

CENECA - CED

numero 93

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA CHILENA

serie

INDUSTRIA CULTURAL

CED

CENECA

MARIA DE LA LUZ HURTADO

Editora



**LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA CHILENA:
DESAFIOS Y REALIDAD**

Alejo Alvarez
Alberto Celery
Jorge López
Ignacio Agüero
Roberto Farías
José Daire
Osvaldo Barzelatto
Alicia Vega
Ignacio Aliaga

Silvio Caiozzi
Gonzalo Justiniano
Cristián Sánchez
Carlos Flores
Douglas Hübner
Luz Alvarez
Eduardo Tironi
Yessica Ulloa
Mariano Silva

**ASOCIACION DE INDUSTRIALES DE
ASOCIACION DE PRODUCTORES DE CINE
ASOCIACION DE PROFESIONALES Y
TECNICOS AUDIOVISUALES
ORGANIZACION CINEMATOGRAFICA
IBEROAMERICANA**

[1987]

INDICE

	Págs.
INTRODUCCION	3
I. LA PRODUCCION DE CINE EN CHILE:	
EXPERIENCIAS PARA UN DIAGNOSTICO	7
El cine, una aventura ilógica	7
<i>Alejo Alvarez</i>	
El problema del retorno económico	8
<i>Silvio Caiozzi</i>	
Producción con los amigos, ¿Una alternativa?	10
<i>Alberto Celery</i>	
Un caso de Co-Producción	11
<i>Gonzalo Justiniano</i>	
Produciendo con Chile Films	12
<i>Jorge López</i>	
El Proyecto de un "Cine Pobre"	14
<i>Cristián Sánchez</i>	
SINTESIS DEL DEBATE	16
II. BASES PARA UNA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL	19
El cine independiente	19
<i>Ignacio Aguero</i>	
El papel del Estado	21
<i>Carlos Flores</i>	
El desarrollo de la industria del cine en Brasil	27
<i>Roberto Fariás</i>	
En torno al quehacer y el qué hacer cinematográfico	30
<i>Douglas Hübner</i>	
SINTESIS DEL DEBATE	32
III. LA DISTRIBUCION Y LA EXHIBICION DEL CINE	35
La sala de cine y la diversificación de los canales de distribución	35
<i>José Daire</i>	
Exhibición en sala de cine chileno: costos y ganancias	38
<i>Luz Alvarez</i>	
SINTESIS DEL DEBATE	40
IV. LAS NUEVAS TECNOLOGIAS Y LA DISTRIBUCION	43
INTERNACIONAL DEL CINE	
Las nuevas tecnologías y la televisión en el mercado internacional del cine	43
<i>Osvaldo Barzelatto</i>	

Acerca del cine de sala y las nuevas tecnologías
Eduardo Tironi

47

SINTESIS DEL DEBATE

48

V. EL CRITICO, EL EDUCADOR, EL ANIMADOR CULTURAL
 EN LA CONSTITUCION DE NUEVOS PUBLICOS PARA EL CINE

51

Educación cinematográfica para escolares

51

Alicia Vega

Video comunitario: Redes de distribución regional

54

Yéssica Ulloa

Cine - Arte en Santiago y Provincias

56

Ignacio Aliaga

El rol del crítico

59

Mariano Silva

SINTESIS DEL DEBATE

61

ALGUNAS CONCLUSIONES FINALES

62

INTRODUCCION

María de la Luz Hurtado
CENECA
Coordinadora del Encuentro

En nuestra sociedad contemporánea, la producción de las comunicaciones y del arte se ha especializado principalmente por la mecanización e industrialización de su modo de producción y por la masificación de su distribución y consumo. Habiendo ciertas artes como la plástica, la música y el teatro que pueden existir sin pasar por la reproducción mecánica, el cine y la televisión, entre otros medios, sólo existen como lenguaje a partir de este hecho que los constituye. De aquí la estrecha interdependencia existente entre estos medios y su carácter industrial, por una parte, y por otra, con su vocación de divulgación masiva.

Siendo el cine uno de los principales constructores del real-imaginario del Siglo XX, y en la época de la primacía del lenguaje audiovisual, todo pueblo requiere tener su propia producción cinematográfica que lo exprese. En Chile, esta necesidad ha sido satisfecha sólo intermitentemente, en los ocasionales momentos de activación del cine provocados en general por políticas de fomento estatales (creación de Chile Films en la década del '40, promulgación de la Ley de Cine en 1967).

En el último decenio nos encontramos en uno de los momentos de máxima baja de la producción cinematográfica realizada en Chile en el género argumental y documental destinado a la distribución masiva. Entre 1975 y 1978, no se estrena en el país ningún largometraje nacional a nivel de exhibición comercial. Desde entonces, sólo han habido tres producciones que han ocupado ese circuito, dos producidas en el área independiente ("Julio Comienza en Julio", 1979 y "Cómo Aman los Chilenos" 1984) y una en la estatal ("El Ultimo Grumete", 1984). Otros largometrajes (4 ó 5) han sido exhibidos en circuitos especializados.

De aquí que virtualmente el 100% del cine que es exhibido en el país es de origen extranjero, principalmente, norteamericano y europeo. Este cine es el que ha formado los públicos, el que mantiene activa las salas, el que es discutido, promovido y criticado en los medios de comunicación, el que se proyecta por televisión y es contenido en los video-cassettes de consumo familiar. Son estos circuitos los que forman y manejan un mercado, un mercado que en ocasiones se resiste, pero que también puede ser una fuente de sustentación para la (eventual) producción nacional. Circuito que atraviesa por sus propias crisis, en especial el de cine de sala, fenómeno no sólo nacional sino también mundial, provocado por la introducción de nuevas tecnologías de exhibición de cine. El máximo auge del cine de sala se produce en Chile en 1967, con 75 millones de espectadores, en 1972, hay 51 millones. En 1975 se produce un brusco descenso del público de sala, llegando a 23 millones de espectadores en todo el país. En 1983, esta cifra ha bajado a la mitad: 12 millones de espectadores anuales.

Es un hecho que la crisis actual del cine en Chile posee causas coyunturales provenientes de políticas del régimen actual como son la derogación de la Ley de Cine, la censura, la política económica que restringe la capacidad adquisitiva de la población, y el exilio de una generación de realizadores. No obstante, también hay factores de otro orden que explican esta situación, como el de las nuevas tecnologías, la presencia dominante de las empresas transnacionales, y factores estructurales como la debilidad histórica de la industria cinematográfica nacional.

Por otra parte, se advierten fenómenos de gran vitalidad en otras áreas de la producción cinematográfica, como la publicitaria. Esta, desarrollada en el área independiente, ha permitido una capitalización financiera y de equipamiento entre los productores de cine, una mantención y aumento de profesionales calificados y al día técnicamente, un desarrollo de capacidades em-

presariales y de funcionamiento en modos de producción de tipo industrial. En 1984, hay en Santiago 57 agencias productoras de cine y video, fenómeno absolutamente inédito en el país. El desarrollo del video independiente, muchas veces vinculado a las capacidades de producción mencionadas, ha significado también la exploración en géneros, lenguajes y relaciones comunicacionales diferentes a los de la publicidad.

Estos elementos redefinen el campo del cine y plantean el desafío de enfrentar el desarrollo del área de modo diferente a como se hiciese en décadas atrás.

Si bien, se están viviendo procesos políticos que auguran una vuelta no tan lejana a la democracia, no es posible pensar que el Estado pueda absorber de inmediato las múltiples demandas que se le plantearán. Tampoco ha demostrado ser aconsejable, dada la inestabilidad política de este país, poner todas las bases de una industria del cine en instituciones estatales o paraestatales; la importancia y posibilidades de las áreas independientes se han manifestado en estos últimos años, y su fortalecimiento implica entrar en lógicas de mercado y desarrollar los diversos lugares o medios en que éste se constituye: la sala exhibidora, la televisión, el video en circuito cerrado, el mercado internacional.

Mercado que en términos culturales supone estar atentos a lo que la sociedad busca, necesita y toma del cine. Se trata de una sociedad que no puede entenderse como una masa consumidora anónima, sino como sujetos que poseen sus gustos, sus hábitos, sus necesidades, sus motivaciones respecto al medio, en una conducta que elige activamente optar por el cine de entre sus otras alternativas de consumo cultural y uso del tiempo libre (cuando posee la capacidad económica para optar, limitación que se plantea fuertemente en países pobres como el nuestro).

En síntesis, sabemos que el cine es una vocación apasionante para quienes lo realizan, difunden o promueven. Constituye, en cuanto arte, un importante espacio de desarrollo personal, de volcamiento de energías, idearios, posturas estéticas, vivenciales e ideológicas, respecto a los cuales, al menos los creadores, suelen entregar el máximo de tiempo e importancia. Pero también el cine es una fuente de subsistencia económica, de generación y absorción financiera, de funcionamiento de sistemas y circuitos de comercialización y administración empresarial.

En décadas pasadas, se solía oponer como discusiones antagónicas la del cine como producción artística - competencia de los creadores - y el cine como industria cultural - competencia de los empresarios y administradores -, a los cuales se miraba con sospecha, por pensar que estaban indisolublemente ligados a procesos de manipulación cultural o a intereses comerciales irreductibles a lo artístico.

Pensamos que hoy se ha producido una mayor conciencia de la necesidad de enfrentar aspectos estructurales de los sistemas de producción cultural para asegurar los procesos creativos, y que los distintos sectores y actividades del cine son sistemas interdependientes, cuyas crisis y posibilidades de desarrollo poseen puntos en común, cuya negación afecta a cada uno de los involucrados.

El Primer Encuentro de la Industria Cinematográfica Chilena, realizado en Noviembre de 1985 y cuyos resultados recogemos en esta publicación, se propuso avanzar en la identificación de los problemas que aquejan a la actividad del cine en el país, y de las alternativas para generar una industria cinematográfica, entendida como la concurrencia de la creación, la producción, la distribución, la exhibición, el consumo y la reflexión crítica acerca del campo, los cuales están atravesados por determinantes legales, institucionales, profesionales como también económicas, tecnológicas y culturales más vastas. Se pensó que sólo una mirada y abordaje en conjunto de todas estas dimensiones permitiría resultados y avances palpables.

De aquí la importancia que este Encuentro organizado por CENECA y CED fuese auspiciado por la Asociación de Industriales de Cine (ASICI), la Asociación de Productores de Cine (APC), la Asociación de Profesionales y Técnicos Audiovisuales (APTA) y la Organización

Cinematográfica Iberoamericana (OCI), y que hayan concurrido en un ánimo de diálogo e intercambio de experiencias y propuestas todos los sectores que pertenecen a esta actividad.

Este Encuentro de la Industria Cinematográfica Chilena formó parte de un Ciclo de actividades organizado por CED y CENECA, entre Noviembre de 1985 y Agosto de 1986. Estimulados por la idea común de plantear **Nuevas Perspectivas para la comunicación y la cultura en Chile**, se convocó a todos aquellos ligados a las industrias del cine, el libro, la televisión, la prensa, las agencias de noticias y la música popular para, en seminarios sucesivos, realizar diagnósticos de la situación y problemas de cada sector, discutir propuestas encaminadas a superar la crisis de desarrollo de estas áreas, y asegurar la participación de la sociedad en ellas.

Se partió de la convicción de que no puede haber desarrollo económico y social, ni puede avanzarse en la democratización del país, si no se avanza paralelamente en la apertura y ampliación de espacios de creación, de información, de difusión, de expresión de identidades que den un sentido personal y colectivo a la existencia y a la acción de los individuos en un tiempo y en un espacio determinado.

Sabemos que en la actualidad los medios de comunicación de masas y las industrias de la cultura son preponderantes en la configuración de este sistema cultural. No obstante, a la hora de definirse políticas públicas, de legislar o de establecer el campo institucional de estas industrias, se les aplica mecánicamente disposiciones propias de la economía o de la política, sin considerar ni cuidar la especificidad de su quehacer.

