



**FACULTAD DE ARQUITECTURA
CARRERA DE CINE**

**LOS PERSONAJES DE LA TRANSICIÓN
Discursos ideológicos en el cine chileno
(1990-2000)**

- TESIS DE GRADO –

Para optar al grado de Licenciado en Cine

Con mención en Libretos y Guión y Dirección de Cine

ALUMNO: CRISTIAN RIVERA QUINZACARA

Profesor Guía: Marcelo Novoa

Valparaíso, Diciembre de 2010

Índice

1	Agradecimiento	3
2	Dedicatoria	4
3	Introducción	5
4	Problema / Objetivo	11
5	Capítulo 2: Marco teórico/ Metodología	13
	5.1 Situación país	
	Gobierno militar / Entrega del mando/ Transición/ Situación país/ Política/ Economía/ Social	
	5.2 Situación Artística	
	Arte en Chile/ El cine antes y después/ Estado y Políticas/ Política Ley del cine y el audiovisual/ Fondos culturales/ Tecnología/ Mediadores	
	5.3 Definiciones	
	Ideología/ Democracia/ Transición/ Productos culturales/ Industria Cultural/ Concepto Histórico	
	5.4 Metodología	
6	Análisis	37
	6.1 Películas de la transición	
	6.2 Análisis secuencia “La frontera”	
	6.3 Análisis secuencia “Amnesia”	
	6.4 Análisis secuencia “Johnny Cien Pesos”	
	6.5 Análisis secuencias “El Vecino”	
	6.6 Algunos ejemplos, el caso La luna en el espejo	
	6.7 Segundo ejemplo, el caso Historias de fútbol	

7	Recepción y crítica	80
	7.1 La frontera	
	7.2 Amnesia	
	7.3 Johnny Cien Pesos	
	7.4 El Vecino	
	7.5 La luna en el espejo	
	7.6 Historias de fútbol	
8	Conclusiones	89
9	Bibliografías	94

1. Agradecimiento

A Marcelo Novoa, por su compañerismo y ayuda eterna.

A todos los que ayudaron en el largo camino.

A la Cata

A los amigos que hacen películas conmigo

2. Dedicatoria

A mi madre, quien es lo más importante.

3. Introducción

“Primero, los que filmaban en ese tiempo sabían que se trataba de una especie de ensayo sobre sí mismo, en el sentido más latoso, más serio del término.

El cine chileno estaba teñido de eso, y la gente decían son “fomes”, “otra vez actitudes políticas”

“no la entendiendo”...por qué el público que están dirigidas era acotado,

Que no las encontraba fomes, que las entendían, que sí querían ensayos sobre política.

El mercado se configuraba así, esas películas estaban efectivamente hechas para esa gente,

por que el resto estaba lejos o yo sé qué”

Ricardo Larraín

La cita inicial le pertenece a una entrevista de Ricardo Larraín realizada en 2005 por Antonella Estevés. Larraín es el realizador de la película “La Frontera”, una de las más exitosas a nivel de público y crítica del cine chileno en la década de los noventa, la que represento al país en diversos festivales, en los que obtuvo varios premios internacionales, entre ellos un premio a la mejor actriz en Venecia, además de una gran cantidad de espectadores en el país, que se fortalece por el reducido número de copias con que salió al mercado.

La Frontera es considerada, por la mayoría de los críticos cinematográficos nacionales, como el filme más importante del periodo de la transición por su temática, los discursos presentes, por la forma en que se construye un filme político sin abordar esto de manera tan central y con una mirada hacia el pasado reciente del país, apostando por un Chile de futuro, entendiendo este como la década de los noventa, durante la denominada “transición chilena”

Si leemos con detención las palabras de Ricardo Larraín, este habla sobre el tipo de cine que se estaba reconstruyendo en Chile a comienzo de los años noventa, sobre ciertos estereotipos que se cargaban en el cine chileno (temáticas netamente políticas, argumentos aburridos y pésimo nivel técnico sonoro). La falta de público por sus temas políticos y que el segmento estaba especificado. Larraín intenta en su filme equilibrar estas vertientes que menciona en la cita y se refiere profundamente a dos temas que preocupan hasta hoy a la cinematografía local, pero que a comienzos de los años noventa era fundamentales en la

reingeniería del cine chileno que se estaba comenzando a refundar luego del régimen militar para poder tomar un nuevo vuelo que había sido interrumpido: el qué contar y el para quién contar.

El *qué* entendido como el filme y su significado, lo que la obra nos quiere decir a través de la historia subterránea, su ideología presente, su visión partidista, comprometida y el *para quién* tratando de explicar el problema de la asistencia del público a las salas, aspecto que hasta hoy en día es tema de discusión en Chile, haciendo referencia a la palabra mercado como un valor agregado ya en la manera de hacer cine y cómo acercarse al espectador, que comenzaba con fuerza en el inicio de la década de los noventa.

Larraín habla de este tema personal e intimista que se convertían los filmes, habla de una suerte de “ensayos personales” sobre sus pensamientos más directos, sin desmerecer que siempre esto ha estado presente en el cine, pero en el cine chileno de la transición era más evidente, tal como había sucedido en la reconstrucciones de las democracias latinoamericanas. Además de mencionar las reacciones del público con estos filmes, reseñando frases que por años se mantuvieron como estereotipos del cine nacional básicamente sobre su sonido y sistema de proyección y que como veremos más adelante cambio con la llegada de los multicines que cambio toda una dinámica en el país.

Larraín, el cineasta chileno con más éxito a nivel internacional en la primera parte de los años noventa¹, justifica el tipo de cine que se producía en el país, al retornar la democracia, un cine evidentemente no-comercial y de tipo ensayístico focalizado en algunos sectores de los espectadores, de un carácter netamente no masivo, y por ello centrado en reflexiones ensayísticas sobre la situación del país con lo que los artistas se vieron fuertemente involucrados. Esto porque al regresar la democracia se podía expresar con libertad todos aquellos temas que antes estaban vetados y censurados, el cine se replantea y comienza a dar señales de estabilidad como el país, e inicia sin querer su camino hacia la industrialización. Razones más o menos que sirven para entender el cuadro de la época. Sin embargo, esta actitud fue rotando en el otro sentido y casi al final del periodo ya se contaba con filmes chilenos orientado absolutamente hacia el otro lado y con vocación más comercial, con la mira puesta en la taquilla o con

¹ El éxito de su película “La frontera” le abrió las puertas de la Co-Producción internacional y capitales extranjeros desde Europa para el que sería su segundo largometraje “El entusiasmo” que resulto un fracaso de taquilla en Chile y España.

reflexiones distintas, centradas en otros ámbitos, como símbolo de post modernidad personalizada.

El cine chileno de la transición tuvo que comenzar con una reconstrucción, al igual que el país. En 1990 se retornaba a la democracia, atrás quedaban los casi veinte años de gobierno militar, con todas sus consecuencias políticas, económicas, culturales y sociales.

Durante el régimen militar, la actividad cinematográfica había sido limitada por diversos factores como financieros, censura, control, con la democracia restituida el quehacer cinematográfico recupero esa libertad temática, además del retorno de una serie de directores que estaban en el exilio, lo que dio un impulso a la actividad cinematográfica local.

El cine chileno de la época de la transición comienza con una mirada a los hechos recientes, cargado de historias personales y reflexiones entorno al dolor de las víctimas como eje temático de cada una, es precisamente lo que esta investigación toma como campo de estudio, ya que se trabaja con el periodo de la “transición” que se entiende entre los años 1990-2000 (Alfredo Jocelyn Holts, Historia del Siglo XX, Editorial Sudamericana, Santiago 2001), enmarcada en los filmes que se han seleccionado por su importancia a la historia, significación y su aporte a los temas ideológicos del Chile que se está construyendo hoy, pero mirando al pasado desde el cine. Influenciado por los acontecimientos vividos, con un móvil social y personal de cada realizador, y que colaboro de igual manera para la transición artística, como nacional. De igual manera se presenta una segunda parte que, al contrario, comienza a abrirse al mundo y a presentar una chilenidad de historias apartadas de aquellas reflexiones que primaron los primeros años de la transición, pensando marcadamente en el mercado y la industrialización.

Si bien, este periodo de transición ha sido parte de distintos estudios e investigaciones, además de libros publicados, aquellos trabajos están orientados mayormente a la descripción de los hechos y los resúmenes argumentales de las películas, así como cuadros de sus contextos completos en información adicionales, pero no logrando entender mayormente los contenidos estéticos, ideológicos o propiamente cinematográficos presentes en ellos. Así como otras publicaciones que se plantean desde las entrevistas a los realizadores del periodo en que sirve de luces en algunos temas. Es cierto que esta investigación no es un análisis exhaustivo de cada uno de los cuatro filmes seleccionados. Sin

embargo, en cada uno de ellos se indaga de manera más representativa sobre el aspecto de lo que cada uno de los directores planteaba y quería decir, y finalmente sobre cuál es el aporte de cada filme al proceso de la transición.

Lo siguientes es realizar una selección de los filmes con los que se va a trabajar en el análisis, usando como criterio no repetir los nombres de los directores, su temática relacionada con la investigación y su significación en la historia del cine chileno, para luego trabajar con la secuencia más representativas y someterlas al trabajo de análisis respecto a su tema, motivo o asunto. El análisis de las secuencias se trabajarán centrándose en el modelo que presenta Santos Zunzunegi en su texto “La mirada cercana, microanálisis fílmico” (Paidós Papeles de Comunicación, España 1996) para trabajar en dos puntos: situar la película en su contexto histórico y analizar la secuencia en tema, asunto o motivo y ver su debate ideológico presente.

Una parte se centra en describir los contextos en que el periodo estaba inmerso y los trabajos teóricos que han hablado de él y sus filmes, el análisis de los filmes, un capítulo dedicado a su recepción en el momento de salir al público.

El criterio de selección tiene que ver con la importancia de estos filmes, en los cuales cada uno ha marcado un detalle especial durante la transición, ya sea convirtiéndose en la película más vista del periodo, la más ganadora de festivales internacionales, la que mayor relación histórica presenta con la transición o aquella que demoro mayor cantidad de tiempo en realizarse, pero que tuvo la menor recepción por cuenta por el público. Sin embargo, en todas ellas está presente el tema del pasado dictatorial y represivo impuesto en Chile en sus temáticas y puestas en forma distintas, en apariencias, pero absolutamente complementarias y unidas en varios puntos que en adelante se explicarán.

Se trabaja con 4 películas del periodo de la transición, siendo cuatro las analizadas como bases de la investigación:

- “La Luna en el espejo” de Silvio Caiozzi del año 1990
- “Johnny Cien Pesos” de Gustavo Graef Marino del año 1993
- “Amnesia” de Gonzalo Justiniano del año 1994
- “El Vecino” de Juan Carlos Bustamante del año 2000

Todas ellas de géneros distintos, ya que estén presente filmes de dramas, acción y de ensayo, pero en concepciones iguales respecto al tema ideológico

anteriormente expuesto, y que además vivieron realidades distintas cada uno de ellos, ya que se incluyen directores que vivieron el régimen militar en Chile como Silvio Caiozzi y Gonzalo Justiniano o en el exilio como Graef Marino.

Además dos películas serán utilizadas como ejemplo que refuerza las ideas expresadas en las anteriores, siendo estas:

- “La Frontera” de Ricardo Larraín del año 1991
- “Historias de fútbol” de Andrés Wood del año 1997

Cada una de estos filmes sirven como ejemplos de la premisa sobre la ruptura en el cine de la transición, ya que La Frontera es una película insigne de la época e Historias de futbol una de las primeras pensadas de una manera alejada del régimen militar.

4.1 Problema

Con esto mismo se centra en el problema de la investigación, que se centra en las dudas sobre si existía una marcada ideología en las películas del periodo de la transición chilena y básicamente cuál era esta, las decisiones y lo que se quería plantear a través de las películas del periodo.

Así mismo, la investigación busca responder dos preguntas fundamentales:

¿Cuál era la ideología que se retrata en las películas chilenas de los noventa?
Buscando identificar en ellas un signo marcado con la tendencia, que ya sea política o social, si eran comunes entre ellas, particulares y como están vinculadas con las antecesoras y las sucesoras.

¿Qué es lo que se estaba formando en el cine chileno de los noventa y qué es lo que se quería decir a través de él?

Esta pregunta relacionada con el conjunto, muy ligada a la anterior, respecto al tema de las cuatro generaciones distintas trabajando al mismo tiempo y si en ellas había una suerte de directriz del cine chileno, así como ocurrió en los sesenta. Como segunda parte de la pregunta describir sobre los temas que tratan las películas de aquel periodo y sus relaciones, superponerlas y reconstruirlas para entender el mensaje de los realizadores, más allá de su superficie y la historia que se ve en pantalla.

De acuerdo a esto mismo, el universo reducido se concentra en los títulos mencionados de largometrajes de ficción chilenos de los años noventa, en los cuales se toma como muestra cuatro, sus realizaciones, la búsqueda autoral y su ideología.

A partir de ellas, las comparaciones realizando pares y analizándolas temáticamente, sin entrar en análisis cinematográfico propiamente tal, pues se centra en los aspectos ideológicos, de representación y los mecanismos presentes en la pantalla

4.2. Objetivos

4.2.1 Objetivo General

-Indagar en la temática ideológica de los filmes seleccionados del periodo de la transición en Chile.

4.2.2 Objetivo Especifico

- Identificar los aspectos temáticos ideológicos, políticos y sociales en los filmes seleccionados

- Establecer un paralelo entre lo que los filmes seleccionados y la historia de Chile cuenta para encontrarle un sentido de unidad a cada uno de ellas.

- Analizar secuencias relevantes a la temática ideológica de los 4 filmes seleccionados en asunto, tema y motivo.

5.1 Marco Histórico

5.1.1 Antecedentes del Gobierno Militar

Gobierno Militar

En septiembre de 1973, la Junta Militar (integrada por las Fuerzas Armadas y de Orden del país) realizaron un golpe de estado, en el que derrocaba el gobierno legítimo del presidente Salvador Allende, luego de tres años de mandato y estableciendo un gobierno de transición encabezado por el Comandante en Jefe del Ejército, Augusto Pinochet Ugarte, el cual quedaría a cargo del país mientras se reorganizaba y se tomaba el camino más correcto para retomar la democracia (Alfredo Jocelyn-Holt y otros. 2001). Este gobierno de transición terminaría durando diecisiete años, en lo que sería el régimen más largo de Latinoamérica, y su carácter de “autoritario” haría minimizar las expresiones artísticas y mermar la producción de cualquier índole y marcan la historia como una época de represión y censura, sin mencionar la cantidad de chilenos en el exilio o detenidos desaparecidos.

Durante el período se redacta el texto de la Constitución de 1980, la cual sería aprobada por un plebiscito y que rige actualmente al país. Pero una vez conocidos los resultados del plebiscito del “Sí o No”, comenzaron una serie de acuerdos post-plebiscito para facilitar la salida del régimen del gobierno, en la cual se realizaron una serie de reformas constitucionales que regirían y que no se podían modificar una vez salidos del gobierno (Felipe Portales, Chile una democracia tutelada, Editorial Sudamericana, 2000).

Entrega del mando

El 5 de octubre de 1988 es la primera fecha trascendental para el regreso a la democracia, se realiza el plebiscito conocido como “Sí o No” en el cual, el gobierno militar era candidato a continuar en el gobierno por 8 años más, la derrota conllevó a elecciones presidenciales en 1989, en las cuales Patricio Aylwin, quien apoyado por los partidos de la coalición de la centroizquierda, Concertación de partidos por la democracia, derrotó a Hernán Büchi, representante del continuismo y de la Alianza por Chile y Francisco Javier Errázuriz, líder de la Unión de Centro Centro.

Es así, como luego de diecisiete años de gobierno, el 11 de marzo de 1990 el general Augusto Pinochet le entrega la banda presidencial a Patricio Aylwin,

dando inicio al periodo de la transición chilena, en el cual se pretende que todos los sectores distintos que estuvieron en conflicto se unan y trabajen por el país. (Alfredo Jocelyn-Holt y otros 2001).

Transición

Es precisamente la denominación “transición” la que ha generado mayores divergencias, esto pues históricamente se ha considerado como un periodo de tiempo distinto en diversas publicaciones, nuestra investigación la sitúa con la “llegada a la presidencia de Patricio Aylwin” definida por Ascanio Cavallo en su libro “Huérfanos y Perdidos” y abarca todo el periodo de la década de los noventa, finalizando con la entrega del mando del Ejército por parte de Augusto Pinochet, esto debido a su influencia y su marcada presencia aún en temas de la nación (el tema del ejercicio de enlace en 1991 es un ejemplo de ello); es así, como otros historiadores señalan que el proceso termina en el 2000 o llevándolo al caso más extremo marcándola con el acontecimiento de la muerte de Pinochet en el año 2006, aunque el mismo presidente Ricardo Lagos declaró que ésta “acabó con la aprobación de las 54 modificaciones a la Constitución del 80” (Nota de prensa web, La Nación 2005) en el año 2005 durante su mandato. Por otra parte, existen unos pocos para los que esta denominación es un proceso que cierra en otras fechas o que aún hoy sigue abierto como señala el académico Tomás Moulian que lo denomina una “transición inexistente y muchas veces celebrada” (Tomas Moulian, El cierre de la transición inexistente, columna digital www.g80.cl, 2005) o Alfredo Jocelyn-Holt que asegura que seguimos viviendo en dictadura precisamente por seguir viviendo con la Constitución de 1980 hasta el día de hoy, pero para esta investigación nos quedamos con el periodo marcado además por la década 1990-2000 y tomando como referencia los historiadores de centro-izquierda frente a obras de historiadores de derecha como Vidal u Otano que señalan que está transición comenzó con el atentado a Pinochet.

Durante el periodo de la transición, se comienza a indagar en las violaciones a los derechos humanos por parte del régimen militar, es así como se crean las comisiones Valech y Rettig, de las cuales emergería el informe con el número de víctimas y reconocimientos de detenidos desaparecidos en el país. Hacia 1995 la Corte Suprema condena a la cúpula de la DINA, Dirección de Inteligencia Nacional, por el asesinato del ex-canciller Orlando Letelier en Estados Unidos y en 1999 se crearía la mesa de diálogo, instancia en que se reunieron todos los actores políticos y sociales involucrados.

En abril de 1991 es asesinado el senador Jaime Guzmán, a manos de un comando de extrema izquierda, provocando una primera tensión entre el gobierno y el mundo militar, “la tensión en el país significó la renuncia del Ministro del Interior, Enrique Krauss, la cual fue rechazada por el presidente” (La Tercera, 1991). Años más tardes los responsables de este asesinato, escaparían de manera cinematográfica de la Cárcel de Alta Seguridad, a través de un helicóptero.²

El segundo momento de tensión se da en el invierno de 1993, cuando nuevamente a raíz de la investigación a los fondos del hijo mayor de Pinochet, el Ejército se acuartela nuevamente, en un episodio conocido como el "Boinazo" o "Ejercicio de enlace", en el que además la plana mayor del Ejército se mostró ante las cámaras de televisión en uniforme de combate. Nuevamente la intervención de la dupla Ballerino-Correa puso fin al conflicto, no sin antes seguir problematizando la autoridad del Ministro Rojas. Sin embargo, al producirse el cambio de mando de Aylwin a Frei, las relaciones cívico-militares también tuvieron un cambio hacia la distensión, al ponerse en el Ministerio de Defensa a un hombre mucho más conciliador que Rojas, Edmundo Pérez Yoma.

Entre el general Pinochet y el ministro Pérez Yoma “la relación personal era buena”, y ello influyó en el mejoramiento de las relaciones con el Ejército, pese a que nuevamente volvió la polémica al abandonar Pinochet la comandancia en Jefe para asumir como Senador vitalicio. En dicha ocasión, un país dividido observó como finalmente Pinochet ingresó a la Cámara alta. A los pocos meses sería detenido en Londres por una orden del juez español Baltazar Garzón, pero regresaría a Chile sin ser enjuiciado, siendo desaforado del senado.

