 existían 150 salas en la región metropolitana y el número de espectadores ascendía a 8,3 millones. En 1999, se incrementaron a 240 y los espectadores a 11,7 millones anuales.

En cuanto a la distribución, hasta 1998 el 90,3% de los films provenía de Estados Unidos y el 9,3% restante era compartido entre películas europeas, latinoamericanas y chilenas, exhibidas de preferencia en circuitos más pequeños, generalmente de cine arte. La situación ha variado desde 1999 y el apoyo del público ha ido creciendo en relación con las películas no estadounidenses.

En este sentido, un fenómeno de gran importancia (que otorgó, a su vez, una buena alternativa al problema de la exhibición, pues en los años ochenta había surgido la posibilidad del vídeo) será la estratégica y muy productiva alianza entre el cine y la televisión abierta. En la actualidad, tal vínculo se ha establecido también con la televisión por cable y satelital (tendencia acentuada hacia la segunda mitad de la década). Desde inicios de los noventa, Televisión Nacional (TVN) desarrolló tal iniciativa en solitario, pero en 1997 surge la competencia, cuando el canal de la Pontificia Universidad Católica (Canal 13) también decidió hacer lo mismo, generando de este modo una beneficiosa lucha por la adjudicación de los derechos. En general, las estaciones televisivas obtuvieron como resultado altos índices de rating, lo cual resultó un tanto contradictorio en cuanto la afluencia a las salas de cine que exhibían películas chilenas. Éstas tuvieron -salvo excepciones- bajas audiencias: “es bien raro el fenómeno. Las películas chilenas cuando se dan en televisión tienen un rating muy elevado, estamos hablando de 30 puntos. Existe una resistencia, si tú vas a pagar una entrada de mil o dos mil pesos para ver una película, buscas algo que te entretenga. Entonces, no se ha producido el fenómeno de pensar que con una película chilena lo puedes pasar bien” (Ainzúa, *et al*, 1999). Una explicación al respecto parece ser clara y simple “es la de la prueba sin riesgo: no es estafa lo que no se paga” (Cavallo *et al*, 1999: 21), pero a lo menos ha servido como “vitrina” para las producciones nacionales, lo cual ha creado familiaridad y confianza del público hacia ellas.

## VI Conclusión

El cine en Chile, al igual que otras manifestaciones culturales, resintió enormemente -y en diversos ámbitos- el golpe militar de 1973. En 1990, una vez que este país recupera la democracia, debió asumir una nueva realidad y, con ella, cambios y desafíos.

Así, el cine chileno, tras tropiezos y varios fracasos en la primera mitad de la década de los noventa, tuvo que atender seriamente a una serie de transformaciones. Una de ellas fue su diversificación temática (producto tanto de nuevos intereses de los directores como de

varias generaciones de realizadores que debieron compartir el medio). Otras estuvieron ligadas al cine como una industria, cambios que asumió -no sin experimentar decepciones- aceptando los desafíos que la propia evolución del cine estaba desarrollando, no sólo en Chile, sino a nivel mundial.

Se cree que durante los noventa, el cine chileno produjo poco y, además, fue un material hasta hoy escasamente conocido, pero a la luz de todas las problemáticas y cambios a los que debió hacer frente, el saldo de esta década es más que positivo. Significó, en cierto sentido, “refundar” la cinematografía chilena en condiciones similares –aunque guardando las proporciones- con el resto del mundo y, con ello, estableció bases más sólidas para lo que seguiría en adelante.

#### Referencias consultadas

Ainzúa Claudia, Azocar Vanessa, Flores Ximena, Fusco Sonia, Rodríguez Malú, Zegers Daniel, (1999). *Cine chileno y Estado en la Transición 1990- 1998*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Santo Tomás, Santiago.

----- (1999). “Entrevista cineasta Claudio Sapiaín” en *Cine chileno y Estado en la Transición 1990- 1998*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Santo Tomás, Santiago.

----- (1999). “Entrevista Carlos Flores” en *Cine chileno y Estado en la Transición 1990- 1998*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Santo Tomás, Santiago.

Aliaga, Ignacio, (s.f.). “El cine en español. Chile del nuevo extremo”, p. 4.

Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo; Rodríguez, Cecilia, (1999). *Huérfanos y Perdidos, el cine chileno de la transición 1990- 1999*. Editorial Grijalbo- Mondadori; colección Hojas Nuevas, Santiago.

Carreño, María Francisca, (2003). “Entrevista Andrea Ugalde; (2002)” en *Cine Chileno, 1990- 1999: una década de imágenes en movimiento*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

----- a, (2003). “Entrevista a Ricardo Larraín (2000)” en *Cine Chileno, 1990- 1999: una década de imágenes en movimiento*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

Ehrmann Hans, Olave Daniel, (1990). “Nostálgicos y Apocalípticos con vista al mar” en *Revista Apsi*, n° 365, 22 de noviembre.