Asimismo, el acelerado proceso de transformaciones tecnológicas, empresariales, de producción y consumo de estas industrias, hace que en lo nacional las adaptaciones sean inorgánicas y lentas, las que contrastan con el dinamismo y libertad con que operan las empresas transnacionales de comunicación.

Estando a la base de este Ciclo de Seminarios una valorización por la cultura como lugar de constitución de la sociedad, se abordó en análisis desde donde ésta se define y posibilita: Fueron los aspectos de propiedad, de relaciones de producción, de mercado, de tecnología, de ordenamiento institucional legal o de normativas operantes, los que concentraron el debate y las propuestas.

Una característica de todos estos seminarios fue la participación activa, en su preparación y desarrollo, de las personas e instituciones más activas que forman parte de cada sector, desde distintas profesionalidades y ubicaciones. Creemos que la amplitud de la convocatoria realizada y la respuesta positiva de los más diversos sectores involucrados manifiesta la disposición existente hoy en nuestro país de participar en espacios de concertación y de lograr consensos básicos respecto de áreas tan vitales, pero a la vez tan postergadas, de la vida nacional.

Algunas propuestas surgidas en estos seminarios pueden encontrar puntos de apoyo en disposiciones vigentes o en negociaciones factibles en la actual coyuntura. Otras, suponen presionar también por cambios de políticas nacionales, ya que necesitarían de un ámbito económico e institucional coherente, adecuado a este nuevo tipo de implementación. En este caso, no creemos que sea un ejercicio ocioso prefigurar un futuro ordenamiento en el marco de la democracia, ya que al dar forma a las utopías a través del lenguaje, se contribuye a canalizar los esfuerzos en una misma dirección, iniciando así el camino de su concreción histórica.

Santiago, Julio de 1986.

I. LA PRODUCCION DE CINE EN CHILE: EXPERIENCIAS PARA UN DIAGNOSTICO

1. FORO PANEL:

El modo de producción del cine chileno actual, experiencias para un diagnóstico.

Participan: Alejo Alvarez
Silvio Caiozzi
Alberto Celery
Gonzalo Justiniano
Jorge López
Cristián Sánchez

Modera: María de la Luz Hurtado

MODERADOR: Quienes participan en este foro son realizadores de películas producidas y exhibidas en Chile en los últimos años. Ellos relatarán cómo enfrentaron la producción de sus películas en sus diferentes etapas, y qué aprendizaje obtuvieron de dicha experiencia.

Las preguntas son: ¿es posible hacer cine en Chile? ¿Cuáles son las precariedades de la manera y condiciones con que se realizaron estos films? ¿Qué permitió que estos proyectos se concretaran, a diferencia de otros que se quedaron en la idea, en el guión, o en la mitad del proceso de filmación o edición? La pregunta última es si es posible constituir en Chile una industria cinematográfica, entendiéndolo por tal una continuidad en la producción de cine que genere y posea un núcleo de realizadores, de exhibidores y un público o mercado que permita el reciclamiento del sistema.

ALEJO ALVAREZ: Director de Cine.

EL CINE, UNA AVENTURA ILOGICA.

No quisiera hablar de mi película "Cómo Aman los Chilenos", es un tema muy espinoso; prefiero abordar los temas generales propuestos aquí. Yo creo que lo primero que hace todo cinematografista es entrar en un proceso de locura para, en ese instante, originar un proyecto de hacer una película; si no está loco es imposible que lo pueda hacer.

Como yo pertenezco a una generación de cineastas viejos, me inicié en la época en que no había ninguno de los elementos que hoy día existen, ni personas dedicadas, o que soñaran, con hacer cine. Me alegra mucho ver tanta gente joven en esta reunión, que creo están con las ilusiones puestas en esta actividad. Les deseo desde ya el mejor de los éxitos, en esta laboriosa, aventurera, fascinante, absurda profesión que es hacer cine.

En Chile es imposible pensar en hacer una industria cinematográfica; mucha gente ha gastado cientos de horas y ha hecho muchos proyectos para lograrlo, y al final estamos nadando en la arena. No vamos a pasar de ser un país que va a experimentar con la cinematografía, y en el cual personas con ideas alocadas van a lanzarse con un proyecto, van a buscar otras personas que los puedan ayudar en esta aventura de conseguir dinero y medios para comenzar a producir un film.

Se trata entonces, de encontrar medios y fórmulas simples con personas con las que pueda-

mos soñar con el éxito de lo que va a ser el film.

En la producción, nadie puede cumplir con contratos pre-establecidos, por lo que hay que hablar más bien de ofrecimientos. Asimismo, es muy difícil que el presupuesto original vaya a mantenerse dentro de los márgenes que se pensaba al momento de empezar a filmar los primeros mil pies de película. Los dos mil, tres mil y cuatro mil siguientes van cambiando con el dólar y otros cambios económicos. Todo esto es muy relativo y no obedece a ninguna pauta lógica, tal cual la misma actividad de hacer cine es ilógica.

Una película, hasta el mismo instante que está hecha, no se sabe cómo se va a **distribuir**, ni a dónde va a llegar. Esto va a depender de lo que es la película, a quién va a interesar, a qué circuito va a poder entrar. Porque éste es un país en el que hay tres o cuatro circuitos de exhibición, los que están comprometidos con la exhibición de películas norteamericanas especialmente. Desde el momento que no hay una legislación de cine, la distribución va a depender de la buena o mala voluntad, de la simpatía o antipatía, de las fechas y compromisos de las empresas distribuidoras.

Cuando yo digo que no creo en la industria cinematográfica, es porque parto de la base que en ningún país de América Latina y en muchos de Europa, no puede existir el cine si no está amparado por una protección que obligue a que éste producto tenga una defensa de pantalla para que encuentre un camino adecuado para llegar al público. Entonces, para producir cine necesitamos, antes de empezar a hacer películas, una legislación. Hoy, por los sistemas que existen de distribución, cualquier productor de cine va lisa y llanamente a la ruina; no tiene ninguna posibilidad de defender su producto, ni ante el distribuidor, ni ante todos aquellos elementos que juegan en la calificación de un film como es la censura, como es el planteamiento de la crítica. Y yo consideraría también el planteamiento del público, aunque tengo la certeza que al público sí que realmente le interesa ver películas nacionales.

La forma de cómo nosotros podemos producir películas en Chile es partiendo de una base que creo primordial y que guarda relación directa con la legislación. Mientras no exista una legislación favorable a la creatividad de la actividad cinematográfica — no de la industria, porque me parece una palabra demasiado grande — creo que todo lo que vamos a hacer van a ser ensayos. Porque sin que tengamos obligatoriedad de pantalla, sin que tengamos una política de créditos para la producción, sin que tengamos un compromiso con la prensa de apoyar estas iniciativas por un tiempo hasta que se solidifique una actividad que le dé cierta continuidad, no vamos a poder hacer cine. Porque es una vergüenza que en 12 años o en 10 años se hayan hecho en Chile 3 películas. Ésto no pasa en el país más atrasado de África, creo yo, pero pasa en Chile.

Ahora ¿A qué se debe? al abandono en que está la actividad cinematográfica, por la poca importancia que se le dá, y porque realmente no existen organismos ni gremiales, ni organismos estatales que defiendan la producción del cine.

SILVIO CAIOZZI: Director de Cine.

EL PROBLEMA DEL RETORNO ECONOMICO

En realidad, estoy echando hartito de menos el dólar a 39.

Aunque parezca increíble, en líneas generales, en el ambiente publicitario cinematográfico es donde más se utilizó el dólar a 39 para comprar equipos y no para mandarlos a Suiza. De verdad, el país quedó muy endeudado con el dólar a 39, pero en el rubro publicitario cinematográfico, sirvió para que en Chile hubiera una cantidad de equipamiento extraordinario, mucho mayor que en la mayoría de los países latinoamericanos. Curiosamente, en la época

en que se hacía cine en Chile, el problema era exactamente ése; se hacía cine, pero no habían equipos, no habían micrófonos, el audio no se entendía, la fotografía era dispareja, hecha con malas cámaras, con celuloide vencido (a mí me tocó filmar una película con celuloide vencido). Hoy día tenemos absolutamente de todo en lo que respecta a equipamiento y no se hace cine y sí se hace mucha publicidad; realmente es una vergüenza que haya un país en que exista tal cantidad de equipamiento y tal cantidad de talento viejo y joven, destinado 100% a hacer publicidad. No tengo nada en contra de hacer algo de publicidad, pero no que sea el 100%. Esto no es culpa de la gente que hace publicidad; el problema es netamente económico, de falta de apoyo de una legislación que permita, por lo menos, recuperar el capital invertido en un largometraje.

Voy a contar como se hizo "Julio Comienza en Julio". Eramos tres personas: Alberto Celery, Nelson Fuentes y yo, que hacíamos publicidad, justamente cuando comienza el boom de la publicidad en Chile; pero teníamos unas enormes ganas, una enorme locura como dice Alejo Alvarez, por hacer cine de largometraje. Estuvimos varios años haciendo publicidad y guardando unas chauchas, hasta que apareció un tema que nos lo permitía hacer. En realidad era un cortometraje en un comienzo; queríamos hacer un pequeño cuento en 16 mm. porque no nos alcanzaba la plata para hacerlo en 35, y además en blanco y negro por la misma razón. Entonces reunimos el capital sólo para la filmación de este cuento; nos entusiasmos tanto con el escritor Gustavo Frías, que el cuento terminó siendo un largo de 2 horas. El hecho es que se filmó esto en un par de meses y por supuesto se nos acabó la plata. De ahí seguimos haciendo publicidad dos años más y a ratitos compaginando la película, hasta que el año '79 finalmente se estrena y es la historia que todos conocen.

A pesar del tremendo éxito de público de "Julio Comienza en Julio", no se recupera la plata. Si nosotros hubiéramos puesto esa plata en una financiera en esa época sin hacer absolutamente nada, habríamos ganado muchísimo más; sólo recuperamos el capital. Esto está claramente diciendo que es imposible hacer largometrajes con la idea de tener una seguidilla de largos. El caso mío lo demuestra: tuve que pasar cinco años haciendo publicidad para hacer un largo y luego invertir los años de trabajo para recuperar el costo de la inversión. O sea, nadie me paga mi trabajo, entonces el hobby es super lindo ¿no?. Uno de todas maneras lo sigue haciendo porque el que nace chicharra tiene que morir cantando, y eso mismo le pasa a muchos otros. Pero la verdad es que sin una legislación de apoyo que dé la posibilidad que uno por lo menos recupere el capital inmediatamente, es imposible que haya una cadena de largometrajes.

En este momento estoy haciendo una producción que sí es un medimetraje; lo filmé hace casi dos años y es la misma historia: estamos de nuevo compaginando entre comercial y comercial, cuando uno ha conseguido algo de plata.

No me cabe duda alguna que mientras no exista una legislación apropiada, (porque hay legislaciones buenas y malas; hay legislaciones que es mejor que no existan, como la de tipo estatista; solamente el Estado o los amigos del Estado hacen cine y el resto no) que cree las condiciones para que la empresa privada decida poner su plata, si no para hacer el super negocio del siglo, por lo menos para jugar un poco, sin perder todo ese capital, esto no va a funcionar.

ALBERTO CELERY: Productor de Cine.

PRODUCIR CON LOS AMIGOS ¿UNA REAL ALTERNATIVA?

Yo siempre he sido productor ejecutivo, excepto la vez que trabajé en "Julio Comienza en Julio" que fui financista de una de las terceras partes. Desgraciadamente no lo he podido hacer de nuevo, por las razones ya explicadas.

Creo que "Nemesio" refleja la temática general en la cual están centrados los cineastas hoy día.

