

⁴ El término fue acuñado en 1976 por el diario oficialista El Mercurio en una crónica que analizaba el grave deterioro cultural que empezaba a advertirse en amplias capas de la población adolescente. Por extensión pasó a emplearse para definir de un modo que resultaba bastante exacto el clima depresivo que el país vivía en múltiples áreas de la vida artística y cultural.

⁵ La industria cinematográfica en Chile. Límites y posibilidades de su democratización. CENECA, Santiago, 1985.

⁶ La censura afecta en primer lugar, como es natural, a la producción nacional (recuérdese, por ejemplo, la prohibición de *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz) pero alcanza también, de modo muy grave, a la producción extranjera.

El Consejo de Calificación Cinematográfica rechaza en un período de once años un total de 345 largometrajes (M. L. Hurtado, op. cit., p. 66). Citemos, a título de curiosidad, algunos de los títulos prohibidos: *La conversación*, de Ford Coppola; *El conformista*, de Bertolucci; *¿Dónde está mi hija?*, de Paul Schrader; *1789*, de Ariadne Mnouchkine; *La china*, de Jean Luc Godard; etc. (V. José Rompan, «La década oscura» en *Apsi*, 10-IV-84).

⁷ Nunca apareció, en efecto, Jorge Müller, detenido en noviembre de 1974. Fue, como se sabe, camarógrafo de *La batalla de Chile*, la memorable trilogía documental de Patricio Guzmán.

Empieza así, con este dramático atentado, un período que algunos han definido con un remoquete que hace fortuna: el *apagón cultural*⁴ y que en el caso del cine se traduce en un decaimiento que hace que éste sea, de todas las manifestaciones culturales nacionales, la que resulta más afectada. Finalizada, hoy, la dictadura, no ha vuelto a poner en pie una industria cinematográfica verdadera, y la producción —que descansa sólo en el esfuerzo individual independiente— no ha podido alcanzar los niveles que había en los años de la Unidad Popular y se ha visto retrotraída a las condiciones de pobreza y sobresalto de períodos muy anteriores.

El proceso de desmantelamiento del cine chileno ha sido examinado por María de la Luz Hurtado⁵, quien ha analizado detenidamente los factores que concurrieron en él y aún ha periodizado las etapas vividas en los primeros diez años de la dictadura militar. La primera de ellas, calificada como de «desarticulación» corresponde a los años 1973 y 77, en que se produce «la virtual desaparición de la producción cinematográfica argumental y documental». Los principales factores concurrentes son, por una parte, de orden institucional; se produce el cierre de los órganos ligados al Estado o a las universidades en los que, hasta antes de septiembre de 1973, descansaban los mecanismos responsables de la vida cinematográfica del país. En primer lugar, Chile Films, que pasa a depender en lo sucesivo del canal nacional de televisión, órgano cultural privilegiado del nuevo régimen. Se clausuran, enseguida, los departamentos de cine de las universidades de Chile y Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago.

Concorre además un factor de orden legal: la derogación de la ley dictada durante el gobierno de Frei que preveía normas de protección al cine nacional. Como esta ley no se reemplaza por ningún cuerpo de disposiciones que contemple alguna forma de ayuda a la producción de películas, desaparece para el productor independiente toda posibilidad de desarrollar su trabajo.

Está también el problema de la censura y en particular el de la autocensura, que no sólo no se remedia con los años sino que incluso se torna en algunos casos más estricta, porque «tras el auge de producción y exhibición de audiovisuales alternativos iniciado en 1982, se promulga una disposición legal que obliga a todo audiovisual a ser autorizado por la censura cinematográfica, aun cuando no sea exhibido en circuito comercial». Recuérdese que en una fecha tan reciente como junio de 1988, el gobierno prohíbe el film *Imagen latente*, largometraje argumental de Pablo Perelman, que hasta la fecha en que escribimos este artículo nunca se ha mostrado públicamente en Chile⁶.

Factor esencial del desmantelamiento fue, finalmente, el éxodo masivo de la gente que trabajaba en cine (realizadores, intérpretes, camarógrafos, técnicos en todos los dominios), que en su mayor parte se había identificado con el régimen de la Unidad Popular. Varios de ellos caen en prisión después del golpe de Estado, alguno, incluso, desaparece⁷ y la gran mayoría ve completamente bloqueadas sus posibilidades de trabajo. Algunos se exiliaron voluntariamente y otros tuvieron que hacerlo pidiendo asilo

en diferentes embajadas extranjeras. Las consecuencias no son difíciles de imaginar: en Chile el trabajo cinematográfico cayó virtualmente a cero, mientras que en una veintena de países se desarrollaba el vigoroso movimiento que se conoce con el nombre de *cine chileno del exilio*, tema que no es materia de este trabajo⁸.

Hacia 1978 se produce lo que Hurtado denomina «la recomposición» del cine nacional, fenómeno que se traduce en una reactivación del trabajo cinematográfico con una triple característica: la producción tradicional —cine documental y argumental— se ve drásticamente reemplazada por el *spot* publicitario; se introduce masivamente el vídeo como soporte dominante de la imagen audiovisual, y cobra un desarrollo inusitado la actividad privada.

La clave de toda esta situación descansa en la preponderancia que en este periodo adquiere la televisión nacional, que pasa a ser el medio de comunicación privilegiado y principalísimo del régimen.

Los diversos canales y en particular el Canal Nacional se transforman «en un frente más del sistema libremercaderista de los Chicago Boys», es decir que están obligados a procurarse su propio financiamiento. Éste, naturalmente, no puede hallarse en otra parte que en la publicidad comercial, que pasa a transformarse en esta forma, en «la base vital de sustentación del sistema televisivo nacional»⁹.