2.1.2 Situación país

Política

Con la llegada al gobierno de Patricio Aylwin y la Concertación de Partidos por la Democracia³, la reapertura del Congreso Nacional con cámaras de diputados y senadores, así como el retorno masivo de los exiliados, el país comenzó el trabajo de reconstrucción de la democracia y las instituciones en su rol delimitado, con

² Fuga conocida por su arriesgado movimiento con el helicóptero y de la cual se pretendió hacer una película por parte de un director mexicano, que quedó paralizada por supuestas amenazas por parte de grupos de extrema izquierda.

³ Compuesta por Democracia Cristiana, PPD, Partido Socialista, Social demócratas y Radicales

leyes y un poder político más fortalecido. A pesar de esto hay una serie de instauraciones del régimen militar que persisten como es el caso de las elecciones al congreso, que están regidas por un sistema binominal, que permite equiparar los representantes elegidos entre ambas coaliciones de importancia en el país para que cada una mantenga los equilibrios y no haya mayorías absolutas en el congreso (hasta hoy siempre ha habido mayorías relativas con los aportes de los independientes). Para 1994 la Concertación se impondría nuevamente a la derecha con Eduardo Frei Ruíz-Tagle, manteniendo esa coalición la mayoría relativa parlamentaria en ambas cámaras del congreso. Para el año 2000, y por primera vez en la historia en una segunda vuelta, la coalición de gobierno llevaría a su candidato Ricardo Lagos Escobar a la presidencia derrotando a Joaquín Lavín, que representaba a la derecha.

Economía

En materia de economía, los gobiernos de la Concertación al llegar a la presidencia de la nación, decidieron mantener el modelo de mercado neoliberal que el Régimen Militar había adoptado, y con ello el periodo de transición consistió en abrir nuevas ventanas de negocios, es así como se ingresa al MERCOSUR, Mercado Común del Sur, en el cual se beneficia por sus tratados comerciales con Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay; se realiza un TLC, tratado de libre comercio, con Canadá, Japón y China, mas tarde con México. Su otro eje central fue la superación de la pobreza y equilibrar la desigualdad social entre clases, empresas estatales y privadas. Se sostiene un crecimiento sostenido, exportaciones e importaciones, aunque que se vio afectado por la crisis asiática de finales del año 1999. El cine no ajeno a esta política de mercado se instaura como entretenimiento con la llegada de grandes cadenas de cine y las rentabilidades de los filmes, esta apertura a mercado tiene variantes negativas en los tratados con los países del extranjero ya que permiten la llegada de millones de filmes industrializados.

5.2 Situación Artística

5.2.1 Arte en Chile

Con el regreso a la democracia, las diversas corrientes artísticas en Chile vivieron su retorno a las libertades temáticas que habían en las épocas anteriores, con esto, confluyeron diversos estilos entre aquellos artistas que regresaban del exilio, lo que se mantenían en él peor venían a trabajar al país y aquellos formados en el país durante el régimen militar y los que se quedaron durante él.

En primer término, la **fotografía** estuvo centrada casi exclusivamente centrada en tres ámbitos durante los primeros años de la transición: como enseñanza, se produjo un incremento de carreras de fotografías en diversos centros del país debido a la gran demanda de interesados en practicarla.

Periodística, como un medio de trascendencia para el registro de los acontecimientos que sucedieron en el país, trabajos para medios internacionales, diarios y revistas de circulación nacional.

Publicitaria, como gran explosión de los años noventa es la publicidad, en ella el mercado chileno trabajo mayoritariamente.

Se destaca el trabajo de Luis Poirot y Juan Domingo Marinello en docencia en universidades y exposiciones.

En el **teatro**, se adquiere una preponderancia desde el comienzo de la historia pero en esta época más directamente como el medio más frontal de enfrentar los hechos acontecidos en el pasado, su movimiento en la década de los noventa siguieron vertientes tradicionalistas heredadas de Alejandro Sieveking, dramas realistas sociales como los de Juan Radrigán, el teatro de la memoria de Alfredo Castro o el teatro underground del cinema-uttopia de Ramón Griffero, quien además es uno de los destacados docentes del país, el trabajo de la Compañía La Troppa con la obra "Gemelos", sin olvidar el legado del teatro callejero de Andrés Pérez y su Gran Circo Teatro, responsables de la obra cumbre del teatro chileno "La negra Ester", todos ellos han gestado una identidad escénica en esta expresión artística.

Por último en la **literatura**, se destaca la llamada "Nueva Narrativa Chilena de los noventa", en el cual un grupo de escritores disímiles son agrupados, principalmente por la prensa, por su diversidad y explorar caminos diferentes, aunque los une un criterio estético común. De este se puede mencionar a Arturo

Fontaine (Oír su voz), Gonzalo Contreras (La ciudad anterior), Carlos Franz, Marco Antonio de la Parra, entre otros. Pero sobre todo a Alberto Fuguet, quien daría el salto a la dirección cinematográfica desde sus críticas de cine en diarios.

2.2.2 El cine antes y después

Hacia finales de los años sesenta, el cine latinoamericano estaba viviendo su época más productiva, las revoluciones sociales que habían comenzado en Cuba habían desarrollado un nuevo movimiento de cine en Latinoamérica y no solo en cantidad de obras, si no en su temática y diversidad, la influencia de los nuevos cines de Europa había provocado una respuesta e influencia de los cineastas latinoamericanos que se vio reflejada en el auge en el cine argentino, mexicano y sobre todo en el cinema novo brasileño.

El cine chileno también se vio inmerso dentro de este movimiento social y político cinematográfico y es así como “a comienzos de los años sesenta, el fenómeno es visible” (Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. 2010:113) fundamentalmente por el trabajo realizado en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que se convirtió en la formadora de los cineastas de aquella época y entre los que se destacan Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Álvaro Rodríguez, Luis Cornejo, Héctor Ríos, entre otros. “Este centro también cumplió además una labor fundamental al apoyar decisivamente en sus comienzos a algunos largometrajitas que pasaran luego a tomar la primera fila del cine nacional como Helvio Soto, Miguel Littin y Raúl Ruíz” (Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. 2010:114).

Un segundo aporte vino a realizarse con la realización de los Festivales de Cine de Viña del Mar, encabezados por el Dr. Aldo Francia y el cineclub de Viña del Mar, que había logrado una unión y comunicación entre los diversos directores en este espacio de encuentro y competencia (Aldo Francia, Nuevos Cines Latinoamericanos en Viña del Mar, 2004). Este festival comenzó como una manera de exhibición de filmes amateurs, algunos realizados por los mismos organizadores, pero que fue profesionalizándose con el paso de los años, fundamentalmente por el alto impacto que este tuvo, entre los cuales se menciona estrenar oficialmente algunas de las producciones más importantes de la época como “El chacal de Nahueltoro” o “Valparaíso, mi amor”. La importancia del trabajo realizado en Viña del Mar se sustenta en la formación, en donde realizaban charlas, foros y exhibiciones, además de la construcción del Cine <Arte

de Viña del Mar, el primero de su tipo en el país (Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. 2010:115)

El comienzo de la década de los setenta inicio fortalecida por la consecución de cuatro obras fundamentales (Ascanio Cavallo y otros. 2007) con “El Chacal de Nahueltoro” de Miguel Littín de 1969, “Valparaíso, mi amor” del Dr. Aldo Francia en 1969, “Largo Viaje” de Patricio Kaulen de 1967 y “Tres tristes tigres” de Raúl Ruíz de 1968. Estas obras marcaron la senda del trabajo a realizarse en el país, que continuo con obras de Álvaro Covacevich, Helvio Soto, Pablo Perelman, entre otros que se vio truncado por el golpe militar en 1973, lo que llevo a minimizar la producción de cine.

Hay un periodo llamado de los “Mil días” que abarca el gobierno de Salvador Allende, durante él el trabajo de los cineastas fue unificado, la mayoría participaban activamente en este gobierno socialista. Chilefilms paso a ser el ente que daba las directrices como explica Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana en su libro sobre el cine chileno. Chilefilms produjo una serie de cortometrajes y documentales que sustentaban la ideología del gobierno, a través de ellos este cine propagandístico y en su plan se encontraba la realización de “dos megaproducciones sobre José Balmaceda y Manuel Rodríguez a cargo de un director socialista y otro comunista” (Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. 2010:132-133)

Con el golpe militar, algunos cineastas partieron al exilio continuando sus carreras con más o menor fortuna, “siempre pensando en el país que abandonaron” (Ascanio Cavallo y otros. 2007), es por aquello que algunas de sus obras están centradas en aquello: “Diálogos de exiliados” de Raúl Ruíz, las películas en Alemania de Orlando Lüberth o las de Luís Vera en Suecia. Así mismo las de aquellos que continuaron en el país, como Silvio Caiozzi o quienes se formaron en este periodo continuaron de manera esporádica sus producciones, optar por realizar trabajos controlados, censurados (como el caso del tercer largometraje de Aldo Francia no realizado, “La guerra de los viejos pascuales” (Aldo Francia. 2004: 260.)) o simplemente realizarlas en el más absoluto secreto y con un grupo reducido de técnicos y disfrazando sus temáticas.

Durante el periodo de régimen militar, el principal medio de producción fue el cine publicitario⁴ (“La industria audiovisual en Chile” Texto del Ministerio de

⁴ Cine publicitario citado a raíz que los comerciales de televisión se filmaban en cine y se recibía mucho trabajo de marcas del extranjero que producían sus trabajos en Chile.

Educación para Encuentro de Ministerios de Cultura en México, Noviembre de 1999) en el cual trabajaron los realizadores que se mantenían en el país, logrando un nivel de estándar internacional por el cual permitió exportar los productos y servicios, adquirir tecnología que se convirtió en sustento de las productoras audiovisuales independientes que llevaron adelante los proyectos cinematográficos durante la transición.

Los cineastas y audiovisualistas fueron importantes en la consecución del retorno de la democracia en Chile, ellos fueron actores importantes en las campañas y franjas televisivas, así como en todo tipo de manifestaciones en las que hubo una unión completa de los gremios y los trabajadores.

Con el retorno a la democracia, regresan al país aquellos que habían sido exiliados, lo que provoca un caso especial para el cine chileno, ya que por primera vez se juntan cuatro generaciones en actividad en el país: la generación que había iniciado su carrera en los sesenta, los emblemas del “nuevo cine chileno” como Miguel Littin, Raúl Ruíz y Patricio Guzmán, estos dos últimos que se mantiene viviendo en el extranjero pero que viajan constantemente al país produciendo obras el primero y fundando Fidoc el segundo; aquellos que habían comenzado su trabajo para el año del golpe militar como Silvio Caiozzi y Cristián Sánchez; la generación que había crecido durante la dictadura realizando publicidad y pequeñas películas como Ricardo Larraín, Gonzalo Justiniano, Tatiana Gaviola, Pepe Maldonado y Orlando Lübertt, este último quien viene de Alemania con una gran realización en documentales para la televisión alemana y que ganaría San Sebastián años más tarde; y por último la generación recién egresada y que comenzaron sus carreras Andrés Wood, Nicolás Acuña, Christine Lucas. (Ascanio Cavallo, Huérfanos y Perdidos).

Por lo mismo se esperaba una reactivación del medio de manera “explosiva”. Según Ascanio Cavallo “las declaraciones formuladas por esos días sugieren que la comunidad del cine esperaba un relanzamiento de la intensa actividad productiva de fines del gobierno de la Unidad Popular, bajo el auspicio del estado” como señala en Huérfanos y Perdidos.

Uno de sus primeros hechos de importancia es el retorno del Festival de Cine de Viña del Mar en el año 1990, conocido como el “Festival del reencuentro” en el que el público local pudo por primera vez en años apreciar obras de Raúl Ruíz, Valeria Sarmiento, Sergio Alarcón, Sergio Castilla, entre otros y al mismo tiempo se exhiben obras realizadas hacia final del régimen militar que

presentaban un corte menos combativos y de una reflexión más personal. (Antonella Estevés. 2005) y en ese marco se estrena la primera obra de la transición (a pesar de ser forjada desde 1984) que es “La luna en el espejo” de Silvio Caiozzi, quién participaba en la comisión organizadora y señalaba sobre este regreso y el reencuentro con las obras nacionales que “habíamos vivido encerrados durante largos años y teníamos una necesidad infinita de mostrarnos al mundo” (Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana. Breve historia del cine Chileno. 2010:188), el evento continuaría año a año rescatando obras nacionales y sirviendo de plataforma de exhibición (más tarde se agregaría otros certámenes importantes, pero con otro perfil como Valdivia, Fidoc y Sanfic).

Durante esta época se produjo el fenómeno de la dispersión temática, ya que en periodos anteriores la crítica social era una preocupación fundamental de los filmes, durante el régimen militar lo político fue lo trascendental para las producciones nacionales; en cambio, durante la transición esta parte volcada a lo político desde nuevos puntos de vista, cerrando los hilos dejados por el régimen y en una segunda parte volcado a las preocupaciones propias y nacionales, diversos temas distintos.

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 con libertad sobre los temas recurrentes y sus inquietudes personales, 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 (Ministerio de Educación. 1999); 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 cotidianidad 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).

“La década de los noventa fue un período prolífero, aunque desigual en cuanto a su continuidad, y desde luego, en lo relacionado con la calidad. Contando los casi cuarenta largometrajes, se realizaron una enorme cantidad de cortometrajes y un centenar de medimetrajes a lo que se suma la serie de

televisión “Cuentos Chilenos” que sumo 10 telefilmes” (Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana. 2010: 193) Sin duda hemos mencionado los buenos filmes de la transición pero como se explica en la cita anterior hay una serie de obras que se estrenaron y pasaron sin la recepción esperada por parte de sus realizadores como “Hay algo allá afuera” de Pepe Maldonado, “La Niña en la palomera” de Alfredo Rates, entre otros.

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).

2.2.3 Estado: Políticas y fondos

Política: Ley del Cine y el audiovisual

Durante el periodo de la transición, la política de gobierno con el sector audiovisual fue apoyarlo intensamente (“La industria audiovisual en Chile” Texto del Ministerio de Educación para Encuentro de Ministerios de Cultura en México, Noviembre de 1999) se impulsaron métodos para que esto fuera financiado, a través de los aportes directos y los fondos concursables.

Durante este periodo se comenzó a gestar una serie de iniciativas impulsadas por La Plataforma Audiovisual⁵ que culminarían con la promulgación de la Ley del Cine, firmada en 2004 bajo el gobierno de Ricardo Lagos, esta nueva normativa crea entre otras cosas el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual y el Fondo de Fomento Audiovisual, que cuenta con un presupuesto de mil 700 millones de pesos para su cometido. Su objetivo es el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de la industria audiovisual y las obras

⁵ Entidad gremial conformada por las asociaciones de Productores, Directores, Guionistas, Sinteci Sindicato de Técnicos del Cine, Audiovisualistas, entre otros.

existentes, así como la investigación y el fomento de nuevos lenguajes en este campo (Chile.com Noticia de prensa, portal web, 2004). La nueva institucionalidad reúne a representantes del mundo audiovisual y personeros gubernamentales que se vinculan con el área, en un organismo sectorial amparado en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Fondos culturales

Hacia el inicio de los gobiernos de la concertación, estos evalúan el estado de financiamiento pre-industrial del cine chileno, además de las distintas actividades artísticas que se realizan en el país, considerándolo desfavorable para su desarrollo (Ignacio Aliaga “La industria audiovisual en Chile”, 1999). Esto lleva a una estrategia de políticas de subvenciones para el fomento y el desarrollo de la actividad, el gobierno de Patricio Aylwin propone una serie de créditos “blandos”, auspiciados por CORFO y administrados por el Banco del Estado de Chile, lo que permitió la realización de 11 filmes en 3 años, antes de 1992 (año de creación del Fondart), sin embargo la disminución de espectadores por canales de marketing y fracasos del proyectos vio reevaluar la situación.(Antonella Estevés. Luz, Cámara Transición) Es ahí donde surgen los fondos concursables: Fondart y CORFO.

En 1992 el Ministerio de Educación, encabezado en ese entonces por quien sería el tercer presidente de la Concertación Ricardo Lagos, crea el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fondart). Un instrumento de promoción y difusión para todas las expresiones de artes del país. Este fondo juega un rol fundamental en el renacimiento de la cinematografía nacional (Antonella Estevés, 2005).

Los fondos concursables de gobierno para el área audiovisual están divididos en un comienzo en Fondart, Fondo de Desarrollo de las Artes y CORFO, Corporación de Fomento del Ministerio de Economía. Cada uno con el fin de participar en la cadena de producción audiovisual, sin interponerse uno con otro, para la producción de cortometrajes, largometrajes y documentales.

Fondart, un sistema de concurso que se postulaba con un proyecto artístico, que era sometido a una tabla de ponderación y finalmente sometido a un jurado de pares de la industria audiovisual que buscaba que los proyectos fueran seleccionados por su calidad artística más que por su color político, así como señala Ignacio Aliaga “han sido los pares del sector audiovisual los que han

tomado las decisiones. Esto garantiza la libertad de expresión, y que finalmente los proyectos premiados sean los que tienen más mérito de llegar a término” (Antonella Estevés. 2005) y que en materia de audiovisual permitió la realización, financiamiento de diversos proyectos en cine como en vídeo, siendo un fondo a pérdida, los realizadores no tienen la obligación de devolver parte o la totalidad de los dineros obtenidos en el fondo, es así como en los primeros años de los noventa Fondart financió mucha producción e inversión en equipamiento audiovisual nuevo al país⁶, su apoyo casi exclusivo para la producción de largometrajes realizados en cine que se vio reflejado en la realización de filmes en la época estando presente financiando 15 de los 24 filmes que se llevaron a cabo entre 1992 y 1999 (División de Cultura, Ministerio de Educación. 1999), después de lo sucedido con CineChile⁷ se convirtió en el socio casi exclusivo de los cineastas chilenos a comienzos de los noventa. En materia de audiovisual generó un incremento de la producción de vídeos y cortometrajes experimentales, así como la difusión del audiovisual y el espacio para nuevos festivales, itinerancias y muestras por todo el país.

Las distintas líneas de concurso abarcaban el espectro de realización para cortometraje, documental y largometrajes; además de abarcar paulatinamente preocupaciones hacia la difusión y el apoyo hacia festivales de cine. Con el correr de los años, la demanda del sector audiovisual y producto de las leyes promulgadas, se dividió Fondart con el Fondo de Fomento Audiovisual. El cual hasta el día de hoy ha continuado el trabajo de Fondart, incrementando los montos para la realización anual y financiando guiones, cortometrajes, largometrajes, talleres de formación de público, festivales, además de fomentar la realización en regiones con una línea abierta para obras regionales en que la postulación es abierta a cualquier formato.

Por otro lado, el trabajo de CORFO se ha realizado para el nivel más empresarial e industrial desde el comienzo, su interés en desarrollar y fomentar la empresa en el país. Su sistema de concurso se basa en una postulación anónima

⁶ En los primeros años del Fondart, varios proyectos audiovisuales utilizaron el ítem de inversión para la implementación de nueva tecnología en cámaras para sus productoras, una vez rendidos los proyectos quedaban al servicio de arriendos baratos, pero a la División de Cultura del Ministerio llegaban cartas con quejas sobre la no facilitación a bajos costos lo que provocó que esa línea fuera fiscalizada con cada vez mayor dureza (Clase de producción, Bruno Bettati).

⁷ Cine Chile es el programa de financiamiento que abrió en los años noventa el Banco del Estado de Chile para créditos de dineros para la realización de largometrajes de ficción, algunos cineastas chilenos lo utilizaron hipotecando sus capitales. Las películas fueron fracasos comerciales, salvo “Johnny cien pesos” y algunos de los directores quedaron en la quiebra y cerraron sus empresas. Banco del Estado cerró esos créditos hasta el año 2004, cuando creó BancoEstado Cine, a raíz de una propuesta de Andrés Wood.

que separa el primer corte de postulantes para proyectos en documental, cortometraje y largometraje en etapa de pre-producción, su mecanismo de financiamiento es con retribución de dinero e incorpora un pitching para los finalistas de los concursos.

Este tipo de subsidio ha sido entregado a la mayoría de las producciones de los años noventa, como “Gringuito” estrenada en 1998. Entre 1990 y 1997, Corfo otorgó subsidios por unos 1,8 millones de dólares, en un 26 % para apoyar proyectos de empresas asociadas (Cine Chile y consorcio de exportadores La Factoría) y el resto en diversos proyectos (“La industria audiovisual en Chile” Texto del Ministerio de Educación para Encuentro de Ministerios de Cultura en México, Noviembre de 1999). Por otra parte, la firma de varios acuerdos de coproducción con países como Francia, Canadá, España, Brasil, Venezuela y Argentina abren conexiones interesantes de cooperación internacional.