"Nemesio" nació como un proyecto particular individual, aislado de Cristián Lorca, en el cual, él como cineasta y como desarrollo personal, necesitó hacer algo. Partió con un cuento, con una idea muy personal, en la cual fue un poco siguiendo los pasos de Silvio Caiozzi. Lorca es director de fotografía y fue juntando sus pesos, comprando película y así llegó el momento de realizar su trabajo. Al hacerlo, se dio cuenta que la plata que había juntado a través de cinco años no alcanzaba para realizar un buen proyecto y buscó una fórmula que yo creo no es profesional y además es injusta. Es pedirle favores a los amigos o a aquellos que se ofrecen. En mi caso me ofrecí a hacer la producción a Cristián por el respeto que le tengo y pudimos llegar a un acuerdo con los actores, que para variar siguieron asumiendo el papel de trabajo prácticamente gratuito.

Esa producción se hizo en los siguientes términos: tenía un costo inicial de 10 a 12 millones y se pudo hacer por 3 ó 4 millones de pesos, que era la plata que tenía Cristián en esos momentos. Se terminó la filmación y ahí está el proyecto. Está en 16 mm. color, tiene que ampliarlo y buscar financiamiento para poderlo terminar en forma y ojalá tener una distribución acá en Chile, pensando recuperar parte de esa plata y lo que es más triste, ver que no la va a poder recuperar. Por lo tanto, es otro cineasta que queda con un intento, o sea, un talento frustrado (1).

Si uno mira la vida útil de un cineasta en Chile en estos momentos, con mucha suerte son posibles tres largometrajes en su vida, haciendo el primero de ellos no más allá de los 28 a 30 años. O sea es un suicidio hablar de industria o de proyectos cinematográficos.

Lo que sí yo creo es que estamos abocados a una tarea difícil, no imposible, pero sí, inteligente. Creo que la vía de los cineastas que están pensando en Nueva York o en Francia son casos muy aislados, porque están afuera y tienen que manejarlo sólo estando allá.

El cineasta radicado acá, que vive en esta época acá, está abocado a un desafío que es ingrato, aunque aunando esfuerzos podría ser un poco más gratificante si uno parte de la base que la ley es la solución. Yo estoy de acuerdo con Silvio Caiozzi que no tiene que ser estatal, porque deja fuera a las personas o los mecanismos independientes y privados que están abordando este sistema, lo que sería grave. Ya han habido algunos casos, como el de Gonzalo Justiniano que logró algo a través de un distribuidor chileno. Creo que Cristián está en conversaciones con otra distribuidora acá en Chile que le podría financiar su ampliación y después ponerlo en distribución. Así podemos ir acercándonos a algún sistema. Lo máximo que se podría llegar a plantear es **coproducciones** con algunos países latinoamericanos que ya tienen la experiencia; incluso Brasil creo que tiene un sistema de coproducción bastante bueno. No sé si esto implica necesariamente Ley de Cine, en algunos casos no lo implica sino que son acuerdos entre productores.

Se habló por ahí de que no hay que invertir más de doce millones de pesos, pensando en unos ochenta a cien mil espectadores, para poder recuperar la plata. Creo que esos son datos

(1) "Nemesio" se exhibió en el circuito comercial chileno en Octubre de 1986. No logró recuperar sus costos; tuvo un público de algo más de 6 mil espectadores.

que nosotros tenemos que manejar dentro de Chile, o sea, adecuamos a un sistema comercial, a un esquema real al cual estamos enfrentados y que no podemos romper porque sino es suicida: **no ganar plata sería hasta óptimo en una primera instancia, pero perderla o botarla es una tontería.**

Entonces, podemos contar con que algún distribuidor o exhibidor esté apoyando este proyecto. Se pueden empezar a hacer algunos proyectos no tan ambiciosos, pero que corresponden al desarrollo de un cineasta; aquel que no esté de acuerdo con esto o aquel que tiene el talento, pero que no tiene los mecanismos de distribución, creo que de seguir acá en Chile, tendría que continuar pidiendo favores a los actores, a los productores y a los técnicos. **No es el camino, es injusto.**

Ahora, pienso que hay resquicios. Por ejemplo, se puede lograr que una película sea calificada como cultural o educativa para no pagar impuestos. Son algunos de los resquicios a los que uno se tiene que ir acomodando para lograr por lo menos tener una posible producción rentable de algún proyecto de no mucha envergadura.

Con respecto a la ley, hay que seguirla empujando, hacer partícipes a las empresas distribuidoras y exhibidoras nacionales dentro de esa Ley. La Televisión tiene una gran responsabilidad dentro de lo que está pasando en la distribución y en el desarrollo de los cineastas. Es el caso de "Julio Comienza en Julio" y "El Último Grumete" que creo, son los únicos que se han visto en televisión. Pero la televisión tendría que apoyar mucho más, porque no son solamente largometrajes, hay un montón de cineastas que tienen sus documentales y que la televisión perfectamente puede comprar y exhibir.

Lo importante es seguir buscando un mecanismo que permita financiar un proyecto, ya sea a través de la televisión y/o de distribuidores o exhibidores nacionales. Eso sería lo básico como para empezar a producir y hablar de una no muy lejana industria cinematográfica chilena.

GONZALO JUSTINIANO: Director de Cine.

UN CASO DE CO-PRODUCCION

Básicamente, mi caso es similar al de todos los cineastas aquí presentes, con la única diferencia que yo viví bastante tiempo afuera y en determinado momento, tuve la posibilidad de juntar cierto dinero, y volver a Chile con material negativo y una base para poder echar a andar una producción.

Yo me planté la producción en términos de etapas gracias a la experiencia que adquirí en Francia. Allí existen lugares donde uno puede presentar un proyecto, y si se aprueba, pueden incluso financiar su totalidad. Existe la televisión, que también produce bastante, y es una posibilidad para un cineasta que quiere hacer su primer largometraje. Hay una gran diferencia con lo que pasa aquí en Chile, donde el cine es casi un acto voluntarista, como lo llamaba Alejo, de locura en el sentido de que no hay nada seguro. Es una empresa que uno empieza y que no sabe dónde va a terminar, puede terminar bien o puede terminar en un desastre económico, hasta psicológico.

Yo traje desde Francia ese material negativo y poco a poco, en base al contacto que fui adquiriendo, un poco más de dinero que pude juntar y a ciertos auspicios, fui armando un proyecto. Encontré que era más lógico presentarle a un distribuidor algo concreto que presentar un pre-guion o un guion. En cine, pasa que la gente trabaja mucho una idea en términos literarios, en términos de guion, y al presentarlo a un productor o distribuidor, es muy difícil traducir realmente lo que uno quiere hacer. Y el cine básicamente es un asunto de estilos; hay ideas comerciales que pueden vender y que un productor se puede interesar, pero pueden ser

pésimas películas. A mí el cine industrial no me interesa; por el momento, tomo el cine como un medio de expresión y trato de sacar adelante historias, cosas que tengo ganas de decir, sin dejar de lado todo el aspecto comercial del cine.

Empecé a filmar, juntamos a un grupo humano en el cual toda la gente cooperó con lo que podía. Ahí está la cooperación de ciertos organismos chilenos, como pueden ser Abdulah Omivar y Publicine, que dan ciertas facilidades. Existe en realidad en gente como ellos un gran interés por hacer cine; lo que pasa es que no hay ninguna estrategia industrial, organismos de promoción donde la gente pueda llegar con sus proyectos.

No contábamos con mucho dinero, así es que preparábamos tres o cuatro días de filmación y en base a lo que nos iba resultando, íbamos planificando otros días más. Filmamos alrededor de treinta días, y cuando ya teníamos una cantidad de material que encontré suficiente, me acerqué a la compañía de distribución Conate y, en base al copión, ellos decidieron apoyar mi proyecto. En ese sentido, fue un gran salvavidas.

Siempre tuve planificado terminar mi película en Francia, porque el mercado chileno es muy limitado; según las cifras que se manejan aquí, hacer una película por más de 40.000 dólares es una locura para un productor.

Entonces, partí a Francia con 130 kgs. de película, con la idea de empezar a moverla allá, de venderla antes de terminarla. Según mi experiencia, es más fácil vender una película donde la gente participa antes que se termine, que cuando la película está terminada y entra a competir con otras miles de películas ya terminadas. El riesgo económico era total; yo no tenía ninguna seguridad de nada, y me acerqué a ciertos organismos franceses como el Centro Nacional de Cine y conseguí a través de un productor francés que se hiciera una excepción y se presentara el material a una comisión que me podría ayudar a terminarla. Felizmente, el material gustó y conseguí todo el financiamiento que necesitaba.

La película tendrá en Chile una distribución comercial con CONATE, con la cual llegamos a un acuerdo bastante lógico.

JORGE LOPEZ: Director de Cine.

PRODUCIENDO CON CHILE FILMS

Por lo que han ido contando, todos aquí han empezado por obtener las platas para hacer sus películas, ya sea trabajando en publicidad o mediante otras ayudas. En mi caso personal, para la realización de "El Último Grumete" yo no tenía ni un Cristo; estaba absolutamente desempleado y no tenía ni con qué pagar el arriendo. Entonces se me ocurrió una alternativa: hacía mucho que yo venía con ganas de hacer un cuento que me impresionaba desde chico, "El Último Grumete de la Baquedano" de Francisco Coloane. Una vez, en Estados Unidos, me tocó ver pasar el buque La Esmeralda bajo el puente Golden Gate de San Francisco y ahí se me ocurrió que si alguna vez tuviera la oportunidad de hacerlo película, me sería bastante difícil armar una réplica del buque Escuela Baquedano, pero bien podría usar La Esmeralda en su reemplazo. De ahí en adelante mi principal preocupación fue conseguir los permisos para filmar en ella, y una vez que los tuviera, podría buscar a alguien que financiara esa locura. Y así fue.

Partí golpeando las puertas una a una, hasta que pidiéndole la autorización a un Comandante, llegué a un Almirante con la insólita petición para filmar ocho personas a bordo de La Esmeralda. El oficial me miró con bastante sorpresa y me preguntó si iba alguna mujer como parte del equipo. A mí no se me había ocurrido si podían ir o no mujeres, pero rápidamente le dije que no, y el Almirante me dió el consentimiento.

Una vez con eso conseguido, que era probablemente el paso más importante, me acerqué a

Chile Films para plantear la posibilidad de hacer una película basada en el "Ultimo Grumete de La Baquedano", a bordo del buque Escuela Esmeralda. Esto significaba una buena reducción de costos, ya que esencialmente lo único a pagar eran los materiales, viajes y sueldos del equipo que participaría. El acercarse a Chile Films también tenía otras ventajas, ya que además de tener cámaras y equipo filmico, tiene infraestructura, personal y sobretodo, tiene su propio sistema de distribución. Por lo tanto, saliera lo que saliera, la película iba a llegar de todas maneras al público, que era lo más importante. A mí me interesaba especialmente que le llegara a los niños, así que me dediqué a preparar y hacer una película para niños.

Suena feo decirlo, pero una vez que Chile Films "picó", una vez que agarraron vuelo, empezamos inmediatamente a preparar la película. Se daba también la circunstancia de que era la primera vez que La Esmeralda iba a estar en Punta Arenas en los últimos seis o siete años y de hecho la última, porque creo que no ha vuelto a pasar por ahí desde que se filmó esto, en Octubre del '81. Surgía entonces el imperativo de tener que estar en Punta Arenas filmando para esa fecha, pasara lo que pasara. El interés de Chile Films era real, pero entre acuerdos, conversaciones, dimes y diretes, pasaron 4 meses. La poca gente que trabajaba en el equipo de producción lo hacía gratis, con la esperanza de que los ejecutivos que debían tomar la decisión, al final de cuentas, lo hicieran. Bueno, se decidieron justo tres días antes de la fecha fatal. Esto afectó obviamente la calidad del guión, que al nunca tener un 'vamos' definitivo ni financiamiento, se iba retrasando en inseguros bocetos sin terminar.