Martínez, Antonio, (1998). “Este nos salió artista”. *Diario El Mercurio*, suplemento Artes y Letras. Santiago, domingo 20 de diciembre, p. E3

Olave Daniel, Pacheco Hilda, (1990). “Proyectos en el cine nacional. Nuevos fragmentos para una historia interrumpida” en *Revista Enfoque*, n° 15.

*El Mercurio*, (1994). “Cine nacional vive un momento de privilegio”, Santiago de Chile, jueves 20 de diciembre.

*El Mercurio*, (1990). “Desde el ‘Chacal de Nahueltoro’ que no vivía una experiencia así”, Santiago de Chile, lunes, 3 de octubre.

*El Mercurio*, (1994). “Filme chileno ‘Amnesia’ requiere ‘altura de miras’”, Santiago de Chile, miércoles 13 de julio.

*Revista Enfoque*, (Diciembre, 1990). “Festival de Viña del Mar, ¿Quo Vadis?”, Santiago de Chile.

*Revista The End*, (2000). Sección Boca a Boca, n° 3, Santiago de Chile, diciembre,.



Anexo n° 1. Tabla de películas chilenas estrenadas entre 1990 y 1999.

<b>Película</b>	<b>Director</b>	<b>Fecha estreno</b>	<b>Duración</b>
<i>La luna en el espejo</i>	Silvio Caiozzi	3 de agosto de 1990	71 min/color
<i>La niña en la palomera</i>	Alfredo Rates	24 de agosto de 1990	95 min/color
<i>¡Viva el Novio!</i>	Gerardo Cáceres	7 de septiembre de 1990	90min/color
<i>Caluga o Menta</i>	Gonzalo Justiniano	15 de octubre de 1990	107 min/color
<i>Hay algo allá afuera</i>	Pepe Maldonado	16 de noviembre de 1990	72 min/color
<i>País de Octubre</i>	Daniel Vega	16 de noviembre de 1990	72 min/color
<i>Amelia Lopes O'Neill</i>	Valeria Sarmiento	20 de octubre de 1991	93 min/color
<i>La Frontera</i>	Ricardo Larraín	25 de octubre de 1991	118 min/color
<i>Farewell...Isla Negra</i>	Hernán Garrido	6 de diciembre de 1991	83 min/color
<i>Los Agentes de la KGB también se enamoran</i>	Sebastián Alarcón	31 de enero de 1992	87 min/color
<i>Archipiélago</i>	Pablo Perelmann	2 de octubre de 1992	77 min/color
<i>Johnny Cien Pesos</i>	Gustavo Graef Marino	14 de octubre de 1993	90 min/color
<i>Entrega Total</i>	Leo Kocking	13 de enero de 1994	84 min/color
<i>El cumplimiento del deseo</i>	Cristián Sánchez	20 de enero de 1994	83 min/color
<i>Amnesia</i>	Gonzalo Justiniano	28 de julio de 1994	90 min/color
<i>Valparaíso</i>	Mariano Andrade	15 de septiembre de 1994	78 min/color
<i>Cuídate del Agua Mansa</i>	Cristián Sánchez	27 de septiembre de 1994	93 min/color
<i>Los Náufragos</i>	Miguel Littin	20 de octubre de 1994	123 min/color
<i>Hasta en las mejores familias</i>	Gustavo Letelier	27 de octubre de 1994	79 min/color
<i>En tú casa a las ocho</i>	Christine Lucas	1 de junio de 1995	75 min/color
<i>La rubia de Kennedy</i>	Arnaldo Valsecchi	26 de octubre de 1995	96 min/color



<i>Punto Rojo</i>	Alberto Daiber	8 de mayo de 1996	83 min/color
<i>Mi último hombre</i>	Tatiana Gaviola	18 de mayo de 1996	91 min/color
<i>Bienvenida Casandra</i>	Marco Enríquez	18 de abril de 1997	69 min/color
<i>Historias de Fútbol</i>	Andrés Wood	5 de junio de 1997	82 min/color
<i>Cicatriz</i>	Sebastián Alarcón	27 de octubre de 1997	85 min/color
<i>Takilleitor</i>	Daniel de la Vega	21 de febrero de 1998	60 min/color
<i>Gringuito</i>	Sergio Castilla	9 de abril de 1998	97 min/color
<i>Pasos de Baile</i>	Ricardo Larraín	8 de mayo de 1998	67 min/color
<i>El Hombre que imaginaba</i>	Claudio Sapiaín	15 de octubre de 1998	96 min/color
<i>Cautiverio Feliz</i>	Cristián Sánchez	27 de octubre de 1998	127 min/color
<i>Cielo Ciego</i>	Nicolás Acuña	3 de diciembre de 1998	94 min/color
<i>Last Call</i>	Christine Lucas	17 de diciembre de 1998	95 min/color
<i>El Entusiasmo</i>	Ricardo Larraín	25 de diciembre de 1998	120 min/color
<i>36 veces</i>	Jerónimo Rodríguez	16 de marzo de 1999	75 min/color
<i>El Desquite</i>	Andrés Wood	29 de julio de 1999	120 min/color
<i>No tan lejos de Andrómeda</i>	Juan Vicente Araya	5 de agosto de 1999	131 min/color
<i>Tuve un sueño contigo</i>	Gonzalo Justiniano	20 de agosto de 1999	90 min/color

<sup>1</sup> En castellano: Chilean Cinema after the Dictatorship. A Decade Projected on Screen (1990 -2000).