2.2.4 Tecnologías

Uno de los hechos principales que marcarán este periodo de transición cinematográfico es la irrupción del cine digital, ya que pasaría de una producción en celuloide costosa a una producción digital más barata, y si bien el formato vídeo estaba probado desde la década de los 80, no es hasta a finales de los 90 con la película “LSD” de Boris Quercia que se instalaría definitivamente en los cines nacionales.

El cine digital se caracteriza por la alta resolución de las imágenes, porque prescinde de algunos aspectos asociados a la proyección mecánica de las películas y por las sobresalientes posibilidades de post-producción por medios informáticos. Sin embargo el cine celuloide contiene más resolución e información en el fotograma que el cine digital, sobre todo el matizado del color es más natural y puro y la resolución mayor. El cine digital se graba utilizando una representación digital del brillo y el color en cada píxel de la imagen, en lugar de quedar fijada por emulsión química en el filme de celuloide tradicional. La película final puede ser distribuida vía disco duro, DVD o satélite, y puede proyectarse usando un proyector digital en lugar del proyector tradicional (Informe cine digital, web 2000).

Las películas de bajo presupuesto y con medios limitados están cada vez más siendo rodadas en digital (aunque a menudo no sean cámaras de alta

definición). Con la creciente popularidad de esta tecnología en los últimos tiempos, los festivales especializados en cine digital son hoy comunes por todo el mundo. El pionero y mayor de ellos es el Onedotzero, celebrado en Londres desde 1996. Por el momento, muchos objetivos de las cámaras electrónicas no se fijan en este mercado. El público al que se dirigen es generalmente el de festivales sin ánimo de lucro y las piezas se frecuentan más a menudo en vídeo que en cine. Cuando estos productos se lanzan al mercado es casi siempre en formato DVD, por lo que se les puede considerar productos para televisión sin emisión.

5.2.5 Mediadores

Arribo de grandes cadenas

En los años noventa, la asistencia del público a las salas de cine venía en una baja considerable (ver recuadro más abajo), la clave de esto estaba en la las deficiencias de un sistema de exhibición obsoleto (*Ascanio Cavallo, Huerfanos y Perdidos*), enormes teatros de hace años que no cumplen con la infraestructura y que había descuidado la mantención de salas, se convive con el estigma de que sus sistemas de sonidos eran deficientes, en el modo de ofrecer sus productos y servicios, la empatía con los clientes y sobre todo su ubicación geográfica.

En 1993 se marca el primer hito de cambio en relación a los mediadores, pues se instala en el país la primera cadena transnacional, Cinemark. Seguido a los pocos años de CineHoyts, Moviland, Cinemundo. Estos locales abrieron la perspectiva de negocio en el cine entregando al cliente, salas más cómodas, mejor tecnología en la exhibición, flexibilidad en funciones y nuevos espacios accesibles para toda la familia, el público comenzó a responder y los cines tradicionales tendieron a desaparecer poco a poco frente a estas grandes cadenas de cine.

El nuevo modelo de exhibición supuso aumentar el número de salas, reduciendo al mismo tiempo su capacidad individual y multiplicando el número de funciones. El negocio de la exhibición de cine se completaba con dos grandes cadenas copando el 70% del mercado nacional y el 80% del mercado de la región metropolitana hacia los años Como muestra el siguiente cuadro de resumen del proceso (Instituto nacional de Estadísticas (INE): Enfoques y estadísticas Cultura, Santiago, 10 de agosto de 2000)

	1990	1996	1999
Número de salas	16	128	255
Número de butacas promedio	559	479	324
Número de butacas total	91.189	61.340	82.706
Número de funciones al mes	11.662	10.751	29.636
Número de espectadores al mes	950.627	584.587	1.162.253

Se desaparecieron los cines rotativos y se comenzó la exhibición por horarios, lo que aumento el número de funciones, extendió los horarios en los cines, incorporo funciones de traspasnoche y multiplico la cantidad de espectadores asistiendo al cine, los filmes extranjero y las super producciones atrajeron la mayor cantidad de público, las salas de cine se modificaron y disminuyeron su cantidad en butacas por la ampliación de salas.

5.3 Marco Conceptual

5.3.1 Democracia

Al término de la Segunda Guerra Mundial, el apoyo universal a la democracia se consolida. Sin embargo esto tuvo lugar al precio de un desacuerdo, también universal, en cuanto a su significado. Todos definían a la democracia según sus propios intereses. De esta manera proliferaron las democracias con apellido: democracia directa, democracia representativa, democracia liberal o burguesa, democracia proletaria, socialdemocracia, democracia totalitaria, etc. Todo esto creó problemas importantes para los pensadores. En los años 50 y 60, los politólogos hicieron esfuerzos notables para reducir la confusión terminológica y conceptual.

Fue así como cristalizaron tres enfoques acerca de la definición de democracia:

- (1) De acuerdo a las fuentes de autoridad.
- (2) De acuerdo a los fines o propósitos del gobierno.
- (3) De acuerdo a los medios o instituciones.

De acuerdo a las fuentes de autoridad, la connotación más recurrida es la democracia como gobierno del pueblo. Algunos agregan en forma retórica: el gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Pero para Huntington esta definición carece de sentido desde un punto de vista empírico y analítico.

El órgano gobernante en una democracia no siempre es definido en una forma tan amplia. Jefferson identificaba la democracia con "el gobierno de la clase media". Otros, como el gobierno de los trabajadores. Bryce señalaba que la democracia existe cuando gobierna "la mayoría de los ciudadanos calificados".

La premisa implícita en la definición de democracia como gobierno de la mayoría, es que, mediante la persuasión y la movilización de apoyo, las minorías pueden llegar a ser mayoría. De no ocurrir así, si se impide de forma permanente el acceso de una parte de la sociedad al gobierno, se viola el concepto mismo de democracia.

Una segunda manera de definir un gobierno democrático es en términos de los propósitos u objetivos que éste cumple. Pero ¿cómo definir estos objetivos?

¿Serán el Bienestar Humano, la Igualdad, la Justicia, los Derechos Humanos, la Realización del Individuo, la Libertad, el Bien Común, etc., etc.?

Existen muchos problemas con la definición de democracia en términos de fines. Cada autor presenta su propia serie de propósitos. Los objetivos que se presentan suelen ser generalmente de carácter idealista. Prácticamente todos los líderes políticos aseguran perseguir fines democráticos, en este caso todos los estados serían democráticos.

Por lo visto, también este enfoque nos presenta dificultades desde el punto de vista analítico y empírico. La dificultad de definir a la democracia en términos de fuentes de autoridad o de propósitos de gobierno, ha llevado en las últimas décadas a enfatizar una definición institucional de democracia. La democracia tiene un significado útil sólo si se le define en términos institucionales. La institución clave en una democracia es la elección de los líderes por medio de elecciones competitivas.

La formulación moderna más importante la hizo Joseph Schumpeter en 1942, señalando que: "El método democrático es aquel mecanismo institucional cuyo fin es llegar a decisiones políticas, en la cual los individuos adquieren la facultad de decidir mediante una lucha competitiva por el voto del pueblo". Durante algún tiempo, después de la Segunda Guerra Mundial, el debate continuó entre los teóricos que adherían a la definición clásica de democracia, por la fuente o por el propósito, y aquéllos que se inclinaban por el concepto institucional schumpeteriano.

Hoy el debate ha concluido y ha predominado la tesis de Schumpeter. El enfoque institucional posibilita distinguir la democracia de otros sistemas contemporáneos, a saber, el sistema Totalitario y el sistema Autoritario.

Las dimensiones claves por las que se pueden comparar con la democracia son tres:

- (i) La forma en que se eligen los líderes a través de elecciones competitivas u otros medios.
- (ii) El alcance y la naturaleza de la participación de la ciudadanía en el gobierno.
- (iii) El alcance y la naturaleza del control de la sociedad, en especial el control de la economía por parte del gobierno.

La democracia es competitiva, mientras que los sistemas autoritarios y totalitarios son no competitivos; los sistemas democráticos y totalitarios son participativos (el primero con participación autónoma y el segundo con participación movilizada, en tanto que los sistemas autoritarios son no participativos. Los sistemas totalitarios ejercen un control amplio o total sobre la sociedad y la economía, mientras que los sistemas democráticos y autoritarios ejercen solamente un control limitado o moderado.

Tipos de Sistemas Políticos.

Características Democrático Totalitario Autoritario

Rol de la ideología limitado central no existe

Forma de cambio gradual revolucionaria no gradual

Participación amplia ninguna o muy autónoma movilizada limitada

Elecciones efectivas rituales no existen o no competitivas no competitivas frecuentes.

Libertad de expresión, amplia no existe severamente de prensa y de reunión restringida

Control de la economía limitado amplio a limitado por parte del gobierno a moderado total

La definición institucional provee de un sistema referencial práctico para determinar si un sistema es democrático. Proporciona una serie de puntos de referencia, agrupados en su mayoría de acuerdo a las dimensiones de Robert Dahl de competencia y participación. Los regímenes políticos nunca encajan perfectamente en marcos académicos. En cambio la clasificación en términos de democracia institucional es tarea relativamente fácil. Negar la participación mediante el voto a cualquier grupo, no es democrático. Tal fue el caso de Sudáfrica bajo el régimen del apartheid, en que el 70% de la población negra del país no pudo ejercer este derecho, o como ocurrió en Suiza con el voto de las mujeres, hasta hace muy poco tiempo atrás; y en los Estados Unidos, cuando se negó la participación electoral al 10% de la población afroamericana del sur.

Los golpes militares, la censura, las elecciones fraudulentas, la coerción y el acosamiento de la oposición, la restricción de reunión o movimiento, son políticas incompatibles con la democracia. El concepto institucional de democracia ha sido ampliamente aceptado en los Estados Unidos y ahora también en Latinoamérica. Ya no se cuestiona a la democracia política, ceñida al modelo

constitucional liberal como una democracia puramente formal, si es que ésta da garantías a los derechos individuales, al derecho de reunión y a las elecciones libres.

2.3.2 Transición

Del origen del latín y se entiende por transición a la acción y efecto de pasar de un modo de ser a otro distinto, así como se explica mecánicamente como un modo de producción al otro (Marta Harnecker “Los conceptos elementales del materialismo histórico”, 1969). En lo que se refiere a la investigación tomamos como referencia la **transición cívico-militar** que se expresa en el libro “Crónica de la transición” de Rabel Otaró, en la que se expresa que esta comienza por los hechos de sangre de Carrizal, el atentado al General Pinochet, los logros económicos de estabilidad que el régimen logra a mitad de la década del ochenta y la constitución como el punto de partida, aunque su finalización no está definida en ese texto.

Para la finalización tomamos algunos textos que mencionan que este periodo finaliza en el momento que el General Augusto Pinochet entrega el mando del ejército en 1998 y se extendería hasta ese momento ya que según historiadores significaría el fin de su poder en el país, aunque si bien es senador designado, durante esos años es desaforado y enfrenta cargos judiciales por su detención en Londres, lo que definitivamente lo entierra como figura política, hecho marcado por la nula imagen que utiliza Joaquín Lavín en su campaña a pesar de ser su coalición (Ascanio Cavallo: La Historia oculta de la transición.), y en nuestro caso, para esta investigación, la transición está extendida hasta el año 2000, fundamentalmente por la fecha de estreno de “El vecino”, pero que sin embargo estuvo filmando durante largos años y que trata directamente el tema de la transición de una manera directa en sus personajes convirtiéndola en relevante.

Es importante mencionar de igual manera la denominada “transición política”: la cual es el periodo que se comprende entre 1988 y 1992, en que se produjo el proceso de retorno a la democracia en Chile, durante el cual se vivieron procesos como la votación: referéndum del Sí o No y la elección presidencial de 1989, que trajo consigo el cambio de gobierno, con el retorno a la democracia, basándonos en el libro “Chile: una democracia tutelada” de Felipe Portales, que explica la serie de medidas, reformas constitucionales y acuerdos post plebiscito que el régimen saliente dejó amarradas para la movilidad del nuevo gobierno

2.3.3 Industria Cultura

Entendida como lo que está asociado a la producción industrial -de prototipos o serializada- de bienes y servicios culturales, en soportes tangibles con contenido intangible, para su difusión o comercialización al nivel de masas. Su función principal consiste en producir o fabricar mercancías o servicios de carácter cultural, como libros, discos, películas, programas de radio, programas de televisión, etc., destinadas a soportar en papel, el film o las emisiones radiofónicas contenidos simbólicos como explica Octavio Getino.

La expresión “industria cultural” –en la actualidad, empleada frecuentemente en plural- pierde su sentido peyorativo y designa más amablemente el conjunto de nuevas tecnologías, particularmente informáticas utilizadas para los fines de producción, de gestión y de difusión de prácticas artísticas y culturales.

La industria cultural, como ya lo mostraron Horkheimer y Adorno, se ha convertido en una de las principales – si no la más importante - “fuerza de producción” del capitalismo contemporáneo. Esto significa que lo que se produce y mercantiliza hoy en día no es tanto naturaleza convertida en “valor de cambio”, como pensara Marx, sino información y entretenimiento. Hemos pasado de la producción de artículos empaquetados al empaquetamiento de informaciones articuladas como mercancía. La producción y reproducción del capital dependen ahora del control que ejercen las corporaciones sobre las imágenes y las representaciones.

Esto significa que la “cultura” ha dejado de ser exclusivamente un conjunto de valores, costumbres y normas de convivencia ligadas a una tradición particular, a una lengua y a un territorio. En tiempos del capitalismo avanzado la cultura se ha destradicionalizado y desterritorializado (de acuerdo a intereses particulares) y difundidos planetariamente por los medios de información. Este universo simbólico, así desligado de la tradición, empieza a definir el modo en que millones de personas en todo el globo sienten, piensan, desean e imaginan

5.3.4 Contexto Histórico

Entendidos como aquellos que tiene que ver con el contexto histórico y todo lo que significo el periodo del régimen militar y el retorno a la democracia, así como influyo en el cine y algunos detalles técnicos que nos hablan de las películas, además de aquellos que se utilizan para poder analizar los extractos de las películas escogidas.

El vínculo político, referido a las relaciones que se pueden realizar entre los largometrajes en cuanto a su ideología, sobre cómo el mundo era representado, aunque sea un micro mundo particular y minimista o todo lo contrario. El vínculo habla de lo político de la película en sus temáticas, expresiones e ideología que plasma al descubierto o de manera más profunda

La Representación entendida como lo que se plasma en las imágenes, lo que se está representando de la realidad, como situaciones y momentos específicos, que son trascendentes para el filme para demostrar la época que está retratando, ya sea del pasado o del presente

5.3.5 Ideología

La ideología es definida como un conjunto de creencias e ideas individuales, grupales o sociales que determinan al sujeto poseedor y que lo colocan en la realidad existente de manera particular. Si bien por un lado una ideología es entendida como un modo de pensar individual en el cual se hacen presentes diferentes preferencias, elecciones, creencias e ideas, también puede ser comprendida como el sistema de ideas de un grupo social que se expresa a través de él en el conjunto social todo.

La ideología puede buscar tres objetivos principales y bien diferenciados: mantener la realidad existente (serán aquellas ideologías que buscan conservar el sistema o 'conservadoras'), volver a realidades previas (ideologías que se conocen como 'reaccionarias' ya que implican un cambio pero en retroceso) o transformar la realidad de manera progresiva o revolucionaria hacia nuevas formas sociales (estas son las ideologías revolucionarias o reformistas).

Las ideologías pueden ser a su vez de diferente tipo: políticas, culturales, económicas, sociales, morales, institucionales o religiosas, dándose algunas veces coincidencias entre diferentes tipos de ellas, por ejemplo entre algunas ideologías políticas y económicas o entre ideologías religiosas y morales. A diferencia de la noción de cosmovisión (que representa al conjunto total de una sociedad o civilización) la de ideología siempre implica pertenencia a un grupo determinado de personas que se enfrenta a otro por naturaleza. En la mayoría de los casos, la ideología implica cierto dogmatismo justamente por esta oposición a sistemas de pensamientos diferentes y es aquí donde algunas ideologías a lo largo de la historia han pasado de un simple dogmatismo a un profundo totalitarismo.

Todo el mundo debe tener un conjunto de valores, sentimientos, creencias que 'tenga sentido' para ellos. Todo aquello que hacemos —ir a trabajar, visitar un amigo, leer un libro— debe tener algún sentido. Por supuesto, es posible que comencemos a hacer algo que no tiene sentido y dejemos de hacerlo. Como sabréis, hay ocasiones en que ponemos en duda nuestra ideología y pensamos que ha dejado de tener sentido atenerse a ella de la misma forma en que veníamos haciéndolo. Claros ejemplos de esto podrían ser el nacimiento de un hijo, la pérdida del trabajo o de un amor, o una tragedia en nuestra comunidad. Si cambiamos entonces nuestro comportamiento, habremos encontrado una nueva forma de acción social que vuelve a tener sentido; habremos adoptado un nuevo conjunto de sentimientos, creencias y valores.

Esta definición se fija en el hecho de que la gente busca sentido al mundo colectivamente. Para que una ideología tenga repercusión social debe ser compartida, convenida entre un grupo numeroso de personas. Yo puedo creer que soy la reencarnación de la Princesa Diana de Gales. Pero si nadie acepta esta creencia, me encerrarán en una clínica psiquiátrica. Si la creencia comienza a ser compartida extensamente, se abre ante mí un futuro de fama y fortuna. Éste es un ejemplo tonto y trivial. Pero puede no serlo si una persona o personas deciden tener la "solución final" al "problema Judío" o al de la convivencia interracial en la antigua Yugoslavia, etc.

Las dos definiciones comparten este mismo argumento: las ideologías son conjuntos de ideas que explican cómo funciona la sociedad, aquello que da sentido al mundo. Pero la segunda definición hace hincapié en que las creencias y los sentimientos son importantes en cualquier ideología. Esta idea nos traslada

fuera del reino de lo puramente racional y consciente. Lo que estoy sugiriendo es que las ideologías se conectan a nuestros corazones tanto como a nuestras cabezas y no siempre somos conscientes de ellas.

Algunos de los ejemplos de ideología más conocidos por nosotros hoy en día son liberalismo, nacionalismo, socialismo, comunismo, fascismo, anarquismo y conservacionismo (a nivel político); feminismo, ideologías ecologistas, anti-globalización, por la igualdad racial y sexual, por la libertad de pensamiento y pacifismo (a nivel social y cultural); cristianismo, judaísmo o budismo entre otras (a nivel religioso).

Por ende, si se hace este ejercicio de trasladarlo al ámbito cinematográfico está directamente relacionado con lo que el realizador o director está planteado, en concreto sobre la investigación de los filmes de la transición y los hechos políticos que suceden en Chile y fuertemente en esa década, la vida, la sociedad y sobre lo que trata de fondo ideológicamente en su mirada al país.

5.4. Metodología

Luego de exponer en el marco teórico los distintos acontecimientos históricos acontecidos en Chile durante los años 1980-2000; como las relaciones con la escena cultural, el arte y el cine propiamente, así como la inserción de los mediadores. Entender en qué procesos se encontraban en ese momento los cineastas estudiados. Además del marco conceptual en que se basa este análisis.

En una primera parte, se trabaja con los cuatro filmes seleccionados a través de las secuencias específicas que tocan directamente lo que esta investigación quiere tratar y se establece como el contexto integral en el cual se enmarca el filme, así como las construcciones de personajes antagónicos que dan cuenta del quiebre y restitución social vividos por Chile, que nos está queriendo decir el pensamiento y el discurso ideológico del director. En ese primer punto se realizó una exploración de las características más significativas de cada filme, clasificándolas según sus respectivas “intenciones”.

En la segunda parte, luego de ir describiendo cada secuencia iremos adentrándonos en su explicación, agregándole contextos de la historia y lo que estaba ocurriendo en ese instante, en cada uno de los cuatro filmes, para luego establecer una relación entre ellos a nivel temático y de representación.