Tuvimos que ir filmando a medida que se iba escribiendo, y escribiendo a medida que se iba filmando. Esa iba a ser la tónica durante el resto del rodaje, ya que cuando surgió la autorización definitiva, tampoco se comprometieron como quien dice: "de acuerdo, vamos a financiar el Grumete y vamos "con tutti", no. Lo que hicieron fue: "Existe esta posibilidad, este es el único momento para hacerlo, bueno, te damos la plata para filmar el viaje de Punta Arenas a Valparaíso. Si resulta lo que filmen, fantástico, seguimos adelante; si no resulta, si no nos gusta por a, b, o c razón, por último ocupamos ese material para hacer un documental sobre La Esmeralda". Yo, ni corto ni perezoso, dije pa'delante, y así fue el comienzo. Más tarde, lo que costó sacarles para la segunda etapa, ni les cuento, y para la tercera, peor todavía.

Pasó en todo este proceso de tira y afloja un año y tanto, lo que insisto, complicó mucho la manera de trabajar, tanto en la realización de la película, como en la continuidad del guión, y en los propios esquemas de producción. Se filmó en 16 color, procesado en el Laboratorio de Chile Films con un material que se iba trayendo a medida que se autorizaba cada etapa.

Cuando ya estábamos todos bien embarcados, bien comprometidos, se planteó la idea de ampliarla a 35 mm. de manera de poder exhibirla en el circuito de distribución comercial, que era, obviamente, la idea original, y así hacerla extensiva a todo el país. Desgraciadamente, tampoco aquí se decidieron a gastar mucha plata, así es que se hicieron sólo tres copias, las que en Santiago y el resto de Chile se exhibieron como por milagro durante un año y medio. Ustedes podrán imaginarse el estado en que quedó cada una... hoy ya no existen. En fin, el hecho es que la película se amplió en Nueva York, E.E.U.U., un trabajo bastante bonito, muy por sobre las expectativas que teníamos, y terminó por entrar a tallar dentro del circuito comercial, dirigida principalmente al público infantil como se pensó desde el comienzo.

Esta era, probablemente, la parte sentimental mía. Yo tengo un hermano chico; ahora, además, acabo de tener un hijo y me iba dando cuenta que la historia de "El Ultimo Grumete de la Baquedano" era totalmente desconocida entre los más chicos. Parece que hoy ellos casi no leen y sólo ven televisión, así que ésta era la mejor forma a mi disposición para transmitirles una historia sobre Chile que a su edad me había llenado la imaginación.

Bueno, la cosa es que se terminó dando la película en Santiago, Valparaíso, Quilpué y en prácticamente todo Chile, generando la cifra total de 176.790 espectadores en los cines, lo que

dió un retorno de \$ 15.000.000.-, habiéndose invertido en total un poco menos de \$ 11.000.000.- (Yo no tenía de donde sacarlos, lo que viene a explicar toda la fórmula empleada). Luego, con una exhibición comprometida en TV, la que se dio hace no mucho, se alcanzó un rating de 37 puntos. Esto cerraba, a mi juicio, el ciclo de "El Ultimo Grumete", ya que la filosofía de la película era justamente ésa: darla en Chile y solamente para Chile.

Pienso que cualquier proyecto futuro, al menos por lo que a mí respecta, va a tener que incluir un plan de distribución para el resto del mercado Latinoamericano. Creo que es un mercado que día a día se va transformando en el mercado natural de todas las cosas que se hagan en Chile.

Me interesaría comentar un segundo sobre el proyecto de una ley cinematográfica para Chile, que considero sumamente importante, esencial. Hay un proyecto que anda circulando, que he leído. Quisiera aprovechar de decirles a todos que ojalá participaran aportando ideas, o descubriendo las fallas y resaltando las cosas buenas que tiene, porque si bien es cierto que no creo que esta buena idea vaya a fructificar en el curso del proceso que estamos viviendo, o sea el cataclismo que vive hoy día nuestro país, nadie sabe tampoco cuanto más va a durar esta desgracia. Pero si llega el momento en que las cosas cambien, entonces sí existirá alguna posibilidad para el Cine Chileno, y ahí dependerá de todos nosotros.

CRISTIAN SANCHEZ: Director de Cine y TV. Jefe de Area de Cine en I.A.C.C.

EL PROYECTO DE UN "CINE POBRE"

Por la experiencia de la mayoría de los realizadores, de los que han hablado y los que no han hablado aquí, creo que hay algo que se puede sacar como denominador común, y es que todas estas obras son producto de la voluntad apasionada. Hay una determinación interna, una causalidad interna en los proyectos. Lo primero que nace es la intención de narrar algo, de un motivo, de un tema, de una cosa que está acuciando al realizador y que de alguna manera lo obliga a buscar los medios. En ese sentido, yo coincido bastante con la opinión de Justiniano, que todos estos proyectos, y justamente por las condiciones no industriales del cine chileno, nos plantean un punto de arranque bastante artesanal. Es decir, todos los proyectos que se han podido generar han sido proyectos que han tenido un nacimiento artesanal, voluntarista y espontáneo.

Mi caso no se distingue de la mayoría del cine chileno actual, la diferencia quizás sea que no me he propuesto como meta deliberada llegar a hacer un cine que pudiera ser distribuido comercialmente. Es decir, la mayoría de las películas que he hecho antes de "Los Deseos Concebidos", como "Vías Paralelas", "El Zapato Chino", "Esperando a Godoy" (película no terminada), hasta la actual que se llama "El Cumplimiento del Deseo", han sido (exceptuando "Los Deseos Concebidos") proyectos de un cine pobre: o se hacían con los recursos que existían o no se hacían. Quiero decir con "cine pobre" que ha sido un cine con recursos limitados y que ha partido con una producción donde no se sabía cuál iba a ser su destino final, qué iba a ocurrir con esas películas. Quiero aclarar sí, que en ningún caso este cine pobre indica pobreza estética, por el contrario, significa un amplio espacio de investigación de lo real.

"Los Deseos Concebidos" es un caso excepcional, puesto que en esa película, yo establecí una relación con Guillermo Cahn, que fue el productor que se hizo cargo de la película. En todo caso, para lo que es una producción en Chile y en cualquier parte del mundo, no fue un costo muy alto. No nos propusimos como primera instancia recuperar los costos, puesto que no teníamos la intención de ampliarla a 35 mm. En un determinado instante, cuando la película estuvo terminada, se planteó esa posibilidad, pero no se pudo realizar por falta, precisamente, de recursos. La película, por lo tanto, estaba condenada de antemano a participar en los cir-

cuitos de distribución no comercial, circuitos alternativos de cine-arte. Evidentemente, la posibilidad que tenía era salir afuera, cosa que ocurrió; participó, desgraciadamente sin sub-títulos en francés, en el Festival de Biarritz, por lo tanto, la mayoría del público de habla francesa no entendió la película. Después tuve la posibilidad de participar en el Festival de Berlín, (en el Forum) sub-titulada al alemán, con lo cual el público sí pudo entender; la película tuvo una acogida excelente de crítica y de público, y fue comprada por la WDR con lo cual se pudo recuperar parte de los costos; evidentemente, fue una parte mínima en relación a lo que había costado, pero fue algo.

Con respecto al guión, que creo que es lo más importante de un proyecto, en mi caso ha sido partir de una idea que me ha interesado, que me ha motivado, que me ha apasionado. En el caso concreto de "Los Deseos Concebidos", me apasionaba el tema del Liceo Chileno, que era una cosa que yo había estado tratando en mi cabeza, que había querido darle una estructura. Y fue a partir de una conversación informal con Waldo Rojas el año 72, que estaba justamente actuando en "Esperando a Godoy", (esa película que no está terminada); en esa época del rodaje, Waldo me dijo: no existe una novela que trate el mundo del liceo chileno, ¿por qué esta carencia? sería bueno hacer una película. Pasaron los años, yo me quedé con la idea y tenía la historia un poco del protagonista de "Los Deseos Concebidos", es cierto, bastante distinto de como quedó al final, y traté de hacer un guión con esta idea que era como vengarme de mi propio liceo, por lo demás, (lo dice con ironía), esa idea que todos tenemos, que de alguna manera nos seduce. Con estos mitos de infancia, que están ahí inmaculados, yo quise realizar una obra que también fuera una visión de lo que era Chile esencialmente, de lo que es Chile, porque hoy día Chile es más Chile que nunca. (Lo dice con ironía).

Mi intención, en todas las películas que he hecho, ha sido intentar filtrar una atmósfera, de alguna manera en la perspectiva que R. Ruiz ha llamado antropológica. He intentado hacer una prospección antropológica que tenía una intención ético-ideológica de constatar las condiciones que estábamos viviendo; o sea, permitir que se filtrara a través de estas películas un clima, un sentimiento de desquiciamiento, de locura, que se estaba viviendo aquí en Chile, que se sigue viviendo.

Bueno, "Los Deseos Concebidos" se planteó en ese marco, y el rodaje duró 55 días, que fueron repartidos aproximadamente entre Junio y Septiembre del año '80, salvo unas retomas que se hicieron el año '81; fue un rodaje muy discontinuo, cosa que afecta, indudablemente a una producción; es mucho mejor desde el punto de vista del logro final de una obra, pienso yo, que el rodaje sea continuo; sin embargo, la ventaja que tiene un rodaje discontinuo es la posibilidad que tiene uno de reflexionar sobre el material en la medida que lo va viendo, en la medida que va pudiendo criticar aquellas cosas que se pudieran mejorar, o incluso, modificarse en el guión, cosa que ocurrió. Esto permitió no rodar algunas escenas que encontrábamos que no iban a funcionar, o al contrario, agregamos otras que nacían un poco de la improvisación del clima del rodaje. El sistema que utilicé fue no trabajar con diálogos fijos, sino pautas que yo le daba a los actores. Ellos tenían que tener, por lo tanto, un sistema de participación muy directa conmigo para llegar a un texto definitivo, que era el que finalmente se rodaba. La ventaja que tuve en "Los Deseos Concebidos" también, era que yo pude rodar muchas veces un mismo plano, o sea, la relación era bastante alta, no me acuerdo exactamente cuál era, pero era más de 10 a 1. Justamente por el sistema que tenía había que rodar material, para lograr esa espontaneidad, esa riqueza que podían darme los actores.

Caso completamente distinto es el de la película que acabo de terminar de rodar, y que está en proceso de montaje. "El Cumplimiento del Deseo", película que se ha hecho con mucho menos medios, y en la cual he usado un sistema de dirección completamente distinto. Hay un texto fijo, o casi fijo, que los actores han modificado en la medida que mi impericia como dialo-

guista les impide a ellos sacar un texto mínimamente creíble. Entonces, ellos han aportado en ese sentido, pero no hemos podido apartarnos del texto, porque hemos rodado en relación muy baja, (de 2 y medio a uno aproximadamente) y en un lapso de tiempo muy corto, (20 días). La película terminada va a durar entre una hora y media y una hora 45 aproximadamente.

Creo que hay algo, un elemento quizás constitutivo de todos los proyectos, y es la decisión que se toma, la locura de que hablaba Alejo Alvarez, de la que tiene que estar imbuído uno para poder lanzarse en un proyecto así. Como también la locura para poder difundir esta locura a otros, arrastrarlos en este proyecto; eso es lo fascinante. Creo que ha sido éste el medio, o la manera, en que el cine chileno en estos últimos años se ha podido realizar; y creo que los modos de producción no van a cambiar sustancialmente, a pesar que es indudable que hay que luchar por una ley de cine. Como decía Silvio y Alberto, no puede ser una ley que esté manejada por el Estado, que el Estado decida o imponga las condiciones, porque somos nosotros quienes trabajamos en cine.

Pienso, para terminar, que la tarea del creador, en este caso la de los cineastas, es una tarea de desmitificación, una tarea de crítica, y finalmente es una tarea ética, y eso no significa que tengamos que hacer un cine político, que por lo demás me parece muchas veces del peor conformismo.

Pienso que por ahí está el camino más rico para encarar el problema del cine chileno.