<sup>2</sup> María Francisca Carreño es licenciada en Historia de la Pontificia Universidad católica (2003) y Magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile (2007). Sus investigaciones más importantes se relacionan por una parte con el cine chileno contemporáneo y el uso de éste como fuente para el estudio de la historia; y por otra, con la integración de Tics's entre profesores en etapa escolar. Actualmente pertenece al Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde cursa el programa de Doctorado en Historia. Su correo electrónico son: [francarrenom@yahoo.com](mailto:francarrenom@yahoo.com) / [mfcarren@uc.cl](mailto:mfcarren@uc.cl)

<sup>3</sup> En las bases programáticas del gobierno de Patricio Aylwin se señala la pretensión de derogar las normas procesales que obstaculizaban la investigación judicial (por ejemplo, el decreto Ley de Amnistía de 1978), la reparación para las víctimas de represión política y la regularización de situación de los presos políticos.

<sup>4</sup> Por ejemplo, la constitución de la Comisión de Verdad y Reconciliación en 1990, estuvo envuelta por una serie de polémicas, en cuanto a sus integrantes y la magnitud de la información que esta podría dar a conocer,

pues se encontraban implicados un número importante de militares, muchos de ellos de alto rango o en servicio activo.

<sup>5</sup> A inicios de la década de los ochenta el gobierno militar permite el retorno al país de un buen número de exiliados. Entre ellos, volverán en ese momento algunos directores, como Sergio Castilla.

<sup>6</sup> Como ya se explicó, no se articuló una política de Estado para el cine. Lo que se hizo fue que, durante el gobierno de Frei, se creó el Consejo de Fomento de la industria cinematográfica y se promovió una ley que la favorecía, destinando un 20% de las entradas para la producción, además de algunas exenciones fiscales para la entrada de material filmico, o entradas a cines que exhibían películas chilenas. Otro aporte de este gobierno fue el revivir Chile- Films. En el caso del gobierno, al cual se le señala como el promotor de una época de oro de las realizaciones nacionales, la verdad es que tampoco articula ninguna ley, más bien decide entregar todo lo referente al cine a un solo organismo, Chile- Films. Sin embargo lo más importante de este periodo, pero no ligado a los recursos, es la libertad que existía en cuanto a los temas de los filmes, especialmente durante el gobierno de Allende, lo cual sí es un punto significativo en comparación con el cine realizado posteriormente.

<sup>7</sup> Este tema es aún más relevante, si se tiene en cuenta la cantidad de estrenos durante el mismo período en el año anterior. En el lapso de un mes, a partir del 12 de octubre, día de la inauguración del Festival de Cine de Viña del Mar, se produjeron 74 estrenos de los cuales por los menos 20 fueron nacionales. En el año anterior, se produjeron quince estrenos en el mismo lapso, de los cuales ninguno fue nacional. (*El Mercurio*, 1990: C19)

<sup>8</sup> La Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) fue creada en 1939 y es un organismo del Estado chileno encargado de impulsar la actividad productiva nacional.

<sup>9</sup> Ver anexo n°1.

<sup>10</sup> Proyecto de Ley de Fomento para las Actividades Audiovisuales en Chile, lo que implica la creación de un consejo de cine y la destinación de un fondo para su desarrollo. El Consejo de Cine es sí mismo tendría la tarea de definir los programas y políticas de desarrollo y fomento, el establecimiento de un espacio comercial para el cine, la coordinación de las coproducciones y el dar cabida a cortometrajes, experimentación y a nuevos realizadores.

<sup>11</sup> Especialmente en comparación con su contexto latino, donde México, Brasil y Argentina son los países con mayor volumen de producción.

<sup>12</sup> Jorge Olguín es el director de *Ángel Negro* y *Sangre Eterna* y Nicolás Acuña ha dirigido *Cielo Ciego* y *Paraíso Clase B*.

<sup>13</sup> Cada una de estas directoras adopta perspectivas muy disímiles entre sí, pero sirven para abordar temas similares, relativos a lo femenino y las relaciones humanas. Valeria Sarmiento trabaja no sólo en *Amelia Lopes O'Neill* (1991) con una visión romántica, casi telenovelesca, sino que más bien se ha traducido en su sello personal. En tanto, Tatiana Gaviola, en su película *Mi último hombre* (1996), aborda esta temática desde un punto de vista apocalíptico, en medio de una situación contextual apremiante que condiciona que los personajes siempre se encuentren al límite. En el caso de Christine Lucas, trabaja desde el thriller psicológico en *En tú casa a las ocho* (1995) y el suspenso en *Last Call* (1998).

<sup>14</sup> Este aumento se produjo principalmente por la llegada a Chile, en ese lapso, de las cadenas de salas de cine, como Cinemark con 42% del mercado, Hoyts con un 38% y Showcase con el 14%.