De los filmes se selecciono las secuencias “La Frontera” la llegada al pueblo y la entrega del protagonista; “Johnny Cien Pesos” la secuencia cuando los ministros llaman al juez que no se quiere involucrar; “El Vecino” la secuencia final del balazo en la cabeza al pájaro y en “Amnesia” la secuencia final donde se encuentran los protagonistas. Todos momentos fundamentales en los filmes que se demuestran significativamente un poco del proceso que se vivía de transición en Chile.

Además de incluir un análisis a dos filmes que son utilizados como ejemplos de lo la ruptura de este cine chileno de la transición en base a explicar el cambio de rumbo argumentales, es así como “La luna en el espejo” esta incluida para analizar la autocensura que se provocaba e “Historias de fútbol” como el caso de las películas que ya no están mirando al pasado y continúan hacia delante, estas descritas a través de ejemplos de secuencias en su metraje.

5.4.1 Herramientas de análisis

Para clasificar estas secuencias, se utilizará el esquema utilizado por Santos Zunzunegui en su libro “Una mirada cercana” al concepto de puesta en forma, pues propone una lectura de las características de los elementos, en los cuales va explicando cada uno de los análisis de las secuencias por plano.

Nosotros vamos a trabajar a base de tres miradas para cada uno de las secuencias de los cuatro filmes.

- 1- Análisis de Contexto. En donde se revisan elementos propios de los filmes analizados, un poco de comparación de su tema y la historia que estaba ocurriendo en el país para buscar coincidencias.
- 2- Análisis de personajes: Donde se busca en los personajes protagonistas (o en su defectos los que están en la secuencia) la ideología representada y lo que los directores están diciendo con sus acciones y actuares sobre la transición.
- 3- Análisis de la secuencia escogida: Con un detalle de ciertos planos significativos de la secuencia elegida por filme se irá analizando en profundidad lo que la imagen nos va contando más allá de la temática, pues la ideología que sí planteada evidencia un cine social y político, preocupado por analizar el pasado reciente del país y los conceptos históricos sociales verificables para esta investigación.

6.1 Los Filmes

Para este análisis se han seleccionado cuatro de los filmes realizados entre el año 1990 y 2000, que se enmarcan dentro del periodo de la transición, además se trabaja con otros dos filmes que sirven como ejemplos para aspectos ideológicos presentes dentro de la filmografía chilena.

Las características principales de estos cuatro filmes es cada uno es distinto entre ellos, aún así abordan la temática política de una manera no directa y centrados en las historias mínimas personales que nos llevan a los grandes temas, que van transmitiendo la ideología y lo que se desprende sobre el Chile de la transición.

- “La Frontera” como un relato humano alejado de temas centrales en una localidad rural alejado del centralismo, un drama en que los personajes están detenidos sin vivir alguna consecuencia directa del régimen militar, hasta que se presenta su protagonista que cambia las cosas en el pueblo.
- “Johnny Cien Pesos” como la historia policia, un género distinto, pero que basado en un hecho real que amenaza la estabilidad del poder ejecutivo y su credibilidad, a través de pequeños personajes reflejando toda la atmosfera que se vivía en ese momento y centrado en un hecho de impacto nacional, que fue cubierto por todos los medios periodísticos.
- “Amnesia” en donde se ve el enfrentamiento directo entre dos personajes que han vivido del lado del régimen, que se enfrentan con su pasado y a través de ellos su director explora la culpa y su enfrentamiento día a día, las opuestas posturas que cada uno vive en el día a día.
- “El Vecino” un relato en donde la confrontación es entre el pasado y el futuro a través de un ex-agente y su joven vecino, cada uno representando un lado distinto de cómo enfrentarse a los hechos y lo que debe venir hacia el futuro del país.

Además para complementar la tesis que planeta esta investigación, se han escogido dos filmes que puedan aportan una realidad distinta para ser analizada y que puedan influir de una manera distinta a los filmes principales, siendo estos:

- “La Luna en el espejo” como esta idea de autocensura y manteniendo en democracia el discurso anterior de los realizadores de hablar de manera encubierta y en metáfora sobre el país y el acontecer político.
- “Historias de fútbol” siendo un relato distinto y que se centra en la realidad nacional de ese momento olvidando por todos lados el pasado político y significando un quiebre con los demás filmes.

Con este panorama de filmes y el análisis de una secuencia por cada uno, en que se refleje en sus personajes la ideología presente de cada uno de sus directores, es la base de esta investigación.

6.2 Análisis de Secuencia: “La Frontera” de Ricardo Larraín

6.2.1 Contexto integro

“La Frontera” marca hitos en el cine chileno, junto a “La luna en el espejo” y “Johnny Cien Pesos” marcaron un nuevo renacer de la cinematografía local al convertirse en filmes rentables y ganar diversos premios en el extranjero, ser una ventana de regreso del cine chileno, además de ser un verdadero éxito de taquilla como explica su director, Ricardo Larraín (Antonella Estevés, 2005), que se estreno en pocos cines para la época. Más en particular apostar por presentar una imagen país distinta a la que se creía en el extranjero y pudiendo ser catalogada como dentro de la industria cultural y producto exportable.

Ricardo Larraín, formado en la Escuela de Artes de la Universidad Católica de Santiago, realizó durante los años ochenta dos cortometrajes y realizó su carrera en el cine publicitario, en donde según datos de Mónica Villaroel ha realizado más de seiscientos comerciales de distinta índole hasta el día de hoy.

Las cualidades que se le destacan a “La Frontera” es su impecable calidad técnica, la calidad de la fotografía a cargo de Héctor Ríos y la atmósfera misteriosa y hasta fantasmal que se va creando en la primera secuencia del viaje del protagonista”. (Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana. 2010: 190)

La Frontera está ambientada en el sur de Chile, en los últimos años del Gobierno Militar, en una localidad rural apartada del mundo y de todo en general, en este filme, primero en ficción de Larraín, su construcción es paulatina, su universo está plagado de personajes extraños y ambiguos, olvidados y abandonados del mundo en general, freaks como se puede llegar a decir respecto a sus andares, que son vistos desde fuera por este protagonista, el afuerino que va de a poco conviviendo con ellos de manera más cercana hasta convertirse en uno.

La mirada de Larraín se centra en este extremo olvidado, pequeño y distante de todo, el largo camino en la secuencia de inicio demuestra la lejanía y el castigo que el profesor Ramiro Orellana es sometido. En el pueblo, el régimen militar parece no haber acontecido mayormente, ya que en los personajes, en el paisaje no hay señales de gobierno central, no hay señales claras sobre la

situación que pasa, llegando a no saber muy bien como comportarse como “autoridades” frente a los policías que vienen desde la capital.

En medio del inicio de la transición “La Frontera” se sitúa como una película sencilla “que destaca por su sobresaliente calidad técnica y artística y por las señas de reconocimiento que ofrece, de una manera inteligente, creadora e incisiva, ajena a todo panfletarismo, de la vida nacional durante los años de la dictadura” (Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana. 2010: 191) el foco central de los personajes, en una historia mínima. El país esta viviendo la vuelta a la democracia y la apuesta de “La Frontera” es conciliadora, centrándose en el drama humano.

“La Frontera” es la historia del profesor Ramiro, quien es relegado a este pueblo por firmar una carta de apoyo por un colega desaparecido, en el pueblo es tratado como un terrorista y comienza a entablar una relación lentamente con el pueblo y sus habitantes.

6.2.2 Personajes

Los personajes en “La Frontera” están centrado en sus dramas personales, en los que los temas ya no están directamente en temas de derechos humanos y desaparecidos como en los filmes de los años ochenta producidos en el extranjero, ya que si bien el profesor Orellana está relegado por adherir a causas humanas, no hay en otros personajes temas cruzados con la dictadura. En ese pueblo alejado está sin comunicación central y en un estado de aislamiento, Larraín plantea el tema de la descentralización, los personajes navegan en aguas de espera de cómo avance la vida, mal planteado desde los niveles centrales, así mismo como no se nota la mano.

En la secuencia seleccionada el protagonista, el profesor Ramiro Orellana, un hombre que ha demostrado su consecuencia en la vida siendo de una línea correcta siempre, ha perdido a su mujer y su hijo en el exilio (ya que si bien aparecen en el metraje no son una pareja desde que ella se fue del país) y está siendo relegado al sur por haber firmado una carta de apoyo por la desaparición de un colega. Ramiro es un hombre echado a su suerte, no puede escapar de su destino y tampoco tiene mucho por que apostar en la vida, se encuentra en esa relación con la española interpretada por Gloria Laso y dando un giro en su vida,

buscando una libertad completa que no se permite en la zona central del país y en la que el sur es una alternativa.

En la vereda opuesta, se encuentran los policías que lo traen, dos, en ellos está toda la soberbia, la ironía y el poder que se demuestra con su cargo, ellos conocen el sistema y saben aprovechar su posición. Los policías son la única marca del régimen militar, en su andar, vestimenta y forma de manejarse, son esa parte que nunca ha llegado hasta las zonas extremas donde relegan al profesor, se denota en escenas claras como uno de los policías sacándose fotos con los lugareños o a los paisajes a los que nunca había ido. El trato con las autoridades locales es despectivo, su superioridad se demarca, tanto en el profesor detenido como con sus subalternos de la isla. La presencia de los policías es sólo al comienzo, tal y cual como se deja ver la marca del régimen que no tiene mucho poder en el pueblo, sin embargo, los policías demuestran la ideología del régimen, dura y autoritaria en donde se cumplen las leyes que se imponen.

6.2.3 Secuencia inicial

La secuencia seleccionada de este filme corresponde al viaje que es sometido Ramiro con los dos agentes antes de llegar al pueblo en donde fue relegado, esta secuencia se compone de varias escenas en las que su corta duración del plano concentra y demuestra el largo camino al que son sometidos los protagonistas antes de llegar a su destino final. La secuencia se inicia en el minuto 4:38 de metraje y finaliza a los 11:58 del filme. El excesivo tiempo en presentarla señala aspectos turísticos, lugares desconocidos y la idea de aislamiento, provocar una atmósfera cargada a fantasmas y recuerdos, personajes olvidados, casi otro mundo absolutamente distinto del que proviene.

Su importancia en el filme radica en el largo viaje que van realizando desde la capital en auto, lo que implica ir descendiendo cada vez más desde el área urbana a la rural extrema y apartada del país, para dejar en claro la distancia de los lugares a donde se enviaba a los relegados y castigados por manifestarse de alguna forma a lugares en donde el tiempo parece no avanzar, es así como comenzamos con un pueblo medianamente habitado, en donde los habitantes miran sorprendidos (en lo que puede ser un buen movimiento del director o un error de continuidad), pasando por caminos largos en día y noche, hasta finalmente llegar en balsa hasta el pueblo apartado.



Fig. 1-2 Paso por un pueblo del auto que los traslada.

Como todo buen director, Larraín comienza con un largo plano contemplativo de la ubicación y sus entornos (que recordará a Kubrick en *El resplandor*) para luego pasar a un pueblo pequeño con una multitud de gente (Fig. 1-2) en que nos quiere dar la idea de apartado de la ciudad, de esta suerte de karma y largo viaje que significa el lugar al que Ramiro fue enviado para pagar sus culpas a cargo de estos dos oficiales muy distintos, jugando a los policías buenos y malos, alternando sus roles en todo momento del viaje, llegando a molestar al protagonista en varias partes de su travesía, aunque nunca con derecho a molestar ni decir nada contra la autoridad.

Durante el viaje pasan por un pequeño pueblo, en el cual si observamos con detención uno alcanza a darse cuenta que en las ventanas del primer plano de uno de los policías escoltas del profesor (Fig.4) se aprecian en cada uno a la gente del pueblo observando lo que sucede, que a simple vista puede parecer un error de controlar a los extras, Larraín lo utiliza para acentuar más este asunto de lo rural y la lejanía, ¿acaso nunca habían visto un auto esta gente? Pues si bien en el pueblo tiene autos muy atrasados y constantemente se ven transportes a caballo, la idea que plantea es que se reconoce lo extraño y ajeno a tu realidad y tres sujetos en un auto distinto es motivo para ser observado y remarcado como signifique.



Fig. 3-4-5 Conversación al interior del automóvil en viaje al sur.

En la secuencia al interior del automóvil (Fig. 3, 4 y 5) en que los policías escoltas tratan de sacarle la información sobre lo malo que Ramiro había realizado, negándose este a hablarles bajo ninguna circunstancia. El juego de contra planos utilizados muy cerrados y cercanos nos transporta a esos policías están en el ala del poder y del control y como tal están constantemente jugando con esta idea de control y presión dentro de un espacio reducido como el automóvil en que son conducidos, así mismo como sus ubicaciones (un policía delante y otro sentado atrás custodiándolo). Mientras que el profesor Orellana, a quien estamos viendo en sus primeros minutos, nos provoca esa empatía de lo que sientes injusto, del trato que va recibiendo aún más sin conocer los hechos por los que va, ya que casi no tiene derecho a hablar, no se permite mucho la interacción. A pesar que los policías tratan de ser “amistosos” no se le permite al relegado una mayor comunicación, su autoridad tampoco debe ser cuestionada a riesgo de un castigo mayor por parte de ellos.



Fig. 6-7 Viaje

Unos cortes directos nos llevan a los planos que continúan el viaje de traslado (Fig. 6 y 7) llegando a producir el hecho de tener que dormir dentro del auto, las secuencias de planos van alternando día y noche y día nuevamente, cada vez más embarrados (literalmente) en rincones de difícil acceso y desde donde escapar no es muy fácil, más aún esta separación es tomada como un verdadero castigo, ya que se va retirando cada vez de un paisaje urbano para adentrarse completamente en algo campesino para llegar a algo totalmente remoto. La contraposición con los campos de detenidos del desierto en el norte están estos pueblos sureños acogedores y perdidos.



Fig. 8 Profesor Ramiro Orellana`

El interés del protagonista nunca cambia y asume el destino de su castigo sin poder ejercer algún alegato sobre eso, es más en su mano una venda ocultando los estragos que ha sufrido por parte de la policía, Ramiro ya no pelea contra la causa y se deja llevar por la situación esperando que de alguna manera está se pueda revertir. El primer plano de él mientras está en la balsa de transporte (Fig. 8) lo demuestra con ese sentimiento. Se centra en su silencio y desconociendo el lugar al que se dirige finalmente.



Fig. 9 y 10 Traslado del auto en balsa Fig. 11 Policía



Durante la escena de la balsa (Fig. 10) se puede apreciar el detalle de uno de los policías que custodia a Ramiro, que está saca fotos (Fig. 11) para recordar tan particular viaje a un lugar extremo, su viaje aprovecha de ser turístico, remarcando aún más este interés por lo desconocido y viaje para ellos placenteros. Sus fotos (anteriormente se habían sacado una en la plaza de un pueblo) están marcadas en las personas, estos lugareños tan distintos de la gente de las grandes ciudades del país que resaltan por su cotidianidad, que parecen no haber sido tocados por tiempo o asunto político incluso (Fig. 13), incluso llegando a bromear con esta cierta “autoridad” hasta molestarla que se ve ven amenazado (Fig. 12) y usando su arma para que lo dejen tranquilo, un asunto que en esas zonas no están acostumbrado, los policías del gobierno central acostumbrados a reprender por medio del miedo se ven enfrentado con estos lugareños simpáticos que no tiene maldad alguna en este sentido, que beben por disfrutar y que trabajan en ese estado.



Fig. 12 y 13 Lugareños que los transportan en la balsa

Finalmente se llega al lugar, y el momento de la entrega del relegado, comienza la escena por el auto del delegado del pueblo llegando tarde y de una manera destartalada, corre y se ordena frente a los superiores dejando una imagen nefasta (que se denota en la cara de uno de los policías que no esta conforme con el actuar) (Fig. 14) los policías utilizan toda su superioridad para apocar a este empleado del pueblo, que jamás se había enfrentado a un hecho de este tipo, menos hablar con alguien de la capital, por lo que no se sabe como proceder con el asunto. Los tramites de entregan son lentificados, toda la falta de prolijead en ellos abre la brecha entre ciudad y mundo rural, Larraín los separa en dos ideologías de vida distintas, sobre sus pensamientos en libertades entendidas

de maneras distintas, mientras los policías quieren una mano dura con el relegado, en la mayoría del pueblo se goza de libertad, absolutamente opuestas.



Fig. 14, 15 y 16 Proceso de entrega del relegado

En todo momento, Ramiro (Fig. 15) está inmóvil odiando su destino y a estos funcionarios inútiles que lo tratan como un terrorista, no dice una palabra, no tiene derecho a ella tampoco, su mirada parca de desprecio hacia todo el proceso, al gobierno y a su sentencia están implícitas y se vuelve patente con la ineptitud que demuestran sus nuevos custodios.

De igual manera hacia el final de la escena se presenta el hecho de las normas que debe cumplir el relegado, desde aquella de no salir del perímetro de la isla o el libro de firmas que permite asegurarse de que no salga del perímetro, en el cuál los funcionarios locales no tiene idea ni definición sobre a que horas debe firmar, revelando una ignorancia sobre los procesos y el hecho de que jamás habían pasado por algo así.



Fig. 17, 18 y 19 Entrega definitiva y regreso

Finalmente entregan a Ramiro completamente, quitándole las esposas (Fig. 18) y llevándolo hasta la camioneta de las autoridades locales para hacer el último traslado al pueblo, los policías que eran los escoltas se retiran de la misma forma en que aparecen, de la nada y sin embargo le dan un último consejo al profesor, derrochando sabiduría. Cada uno toma su camino de vuelta luego de este encuentro, al alejarse lo que queda en pantalla es una oveja detenida ahí.

El tema para analizar en “La frontera” es su apuesta por el drama de realidad, es absolutamente real lo que se ve y su puesta en escena, desde las locaciones hasta sus personajes reconocibles y fáciles de ver en las zonas rurales del país y es en esa base donde radica su fuerza e interés como un filme, lo que produce el hecho de cómo plantear ciertos temas posibles, los políticos y los humanos. Lo que con mayor interés nos plantea este filme está en resaltar que el tema político no está presente con mayor fuerza en zonas extremas, ahí las reformas sociales de Allende, la represión de Pinochet o la transición de Aylwin no llegaron de una manera fuerte e importantes, estos hechos trascendentales estaban en las grandes ciudades por sobre los extremos de difícil acceso en el sur.

6.3 Análisis secuencia: “Amnesia” de Gonzalo Justiniano

6.3.1 Contexto íntegro

“Amnesia” es el cuarto filme de la carrera de Gonzalo Justiniano, quien había realizado hasta el momento una cercanía al tema político a través de “Caluga o Menta” e “Hijos de la guerra fría” de maneras distintas a través de lo social, así como acercarse al mundo popular con el hit que fue “Sussi”, sin embargo para este filme centra su mirada y discurso de frente con el tema del régimen militar, su novedad está en el hecho que su mirada es en dos personas que vivieron el régimen desde dentro como uniformados, ex-militares y construye un relato sobre la memoria y en que la culpa es el mayor motivo para la consciencia y tiene sus dos lados de la moneda con el que quiere olvidar y el que quiere recordar, además se centra en dos lugares: el desierto (para el pasado) y Valparaíso (para el presente). Usando el *racconto* nos muestra todo el desarrollo de una situación vivida por sus dos protagonistas en el norte en estos dos extremos absolutamente diferentes uno con el otro, significando los puntos contrarrestados de una vida y de otra, ya que el caluroso desierto permite las desapariciones y el puerto esconderse bajo su bruma constante.

La mirada distanciada de Justiniano se centra en estos dos personajes, un sargento interpretado por Julio Jung y un soldado interpretado por Pedro Vicuña en su relación y como han llevado de una manera distinta los hechos acontecidos hace años, la película tuvo capitales internacionales, lo que permitió que viniera a trabajar un destacado director de fotografía extranjero, lo que se muestra en una estética distinta a los filmes de la época de transición, oscura y sombría, llena de neblina y bruma marina, que va en tono con sus personajes principales.

“Amnesia” juega con las figuras en contraposición, está presente el desierto soleado e inmenso para todo el horror con los detenidos y su relación con los militares, mientras que el puerto de Valparaíso como lugar de ocultamiento, en donde se esconden varios ex-uniformados para escapar de los hechos cometidos, de la justicia y de las consciencias propias, un lugar oscuro y recóndito especial para no ser encontrado en ningún momento. Mientras el filme se estrenaba, los detalles del informe Valech y la comisión Rettig son dados a conocer en el país, mientras el filme habla de la consciencia y la autocrítica se comienzan a producir las primeras señales de juicios contra ex-militares, una punta de iceberg que comenzaría cada vez más desde el debate si deben ser juzgados en recintos militares hasta en que prisiones deben estar.