SINTESIS DEL DEBATE

1. Existe consenso de la importancia de sacar una ley de cine. Esta tendría que contemplar los siguientes aspectos:

- Tendría que incluir todas las partes de la industria, ser favorable tanto para los productores como para los distribuidores y exhibidores.
- Tendría que defender la producción cinematográfica nacional en la pantalla. Se considera interesante la fórmula Colombiana, cuya cuota de pantalla no sólo cubre la producción de ese país, sino también la latinoamericana. Ello en el contexto de que la aspiración última de nuestra industria nacional sería copar el 10% del mercado local de exhibiciones. Si en Chile se exhiben 300 películas anuales, 30 tendrían que ser chilenas, y eventualmente iberoamericanas si se consideran legalmente, para los efectos de cuota de pantalla, como nacionales a las películas de ese origen.
- La cuota de pantalla debiera incluir también a la TV como ocurre en Alemania y otros países que apoyan su cine.
- Se habla de una ley que aporte infraestructura técnica y económica, pero que no esté bajo tuición estatal que se preste a discriminaciones en su aplicación.
- El fondo de recursos para el cine chileno podría provenir de impuestos a las entradas del cine extranjero y que no afecte al exhibidor. Así, el cine extranjero "pagaría" al cine nacional.

2. En términos de la profesionalidad y estructuración del sistema de producción, se plantean dos reflexiones:

- Una discusión acerca de la propuesta de "cine pobre" realizada por L.C. Sánchez. Se le argumenta que es esencial establecer una base industrial para que la realización cinematográfica tenga su lógica y su posibilidad de sustento: en escuelas de formación, en capacidad económica, en acceso a la pantalla. Así, dejaría de ser una "tarea de locos".

Replica Sánchez que se ha referido a las condiciones reales en que es posible hacer cine en Chile bajo las actuales circunstancias. Por eso, el planteamiento del "cine pobre" es en términos estratégicos: para poder hacer cine, sobrevivir como cineastas. En todo caso, de poder desarro-

llarse un cine industrial, no sería irreconciliable con aquel.

— En la forma de producción actual de nuestro cine, habría una gran confusión de roles y difusividad de especializaciones que necesitan un despliegue autónomo. Las experiencias relatadas muestran que realizadores o directores terminan convirtiéndose en productores: generan un guión, consiguen el financiamiento, llevan la producción adelante, negocian la distribución y la exhibición, etc. El problema de constituir una industria cinematográfica pasa por la existencia de productores que se encarguen de financiar una producción, y empujarla hasta llegar al público.

3. Cine y Video.

Se consulta si es posible firmar en video, dada la conveniencia económica (40 mil dólares para un largometraje convertido a cine) o si se resiente mucho la definición de la película y su lenguaje (tipo de tomas) teniendo en cuenta que la tecnología del video se perfecciona aceleradamente.

No existe tal “conflicto” entre cine y televisión; se habla de cine en forma genérica, como lenguaje, sin ser relevante dónde se imprima ese cine, en celuloide o en video-tape. El problema es que la TV está muy atrasada en su pantalla, no reproduce todo lo bien que graba. Aún así pueden haber pantallas de TV gigantes, prácticamente pantallas de cine, lo que está dentro de un proyecto de sala para cine chileno de un grupo de cineastas. Pero no hay infraestructura disponible en Chile para exhibir. Por otra parte, cuando la TV llega a exhibir nuestro cine, paga cantidades mínimas, y se agota el mercado para esa película en un día. Es el caso de “Julio Comienza en Julio”, comprado por Canal 11 en un valor de entre 600 a 1.000 dólares. De aquí la importancia de la cuota de pantalla para la TV.

En todo caso, en este momento no se sacaría nada con hacer medimétrajes, documentales o argumentales en video para los canales de TV, si éstos los censuran y no los exhiben en sus pantallas. Incluso, cuestionan a las personas que aparecen en los spots publicitarios.

Al cierre del Seminario, un grupo de jóvenes planteó su desacuerdo con lo debatido especialmente en este Primer Panel. Discutieron que se calificara de “actividad de locos” hacer cine, y que éste pudiese ser hecho sólo por quienes hoy manejan los medios de producción del cine en el país. Declararon que había un sistema de poder y recursos cerrado y excluyente, y que ahí radicaba el real problema del cine chileno. Se les respondió que veían la situación desde un punto de vista estrecho, probablemente por su escasa experiencia en el área.

II. BASES PARA UNA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL

EL CINE INDEPENDIENTE

IGNACIO AGUERO: Director de Cine, Vice-Pdte. de la Asociación de Productores de Cine.

Es probable que ninguna cosa que digamos y que ningún problema que tengamos sea muy novedoso respecto a la experiencia que han vivido otros países. Muchos países como el nuestro han vivido nuestros problemas, y muchos han podido enfrentarlos y contar con una cinematografía más o menos desarrollada. Cuál es la única novedad: que estamos aquí reunidos, por primera vez en mucho tiempo, todos los sectores que tienen que ver con el fenómeno cinematográfico, y que en distinto grado tienen interés en su desarrollo en Chile y que se plantean en la perspectiva de la industria. Esta es la novedad de la cual tenemos que sacar provecho.

Me toca tratar el tema —bases para una industria— desde la perspectiva del cine independiente, y sugerir modelos posibles de gestión empresarial. Hay que decir al tiro que aquí tampoco es posible inventar nada nuevo. El modelo de producción, de gestión de una producción, es siempre igual, en todas partes. Siempre habrá una idea, un señor que pondrá la plata, alguien que la realizará, y alguien que tomará la película y la pondrá en una sala.

Esto es así en cualquier tipo de producción y para cualquier denominación de cine: de autor, independiente, industrial, marginal, cine pobre, etc. El asunto está en quién cumpla cada una de esas funciones y en qué condiciones para que la producción sea exitosa: es decir para que exista y luego sea vista masivamente. Es esto lo que tenemos que ver: en qué condiciones estamos y cuáles son las condiciones que tenemos que ir creando para avanzar hacia la industria, sobre la base de creer que la industria nos conviene a todos. A realizadores, escritores, productores, actores, exhibidores, distribuidores, técnicos y al público.

En qué condiciones estamos:

Lo primero que yo diría es que tenemos cine. Poco, pero tenemos.

Me toca hablar desde la perspectiva de este cine, que se le llama independiente. Esto ya suena un poco falso. Porque el cine que se conoce como independiente es aquel que por diversas razones se ha marginado de la industria. De manera que si tuviéramos un cine independiente del cual hablar, ya estaríamos muy avanzados. Lo que nosotros tenemos son algunos cineastas que hacen algunas películas y que al hacerlas asumen todos, o casi todos los roles que en la industria están separados y son especializados. Lo que ocurre es que a partir de algún tiempo dentro de los últimos doce años, hay más cineastas, se hacen más películas, hay más guiones por filmar, hay más proyectos: en definitiva hay una **mayor presión natural** por industrializar la producción cinematográfica, independientemente de lo que los realizadores piensen sobre la industria. Esta presión es la que explica de alguna manera la realización de este primer encuentro, y entre otras cosas, el hecho de que muchos de nosotros estamos financiando la construcción de una sala para exhibir estas películas. Es decir, de alguna manera seguimos intentando asumir todos los roles, de alguna manera estamos intentando crear por la fuerza, a empujones, una mini-industria, independiente del Estado, ante la experiencia vivida frente a un Estado que no le da ningún hueco al cine y que nos da fuerza a abrirnos camino a empujones, por nuestra propia cuenta, de manera independiente. El Estado se ha desprendido de nosotros y esta es una cosa nueva que tenemos que tomar en cuenta porque no era así antes. Antes el Estado era más protagonista no sólo en la producción de cine sino en el de toda la cultura, y en el cine hablo del papel de Chile Films y de la ley de cine.

Quiero saltarme la obviedad de discutir que un conjunto de medidas de esta naturaleza re-

quieren de una voluntad política del poder, que hoy día no existe. Pero esto no puede significar quedarse sin hacer nada.

Es evidente que a distribuidores y exhibidores **conviene** la posibilidad de contar con una producción cinematográfica que esté a la vuelta de la esquina sin tener que estar obligados a la **única alternativa** de depender siempre de compañías extranjeras. Por otra parte, una manera de enfrentar la crisis mundial de disminución de público en las salas es ofrecer la novedad de una producción nacional, que en los casos aislados ha demostrado no ahuyentar al público sino todo lo contrario. Entonces, creo que hay muchas cosas en común que interesan a productores, exhibidores y distribuidores nacionales, que tendremos que seguir tratando después de este encuentro en el ánimo de encontrar fórmulas que nos permitan llegar a acuerdos de mutuo beneficio.

Todo lo que necesitamos es poder acercarnos a un financista con una buena idea y con una garantía de que la película será exhibida. Se trata de contar con la seguridad del MERCADO que una vez conquistado habrá que ir ampliando. Muchas películas se podrían hacer si existieran acuerdos formales entre productores, distribuidores, y exhibidores previendo de antemano un mercado que seguramente será chico, pero que establece reglas claras respecto al monto del financiamiento y al tipo de producción. Acuerdos de este tipo permitirán la generación de nuevas fuentes de financiamiento, la generación de productores que vinculen la idea con el capital y la película con el distribuidor, es decir, una mayor profesionalización en la producción de películas, y al final de cuentas, una continuidad de producción.

Estas posibilidades se entienden en función de ir generando **mayor presión** por una ley que apoye este cine, única garantía de que todos los esfuerzos se transformen en algo sólido. Si somos una realidad, junto a distribuidores y exhibidores privados, podemos construir una fuerza de presión importante, para lo cual **tenemos** argumentos, de muy distinto orden Ej.:

La necesidad de la existencia de un cine de este país, desde el punto de vista cultural, e incluso si queremos desde el punto de vista de la seguridad nacional.

Y desde el punto de vista de la actual política económica de libre competencia podríamos exigir de TVN. que publicite por televisión la exhibición de películas chilenas igual como lo hace con las películas extranjeras que se exhiben en la cadena de cines de Chile Films, ambas empresas del Estado.

Finalmente, creo que para sostener y propagar nuestros puntos de vista, necesitamos una Asociación de Productores mucho más fuerte, mucho más grande y amplia y financiada, que junto a los técnicos de APTA y a los distribuidores y exhibidores chilenos privados, pueda constituir una presión por lo que queremos.

Ahora, esta independencia a la cual el Estado nos ha obligado, seguirá siendo una realidad que tenemos que desarrollar. En qué se basa esta independencia. Se basa en otra industria: la industria del cine publicitario, cuya existencia y desarrollo no hace falta analizar ahora, pero sí constatar su existencia como un valor en la perspectiva de la creación de la industria cinematográfica. Hoy día podemos hablar de una cierta independencia de acción de los cineastas frente al estado, producto de la existencia de la industria del cine publicitario. Qué significa que la producción anual de alrededor de 400 spots dé trabajo permanente a cerca de 300 técnicos y profesionales que tienen la posibilidad de desarrollar día a día su oficio. Significa la escuela para muchos jóvenes que se inician, es decir, la generación de nuevos técnicos que necesitamos. Significa contar con numerosas casas productoras y una gran infraestructura en mesas de montaje, estudios, parque de luces, cámaras, lentes, laboratorios. Ha significado la creación de las dos asociaciones gremiales. Asociación de Productores y APTA, y ha significado la primera experiencia industrial vivida por cineastas. Y ha sido también la fuente de financiamiento de muchas películas y un apoyo importante para casi todas las películas que se han hecho en el último tiempo.

Qué quiero decir con todo esto. **Que hemos creado un piso enorme e importante desde el cual relacionarnos con el Estado, no ya como personas sino como un sector productivo que existe realmente.** Toda nuestra independencia podrá seguir desarrollándose y producir más películas y tener más infraestructura. Pero siempre ocurrirá que entre la primera y la segunda película de un realizador o de un productor pasará mucho tiempo. Nunca podremos resolver, autosuficientemente, el problema de la continuidad. Y la continuidad es la industria. Es ingenuo pensar que el desarrollo de nuestra independencia puede generar de manera autosuficiente, una industria. Incluso más. Se llega a un momento en que la persistencia en hacer películas como se han hecho hasta ahora se transforma en un hecho contraproducente. Cada película hecha a la manera como se han hecho la mayoría de las últimas, constituye un factor de discontinuidad.