La publicidad alcanza un desarrollo no sólo incomparable con cualquier otro periodo anterior de la historia de la televisión local, sino que supera, incluso, los niveles mundiales, en cuanto al porcentaje que representa en relación con el total de publicidad realizada por el conjunto de los soportes existentes, cualquiera que sea su naturaleza¹⁰.

Este auge abre, a partir de 1978, una posibilidad de trabajo para los cineastas que no han abandonado el país y que no han renunciado a la idea de continuar trabajando en el oficio. Se «reconvierten», transformándose en profesionales del cine publicitario. Haciendo publicidad no sólo subsisten ellos, sino que, además, se forman los nuevos cineastas.

Con el desarrollo de la publicidad surge una gran cantidad de productores narrativos, muchos de los cuales, al cabo de un tiempo, hacen ya su trabajo apoyándose en instalaciones propias. El país llega a disponer de una capacidad instalada de equipos cinematográficos de una cuantía sin paralelo con cualquier otro periodo anterior. En 1984 existen en Santiago 57 agencias productoras de cine y vídeo, y la mayoría de ellas disponen de sus propios equipos, tecnológicamente modernos, dotados de los más sofisticados sistemas computarizados, capaces de realizar todas, las principales o algunas de las etapas de la filmación, procesamiento, montaje y sincronización de sonidos de las películas, tanto para el cine como para el vídeo. Llegan al país las primeras cámaras Arri 111, y hacia el final de 1989 se han adquirido diecisiete movielas nuevas, y en el país funcionan 18 estudios de filmación¹¹.

Todo lo anterior configura un cuadro en el que la realidad dominante, al cabo de un tiempo, es la presencia del vídeo como soporte mayoritario abrumador de lo que es hoy el arte audiovisual chileno.

⁸ En mi libro ya citado el tema se trata abundantemente. Ver, sobre todo, los capítulos «Miguel Littin: la apertura latinoamericana», «Raúl Ruiz: un cine sin fronteras» y «Los años del exilio».

⁹ María José Luque y Fernando Paulsen, «El poder del telespectador democrático», en *Análisis*, 20-26 mayo 1986.

¹⁰ La inversión publicitaria en TV representaba en Chile, en 1980, el 43,3% del gasto publicitario total, mientras que en Latinoamérica es del 35,9 y en Europa del 12,8% (Hurtado, op. cit. p. 18).

¹¹ V. Hurtado, op. cit., pp. 20-21 y «El cine de los 80: éxitos y fracasos de una década», artículo de María José Luque en revista *Cine* n.º 36, Santiago, nov.-dic. 1989.

Hay que decir que, aunque el fenómeno se ha producido en Chile con características propias y por razones específicamente locales, no es el único país donde se manifiesta. Es algo que se da, desde luego, en las naciones menos desarrolladas como una suerte de expresión de «cine imperfecto» (no previsto por García Espinosa, inventor del término) compatible con la pobreza de recursos de esos pueblos, pero además, empieza a mostrarse de modo universal como una seria alternativa posible a las técnicas tradicionales del trabajo cinematográfico.

El vídeo entró en el cine con la aceptación de muchos y la indiferencia o rechazo de otros. Para bien o para mal, el vídeo es hoy elemento que forma parte de la industria cinematográfica, como ha sucedido o sucederá con otras tecnologías informativas surgidas en las últimas décadas del siglo veinte¹².

Como quiera que sea, afrontando infinitas dificultades, ha habido en los años de la dictadura cineastas que no han renunciado a hacer cine. Uno de ellos es Silvio Caiozzi, camarógrafo connotado y director de fotografía de las principales películas de Helvio Soto, de *Palomita Blanca* de Raúl Ruiz y de *Estado de sitio* de Costa Gavras. En 1974, en uno de los años en que la depresión cultural alcanza una de sus simas más profundas, presenta un largometraje argumental, *A la sombra del sol*, realizado en colaboración con Pablo Perelman.

El lustro siguiente será la travesía del desierto del cine chileno. En todo ese período no se produce ni un solo largometraje. Habrá que esperar hasta 1979, en que aparece —junto con un film de Cristián Sánchez que nunca será exhibido en circuito comercial— la segunda película de Caiozzi, *Julio comienza en Julio*, que obtiene un notable éxito de público. Realizada con sentido del oficio, muestra claros aciertos en la ambientación y el desempeño de los actores y actrices. Caiozzi reunió un plantel sobresaliente de intérpretes: entre otros Jaime Vadell, Luis Alarcón, Scholomit Baytelman, Tennyson Ferrada, Marión Soto, Ana González, Delfina Guzmán, Nissim Sharim, José Manuel Salcedo, Felipe Rabat. Resaltan también la buena calidad de la música de Luis Advis y la fotografía de Nelson Fuentes.

Julio comienza en Julio cuenta las vicisitudes de un terrateniente enfrentado a la educación de su primogénito. Situada en el Chile rural anterior al año 20, muchos han creído ver en la historia una tentativa de crítica social de las clases pudientes, lo que no deja de ser una audacia para una producción chilena del período inicial de la dictadura.

La película obtuvo, como era natural, diversos premios locales. Fue galardonada, además, en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, y ha sido mostrada en diversos países, incluida la televisión, como España.

Caiozzi es uno de los ejemplos que ilustra la situación del cineasta chileno que se ve obligado, si es que insiste en mantenerse dentro de la profesión, a trabajar en cine publicitario en donde llega a obtener algunas distinciones internacionales importantes, como ocurre con *El indio* en Cannes, en 1986. Pero él no renuncia a su

¹² En nota de presentación de Video, cultura nacional y subdesarrollo (varios autores). Ponencias presentadas en el VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre, 1984. Filmoteca de la UNAM, México, 1985.