“Amnesia” cuenta el encuentro entre dos ex-militares que se reencuentran luego de años, uno de ellos no puede olvidar los crueles momentos en el desierto y espera un enfrentamiento con su superior hace años con la ayuda y el momento de venganza de uno de los detenidos que sobrevivió y escapó de las manos de los militares con ayuda de este soldado.

6.3.2 Personajes

En el filme, hay dos personajes centrales el soldado Ramírez y el sargento Zúñiga, quienes están una vereda opuesta (como podemos ver a través de todos los filmes de esta investigación), sin embargo vienen desde un mismo frente común. Ambos ex.-militares han compartido la trinchera en el desierto cumpliendo ordenes a cargo de prisioneros políticos durante el régimen militar, aún en ese momento se puede ver las dualidades internas entre ambos personajes. Sus motivaciones y formas de afrontar la situación los delatan en estas veredas opuestas que se van a acrecer aún más con los años hasta su encuentro final, es este encuentro la motivación final del soldado Ramírez.

El soldado Ramírez cumplió servicio en el desierto a cargo de un batallón dirigido por el sargento Zúñiga, ya en ese momento demostraba no estar de acuerdo con las ordenes que se daban, su carácter contestaría y rebelde, dentro del esquema de los militares, sufriendo peores castigos por su trato humanitario con los detenidos, Zúñiga es el tipo que está donde no quiere estar, que se ve envuelto en la situación y que quiere hacer lo mejor por las personas; después de esos hechos ha continuado una vida normal en apariencia, una casa grande, una señora que lo ama, pero en la profundidad guarda aún el rencor con su ex-sargento por los hechos vividos entre ellos. El sentimiento de culpa expresado es tan grande que lo lleva a tratar de limpiarlo de alguna manera guardando el rencor por años y llevándolo al punto de buscarlo por la ciudad para ajustar cuentas, la autocrítica está presente en este personaje contra todo un sistema, contra la forma que se hacían las cosas, en el pasado y como se están llevando de una manera ahora.



Fig. 1 El ex-soldado Ramírez

El personaje del sargento Zúñiga, es todo lo contrario, un militar que lleva adelante su trabajo y de manera orgullosa creyendo fielmente en que lo que hace es lo correcto, a tanto que ha continuado su vida en el olvido, recurriendo a un auto amnesia para olvidar los hechos y seguir compartiendo con camaradas de armas de los batallones. Zúñiga esta en el lado del país que participa del régimen y que al terminar este prefiere olvidar su participación borrando de él cualquier señal, así como ocurre en muchos casos que justifican, Zúñiga tiene sólo un norte y es seguir viviendo el día a día, dejando atrás todo lo ocurrido. Es cinismo lo que se puede leer en su actuar, el actuar de un viejo que cree en el deber cumplido, en lo que se le inculca y lo respeta.

6.3.3 Análisis de la secuencia

La secuencia seleccionada corresponde al momento en que ambos personajes se sientan en un bar a conversar luego de haberse reencontrado después de tanto tiempo, en ella afloran los recuerdos y sentimientos entre cada uno de los dos personajes, mientras Zúñiga esta tranquilo y feliz de encontrarse a otro camarada de armas, ya que el en el bar hay más de ellos, Ramírez está en un shock controlado ya que no quiere darle señales a su ex-sargento de sus intenciones de encontrarlo nuevamente de tan casualidad. Esta secuencia comienza en el minuto 50 de metraje, sin embargo el encuentro ha ocurrido hace largos minutos y continua después de terminada esta secuencia.

Al comenzar la secuencia con un plano medio cercano de Zúñiga quien le da la bienvenida a Ramírez introduciéndolo ante el mozo habitual del bar como un compañero más que se une al club, la cordialidad que presenta Zúñiga es autentica, ha olvidado cualquier hecho anterior dejándolo en el pasado y no

haciendo menciones a ella en ningún momento, sin embargo esto es superficial, pues sí recuerda a compañeros de batallón y corrige al mozo respecto de donde había conocido a Ramírez, dando señales de la selectividad de los hechos olvidados ante el estupor de Ramírez con este hecho. Seleccionar los hechos a recordar ocultando aquellos momentos de su pasado oscuros para el sargento Zúñiga declara su intención de borrar los asesinatos del desierto, ya que desde la mirada de éste estos hechos ocurren bajo el cumplimiento de ordenes. Ramírez por su parte busca una venganza esquiva de los últimos años para responsables de crímenes a los derechos humanos, en una analogía transversal al momento político que se buscaba en este país.

Mientras ambos conversan, Ramírez le comenta que no puede olvidar los hechos que pasaron en el desierto y que convivieron ambos. Sus movimientos son nerviosos y actuar es distante antela amabilidad de su sargento. Una sucesión de planos contra planos cada vez más cercanos nos tramiten la tensión del momento de enfrentamiento y el nervio de Ramírez va alterando todo lo que quiere decir. Ramírez es la representación de aquellos que sufrieron al realizar los actos y en cierto modo de aquellas víctimas. Zúñiga durante la conversación le ofrece una manera para olvidar todo es el auto amnesia, dejando en el pasado todo.

Zúñiga está haciendo referencia a un auto-amnesia selectiva referida únicamente a los hechos acontecida durante el régimen militar, Justiniano realiza un filme en su contexto histórico y adelantándose en este hecho a cosas que ocurrirían, como militares que no colabora con el proceso llevado adelante por el gobierno en las comisiones Retting y Valech (esta última reabierto años después por nuevos datos aparecidos). Aquí la transición militar-cívica no esta presente del todo, el ocultamiento de información, de personas de evadir culpas.

Ramírez le confiesa a Zúñiga que quiere matarlo por lo acontecido en el desierto hace mucho tiempo, Zúñiga lo toma para el chiste y al salir del bar recurre al argumento de “cumplir ordenes”, que eran otras las personas que los mandaban a hacer las cosas, y que los mismos que habían querido el golpe militar ahora estaban de nuevo en el poder, Zúñiga traslada todo los hechos, su avance por el filme tampoco va a ser distinto ni va a encontrar un final distinto, nada saca de su correcta ideología y el sentido de democracia no es tema de discusión, va más por el vivir en cada uno. Justiniano toca el tema de culpas y responsabilidades haciendo la pregunta de ¿quién es más responsable el que

ejecuta la acción o quién la ordena? En el filme los hechos son obra directa del sargento Zúñiga, es él quien decide asesinar gente, pero la pregunta genérica hacia el país es de mayor profundidad y el quiebre hace relación a estas actitudes y responsabilidades

La tensión que se vive entre ellos da cuenta de un manejo de situaciones, en donde Ramírez incomodo quiere una revancha de lo acontecido, Zúñiga por su lado se comporta en actitud de limpiarse las manos, huye de sus razones y mantiene firme en su postura.

Caminando juntos por las calles al final de la secuencia, entre los personajes no hay señales de reconciliación, Ramírez mantiene sus mismas ganas de seguir con su plan de matarlo y Zúñiga se considera en otro lado como un viejo que sigue viviendo.

6.4 Análisis secuencia: “Johnny Cien Pesos” de Gustavo Graef-Marino

6.4.1 Contexto íntegro

De los filmes que componen esta investigación, **Johnny Cien Pesos** es el único que está basado en un hecho real, lo narrado ahí aconteció el 9 de octubre de 1990, apenas unos meses después del retorno a la democracia, cuando un grupo de delincuentes asaltó una casa de cambio clandestina en calle Estado, pleno centro de Santiago, tomando rehenes y resultando una situación extrema en la que intervino carabineros, el GOPE y el gobierno.

La situación de tensión significó un punto de atención, sobre cómo el nuevo gobierno podría solucionar la situación sin hacer un derrame de sangre innecesario y cómo podría manejar situaciones extremas, una suerte de examen sobre su eficiencia y capacidad de manejo como nuevo gobierno. Su resultado fue una serie de negociaciones entre el Ministerio del Interior y los asaltantes para tener un resguardo al entregarse y no haber víctimas con el hecho, en esto incluyó un compromiso del Poder Judicial, que no se encuentra en su mejor momento de credibilidad, al darse a conocer tantos casos de derechos humanos en los que las causas estaban paradas o no habían sido consideradas en los años anteriores.

El tema de basarse en hechos reales lleva a dramatización de ciertos elementos y exageraciones en algunas, sin embargo en este filme se mantiene fiel a las crónicas de prensa, por lo que el equipo de producción además tuvo varias reuniones con los personajes originales durante el proceso de escritura de guión y de pre-producción. Se logra construir un filme lo más fiel a los hechos reales y como sucedieron a una gran escala.

El filme aborda el tema de la delincuencia, de delincuentes formados en la cárcel y acostumbrados a lidiar con ella, con estos rehenes comunes que se ven envueltos en la situación, clase media baja y que el filme los emparenta con los delincuentes en situación de status, como el personaje de Gloria, la secretaria quien llegó del sur y se acuesta con el jefe, así como los demás al estar involucrado más o menos con la una casa de cambio ilegal. Sin hacer un exhaustivo caso de ello, vincula la relación entre uno y otro, con enfrentamientos morales en sus personajes. Lo que Graef-Marino plantea un vínculo entre la pobreza y la delincuencia como una misma, sin dejar en claro si es una ironía para simplificar (delincuente=pobre) o por el contrario quiere ironizar para

consolidar la simplificación de ese hecho (que se maneja a través del personaje del Periodista sensacionalista), no entrando en temas centrales ni centrándose mucho en ellos.

En el filme se puede enlazar los hecho de la realidad con una ficción, como el caso del despliegue de las fuerzas armadas, no sólo para el hecho puntual del asalto (sobre todo en la realidad) y es que el filme despliega recursos para presentar unas fuerzas de orden (Carabineros y GOPE) numerosas, armadas y preparadas que tomaban posesión de las calles capitalinas, al igual como ocurriría ese mismo año con el “Ejercicio de enlace” por parte de los militares, en un cruce de ficción con realidad.

En eso mismo el filme presenta una transición conflictual por ver a la democracia conciliadora y presente en el país, en donde los acuerdos se definen en las cuatro paredes o llamadas directas de presión, es conseguir los objetivos a toda costa (como la llamada del presidente de la Corte de Apelaciones) o es salir de las trabas que se ven por delante. Graef-Marino habla de poderes que no quieren verse involucrados. “Johnny Cien Pesos” es de las únicas películas de la transición (y la única de esta investigación) que tiene presente a los tres estamentos de poder de la república, además de la presencia de las Fuerzas de Orden, representadas en carabineros. En las cual cada una juega un rol fundamental presentados por el director: Poder Ejecutivo, dar una señal clara de estabilidad en el país, de saber controlar las situaciones extremas que suceden, así como asegurar que no haya derramamiento de sangre; Poder Político, que apoya lo que el Ejecutivo y se ve mencionado como moneda negociadora; el Poder Judicial, para colaborar a la fuerza y tratar de no involucrarse con los asuntos que no les competen, respetar la constitución del 80 (como menciona el juez). Además está presente la Fuerza Policial, quienes se presentan como una fuerza de acción directa y con un objetivo de solucionar los problemas a toda costa, incluso llegando a usar la fuerza como medio (contraria a las Fuerzas Armadas de hoy en día conciliadoras y al servicio del país y del Ejecutivo) a costa del riesgo que eso significa y el poder de la prensa, que se anticipa a la prensa sensacionalista que a finales de década estallarían, que busca sacar partido excesivo de la noticia y de los hechos. Todos inmersos en un filme para presentar su participación en la transición.

El filme está realizado tan sólo dos años después que los hechos acontecieron y se estreno en 1993 con un éxito de taquilla, siendo de las películas

chilenas más vistas de la época y financiada con el programa de CineChile del Banco Estado, además de ser la única película que pudo cubrir su crédito con recuperación de taquilla, y se enmarca en una apuesta por el género realizando un policial, lo que se acentúa por la co-producción mexicana y una historia conocida para el público masivo. El filme sigue los lineamientos del anterior filme de Graef-Marino realizado en Alemania “La Voz”.

6.4.2 Personajes

Aunque los protagonistas de este filme son los asaltantes y los secuestrados en la casa de cambio, esa parte del filme se concentra en la parte policial, por lo mismo para el análisis se trabaja con una escena concreta de negociación entre el juez que les asegurará ser tratados inmediatamente en el juzgado y los asesores del Ministerio del Interior, que están interesados en que la situación se resuelva “de una manera sin derramar sangre” como menciona uno de sus personajes. En esta secuencia son estos dos los ejes que nos llevan en este análisis para representar este momento de tensión.

El Juez Gastón Mora, interpretado por Luis Alarcón, un hombre mayor que ha sido juez desde hace muchos años, además de profesor de derecho y que ha conocido al abogado Bochev con anterioridad. El juez es un hombre mayor, que conoce su trabajo a la perfección y esta en un puesto de autoridad, como muchos jueces en Chile llegar a ese nivel significa ser intocables, por ende no responden a nadie y a la cúspide de su carrera, desde la cual pueden ascender más o estar en ese puesto hasta su retiro.

El poder judicial esta retratado en el filme a través del Juez Mora como una entidad autónoma, que al comienzo de la década de los noventa no se presta muy colaboradora con el gobierno nuevo y todo los movimientos de justicia y verdad que estaban en el país, en este caso en particular se hace referencia a “las más de veinte causas de derechos humanos que se tiene paradas” por parte del Juez Mora, que resultan ser mucho mayores estadísticamente en todos los juzgados. Graef-Marino a través de su filme hace hincapié en la poca disposición que se planeta en el Poder Judicial con las causas humanas, como es sabido su casi nula participación y apoyo a víctimas en el periodo del régimen militar y como está actitud sigue presente una vez el retorno a la democracia. El no involucrarse latentemente, Graef-Marino presenta a los jueces como esa parte que estando

involucrados, de manera directa o indirecta con el régimen, continúan trabajando en situaciones de poder y donde les conviene verse alejado y tratar de manera a distancia con las situaciones que se presentan, esta suerte de continuidad de actitud se ve reflejada en las frases que acuñan los personeros en el filme. Su aparición es breve pero demasiado clara dentro de los conceptos de pasado.

En contra partida esta el abogado del Ministerio del Interior, Martín Bochev interpretado por Cristián Campos, quien es un abogado que fue alumno del juez hace años, por lo que entre ellos hay una relación de conocimiento anterior. De familia acomodada, estuvo exiliado en Francia y su regreso se concreta a puestos altos dentro del gobierno, Graef-Marino hace el paralelo con los distintos políticos chilenos que vivieron lo mismo.

El abogado representa al Ministerio del Interior y por ello al gobierno de Aylwin en su intención de ratificar que la situación interna del país esta controlada, sin embargo los hechos son claros y la situación se va descontrolando, su deber es encontrar una salida rápida a este hecho, el poder negociador que los políticos han ejercido siempre esta presente en este personaje. Su exilio es el punto que Graef-Marino toca sutilmente para demostrar que los que viene retornando al país quiere hacer cosas por el país y participar activamente, un poco como le sucede a sí mismo.

6.4.3 Análisis de la secuencia

La secuencia seleccionada de este filme, corresponde al momento cuando los asaltantes ya están acorralados, expuestos y han sobrellevado los intentos de Carabineros de acribillarlos, el Ministerio del Interior les promete salir normalmente si se entregan y van directo hasta un juzgado (la ley faculta a Carabineros de retener a delincuentes hasta 5 días antes de ser entregados al Poder Judicial), los asaltantes hablan por teléfono con el hermano del líder de los asaltantes quien fue capturado al huir del lugar, él les asegura que el Juez va a recibir su llamada y de esa forma se va a evitar un derramamiento de sangre inútil por parte de Carabineros, el líder no está muy convencido pero finalmente accede a realizar el llamado (fig.1) y esto comienza a time line 1:02:30 de metraje del filme.



Fig.1 Los asaltantes llaman al Jueza Mora

La llamada telefónica debe confirmar el hecho de una salida limpia y sin violencia por parte de asaltantes, superados por la situación y a pesar de su prontuario con el riesgo latente de un enfrentamiento con las fuerzas armadas y de orden, apostadas y rodeando el edificio por todos los frentes. Aquí se mantiene el miedo y temor de épocas pasadas que se infunde (heredadas del régimen militar) por esa actitud arrolladora y de resolver el conflicto con sangre por parte de Carabineros, los delincuentes primerizos en situaciones así nerviosos y con el temor de la represión inminente, hasta le habían mencionado al negociadores que querían un avión a Cuba por sus “conexiones” políticos que no eran ciertas, incrementando la necesidad de una salida pacífica.

La contraparte comienza con una secuencia corta del despacho del Juez Mora, en el cual al sonar el teléfono la secretaria se ofrece a contestar (Fig. 3), pero es el Juez quien decide contestar el teléfono, haciendo un amago al hecho y dejando que suene (Fig. 2) ante la insistencia del llamado para finalmente no hacer nada. Una escena manejada con cada momento de amago y que es recalado con cada acto, tratar de tomar el teléfono, un manejo de suspenso haciendo al espectador participe, pero buscando de igual manera el trasfondo del juego político en el hecho, el poder judicial había recibido una enorme cantidad de recursos de amparo que no habían sido procesados por lo que esta fórmula de los jueces era habitual y cotidiana.



Fig. 2 El Juez Mora hace un amago de responder el teléfono

El amague del Juez para responder está centrado en la no respuesta a intervenir de alguna manera en hechos que puedan comprometer, atrás del juez se puede apreciar una serie de expedientes y archivadores acumulándose (fig. 2), causas en las que no está trabajando, el juez en sus apariciones sólo está en su despacho, ya que si bien es el juez de turno, no parece tener mayor interés en ello y lo lleva a límites, ejemplificando en hacer que su secretaria no intervenga.



Fig. 3 La secretaria del Juez Mora

Al contrario de lo que se hace creer al levantarse a cerrar las cortinas (Fig. 4), cerrar la puerta de su despacho (Fig. 5) la actitud del Juez es dejar que suene el llamado para nunca contestarle a los delincuentes que llaman, para simplemente sentarse en su escritorio para leer (Fig. 6). El Juez no quiere intervenir y le toca cumplir con él.

Graef-Marino acentúa los hechos en cada una de las acciones del Juez cerrar las cortinas, cerrar la puerta para replantear la labor escondida del poder judicial, encerrada en cuatro paredes y escondiéndose de la acción que se requiere para salir de situaciones turbias y hechos terribles del pasado.



Fig. 4 – 5 - 6 El Juez Mora no responde al llamado, sigue sonando el teléfono

La respuesta ante esta negativa de participar por parte del Juez está en la enérgica estrategia de los abogados del Ministerio del Interior (Fig. 7-9), quienes con la necesidad urgente de la salida limpia del conflicto, no son sólo sus puestos los que se juegan ante un desenlace fatal ya que es la imagen del gobierno y una serie de muertos, los abogados deciden que deben ir personalmente a presionar al juez (Fig. 9), la acción de la presión personal es su solución a juicio de los mismos personajes, a través de ella se debe sostener el poder de la democracia, a toda costa plantea Graef-Marino en el filme.



Fig. 7 - 8 – 9 Respuesta de lo ocurrido en el Ministerio del Interior

Ante esta solución es el abogado Bochev el que llega al despacho del juez, quien lo introduce es la secretaria, pero el abogado sin esperar mayores presentaciones o una respuesta negativa entra sin avisar presionando al Juez (Fig. 10), esta actitud arrolladora demuestra su nivel de poder y posición, así como la necesidad de inmediatez para obtener lo que se requiere a toda costa, como sucede más adelante.

La situación de la entrevista en el despacho es que el Juez no quiere darle garantías a delincuentes y citando la Constitución del 80 aprobada “por” el régimen militar, sobre los deberes y la independencia del poder judicial, se niega tajantemente a verse involucrado, la solicitud de respetar el compromiso adquirido



Fig. 10 El Abogado Bochev llega al despacho del Juez Mora

con anterioridad. El juez busca un elemento para resguardarse ante las ordenes (o peticiones del Poder Ejecutivo) básicamente por sus relaciones con el anterior gobierno, y que se mantenían muchos jueces que fueron afines a esos ideales políticos apoyando los hechos y ocultando algunos otros, así como rechazando recursos de amparo.