Porque la locura de que se hablaba ayer, que es la voluntad de hacer algo imposible, corre sólo para el autor y/o el director, pero el técnico no entiende, o no va a querer seguir entendiendo que se le pague con neumáticos o con roperos. Es la cuestión del pago simbólico que los tiene curcos a todos. Por otra parte, cada película que no llega a una sala, es una frustración innecesaria.

Por eso digo que toda esta independencia significa hoy una **mayor presión natural** por industrializar la producción y significa que cambian los términos de la relación con el Estado. **Ahora podemos relacionarnos con él desde la existencia de un sector productivo real.** Lo cual es un buen pie, porque **necesitamos** al Estado. Si ya tenemos una capacidad profesional probada, si ya tenemos una gran infraestructura de producción, si incluso están los ejemplos de que a las películas chilenas les va bien en las salas, **lo que falta es un acceso estable y asegurado al MERCADO.** Para eso necesitamos al Estado, para que regule el acceso al mercado, sin perjuicio de los distribuidores y exhibidores chilenos. Esto se llama "obligatoriedad de pantalla". Esta medida, junto a muchas otras medidas de apoyo, fomento y protección al cine nacional, están claramente propuestas en un texto de trabajo realizado por una comisión dirigida por Sergio Trabucco, con el espíritu de formular **un texto final único** de una ley que represente los intereses de distribuidores, exhibidores y productores.

EL PAPEL DEL ESTADO

CARLOS FLORES E.: Director de Cine

No podemos introducirnos en el tema de la Industria Cinematográfica Chilena si no admitimos primeramente que ella no existe hoy día en nuestro país y que, por lo tanto, todos los análisis y diálogos que se realicen en el presente serán sólo teorizaciones tangenciales y de buena intención, pero que, sin embargo, esperamos sirvan como base para un futuro y más sólido PROYECTO INDUSTRIAL.

La llamada Industria Cinematográfica Chilena, hoy es cosa del pasado. Aunque mediana, existió sin duda en nuestro país con sus defectos y limitaciones, con períodos que para nuestras posibilidades y medios fueron a veces relevantes por la cantidad de largometrajes realizados y períodos a veces insuficientes en cantidad y calidad, y por ello, no podríamos desconocer un movimiento concreto de realizaciones que se iniciaban y finalizaban y proyectos que se proponían, pero se diluían muchas veces sin alcanzar la pantalla y el público. Esto representaba un movimiento cinematográfico inquieto y vibrante.

Se dice que nuestro país conoció la proyección de películas chilenas en el año 1902, y desde entonces se han sumado títulos y nombres a la historia de nuestra producción nacional. Hay que recordar a pioneros como Arturo Larraín, Alfredo Ansaldo, Natalio Pelerano, Salva-

dor Gambiastiani, Pedro Sienna, Carlos Borcosque, Jorge Délano, Juan Pérez Berrocal, Tito Davison, Adelqui Millar entre otros, todos ellos realizadores de las primeras décadas de este siglo.

La inquietud del estado se hace sentir por aquellas épocas, pero se manifiesta con el tiempo hacia finales de los años 30 donde concreta su interés por la participación en la producción, ligándose a la creación de la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) el año 1938 durante el gobierno del Frente Popular y que beneficia la futura producción nacional aportando la creación en 1941 de la sociedad anónima, con participación de CORFO, denominada CHILE FILMS S.A. En estos estudios se concentra una buena parte de la historia cinematográfica chilena, tanto estatal como privada con apoyo del estado. A finales de la década de los 60 se intentan leyes de protección y se logra introducir para su aprobación en las sesiones de ambas Cámaras Legislativas artículos de la ley que se insertaron en otras leyes de la República, favoreciendo a la industria cinematográfica nacional. Durante el último período de la década de los 60 y durante el gobierno de la Unidad Popular existió un organismo dependiente del Ministerio de Economía llamado Consejo de Fomento a la Industria Cinematográfica Nacional, que la integraban el Ministro de Economía, los Rectores de las Universidades, un representante del Banco del Estado, el Presidente de Chile Films, el Presidente de Diprocine y el Presidente del Sindicato de Técnicos Cinematográficos. Por esas épocas las Universidades también aportan lo suyo. La universidad de Chile crea el Departamento de cine Experimental; la Universidad Católica el Instituto Fílmico; la Universidad Técnica del Estado su moderno Departamento de Cine y la Universidad Católica de Valparaíso su Escuela de Cine. En Viña del Mar se alienta por varias temporadas, el Festival de Cine Latinoamericano. La sede de Gobierno sostiene su propio centro de Producción —OIR—. Los organismos estatales como Cora e Indap también mantienen sus departamentos de Cine. Durante la Unidad Popular se amplían las Escuelas de Cine a otras Universidades de Provincia, y en Chile Films se crean los Talleres de Cine.

La producción privada es constante y es fundamentalmente representada por la empresa Emelco Chilena, que es líder de producción. El Ministerio de Educación mantiene desde décadas su Departamento de Cultura y Publicaciones, donde también se produce cine experimental y fotografía y desde donde se da vida a lo que hoy es Televisión Nacional de Chile. Todo ésto hasta Septiembre de 1973.

El Golpe Militar del 11 de Septiembre de 1973 selló la suerte de esta inquieta e inestable actividad, así como la de otros sectores de la cultura, derogando todas las leyes que fomentaban o subvencionaban la cultura y las artes y en el caso específico del cine se derogó la Ley que en alguno de sus artículos legislaba apoyando el fomento a la producción cinematográfica nacional. Estos artículos liberaban del pago de aranceles a la importación de material virgen necesario para la filmación de largometrajes, degravaban la importación de equipos, accesorios y maquinarias de cine y además permitían la devolución de un porcentaje de la taquilla al productor a través de un mecanismo creador por la Tesorería General de la República y el Banco del Estado de Chile. Este porcentaje correspondía al 36% de la taquilla aproximadamente.

La derogación de estos artículos fue una dura medida de este nuevo Gobierno que terminó con la actividad de la producción cinematográfica en su concepción netamente industrial, y en este momento con realismo y seriedad debemos aceptar que la producción de largometrajes como área económica, como actividad laboral con fuente de trabajo estable ha desaparecido y ha sido abolida en su totalidad, a pesar de que persisten meritorios y ejemplares esfuerzos de algunos directores y productores que se aventuran e intentan manifestarse en este medio pese a la inexistente reglamentación y orientación estatal, que es quien tiene

la obligación de mantener vivas las fuentes de la creatividad y la expresión de su pueblo.

Un gobierno inteligente no debe desconocer el papel cultural que le corresponde al cine. El desarrollo de la cultura de un país es hoy día uno de los componentes más importantes de la vida social y el cine con su complementación de casi todas las manifestaciones del arte, debe ocupar un lugar preponderante. Una película es un medio de entretenimiento y de enseñanza a nivel masivo y de bajo costo para el espectador. Por lo tanto, no debe considerarse como un lujo, sino una necesidad vital de un pueblo, y por ello, es que debe beneficiarse del apoyo de los poderes públicos. El cine es merecedor del mismo estímulo que se le debe otorgar al teatro, la música, el ballet, la ópera y la literatura. Una película es una obra audiovisual importante y es también un documento histórico inapreciable que merece ser protegido.

En este sentido, este gobierno parece ser la excepción en el mundo civilizado, ya que si miramos hacia cualquier país o comunidad y cualquiera sea su orientación política, económica o social, ellos mantienen el derecho a la expresión y comunicación audiovisual, ya sea para exaltar y destacar en su esencia los valores patrios y nacionales, su identidad cultural, su folclore, su idiosincracia, sus necesidades, su cultura, su educación y las conductas sociales de su pueblo.

Si miramos hacia los países hispanoamericanos, nos encontraremos con que el Estado está comprometido con su cinematografía local, fomentando, apoyando y promoviendo las producciones nacionales, no sólo del largometraje si no también del cortometraje, mediometraje, cine-arte y academias de enseñanza de cine, que son la base para la formación de sus técnicos y creadores audiovisuales.

En Argentina, el Estado fomenta y subvenciona la industria cinematográfica a través del Instituto Nacional de Cinematografía, y en la Ley de Cine del Estado argentino, hay dos puntos como para destacar: En su reciente modificación dice el Art. N° 1: "Restablécese a partir del primer día del mes siguiente de su publicación de la presente, el IMPUESTO DEL 10% instituido por el inciso a) del art. 24 de la Ley N° 17.741. (Este porcentaje se refiere a la recaudación por taquilla para el fomento de la industria cinematográfica a través del Instituto).

Art. N° 2: "A los fines del art. 7° de la Ley Convenio N° 220.220 de 1979, y sus modificaciones" "SE DECLARA DE INTERES NACIONAL EL FOMENTO A LA ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA" reglado por la Ley N° 17.741 y sus modificaciones.

En Brasil, el cine es fomentado a través del Ministerio de Educación y Cultura, por Concine y por Embrafilme que ejerce el control de la actividad cinematográfica oficial.

En Colombia, el gobierno determina sus políticas para la industria cinematográfica a través de Focine, compañía de Fomento Cinematográfico.

En Cuba, a través del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico ICAIC, que es dependiente del Ministerio de Cultura.

En España, a través de la Dirección General de Cinematografía, dependiente del Ministerio de Cultura.

En Guatemala, a través de la Dirección de Espectáculos de la Presidencia de la República.

En México, a través de la Dirección General de Radiotelevisión y Cinematografía.

En Nicaragua, a través del Instituto Nicaraguense de Cine, INCINE.

En Perú, a través de la Dirección General de Difusión que mantiene para el cine internacional la Dirección de Cinematografía y Junta de Supervigilancia de películas y para la industria cinematográfica nacional, mediante la Comisión de Promoción Cinematográfica, dependiente del Ministerio de Industria, Comercio, Turismo e Integración.

En Puerto Rico, a través de la Oficina para la Promoción de Cine.

En República Dominicana, a través de la Unidad Nacional de Cine, dependiente de la Secre-

taría de Estado de Educación.

En Uruguay, a través de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas que depende directamente del Poder Ejecutivo.

En Venezuela, a través de la Dirección de Industria Cinematográfica, el Ministerio de Fomento y el Consejo Nacional de la Cultura CONAC.

La industria del cine de los países europeos es ejemplar para nosotros y, por ello, siempre será útil insistir en el conocimiento de sus mecanismos de funcionamiento y del sistema de canalización de la ayuda que ofrecen los Estados al desarrollo de su industria cinematográfica nacional.

En estos estados europeos hay conciencia de que la industria del cine no puede depender sólo de la suerte del mercado, ya que éste presenta un grave riesgo de pérdida de una identidad cultural. Ni siquiera piensan en la pérdida material. Hay otros intereses que para ellos son de mayor importancia, como salvaguardar la cultura por ejemplo, y para ello se ha obligado a los poderes públicos a intervenir en el proceso económico de la industria, de manera de asegurar una continuidad de acción y favorecer a su vez a la creatividad. La intervención del Estado aparece como indispensable también para promover la difusión de las películas en el extranjero y aparece interviniendo en los mecanismos financieros por la vía del crédito bancario y por la compensación financiera.

En Francia, como política gubernamental cultural, el Estado ayuda al cine económicamente a través de una cuenta de apoyo financiero a la industria cinematográfica. Esta cuenta es engrosada esencialmente por una tasa sobre el precio de las localidades, representando el 14% del taquillaje y que permite la ayuda a la producción y a la consecución de créditos bancarios a un interés privilegiado para el financiamiento de películas. En Francia, así como en muchos países de Europa, el fomento y subvención a la actividad cinematografía hoy se ha orientado a través de las televisiones que son ya una fuente importante de financiamiento a la producción de largometrajes. También independientemente lo hacen hoy los municipios regionales que aportan al financiamiento total o parcial de una producción, al establecimiento de escuelas y facultades de Ciencias de la Comunicación Cinematográficas, al desarrollo de Festivales de Cine y a la reparación y modernización de las salas de exhibición. El estado francés ha desgravado en favor del cine, el impuesto de TVA (tasa al valor añadido) que es de 17,6% a la mitad, permitiendo a la industria nacional, incrementar sus arcas para la ayuda de la producción.

La República Federal Alemana, a través de su Instituto de Ayuda (FFA), administra fondos que son generados por cifras fijas en el taquillaje y con ello permiten disponer de dineros para la producción, para el otorgamiento de primas y subvenciones, y premios para el cine alemán. Las fuertes sumas que esto significa, le permite a la República Federal Alemana, incluso distraer fondos del orden de 1.7 millones de marcos que se conceden anualmente a la Academia de Cine y TV de Berlín, 5.2 millones de marcos al Festival de Berlín y 500.000 marcos para la cinemateca alemana. También una categoría de ayuda está prevista en el presupuesto de los Länder, que a través de sus municipios federales ayudan al cine joven que se autogenera localmente.

En Gran Bretaña, el fondo de ayuda al cine nacional es administrado por la British Film Fund Agency, que es alimentada por una contribución parafiscal: la "levy", percibida de la recaudación de las salas. La distribución a los productores es casi automática, ya que sólo se exige como condición de que la película debe normalmente ser realizada por una sociedad de producción instalada en Gran Bretaña. La intervención del Estado se ejerce a través del Instituto Nacional de Financiamiento del Cine (NFC), que recibe una cantidad del orden de un millón de libras para préstamos a la industria, ordenada en el presupuesto de la nación. General-

mente este Instituto otorga estos préstamos con la sola garantía de la estimación del ingreso que supone reportará la película beneficiada.

En Italia la ayuda del Estado está sustentada casi exclusivamente por el presupuesto de la Nación. Las películas perciben subvenciones automáticamente, premios y precios selectivos. La Banca Nacional del Trabajo está especializada en la atribución de préstamos a intereses muy bajos para la financiación de películas. El Parlamento puede también aprobar adicionales al presupuesto de la Nación en situaciones de crisis. Esto ya ha sucedido en Italia y para la recuperación de la industria se ha destinado nuevas cifras a través de la Banca Nacional del Trabajo o directamente a través del Estado para financiar películas de carácter artístico y cultural. Hoy día la RAI, Radio y Televisión Italiana también participa en la financiación de producción de largometrajes.

En Suecia existe el Instituto Sueco de Cine que administra un fondo del 10% sobre los ingresos de las salas, las que a su vez, en retribución quedan exentos de tasas sobre el espectáculo.

En Dinamarca el Instituto Danés del Cine es un organismo gubernamental que administra fondos que provienen exclusivamente del presupuesto anual de la nación. Subvenciona la producción del largometraje, concede préstamos para el acondicionamiento y renovación de salas, compensa los déficits de películas de largometraje de calidad y va en ayuda a las acciones de promoción del cine y a fomentar la creación de escuelas de cine.

En Dinamarca, la producción de cortometrajes y documentales está a cargo de la oficina Nacional del Film, otro organismo gubernamental cuyos fondos también provienen exclusivamente del presupuesto nacional.

En Noruega la situación es ejemplar. El Parlamento ha reconocido que "el cine es un elemento importante de la actividad cultural nacional" y concede anualmente una subvención aproximada de 55 millones de coronas a la producción cinematográfica noruega. Toda película noruega o coproducción puede beneficiarse de una subvención del Estado equivalente al 55% del taquillaje bruto de la recaudación de las salas. Agregado a esto, el Estado garantiza hasta el 90% de los gastos de producción salvaguardando los compromisos de préstamos contraídos por los productores para la realización de sus películas. Existe además una Asociación de Cines Municipales que entregan el 2.6% de sus ingresos brutos para fomentar la actividad cinematográfica nacional.

En nuestro país, queda un largo y categórico suspenso. Aquí no es posible pensar que esta área de la actividad audiovisual pueda desarrollarse a nivel industrial si no cuenta con el apoyo y el fomento del estado en todos sus aspectos. Debemos convencernos que el cine no puede prescindir de la ayuda del Estado y que su intervención es necesaria si queremos que el cine subsista como industria fundamental y como expresión cultural.

Para esto es necesario crear instancias que permitan proponer medidas como la creación del Instituto del Cine y la implantación de una Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica que contenga en otros puntos la exención tributaria a la producción, devolución de un impuesto de taquilla, subvención al cortometraje y al documental estableciendo la obligatoriedad de su exhibición; degravación a las salas que programen cine nacional, creación de una distribuidora estatal; establecimiento de la cuota de pantalla; reactivación de las carreras de cine en las Universidades, reapertura y remodelación de salas de cine; aporte de la Televisión estatal al cine nacional mediante un porcentaje deducido de la transmisión de publicidad; obligatoriedad de la Televisión de programar cine nacional, subvención para el guión original o adaptación, co-producción con otros países, proveer los medios para la conservación, archivo y restauración de las obras cinematográficas, fortalecer las cinematecas; reglamentación sobre el sistema de doblajes y reco-

nocimiento del valor educativo de las películas en su versión original para difundir y consolidar permanentemente las lenguas vivas de todas las regiones del mundo.

Por cierto para ello es imprescindible que los cineastas solidifiquemos nuestro frente y nuestras banderas, debemos agrupar a la prensa interesada en nuestro fenómeno, a la crítica especializada, a los organismos de distribución y exhibición, a las universidades, institutos y academias de comunicación, asociaciones gremiales del espectáculo, a la Asociación de Profesionales y Técnicos Audiovisuales APTA, a la Asociación de Productores, Sindicato de Actores, etc. Sin ello, no es posible estimular ni impulsar la supervivencia de la industria y vanos serán los esfuerzos y sacrificios de esos valerosos cineastas que hoy despliegan coraje y talento, pero que se estrellan con todas las limitaciones que impone la indiferencia y la carencia del apoyo del Estado. No es una lucha que deban sostener estos realizadores solos. Es una batalla de todos los integrantes de la industria, cualquiera sea su nivel y actividad. A los creadores hay que permitirles desarrollarse sin distracciones burocráticas ni limitaciones formales. Ellos están llamados a perfeccionar y a fortalecer sus cualidades y aptitudes para mostrar a un público cinéfilo la visualización y transformación en imágenes de sus percepciones.

El ente público debe hacerse responsable de su papel, ya que tiene la obligación de hacer factible a través de sus mecanismos administrativos la orientación y canalización para la entrega de cultura a su pueblo y corresponder a sus creadores permitiendo los cauces de la producción, distribución y exhibición de sus películas. Si no existe este ente público interesado que apoye y fomenta, el país no tiene la posibilidad de conseguir la manifestación de una cinematografía nacional industrial, ni siquiera semi industrial. No habrá posibilidades de que nuestro oficio de cineastas tenga alternativas de desarrollo ni de perfeccionamiento técnico ni creativo. Tampoco sin un Estado interesado que fomenta el cine tendremos la posibilidad de abrir campos de compromisos con otras naciones productoras y para lo cual es necesario organismos colegiados y con representatividad para que establezcan sistemas y convenios legales de coproducción.

Todos los intentos privados que ahora se hagan por producir bajo las actuales circunstancias y bajo este régimen militar en particular, no dejarán de ser quijotescos esfuerzos que sólo ayudarán a mantener vivas las expectativas del sector de la producción y que nos mantendrá practicando experimentalmente durante un período corto o largo a la espera de un cambio de las estructuras políticas actuales.

Quienes entiendan que hoy el camino es difícil, sin un interés concreto del Estado, tendrán que aceptar como el que habla, que el resurgimiento y fortalecimiento de nuestra industria cinematográfica como tal, no podrá conseguirse óptimamente si no es insistiendo en una sociedad democrática, con pluralismo político, económico y cultural, donde se escuche la opinión de todas las personas y se reconozca que todos los ciudadanos son seres adultos, juiciosos y responsables, capaces de elegir a nuestros propios gobernantes y representantes, nuestras distracciones, hábitos y costumbres, que tenemos el derecho a vivir y permanecer en nuestra tierra, en una palabra, **ser dueños de nuestro propio destino.**

El desarrollo de la Industria del Cine en Brasil.

— ROBERTO FARIAS:

Presidente de la Organización Cinematográfica Ibero Americana. Ex Director EMBRA FILMS.

Comenzaré por agradecer a Uds. la oportunidad de estar aquí. acepté la invitación porque me gusta el cine y no porque crea que mi experiencia vaya a acrecentar la de Uds. Desde ayer, oyendo a los expositores, pude ver que Uds. tienen una posición y comprensión muy clara del problema en Chile. Hace falta solamente comenzar.

La experiencia de Brasil, claro, es útil como la experiencia de los otros pueblos. Yo creo que la cuestión del cine en un país depende de todos, de la voluntad de hacerlo; enseguida, de la existencia potencial de un mercado; después, de las leyes, las reglas. Lo que se puede ver aquí en Chile es que existe ese mercado; la gente va al cine, las películas exitosas llegan a 400.000 espectadores y eso ya da para pagar los costos de una película hecha aquí. No es una cuestión de exigir, sino es un derecho que Uds. tienen de que la TV. presente sus películas, y consecuentemente, complementamente un mercado del cine.

Para que las reglas y las leyes surjan, es necesario que en un país haya lo que hay aquí, personas dedicadas al cine, personas que trabajan en cine; entonces, históricamente la posición de Uds. aquí es mucho más promisoría que la nuestra en Brasil, cuando obtuvimos del gobierno la primera ley, la primera intervención a favor del cine brasileño. Yo voy a recurrir aquí a un libro que es un poco la historia del cine brasileño en un determinado momento.

Yo tengo 35 años en el cine, comencé con 18 años como asistente de dirección. En un período de mi vida estuve dirigiendo la empresa del estado, EMBRA FILMS, desde 1974 hasta 1979. Con el paso del tiempo, uno puede ver que la gestión de un hombre de cine de un organismo como éste, si hay un trabajo honesto y decidido, puede traer bastantes beneficios, bastantes ventajas para el cine de un país.

Nosotros vivíamos un momento de bastante alegría, porque teníamos como 250 millones de espectadores-año para el cine en Brasil; teníamos una producción de 110 películas, con la participación de un 30% de EMBRA FILMS. Con la experiencia de Brasil, que ha desarrollado su cine basado sobretudo en la cuota de pantalla, hemos invitado a ir al Ministerio de Relaciones de Negocios Extranjeros y de Cultura, donde está EMBRA FILMS, a muchos países de Latinoamérica, incluso España y Portugal, para discutir la cuestión de un mercado común. Lo principal, el inicio de todo es la cuota de pantalla y las discusiones han dejado esto muy claro. Porque yo estaba dirigiendo esos encuentros y preguntaba a los representantes de cada país, ¿qué pasa con el cine en su país? ¿Por qué no se desarrolla? ¿En qué nivel está el desarrollo? ¿Cuántas películas hacen? ¿Al público, les gusta el cine nacional o no? Los países que tenían una cuota de pantalla, tenían un desarrollo equivalente en el cine en su país, los países que no tenían cuota de pantalla, prácticamente no tenían cine.

Cómo evolucionó esto en nuestro país. En 1932, el gobierno de Brasil ha tomado la primera medida legal de protección del cine nacional, y no ha sido del cine de largometraje, sino del corto; todos los cines estaban obligados a presentar un corto educativo, cultural, junto con la película de largometraje. Entonces, el cine brasileño no ha comenzado el 32, así como en Chile. Desde el principio del siglo ya el cine brasileño trabajaba; los más audaces, los más aventurados, se lanzaban a la aventura de hacer cine. Hicieron películas muy conocidas, algunas internacionales, pero como país subdesarrollado, sufría la competencia de los cines más desarrollados,

más fuertes y más ricos. Entonces, los hombres de cine han sentido la necesidad de obtener junto al gobierno las medidas legales para su desarrollo.