Fig. 11 – 12 Entrevista del Abogado con el Juez que explica sus motivos.

Por lo mismo, el abogado recurre a una salida veloz, que es llamar al presidente de la Corte de Apelaciones (fig. 14) para que este de la orden directa para que se cumpla con la firma necesaria, el distanciamiento ante este acto minimiza toda pretensión del Juez de mantener su postura, el abogado continua siempre de pie, el juez además nunca se levanta por lo que se mantiene esa



Fig. 13 - 14 – 15 El abogado llama al Presidente de la Corte Suprema.

relación de superioridad que se aprecia en sus actitudes, lo que se acrecienta con el abogado colocando sobre el escritorio el papel a firmar (Fig. 15).



Fig. 16 El Abogado le pasa el teléfono al Juez

El juez firma el documento necesario para que se traiga a los asaltantes directamente a su tribunal (Fig. 17-18) cediendo ante la presión impuesta entre su superior y el Ministerio del Interior. Su actitud desganada y reacia no acepta su derrota en este gatillo que se jugó entre ambos y no pierde oportunidad de pasarle cuentas al abogado.

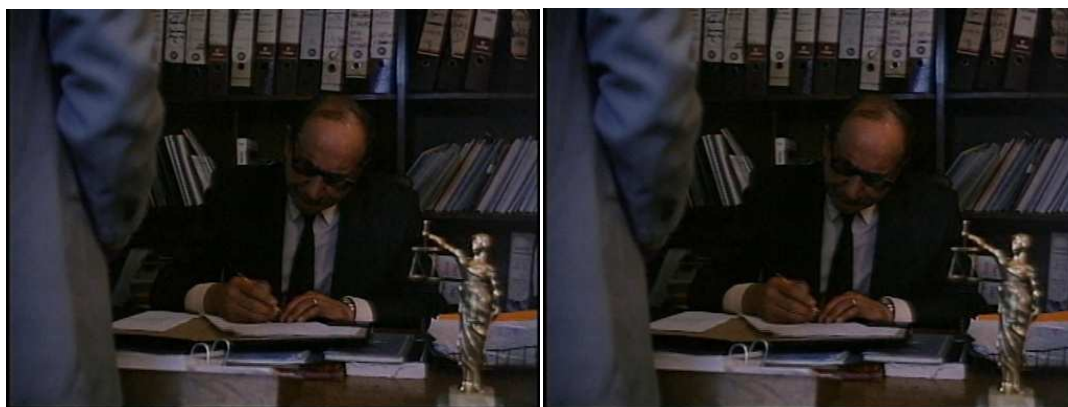


Fig. 17 – 18 El Juez firma lo solicitado

El juez le realiza comentarios al abogado a través de su pluma sobre su exilio en Francia, sobre la situación de la gente fina y que él jamás ha salido del país (Fig. 19). Este comentario hace alusión al pasado de los exiliados que se vieron forzados a proseguir sus vidas en el extranjero, mientras algunos seguían viviendo en el país y como ellos al retornar se convierten en gobierno y pasan a dar las órdenes, revelando mayormente el sentimiento de antipatía que el juez ejerce sobre el abogado. El tema del viaje de los exiliados y las posiciones entre los personajes, uno siempre de pie y el otro sentado va mostrando como se va diferenciando el traspaso de uno hacia otro



Fig. 19 El Juez le pregunta sobre su exilio al abogado

6.5 Análisis de secuencia: El Vecino de Juan Carlos Bustamante

6.5.1 Contexto integro

“El Vecino” es el tercer filme del director de cine y fotógrafo, Juan Carlos Bustamante, quien antes había dirigido “El Maule” (1983) e “Historias de lagartos” (1989), “El Vecino” fue construida por varios años de trabajo silencioso y por una iniciativa particular de los artistas participantes, filmada en 16 mm y terminada para su estreno comercial recién en el año 2000, con una asistencia de público inferior a las mil personas con sólo dos semanas en cartelera.

Hacia el año 2000, la tecnología había cambiado y la irrupción del cine digital abría una nueva ventana para los realizadores, la instalación de los gobiernos de la concertación estaba estabilizada y comenzaban el año ganando su tercer periodo como coalición gobernante, la situación política estaba estabilizada luego del regreso del General (R) Pinochet y su desafuero del senado, así como sus procesamientos en el país. Cada día su aparición en los medios estaba limitado y la agenda setting estaba cruzada por los temas país y el interés nacional, más luego de una gran crisis asiática que había afectado intensamente la economía y prosperidad del país.

Inmersa en esta situación, que “El Vecino” plantea un enfrentamiento entre aquellos personajes heridos por el régimen militar que no encuentran el rumbo en este nuevo Chile de los primeros años de los noventa, no tocando temas directamente sobre la represión, la tortura y el pasado político del país. Sitúa su historia directamente en los primeros años de los años noventa, los primeros de la

transición política, en los que se puede apreciar un Santiago gris y cargado de una melancolía, una estela oscura y en los cuales la transición está presente sin ser ni mencionada, pero siendo el gran protagonista a través de la metáfora de sus dos protagonistas, el enfrentamiento con el pasado y el futuro se dejan ver a lo largo del filme a través de lo que se expresa en sus personajes.

“El Vecino” cuenta la historia un joven, un artista del vídeo que esta en un proyecto personal mientras convive con personajes anderground de Santiago en su trabajo y que se ve envuelto con su vecino un ex-agente del servicio secreto, quien se esconde de su pasado reciente. El filme indaga entre lo particular de la situación del Videasta y su búsqueda de la satisfacción artística como meta principal, además de encontrarse en el mundo, con este enfrentamiento directo y de cercanía con su vecino, un ex-agente que se esconde de sus camaradas y de cualquiera persona, que confía por necesidad en este extraño vecino más joven.

6.5.2 Personajes

El filme cuenta con dos personajes protagonistas, el joven videasta y el pájaro, que es el vecino. El primero carga con el peso dramático de la historia, ya que lleva su propia historia adelante y su relación con este vecino callado y que es un personaje atractivo para su “proyecto”; el segundo nos remite a todo lo catalizador en la historia y sin estar presente en pantalla todo el tiempo de duración, su presencia se siente y los temas giran mayoritariamente en él.

El protagonista, el joven videasta, es un tipo treinteaño, estancado en la vida, su trabajo y sus ambiciones; que representa a toda una generación que quedo estancada y en el aire con el régimen militar, sin una dirección y cargada de frustración, esperando un futuro distinto para ellos y el país, algo así como los protagonistas de “Caluga y Menta” de Gonzalo Justiniano.

El Videasta, responde a esa actitud de respuesta ante los hechos que le acontecen, busca acercarse a cierta manera a un vivir más tranquilo, sin miedo a las represiones o violencias, amenazas pasadas (como en aquella parte que es amenazado por el ex-compañero del Pájaro y que se enfrenta sin temor a él). En este personaje los motivos no están tan definidos pues si bien, es abúlico a ratos cargando un pesimismo propio de la desesperanza del futuro roto, hacia el final persigue una carga de responsabilidad con su propio futuro tomando la decisión que cambia y provoca la ruptura con el pasado a través del disparo al Pájaro.

Bustamante nos hace referencia a sus propios miedos, su propio trabajo en el medio publicitario y su historia personal a través de como esa maquinaria obliga a este personaje a no poder realizar los trabajos que él quiere hacer con toda dedicación, los proyectos personales, a través de este videasta se deslizan muchas actitudes presentes durante la transición.

Su contra parte es el Pájaro, el vecino, quien es el que guía la historia y a través de su aparición se desencadenan los hechos en la vida del protagonista, un ex-agente del régimen militar de órganos de represión y que representa a ese pasado reciente del país, derechamente relacionado con las violaciones a los derechos humanos (tema que no es ni mencionado en el filme de forma directa, pero que se hace alusión a ellas a través de todo el film), su actuar errático, miedoso y a ratos raros para lo común tiene que ver con el sentimiento que había hacia el pasado. Por un lado él está en su encrucijada moral, pero a su vez quiere y necesita ser callado por los demás y esa suerte de poderes facticos, que son representados por sus ex-compañeros que son los que siempre hacen los trabajos sucios, como se ve cuando le envían la pistola entre la mercadería.

Bustamante nos habla de la consciencia y la moral, el sentimiento de culpa a través de este personaje, que no varía en mayores espectros a través de todo el metraje, siempre ha estado así y lo seguirá estando. El sentimiento que se representa en la consciencia humana y su remordimiento, que no le permite vivir tranquilo, a pesar de que su sentimiento que el alejamiento físico (y esconderse) le traerá la tranquilidad necesaria. Esa necesidad de paz consigo mismo que se conseguiría con hechos como los que presenta "Amnesia".

6.5.3 Secuencia final

Esta secuencia seleccionada corresponde hacia la última parte del film, en la que ya esta definida la suerte del Pájaro (el vecino) para huir hacia el norte y escapar de sus ex-compañeros que lo acosan a diario durante el film, la "prensa" interesada en el tema o cualquiera cosa de la que pueda hablar. Pájaro, quien había entablado lazos con su vecino, se emborracha y había ido a conversar con él, pero el videasta no quiso abrirle, recibiendo los insultos por parte del Pájaro, amenazas y todo tipo de improperios, en la secuencia aparecen la mayoría de los

personajes presentes en el filme (que suman menos de 6 en total) y todos esperan por algo en el momento del clímax.

Esta secuencia empieza en el tiempo 1:26:20 hasta el 1:29:30 en donde se termina el filme y corresponde al clímax del mismo. En él podemos ver notoriamente dos elementos que están presentes: los protagonistas y su resolución y los externos, que son los otros personajes (ex-compañeros y la hermana del Pájaro) que están esperando que suceda la situación (que Pájaro se vaya de cualquier manera) y su resolución. El Pájaro (fig. 1) frente al espejo toma la decisión de su vida, su mirada significativa la carga del pasado del que quiere escapar, con sus secretos y cargas. La mirada fija hacia el espejo, que es la cámara casi al mismo tiempo, directamente al espectador, perdida sin esperanza.



Fig. 1 El Pájaro frente al espejo antes de su final.

El preámbulo para el clímax llega en un plano fijo (Fig. 1) y mirando a cámara por parte del Pájaro, transportándonos hacia su alma atormentada y carga de una culpa expresada por los incidentes ocurridos en el Gobierno Militar, su enfrentamiento y cuestionamiento de el poder convivir de la sociedad con los hechos reciente y el regreso a la democracia. Pájaro no se mueve en el plano, no entra ni sale de él, el cambio de plano se produce por un corte directo, lo que reafirma esta idea de estar estático frente a los hechos que lo están empujando a esconderse a huir, siendo su principal verdugo su propia consciencia en este caso, la mirada perdida y las prominentes ojeras a las que se ve expuesto. Sabe lo que hizo y no puede cambiarlo.

Desde ahí asistimos a una preparación de los hechos muy meticulosa y finamente preparada que nos anticipa que hay sólo una manera de salir de esto con un cierre sangriento, una suerte de confrontación final, que está dada por la huida hacia el norte del Pájaro y que el director nos remarca en los momentos de los tres frentes involucrados: nos centramos en el enfrentamiento entre el videasta y el Pájaro, pero además a la presencia de los ex-compañeros apostados a la salida del edificio (fig. 2) y de la hermana del Pájaro (Fig. 6).

Este momento de tensión va revelando verdaderamente lo que estos personajes nos están transmitiendo en cada uno de los aspectos, a través de las grandes metáforas que significa cada uno de ellos, hay de lealtad familiar en la hermana quien siempre se muestra preocupada y dispuesta ayudar sin embargo no interviene mayormente y al sentir el disparo sale huyendo, casi como aliviándose de no tener que llevar ese peso dentro de ella. El caso de los tres ex-compañeros del Pájaro (Fig. 2) esta ligada al tema del estado, al secreto militar de los participantes y resguardar su propio pellejo, no es que estos hombres quieran asegurarse de que el Pájaro tenga un buen destino, lo que les preocupa sobre todas las cosas es borrarlo, como fuera que esto ocurriera para que se mantenga callado, la vigilancia, la presión esta impuesta y se vuelve asfixiante para los personajes.



Fig. 2 Los ex-compañeros del Pájaro a la entrada del edificio donde se encuentra.



Fig. 3 El Pájaro sentado esperando en su departamento.

El Pájaro está sentado, abatido y cabiz bajo esperando, la cámara se detiene por largos segundos para contemplarlo en su soledad (Fig. 3), sin nada más que su maleta preparada a su costado y el teléfono en el otro esperando un llamado que no llegará para huir definitivamente de Santiago, hasta que las cosas se calmen. ¿Qué cosas? Es precisamente esta suerte de “cosas”, las persecuciones y el ocultamiento de información, a sabiendas que la prensa está interesado en enterarse de las situaciones acontecidas o simplemente usadas como excusa. El pájaro representa a toda esa situación en compás de espera, en el aire y que quedó “cesante” después de terminado el Régimen Militar y que creyó haber cumplido con su deber, además de escapar de la justicia para mantener los temas de detenidos desaparecidos ocultos.

La eterna espera del personaje y su comportamiento errático, se planeta a lo largo de este plano fijo que lo contempla tal cual como termina, sin una historia feliz, el desarraigo por todo aspecto material y perdido emocionalmente. Sumado en una profunda crisis no asumida, un estancamiento o retroceso hacia los puntos que se pueden comparar con una parte del Chile de esa época, en la que el sentimiento no era el más optimismo desde el regreso a la democracia.



Fig. 4 El Videasta mirando por su ventana.

Por un corte directo nos encontramos con la contra parte, el Videasta antes de ir al departamento del Pájaro (Fig. 4), desde un punto de vista distinto, un contra picado, podemos apreciarle dubitativo y reflexivo más allá de la situación entre su vecino y él, si no con la consciencia nuevamente, la rabia y la ira, pues si bien el personaje quiere vengarse por los insultos del pájaro y al saber lo que había sido, su intención se extrapola al país con la intención de dar vuelta la página como se intentaba al regresar la democracia, asumiendo una postura ante los hechos que lo enmarcan, su postura esta ligada a la justicia se toma en sus propias manos.

Bustamante nos entrega este momento de reflexión, de pausa dentro del filme para hacernos comprender los extremos y acentuar las diferencias de revelo entre cada uno de los bandos participes en el país, casi diciéndonos directamente que los únicos que pueden tomar las decisiones en este país son las nuevas generaciones, acentuar en ella más con la mirada desde abajo que los engrandece, contraparte de la mirada a nivel normal que hay sobre el Pájaro. La apuesta por esta idea se condici con la obra completa puesta en su contexto.



Fig. 5 El Pájaro sentado aún esperando.

Luego vemos por otro corte directo el rostro en primer plano de Pájaro, aún con mayor detalle sobre su condición y derrumbe, quien interpretado por José Soza acentúa aún más los rasgos definidos y apesadumbrados en los que se encuentra Pájaro, este plano corto nos permite entender la suerte de frustración en la que se encuentra, el sin rumbo que el mundo que representa está en cuestionamiento y que debe reinventarse como sus compañeros o morir, como le sucede a él mismo.



Fig. 6 La hermana del Pájaro en la entrada del edificio.

Luego vemos un plano corto que aumenta la tensión y que pone presión e incertidumbre a lo que estamos viendo, se aprecia en un picado a la hermana del Pájaro desesperada en espera que suceda algo, con el constante temor. La representación de este personaje se encadena con la idea de ayudar a continuar adelante, pero siempre con el temor generalizado a la represalia o a verse involucrado por lo mal visto que significaba ayudar a un violador de derechos humanos, donde se cuestiona el concepto de familia, ya que si bien este personaje está pendiente de su hermano la mayor parte del filme, es el momento clave en que abandona al olvido al mismo.



Fig. 7 El Videasta entra al departamento del Pájaro

Llega el momento del enfrentamiento final entre los protagonistas, en un plano general que se mantiene por largos minutos se puede apreciar al videasta entrando a la casa del Pájaro (Fig. 7), con la excusa de traerle las cosas encargadas y hacer las paces. No, en ningún momento el videasta intenta hacer las paces, no se puede perdonar los hechos recientes es la lectura que se puede desprender de su argumento en la película, pero este no reacciona, en un estado de shock no reaccionada de ninguna manera a nada que se le dices, no inmutándose. El pájaro no sale de su estado, aceptando lo que pueda venir para adelante con él.



Fig. 8 El Pájaro vista fija al frente.

Viviendo en su mundo particular en el que está inmerso, se destaca en un primer plano (Fig. 8) en el que no toma en cuenta nada de lo que su vecino, una lectura nos puede entregar la consecuencia en este argumento en voltear la idea hacia el pasado y no mirar de nuevo hacia ella, el interrogatorio por parte del joven sólo nos va a llevar a una figura contraria, exacerbación de los ánimos por parte del protagonista.



Fig. 9 El Videasta interroga al Pájaro y este no responde.

El Pájaro ignora lo que le mencionan recientemente. Sin respuestas ni argumentos para decir ni una palabra, enfrentamiento con sus propias culpas y un interrogatorio fuerte por parte del joven y las responsabilidades que debe asumir, sobre los incidentes para empezar a tomar violencia en sus manos (Fig. 10), que con rápidos golpes y zamarreos llevan al Pájaro contra el piso para recibir insultos y puntapiés.



Fig. 10-11-12-13-14-15 El Videasta golpea al Pájaro.

En la secuencia de relación anterior (Fig. 10 a la 15) se produce la reacción violenta que venia a buscar el joven videasta, ante una nula respuesta por parte del Pájaro, quien ya no quiere hacer nada sobre nada, simplemente enfrenta y ve pasar su destino, la paliza que le propina su vecino se convierte en una suerte de catarsis reprimida para toda una generación que se vio truncada. La secuencia se desarrolla de una manera rápida en que nada es pulcro, desde la forma de cada golpe hasta la manera en que es vista la acción a través de la cámara, hay una furia que provoca este movimiento tan descontrolado. La represión puesta de manera inversa más cuando Pájaro no hace ni acto para defenderse del ataque de su vecino.



Fig. 16-17 Pájaro es devuelto a su ubicación

Continúa el mismo plano en que el vecino levanta al Pájaro (Fig. 16) y lo devuelve a su sillón, el remezón está dado y se da cuenta que no vale la pena hacerlo de este modo, es aquí donde decide las acciones que le siguen.

El Videasta buscaba un motivo, una respuesta a las acciones pasadas del Pájaro y sin embargo la estoica reacción no hace más que gatillar esa rabia interior cargada, la intensión y frustración de verle desaparecer. La acción de desaparecer en pantalla por parte del director nos remarca aquella soledad en que se ve envueltos sus personajes, que los seres mínimos son aquellos que pagan las reales consecuencias y cargan las mayores culpas.



Fig.18 El Videasta coloca la pistola y Fig. 19 La hermana escucha el disparo.

De la nada regresa el Videasta (Fig. 18) y se coloca detrás del Pájaro con el arma que apunta y le dispara en la cabeza, ¿qué es lo que significa ese disparo? Ese disparo significa la ruptura definitiva con el pasado y el quiebre hacia el futuro, romper con todo lo que representa y significa el Pájaro y sus acciones, un ente liberador, donde director nos plantea ese disparo contra nuestra el pasado de manera simbólica.



Fig. 20 Videasta retira el arma. Fig. 21-22 Ex-compañeros y hermana se van.

Ocurrido el hecho del disparo (Fig. 20) de una manera marcada y violenta, ya que se permite escuchar desde fuera del edificio de departamentos, tanto los ex-compañeros del Pájaro (Fig. 21) y su hermana (Fig. 22) huyen arrancando del lugar para no ser vinculados con el asesinato, este acto tan cobarde los delata en sus reales intereses, no hay pena, no hay resentimiento ni un minuto por este personaje que es más común en este periodo, a nadie le interesa participar de este funeral, nadie le interesa tomar responsabilidad por lo que significa, ¿es acaso que nuestra transición estaba mal planteada? Pues no bastaba con el simple hecho de que se volviera a la democracia como forma de gobierno o se creyera que los militares ocultarán sus hechos haciéndolos olvidar. En el filme de Bustamante no hay olvido, menos perdón, pero esta cargado de un aire rupturista sobre los encargados a llevar la actualidad y el disparo hacia el pájaro va representando toda esa ruptura antes mencionada.



Fig. 23-24-25 Zoom back del Pájaro muerto en su sillón.

Luego de escapar todos, el Pájaro queda solo en su departamento, olvidado y dejado de lado, como un personaje olvida que cumplió su finalidad en este armado central

¿Es acaso que no hay otra salida que cerrar con el pasado de cierta forma y de manera violenta? Si bien, se plantea en la película que no hay un perdón, menos olvido a través de estas acciones, la acción concreta del disparo rompe el efecto poético.

6.5 Algunos ejemplos: Caso La Luna en el Espejo de Silvio Caiozzi

6.5.1 Contexto

“La luna en el espejo” fue de los primeros filmes estrenado en el país durante la transición, su realización fue casi integra durante el periodo de régimen militar, su director Silvio Caiozzi ya se había enfrentado con sus anteriores largometraje a los problemas de una realización en medio del régimen, desde el terrible caso del secuestro y desaparición de la protagonista y el director de fotografía, Carmen Bueno y Jorge Müller, de su primer filme “A la sombra del sol” (Extras DVD La Luna en el Espejo), así como filmar casi en la ilegalidad, trasladar clandestinamente el negativo y realizar su proceso de montaje en el extranjero para su segundo filme “Julio comienza en Julio” en 1977, por lo que la realización de “La luna en el espejo” tampoco estuvo exenta de contratiempos que la retrasaron, aún más si consideramos que Silvio Caiozzi trabajó intensamente en la campaña del “Sí o No” por el regreso de la democracia, como la mayoría de los artistas de la época.

El plebiscito y la elección presidencial cruzan el país mientras se realiza la filmación de esta película ambientada en Valparaíso y que cuenta de manera claustrofóbica la relación entre un hijo (identificado siempre como “Gordo”) y su padre, un marino retirado, mientras cruza su interés recíproco por su vecina. Todo esto ambientada en una casona de Valparaíso, por la cual el tiempo no parece transcurrir en ningún día, ni los años pasan a través de ella, había sólo un signo de tiempo en el edificio construido frente a la casona que evita mirar el mar.

El filme logró una notoriedad en el extranjero, ganando diversos premios internacionales, entre ellos a Mejor Actriz en el Festival de Venecia, lo que contribuyó a reposicionar el nombre de Chile en el contexto internacional como un buen lugar de producción, no sólo cinematográfico, sino como una nación que se encontraba en democracia y con una estabilidad que le permitía mantener relaciones comerciales con todos los países. “La luna en el espejo” y sus premios internacionales se entiende como un producto de industria cultural, antes que el término fuera empleado y de exportación, ya que con su presencia trae beneficios para la imagen país.

6.5.2 La autocensura

En este filme, debido a encontrarse rodándose en pleno periodo del régimen militar, tomó una serie de decisiones respecto a su contenido y forma, una

manera indirecta de decir, puesto que la censura aún estaba en el inconsciente colectivo de los realizadores por la cantidad de años en los que la realización no había sido posible al cien por ciento, por lo mismo se puede tomar a este filme, como un ejemplo de autocensura por parte de directores comprometidos, está decisión personal, pues si bien la posibilidad de un discurso directo está presente, como se dio en la mayoría de los casos se opta por la narración de una historia que está evocando a las situaciones de los grandes temas sobre los que se quiere hablar.

“La luna en el espejo” apuesta por no decir todo de manera frontal ni hacer de manera vistosa el tema político como centro de su relato, no haciendo alusiones directas, y está hablada cien por ciento en metáfora, todo lo que se quiere decir a través de ella está puesto en la escena de una manera meticulosa para evitar cualquier interpretación directa, ya que si bien es mencionada la palabra “comunista” una serie de veces, así como “este gobierno” (refiriéndose al régimen militar) cada uno de sus personajes está representando un aspecto diferente del país, una manera de entender los últimos años que se están viviendo, Caiozzi hace una gran metáfora sobre el régimen y los momentos previos al retorno a la democracia y lo que sucedería hacia adelante.

En “La luna en el espejo” hay tres personajes centrales durante todo el filme, el Viejo, el Gordo y la Vecina. En estos tres personajes se traslada la acción, todos de manera claustrofóbica en esta casona porteña y en que cada uno va comportándose de la manera que el director quiere centrar su discurso ideológico presentando un pasado autoritario, un presente rebelde y una mirada cercana y participativa en cada uno de sus personajes centrales.



Fig. 1 El Viejo, ex-marino quien esta enfermo postrado en la cama.

La presencia de mayor referencia es la figura autoritaria del padre (Fig. 1), presente en el viejo marino quien esta postrado enfermo en la cama, su figura de terror atormenta al resto de los personajes a través de gritos, amenazas y todo tipo de usos de fuerza bruta, la utilización del bastón como extensión de su brazo, durante todo el filme está en una situación de necesidad de los demás, requiere de ellos para las cosas cotidianas, incluso poder rellenar un crucigrama, todo lo controla a través de espejos en los que no pierde pisada a lo realizado por su hijo/enfermero. Para el viejo se hace lo que él manda y ordena, no sabe tolerar la indisciplina, como ocurre a lo largo del filme. Es así como en su anterior filme, Caiozzi claramente pone a Pinochet a través de este personaje en pantalla, su desarrollo está en deterioro y se acerca a su final inevitable (clara metáfora a los últimos años de régimen militar en el país). Su presencia dominadora y opresiva está representando el poder central que ha mantenido al país durante los últimos años con un control a base de la fuerza, el personaje del Viejo está cerrado en su ideología militar-antigua, a través de la cuál se cumple su palabra como ley, he ahí hechos significativos como mantener a su hijo cuidándolo y apartándolo del interés romántica de su vecina. A través de las acciones del viejo se puede entender la desesperación por mantener el control y el orden a toda costa, el viejo ve como se cae en pedazos su mundo por la rebeldía del hijo y con ello realizar un último acto de “dignidad”, es clara la referencia política que Caiozzi realiza, a través de este relato y este personaje, que termina mal.



Fig. 2 El Gordo y la Vecina, la vereda opuesta.

En contraposición se encuentra su hijo, el Gordo (Fig. 2), un hombre cercano a los cuarenta años, que ha visto postergado sus deseos y sueños de vida, incluso ocultando su interés por su vecina, debido a buscar la aprobación del

padre, cuidándolo y manteniéndolo en todos sus deseos, en este personaje se coloca una ideología de contraste, pues si bien la mayor parte del filme se concentra sumiso hacia el final va revelándose hacia la figura de autoridad, a medida de metáfora, una vez más, con lo ocurrido en el país. El ejemplo del hijo nos habla de toda su generación que vive bajo el alero del régimen con deseos de libertad, que hacia finales de los ochenta está cercano al retorno a la democracia, como en el plano final en que solo en casa se pregunta a sí mismo hacia donde va a hora que es libre. Caiozzi nos plantea esa misma duda, no de manera directa, sino como ha realizado durante toda su filmografía a través de una reflexión intelectual, acompañada por unos planos que se muestran abiertos y libres de los espejos. Así como, no se puede dejar de mencionar a la Vecina (Fig. 2) que participa activamente en la vida de sus vecinos, se involucra con el Gordo, no sólo en el plano sexual, sino en su deseo de libertad de ir más allá, así como la involucración de un país en los objetivos de democracia.



Fig. 3 – 4 Escena de la fiesta en que participan sus tres personajes.

La opción de Caiozzi de la metáfora en su filmografía puede ser tomada como una autocensura en tiempos de régimen militar, esto se da por tres motivos que se resumen en personajes, historia y estético. Cada uno de esos elementos aporta para que el discurso sea disfrazado y no de manera directa.

6.6 Algunos ejemplos: Caso “Historias de Fútbol” de Andrés Wood

6.6.1 Contexto

El filme de Andrés Wood fue el único estreno nacional para el año 1997, el alto costo que han alcanzado las producciones merma la posibilidad de más realizaciones e incluso este filme se estrenaría con sólo tres copias, una de ellas para festivales (Antonella Estevés. 2005), a pesar de esto el filme tendría una buena respuesta por parte del público. Logrando un éxito a nivel nacional e internacional, logrando consagrar a su director como una promesa del nuevo cine chileno, sus filmes referidos a la identidad nacional y el costumbrismo serían interrumpidos recién en 2004 cuando realiza “Machuca” en que al contar una historia personal entre en los grandes temas del régimen militar y sus consecuencias humanas, desde la perspectiva de un niño de clase alta.

“Historias de fútbol” vino en cierto modo a quitarle el tono político a los filmes de la transición, ya con el desarrollo de dos gobiernos de la concertación y las señales de estabilidad a nivel nacional como la proyección internacional, los cineastas chilenos volcaron su mirada hacia las historias personales de interés nacional, es así como Wood realiza tres cortometrajes en las distintas zonas del país, norte, centro y sur, para presentar la realidad nacional en cada una de ellos unidos por el deporte más popular del país, el fútbol.

En los siguientes años se continuaría con la tendencia a historias alejadas del pasado político, un par más saldrían (entre ellas El Vecino) que tocarían ese tópico como elemento principal, pero los realizadores comenzarían a explorar otros lados del cine y comenzarían a salir las historias con veta más comercial que cambiarían el cine nacional.

“Historias de fútbol” trata sobre tres cortometrajes, una estrella de fútbol de barrio tentado con un gran contrato si pierde, un niño que sueña con una pelota de fútbol y ayuda a su familia y una comunidad chilota que se reúne a ver y disfrutar de un partido de la selección.

6.6.2 Cambian los temas

“Historias de fútbol” representa un cambio, hasta el año de su producción la mayoría de los filmes chilenos habían adoptado la temática política reciente como un medio de expresión, si bien ya no de manera directa, sino a través de historias de personajes mínimos y no de grandes cruzadas. El estreno de este filme nos

traslada a personajes normales, que buscan un lugar en la existencia y el vivir de una manera tranquila, el formato cortometraje también no permite profundizar cien por ciento en cada uno de ellos por la limitación del tiempo, peor alcanza para poder hacerse una idea de los personajes que comienzan a aparecer en la cinematografía nacional. Wood en la tercera historia “Alargue, pasión de multitudes” traslada la historia a una remota isla de Chiloé, como bien vimos en el ejemplo de “La Frontera” estos lugares alejados no se siente tocados por el régimen y la vida continúa sin el paso del tiempo por él, es así como se deben juntar un grupo de chilotes para poder ver un partido de la selección en la casona de unas hermanas solteras deseosas de desvirginar al joven santiaguino que se encuentra de paso (fig.1).

Desde los primeros planos de esta historia chilota, cada uno de sus personajes demuestra su motivación a través de miradas, desde las hermanas solteras hasta el joven deseoso de ver el partido, incluido los otros invitados que están para disfrutar y compartir, todos se reúnen por el interés del partido luego de un curanto chilote.



Fig. 1 Las hermanas chilotas.

En estos personajes no hay grandes lecturas, sus movimientos a través del relato son cotidianos, casi de descripción de la vida costumbrista del sur, Wood muestra una realidad social a través de sus personajes. Son las hermanas quienes cargan un protagonismo en la historia, ellas quienes mueven y provocan cada una de los hechos que allí ocurren. Dos solteras que cuidan de los territorios de su padre difunto, quienes se convierten en anfitrionas de los vecinos al ser las dueñas del único televisor de la zona. Ambas están flechadas por el joven santiaguino y sus deseos por él no son discretos, ya que al ser una zona

apartada las opciones de un tipo como él son lejanas, las mujeres aprovechan su condición para la conquista.



Fig. 2 El joven Santiaguino que esta de paso.

En contrapartida, con todos los vicios del santiaguino (Fig. 2) el joven obsesionado con el partido de Chile en el mundial, no toma en consideración las costumbres sureñas, incluso en su accionar tiene el deseo de ver el partido por sobre todas las cosas. En él generacionalmente no están los temas políticos, ni pasan circunstancialmente, pertenece a esa generación que viene en otros aspectos y que continua la vida.

La inclusión de las islas chilotas en el relato como un lugar apartado está de igual manera que en “La frontera” en donde las situaciones no pasan y las personas se portan de manera distinta, se juntan como una gran familia para disfrutar del espectáculo que es el fútbol (fig. 3 y 4).



Fig. 3 – 4 Los chilotes reunidos frente al televisor.

7. Los filmes analizados

7.1.1 “La Frontera”

Chile, 1991, 118 minutos

Dirección: Ricardo Larraín

Guión: Ricardo Larraín y Jorge Goldenberg

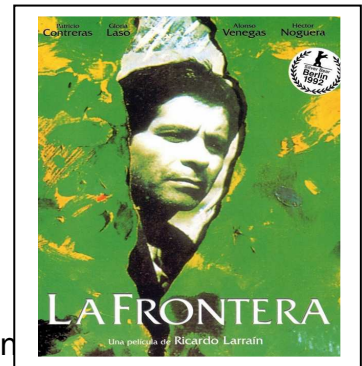
Producción ejecutiva: Ricardo Larraín y Eduardo Larraín

Fotografía: Héctor Ríos

Montaje: Claudio Martínez

Música: Jaime de Aguirre

Elenco: Patricio Contreras, Gloria Laso, Alonso Venegas, Sergio Schimied, Héctor Noguera, Aldo Bernal, Patricio Bunster, Elsa Poblete.



Sinopsis: Acusado de agitar actividades gremiales, Ramiro Orellana (Patricio Contreras) es un profesor relegado al sur de Chile, un territorio marcado por las catástrofes naturales llamado La Frontera. Sometido a un férreo control autoritario, Ramiro revivirá todos los dolores del exilio que lo hizo estar alejado de su hijo. En esta nueva vivencia conocerá a Maite, una refugiada de la guerra civil española, con la cual vivirá una relación que lo hará recuperar la sensibilidad perdida. Mientras tanto, como una sombra se trepa por el pueblo la amenaza de un nuevo maremoto.

Premios

- Mejor Guión Inédito, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba, 1989.
- Premio Andacollo-OCIC, Oficina Cinematográfica Católica, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, 1991.
- Premio APES, Asociación de Periodistas de Espectáculos, Chile, 1991.
- Premio Círculos de Críticos de Arte de Chile, 1991.
- Oso de Plata, Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 1992.
- Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana, España, 1992.
- Sol de Oro a la Mejor Película, Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, FIPRESCI, Festival del Film Ibérico y Latinoamericano de Biarritz, Francia, 1992.

- Mejor Director y Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine OCIC, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1992.
- Premio del Público, Festival de Cine Latino de Chicago, EE.UU., 1992. Mejor Película, Mejor Actor, Mejor Actriz, Festival de Cine de Viña del Mar, Chile, 1992.
- Mejor Opera Prima, Mejor Actri y Mejor Actor, Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia, 1993.
- Premio Medalla de Oro, Mejor Película y Mejor Actor de Reparto, Festival Internacional de Cine de Damasco, Siria, 1993.
- Premio George Sadoul, Francia, 1993. Opera Prima, Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay, 1993.
- Premio Panambi a la Mejor Película, Festival Internacional de Cine de Asunción, Paraguay, 1993.

7.1.2 Notas de prensa

“La mejor realización chilena en dos décadas, La Frontera de Ricardo Larraín, es el prospecto local más prometedor, exhibido en 1992” (USA)
 (“Variety”, Enero de 1992)

“La Frontera, es uno de los mayores acontecimientos en la industria fílmica nacional en las últimas dos décadas y una de las más atractivas aproximaciones a nuestros problemas de identidad” (CHILE)
 (“El Mercurio”, octubre 1991)

“La coherencia técnica y el talento de los actores hace posible ver este film como si fuese construido y diseñado por profesionales” (CHILE)
 (“Caras” octubre , 1991)

“Una película como “La Frontera”, ayuda a romper la idea de que la industria fílmica chilena esta, en una fase de infancia o adolescencia. Su calidad técnica u elenco de primer nivel constituyen los fundamentos exactos para construir un trabajo humanístico, alejado de discursos fáciles” (CHILE)
 (“La Segunda” octubre 1991)

“La Frontera”, es otro eslabón que prueba que la industria fílmica chilena ya ha revivido” (CHILE)

("La Nación", octubre 1991)

"Y finalmente una buena historia bien urdida mejor desarrollada con personajes en los que se puede creer porque están insertos en una realidad convincente e investigada" (CHILE)

("El Mercurio", octubre 1991)

"Quizás en este film más que en otras películas chilenas, la emoción natural y fácil fluye de los personajes y de las relaciones que ellos establecen. En esta película hay una mezcla de la historia de Chile y de los personajes de ficción" (CHILE)

("La Nación", octubre 1991)

"Una de las pocas películas chilenas que se ha visto en Estados Unidos, ésta ganadora del Oso de Plata de Berlín, es una pieza de artesanía, respaldada por una realidad Socio-Política. La película tiene belleza y conciencia y nos abre una tierra cinematográficamente cerrada durante años" (USA)

("Los Ángeles Times", julio 1992)

"Con la película de Ricardo Larraín presentada en el festival de Biarritz, Chile ha descubierto otra vez que tiene un cine que puede obtener premios internacionales como El Oso de Plata en Berlín" (FRANCIA)

("Le Monde" septiembre 1992)

"Es una película para ver y sentir se entra en ella poco a poco y una vez dentro no hay salida, captura. Y con armas nobles: la sentimentalidad sin empalagos, verdadero grano del verdadero cine: Los actores".(ESPAÑA)

("El País, julio 1992)

"Esta película una verdadera obra maestra por su guión sus imágenes y la actuación, fue aclamada desde el comienzo en el Festival de Biarritz por la prensa y el público. Además de su impecable factura, venía precedida de un halo de triunfo". (ESPAÑA)

("Cambio 16", octubre 1992)

7.2.1 “Amnesia”

Chile, 1994, 90 minutos

Dirección: Gonzalo Justiniano

Guión: Gonzalo Justiniano y Gustavo Frías

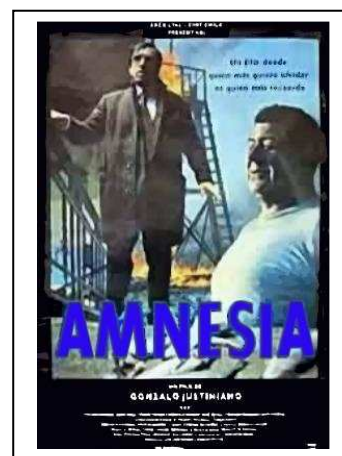
Producción Ejecutiva: Carlos Bettin y Luis Justiniano

Fotografía: Hans Burmann

Montaje: Danielle Fillios

Música: José Miguel Tobar y Miguel Miranda

Reparto: Pedro Vicuña, Julio Jung, José Secall, Marcela Osorio, Myriam Palacios, Nelson Villagra y Carla Cristi.



Sinopsis: Hace unos años, el soldado Ramírez participó en un crimen, allá en la profundidad del desierto. Asesinatos ordenados por su superior, el cruel oficial Zúñiga. Pasa el tiempo, y un día Ramírez se encuentra con Zúñiga, ahora ambos convertidos en civiles. La casualidad le está dando una chance a la conciencia atormentada del primero para reparar - o vengar - los hechos del pasado. O quizás la oportunidad sea para Zúñiga. Drama pausado y elíptico sobre el perdón, el dolor y la venganza en un sentido más universal que la simple anécdota.

Premios

- Premio del Público, Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, 1994.
- Primer Premio, Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, 1994.
- Mejor Actor, Mejor Fotografía, Premio de la Crítica, Premio OCIC, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1994.
Premio de la Crítica, Mejor Guión, Mejor Película, Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, España, 1995.
- Premio del Público Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Chile, 1995.
- Mejor Película. Festival de Cine de New England. E.E.U.U., 1995.
Premio de la Juventud, Festival de Cine de Fribourg. Suiza, 1995.
Mejor Película Iberoamericana, Festival Internacional de Cine de Montevideo, Uruguay, 1995.
- Mejor Película, Mejor Actor, Festival de Cine de Gramado, Brasil, 1995.

- Mejor Película, Mejor Actor Secundario. Festival Internacional de Cine de Damasco, Siria, 1995.
 - Mejor Película Festival de Derechos Humanos Buenos Aires Argentina, 1995.
- Premio de la Prensa Festival de Cine de Bruselas, Bélgica, 1995.

7.2.2 Recepción

En medio de la proliferación de films que relata el pasado cercano de la Dictadura surge “Amnesia”, un valioso relato de aquel periodo y que profundiza en la mirada del mundo militar en años en que varios temas aún eran escuetamente abordados.

Ambientada en el norte de Chile y en Valparaíso, se introduce en la mirada de los militares, muy poco abordada en el cine nacional, contraponiendo dos posturas: la del olvido y la autocrítica.

La película, que originalmente se llamaría “Cabezas de pescado”, se filmó en 1993 y contó con auspicios del exterior, lo que significó que contara con la fotografía de Hans Burmann, a cargo de importantes films hispanos como “La colmena” y “El rey pasmado.” Tras su estreno se sucedieron de manera inmediata numerosos premios en Venecia, Montreal, Cannes y San Sebastián, siendo uno de los films nacionales más premiados de la historia.

7.3.1 “Johnny Cien Pesos”

Chile, 1993, 90 minutos.

Dirección: Gustavo Graef-Marino

Guión: Gerardo Cáceres y Gustavo Graef-Marino

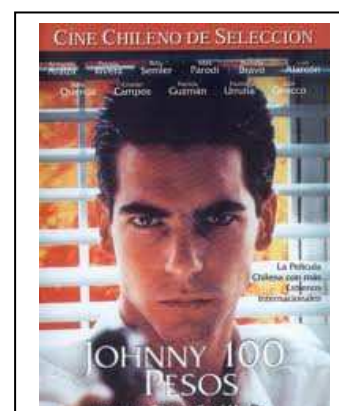
Producción Ejecutiva: Abdullah Ommidvar

Fotografía: José Luis Arrendo

Montaje: Danielle Fillios

Música: Andrés Pollack

Elenco: Armando Araiza, Patricia Rivera, Willy Semler, Sergio Hernández, Eugenio Morales, Rodolfo Bravo, Aldo Parodi, Luis Gnecco, Boris Quercia y Cristián Campos con Luis Alarcón.



Sinopsis: Basada en un hecho real. Johnny tiene 17 y es cómplice de un asalto a una casa de cambio clandestina en un edificio del centro de Santiago. Pero algo falla. Antes de poder escapar el edificio está rodeado de policías y el operativo llama la atención de la prensa. Hay negociaciones y el gobierno se inquieta en su afán de demostrar que Chile, ahora en democracia, es un país seguro. Mientras tanto, en el encierro, el joven Johnny va haciéndose hombre rápidamente, con la violencia y la rabia de alguien que siempre ha sido marginado

Premios:

- Selección Oficial de Chile al Oscar a la Mejor Película Extranjera.
- Mejor Película, Premios Apes, Chile, 1994.
- Mejor Película, XVI Mystest Festival de Cine Fantástico Cattolica, Italia, 1995.

7.4.1 “El Vecino”

Chile, 2000, 90 minutos

Dirección: Juan Carlos Bustamante

Guión: Juan Carlos Bustamante

Producción Ejecutiva: Carlos Ortúzar

Fotografía: Antonio Farías

Montaje: Juan Carlos Bustamante, Bernardita Vale

Música: Gabriel Cordero

Elenco: José Soza, Andrés Aliaga y Pepe Torres



Sinopsis: Un joven videasta, artista escéptico y marginal, saturado de imágenes modernistas traba amistad con su vecino, un delincuente, que atormentado por la memoria de un hecho criminal, busca el perdón. La relación que establecen desemboca en el drama. Presente y pasado en pugna, creación y delincuencia, poder y marginalidad

Sin Premios

7.5.1 “La luna en el espejo”

Chile, 1990, 70 minutos

Dirección: Silvio Caiozzi

Guión: Silvio Caiozzi y José Donoso

(basado en una idea de José Donoso)

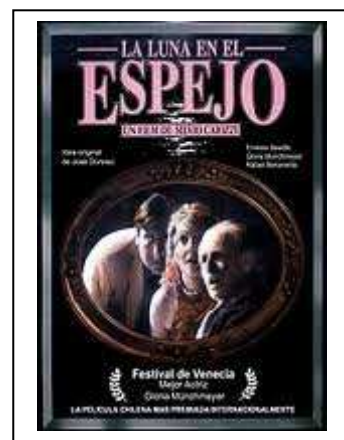
Producción Ejecutiva: Silvio Caiozzi

Fotografía: Nelson Fuentes

Montaje: Álvaro Ramírez y Silvio Caiozzi

Música: Mariano Díaz y Jorge Domínguez

Elenco: Rafael Benavente, Ernesto Beadle, Gloria Münchmayer, Mónica Echeverría, María Castiglione y Roberto Poblete.



Sinopsis: En Valparaíso, Don Arnaldo (Rafael Benavente), un viejo marino, vive enfermo y encerrado en su casa que no tiene vista al mar. Con él está su hijo El Gordo (Ernesto Beadle). El viejo controla todo lo que pasa en la casa a través de los espejos que yacen colgados en las paredes. Mientras El Gordo sólo desea su muerte. Lucrecia es la vecina (Gloria Münchmayer), una viuda que entabla una relación con El Gordo a escondidas de Don Arnaldo, quien siente que su hijo se escapa por culpa de ella de su férreo control paternal.

Premios:

- Mejor Actriz, Festival Internacional de Cine de Venecia, Italia, 1990.
- Mejor Película, Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, 1990.
- Premio OCIC, Festival de Cine de Amiens, Francia, 1990.
- Premio Especial del Jurado, Festival de Internacional de Cine de Valladolid, España, 1990.
- Mejor Director, Mejor Película, Premio APES, Chile, 1990. Selección Oficial de Chile al Oscar a la Mejor Película Extranjera, Los Angeles, EE.UU., 1990.
- Mejor Director, Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena, Colombia, 1991.
- Mejor Película Latinoamericana, Mejor Película Internacional, Festival Internacional de Cine de Montevideo, Uruguay, 1991.
- Mejor Película, Festival Internacional de Cine del Cuzco, Perú, 1991.
- Glauber Rocha, Festival Internacional de Cine de Portugal, 1991.

- Colibrí, Festival Internacional de Cine de Vitoria, Brasil, 1991.

7.6.1 “Historias de fútbol”

Chile, 1997, 90 minutos

Dirección: Andrés Wood

Guión: Andrés Wood, René Arcos

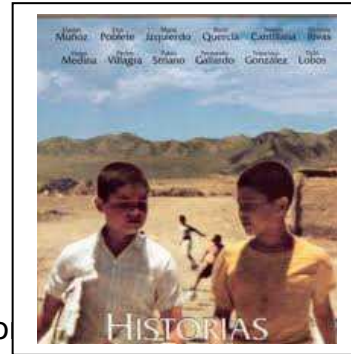
Producción Ejecutiva: Juan Harting y Andrés Hon

Fotografía: Igor Jadue-Lillo

Montaje: Andrea Chignoli

Música: Miguel Miranda y Jose Tobar

Elenco: María Izquierdo, Elsa Poblete, Boris Quercia, Daniel Muñoz, Manuel Aravena, Nestor Cantillana.



Sinopsis: Tres historias conectadas a través del fútbol y la pasión que de diferentes formas, produce. En la primera, un promisorio crack de un club de barrio está en la disyuntiva de si apegarse o no a los oscuros criterios de los dirigentes. En la segunda, un grupo de niños, habitantes de la ciudad de Calama, se hacen de una pelota que sale volando del estadio en donde juega Cobreloa, quien será el dueño, cuál es el valor de ella, es lo que dará vueltas. Y en la tercera, la llegada de un joven turista a una cabaña chilota durante un partido de Chile en el mundial de España, agitará la vida de las dueñas de casa y de los vecinos del lugar.

Premios:

- Mención Especial del Jurado, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, España, 1997.
- Mejor Director, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 1997. Mejor Película y Banda Sonora, Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, 1998.
- Mejor Opera Prima, Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia, 1998.
- Mejor Actriz, Festival de Cine de Gramado, Brasil, 1998.
- Premio Especial del Jurado, Festival de Cine de Taipei, Taiwan, 1998.
- Premio Casa de América, Madrid, España, 1998.

8. Conclusiones

A través de esta investigación, se ha adentrado en la temática ideológica presente en el cine chileno de la transición (1990-2000), sobre lo que directores de esa época querían decirnos, esto a través de sus personajes en cuatro filmes emblemáticos, que cada uno de ellos marco tendencia sobre lo que vendría a futuro, es por aquello que partiremos recordando el objetivo de esta investigación que decía sobre “indagar en la temática ideológica de los personajes de filmes del cine de la transición”, por lo mismo en el análisis se trabajo con dos personajes centrales por cada una de las secuencias, generalmente en ellas los personajes fueron contrastados, ya que en todos los casos se presentaban una suerte de lucha entre cada uno de ellos, de esto se pueden hacer una serie de conclusiones que va más allá y nos permite entender un poco el cine chileno de la transición democrática chilena.

En principio podemos afirmar que en relación al asunto, los cuatro directores y sus filmes se convierten en una suerte de adelantados para el cine chileno, si bien este estaba relanzándose con el retorno a la democracia, los filmes de estos directores se convierten en espejos de la realidad venidera, siendo algunas escenas de sus filmes acontecimientos que sucederían o que serían pauta, revisemos cada caso particular partiendo por el caso presente en el filme “Johnny Cien Pesos”, en él analizamos la escena del abogado ministerial y el juez, en donde la estabilidad del gobierno era lo fundamental y la presión política utilizada como último recurso, es así como toda la primera parte de la transición los gobiernos de la concertación dedicaron esfuerzos a presentar instituciones que funcionaban y que aseguraban que la democracia estaba asegurada en el país, así como de igual manera al comienzo de la transición el poder judicial era intocable y su independencia le permitía resolver los casos, sobre todos de derechos humanos, con lentitud que ellos consideraban. Graef-Marino en su filme planeta la formula como eso va ir cambiando paulatinamente, a pesar de usar la presión por parte del abogado en clara señal a que los aires cambiaron y como ahora el poder judicial ha trabajado con velocidad con reformas que lo han modernizado. En “Amnesia” y “El Vecino” está el tema del enfrentamiento, ya sea con el futuro o el pasado, el tema de la memoria era algo que claramente durante la transición estaría presente, lo que es novedad en ambos caso es la mirada hacia mundos no tocados, como los militares en el primer caso y los agentes secretos en el segundo; producto de sus acciones son atormentados y perseguidos, adelantándose a los tabús que a finales de la transición

comenzarían los juicios a militares que trabajaron durante el régimen militar y encarcelamientos (o funas como la vista en el documental “La funa de Víctor Jara”) notoriamente en ambos filme la memoria y la consciencia colectiva está marcada en pequeñas muestras de esta. En el caso de “La Frontera” este filme nos enmarca en la búsqueda de una identidad personal, un personaje que ha sido extraído de su entorno y trasladado a lo más recóndito del país se recompone y reconstruye como una metáfora de lo que ocurre con el país, como va dejando de lado los conflictos y rencores para encontrar la paz y comenzar de nuevo a pesar de las circunstancias.

Además no se puede dejar de incluir, que a nivel de industria estos directores aportarían en el desarrollo, la repercusión internacional de “La Frontera” permitiría a Ricardo Larraín las puertas de la co-producción internacional en un gran mercado como España, que sería copiado como un modelo de negocios y de realización en el futuro por los nuevos directores y apuestas por el cine chileno, hoy es necesario algunas co-producciones para llevar adelante proyectos complejos y caros que el país no permite realizar, como los ejemplos de “El cielo, la tierra y la lluvia” con capitales franceses y holandeses, “101 recetas para ser feliz” o “Lo bueno de llorar” con capitales españoles o “Santos” que se realiza con capitales norteamericanos, españoles y de otros lados del mundo, de la misma forma que Gonzalo Justiniano pudo financiar sus siguientes filmes y lograr una venta internacional de sus obras. En ese ámbito del género Graef-Marino apostó por el policial para contar su filme, un género que no había resultado en el país y que no había sido explotado con una formalidad, la apuesta por una manera distinta a la historia personal no sólo resultó en términos de taquilla, a partir de ahí se comenzó a abrir una serie de nuevos géneros que no aparecían antes como el fantástico en “La rubia de Kennedy” o “Santos”, terror con “Ángel Negro”, animación “Ogú y mampato en Rapa Nui”, etc.

A nivel de realización, son cuatro miradas estilísticamente distintas, además de la diversidad temática de cada uno de los filmes, el cine chileno de la transición se marca en dos ámbito al comienzo muy político y en una segunda parte que comenzó a mirar hacia otros temas, es aquello mismo una tendencia que se puede dar hasta el día de hoy con el cine chileno, ya que la diversidad es el sello de los nuevos tiempos y los directores han tomado el camino de contar las historias que sienten en su necesidad apartándose a ratos de estilos y tendencias, se produce por sus propios gustos y a ratos para ellos (Alicia Sherson. Valdivia 2009), en el cine chileno de la transición comienza esto disperso, en donde cada

uno realizaba su filme, no se produce una unidad ni se continua lo que se venia haciendo con el “nuevo cine chileno” de los años setenta, en cierto sentido el régimen militar vino a destruir lo que se había realizado anterior a él.

Los personajes que se reflejan en los filmes mayoritariamente representan tendencias opuestas, en todos los casos analizados se presentan como fuerzas opuestas que están en lucha distinta y que además representan políticamente ideologías distintas y contrastadas, siendo cada uno una metáfora del Chile representado, revisemos cada tema presente en los personajes y que podemos concluir de ellos:

Pasado vs futuro

Este tema está presente en la mayoría de los filmes, los mayores, los viejos o las autoridades son el ejemplo del régimen militar debilitado o venido a menos que controla el país y en contrasentido está el joven que está en la mirada de progreso y de democracia, está en “La luna en el espejo” y “El vecino” en donde los enfrentamientos son directos y con la misma consecuencia, lo antiguo paso su tiempo y es el tiempo de nuevas generaciones para tomar las riendas de la vida, como en el caso del Gordo o una venganza como ejecuta el Vecino sobre el Pájaro. Este mismo tema está presente en Amnesia, aunque en una variante distinta, pues el enfrentamiento hace alusión directa a limpiar culpas, cada uno de los militares en veredas opuestas ha tomado opciones y siendo la salida una venganza, que aunque no se concrete la intención guía y motiva todo el filme.

Tendencia a la democracia

Esto puede parecer obvio, más cuando la mayoría de los directores son representantes de la coalición ganadora y opuestos al régimen, pero en los personajes de la transición la democracia significa no sólo libertad, sino que paz y tranquilidad la que cada uno de ellos está buscando, desde el videasta en “El Vecino” para poder terminar su trabajo artístico en paz y sin inconvenientes, el soldado Ramírez en “Amnesia” que quiere enmendar las cuentas con su propia consciencia sobre lo ocurrido en el norte o más sencillo el profesor Ramio que busca una tranquilidad que se la ha sido negada con el régimen, que provoco el exilio de su mujer y su hijo, la perdida de colegas y el relegamiento al confín del mundo. Todos ellos hablan de democracia y está entendida en la primera señal como la libertad.

Mirada al pasado

Los personajes de la transición avanzan, si bien continúan o buscan continuar con sus vidas y dejan atrás los hechos, como el profesor Ramiro o el soldado Ramírez siempre están en un constante recuerdo, una vuelta al pasado en no repetir los errores que habían sucedido en el país. La mirada al pasado les permite reencontrarse y continuar, es ese continuar el que queda supeditado a zanjear las culpas con el pasado, lo que hace mirarlo constantemente, Ramírez no podía estar tranquilo hasta encontrar al sargento Zúñiga, así como el Videasta no estará tranquilo si no acaba con el Pájaro.

Ante todo este panorama surge aún la interrogante que planteaba el inicio de esta investigación sobre ¿si estos filmes aportaban en algo a los procesos políticos y por ende a la democracia? Después de haberla realizado se puede entender que todo el arte de la transición fue definitivo en el avance del país, no sólo en las realizaciones de manifestaciones populares o apoyos en campañas políticas, no sólo en su función de exponer casos y hacer participe la memoria, lo que con mayor empeño se realiza en el arte es la búsqueda del reencuentro nacional, el cine chileno apunta sus miradas hacia eso, filmes como “La Frontera” que presentan protagonistas sufriendo las consecuencias no son contestatarias, no están refiriendo su mirada a la lucha combativa, reflexionan sobre los procesos, las causas y las consecuencias, como Larraín dice en el comienzo de esta investigación está realizadas por la dinámica se da así. En cierto sentido, los filmes de la transición colaboraron a entender una ideología que llevaría al país más adelante, se da el caso que los filmes chilenos comenzaron a hablar de las cosas antes que sucediera, no sólo en estos casos el artes se anticipa a las situaciones. Los procesos democráticos se vieron fortalecidos por varios hechos, entre ellos los descritos en los filmes como un fortalecimiento de la institucionalidad.

Como se planteaba en el planteamiento *¿Cuál era la ideología que se retrata en las películas chilenas de los noventa?* Pues en todas ellas era hablar sobre la democracia, sobre la mirada hacia el futuro de construcción del país, el cine chileno de la transición estaba fuertemente ideologizado al comienzo, sus temas trataban de manera directa o indirecta los hechos recién y desde todo óptica de géneros y puntos de vista.

Cómo se inserta uno dentro de este panorama, pues bien como cineasta chileno se debe agradecer el trabajo realizado por estos cuatro cineastas, ya que

marcaron pautas. Ellos realizaron una marca sobre como hacer un cine social y político en modelos que hoy en día uno puede trabajar y permitieron que estos temas sean discutidos de manera más reflexiva haciendo su aporte a la transición chilena con sus filmes, volcaron el tema hacia otras discusiones y de una manera más profunda, cambiaron la forma de realizar cine en aspectos técnicos y lograron tener visión de mercado, sembrando un camino que permite a muchos jóvenes, incluyéndome realizar filmes en cualquier formato y con un discurso que decir.

9. Referencias Bibliográficas

Textos

- Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. “**Huérfanos y Perdidos**, relectura del cine chileno de 1990-1999” Uqbar Editores. Santiago. Agosto de 2007 (Nueva edición aumentada y corregida) I.S.B.N:978-956-8601-03-4
- Antonella Estevés. “**Luz, Cámara, Transición**. El rollo del cine chileno de 1993 a 2003”. Ediciones Radio Universidad de Chile. Santiago. Marzo de 2005 I.S.B.N: 956-299-586-0
- “Alfredo Jocelyn-Holt, Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Claudio Rolle, Manuel Vicuña. “**Historia del Siglo XX chileno**”. Editorial Sudamericana. Santiago. Marzo de 2001
- Aldo Francia. “**Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar**” Editorial Universidad de Valparaíso. Valparaíso. 2002 (Reedición) I.S.B.N: 956-214-035-0
- Santos Zunzunegui. “**La mirada cercana**, microanálisis fílmico”. Paidós Comunicación. Barcelona. 1996 I.S.B.N: 84-493-0231-5
- Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana. “**Breve historia del cine chileno**” Ediciones LOM, Santiago, 2010. I.S.B.N: 978-956-00-0152-8

Páginas Webs

- <http://www.atn.cl/cine/frontera.htm>
- <http://www.cinechile.cl>
- <http://propolco.tripod.com/monograf/democra.htm>
- <http://www.topia.com.ar/articulos>
- <http://letrasiberoamericanas.bligoo.cl/tag/artechileno>
- <http://www.g80.cl>

Textos digitales

- George Yudice. “**Cultura y desarrollo: Análisis y Consecuencias**”. Ponencia para el seminario “La cultura como factor de desarrollo”. Universidad de Chile. Agosto de 2005

- Área de Cine y Artes Visuales de la división de cultura del Ministerio de Educación. **“La industria audiovisual en Chile”**. Documento trabajado para el Encuentro de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe. Noviembre de 1999
- Sharon Arriagada Herrera. “Industrias Culturales, su origen y sus relaciones con la sociedad y el arte” Trabajo para la Universidad de Monterrey. San Pedro Graza García. Diciembre de 2009
- Andrea Grandón y Esteban Sánchez. “Análisis Salas de cine antiguas y Multicines”. Trabajo realizado para Ingeniería Comercial, programa especial de prosecución de estudios. Universidad Central Chile. Santiago. Julio de 2009.
- María Francisca Carreño Mora. Cine Chileno después de la dictadura, una década proyectada en la pantalla 1990-2000. Artículo realizado para la revista Razón y Palabra. Nº 71