En 1939, por primera vez las salas exhibidoras fueron obligadas por ley a exhibir anualmente por lo menos una película brasileña de largometraje. Entonces, ese apoyo inmediatamente dió sus frutos, ya que eso incentivó la producción. Así de 1939 hasta 1945, como promedio, teníamos 8 películas nacionales hechas en Brasil por año; en 1946 esa ley fue actualizada porque había un potencial de producción que ya no se arriesgaba a lanzarse a la producción, porque la cuota de pantalla obligaba solamente a la exhibición de una película; entonces, el 46 esta ley actualizada fue ampliada para 3 películas de largometraje al año; ahí, el promedio de producción se amplió. Tuvimos en el primer año 10 películas producidas, en el segundo 11, en el tercero 15, en el cuarto 21, en el quinto 20. Se percibe, entonces, una tendencia firme de aprovechar la ley de amparo, de protección al cine brasileño.

El 19 de Noviembre del 51, hubo una modificación en la legislación de la obligatoriedad del cine nacional, en vez de especificar el número de películas por año, se observó un criterio de proporcionalidad entre las películas extranjeras y las brasileñas. Fue creada por decreto una nueva fórmula: todos los cines existentes en el territorio nacional quedan obligados a exhibir filmes nacionales de largometraje en la proporción mínima de 1 película nacional por 8 extranjeras. Tuvimos entonces, el siguiente cuadro: el 51, 22 películas producidas; el 52, 34; el 53, 29; el 54, 25; el 55, 28; el 56, 29; el 57, 36; 58, 44; el 59, 34; el 61, 30; el 62, 27. Aquí es importante observar que en ese momento llegó la T.V. a Brasil; así la producción brasilera que se aprovechaba de una temática de comunicación fácil, ha sufrido un shock muy grande con la implantación de la TV y hubo una ligera caída del 58 en adelante. La TV llegó a Brasil en el 50, pero en estos 10 años ha evolucionado, entonces conquistó público.

El 62 tuvimos 27 películas, pero del 60 al 62 surgió en Brasil el nuevo cine brasileño. Hubo como una afirmación cultural del cine brasileño, porque el movimiento del Cinema Nuevo, a pesar de traer películas de cierta manera difíciles para el público, vino a redimensionar la problemática de nuestro cine y ofrecer alternativas. Hasta este momento era común en Brasil tratar a un cineasta como un representante de la subcultura; este movimiento hecho por el Cine Nuevo dió una credibilidad nueva al cine brasileño.

El 62, se sintió la necesidad de ampliar la reserva del mercado a través de la cuota de pantalla. Y el 24 de octubre del 63 hubo nuevos cambios de obligatoriedad: los cines pasaron a tener que exhibir películas nacionales de largometrajes durante 56 días al año; entonces del 63 hasta el 77, hubo un nuevo aliento al cine brasileño y la producción ha aumentado de la siguiente forma: 32 películas en el 63; 27, el 65; 33, el 66; 28, el 67 (el 67 ha sido creado el Instituto Nacional de cine), el 68, 54 películas de largometraje han sido producidas en Brasil; el 69, 53; en 1970, 83. Uds. pueden ver que el aumento de la producción ha seguido paralelo a la reserva de mercado, a la cuota de pantalla. El 71 esa cuota era de 56 días, y fue aumentada para 84 días; el 71, tuvimos una producción de 94 películas; el 72, de 70 películas; el 73, de 58 películas; el 74, de 77 películas. El 75, la cuota de pantalla ha sido ampliada para 112 días.

Hoy tenemos como 140 días de cuota de pantalla, pero ahí entonces la historia comenzó a tropezar. Los representantes del cine internacional comenzaron a reaccionar, porque hemos ampliado demasiado, a juicio de ellos, nuestra participación en el mercado, y entonces un pequeño exhibidor de las cercanías de RIO ha surgido con un abogado carísimo y ha comenzado una batalla muy grande contra las leyes aprovechando la justicia y los errores de comas y puntos, para impedir la cuota de pantalla, para bloquear los recursos de EMBRA FILM que eran ofrecidos a los productores brasileños para la producción. El 79 yo salí de EMBRA FILM, y dejé como 45 puestos de control del mercado en todo el país. Mis sucesores lamentablemente, siendo hombres bien intencionados, honestos, pero que no tenían la misma responsabilidad con

el cine, no conseguían ver el conjunto de las cosas necesarias para mantener un cine fuerte. Yo, ahora como productor y con los cineastas, no tenemos la misma fuerza que tienen los organismos del estado para reaccionar, para neutralizar esta lucha contra el cine nacional. Así que la ley de reserva del mercado de cuota de pantalla ha sido bloqueada, y EMBRA FILM ha quedado sin dinero. Y ahora, 5 años después, nosotros reempezamos una lucha para conseguir restablecer todas esas cosas, porque el ejemplo es bastante claro de su incidencia en el desarrollo del cine en Brasil.

EMBRA FILM vive del propio mercado, de porcentajes sobre la taquilla. Las películas extranjeras pagan al gobierno una devolución del impuesto y el gobierno lo pasa a EMBRA FILM. El impuesto sobre la renta no es una tajada fuera de los padrones internacionales; hay una pequeña tajada por títulos, por metros, y después por cada título de película. Consecuentemente, la EMBRA FILM vive de la recaudación de las películas que financia. Si este mercado ya no está más en nuestras manos, entonces la evasión se hace muy grande. Los 45 puestos de fiscalización y de control, hoy se reducen a 4. Los cines no tienen ningún apoyo y cierran sus puertas. De 250 millones de espectadores que teníamos ahí, cuando yo estaba en EMBRA FILM, estamos reducidos a 150, y este año puede ser que llegemos a 120. Entonces, en este momento la situación de Brasil y la de Chile es más o menos pareja, con la diferencia que la TV en Brasil está en manos privadas, y nosotros no tenemos cómo entrar ahí, porque ellos tienen una verticalización de producción que impide la llegada o la entrada del cine nacional. Nuestra pelea es muy grande porque los de la TV en Brasil son eficientes. Ellos pueden probar la eficiencia exhibiendo datos de exportación de sus productos para todo el mundo.

Por lo que puedo ver aquí, el potencial del Mercado que representa 400 mil espectadores para el cine extranjero en Chile es el mismo potencial para el cine de Chile, porque si hay 400 mil personas que van a ver una película extranjera, esas 400 mil o más podrán ver una película nacional, esto es igual en todas partes, porque si uno está en Tokio, la comunicación se hace más fácilmente si uno habla japonés, y la gente que está en las películas son personajes que uno puede reconocer. Así en Brasil cuando una película hace un gran éxito, esa película alcanza los mismos índices que las películas extranjeras. Aquí, una película sola que se hizo en los últimos 4 años, ha llegado a 150 mil espectadores; si uno hace 4 ó 5, inmediatamente va a llegar a los 400 mil espectadores al año.

Ahora, como todas las industrias, para que uno se arriesgue a meter la plata, para que los cineastas de Chile puedan conseguir que los bancos presten dinero, para hacer una película, es necesario que el Estado ofrezca condiciones y garantías que estas películas tendrán la oportunidad de presentarse al público. Porque nosotros lo hemos visto en Brasil: antes, los exhibidores, los dueños de las salas, veían la reserva del mercado con mucha desconfianza, pero cuando nosotros hemos llegado al 30% del mercado, los exhibidores, antes dependientes del cine extranjero, ya no aceptaban más la imposición de 80% de la taquilla, del 60%, y conseguían ganar más dinero porque existía un cine nacional y él ya no era tan dependiente del cine que venía de fuera. Los propios exhibidores hacían sus películas, mucho más pragmáticas, porque sobre todo hacían las películas de porno-chanchadas, de sexo y todo eso; pero ellos mismos empezaron a hacer películas y casi la mitad de las películas hechas en Brasil son financiadas por los exhibidores. Y aún en este momento siguen haciendo estas películas, porque ellos tienen las salas.

Lo que veo aquí es que hay un cine potencial que se ha desarrollado con la publicidad; hay cineastas capaces de hacer este cine en el momento mismo que el gobierno cumpla su obligación de ofrecer a esta actividad que yo no voy a llamar industria, las garantías mínimas para que el capital haga sus inversiones en ella. Y eso el gobierno lo hace para todas las otras actividades: Prohíbe las importaciones cuando hay fabricación nacional, ofrece 10, 20 años de exenciones

de impuestos, da incentivos cuando el capital quiere instalarse y fabricar determinado producto, etc.

Si se aplica la cuota de pantalla en este país, pueden Uds. creer que al año siguiente, Uds. tendrán por lo menos 5 películas de largometraje disputando esa cuota de pantalla. Y es interesante observar que los exhibidores no están en Brasil, ni desde el primer momento, obligados a exhibir una determinada película, porque para cada película que la exhibición estaba obligada a presentar, se hacían 5. Entonces, este cine presentaba una, el cine que estaba al otro lado de la calle presentaba otra; no hubo una competencia de este cine con aquel cine con la misma película. La propia actividad fue acomodándose a estas posibilidades que le ofreció el mercado con el apoyo del gobierno.

Yo veo, por ejemplo, que aquí en Chile, por suerte la TV no es privada, porque si Uds. tienen la mala suerte de tener una Red Globo aquí ya tendrán un problema bastante más grave; pero no sé si por ejemplo en los canales existentes aquí no se hace producción para cine; asociados a Uds. la TV podrá con solamente algunos adelantos, provocar una explosión del cine en Chile.

“EN TORNO AL QUEHACER Y EL QUE HACER CINEMATOGRAFICO”

DOUGLAS HUBNER: Presidente de la Asociación de Profesionales y Técnicos Audiovisuales.

No son estas líneas un estudio acabado ni menos un planteamiento teórico definido frente al tema “Del proyecto de autor al proyecto industrial: géneros y lenguajes para un cine de distribución nacional con proyecciones internacionales” que me ha correspondido desarrollar en este Primer Encuentro de la Industria Cinematográfica Chilena. Sin embargo, notas previas, apuntes para la discusión, anhelos individuales y muchas veces también compartidos frente a la realidad del cine de hoy en el Chile de hoy y, es necesario reiterarlo, bajo un marco autoritario que afecta al conjunto del pueblo y obviamente también a cada una de las ramas de nuestra industria cinematográfica.

Define bien Arnold Hauser cuando titula “Bajo el signo del cine” el último capítulo de su “Historia Social de la Literatura y el Arte”. No existen dudas de que vivimos la era de la imagen. Sin embargo, hoy más que en las décadas precedentes, vivimos la era de las imágenes en continuo movimiento. Imágenes que se transmiten a distancia, imágenes que viajan a la velocidad de la luz, imágenes que “individualizan” por una parte, pero que “alienan” por la otra.

Como ruptura y alternativa nuestra a la sociedad masificada y consumista del presente, se trata hoy en Chile y América Latina de **democratizar** la imagen. Se trata de intentar una efectiva democratización de las imágenes en todas las dimensiones del concepto.

En tanto cineastas, el problema no radica en limitar nuestras obras al horizonte actual de nuestros públicos sino en ampliar sustantivamente –tanto como sea posible– el horizonte de ese público masivo. Educar para el cine es ampliar el cine, es arrebatarlo a las pequeñas minorías para incorporarlo al devenir de todo un pueblo.

Frente al esquema simplista que nuestra industria ha planteado casi siempre y que consiste en “temas anodinos para solaz de un público promedio” resulta acertada la opinión de Nicholas Ray: “No existe una fórmula para el éxito. Pero sí existe para el fracaso y no es otra que la pretensión de contentar a todo el mundo”.

Como resultado de la aplicación del modelo político, económico y cultural de la dictadura, en estos últimos años en nuestro país (excluyendo el cine del exilio) cada acción fílmica, cada película, ha sido un proyecto marcadamente individual. Pero ha sido **individual** principalmente como contraposición a lo colectivo, al análisis de nuestra realidad, al asumir la historia de todos en el aquí y el ahora. Es en ese sentido que debemos diferenciar este “cine individual” o este

“pequeño proyecto individual” (aún cuando asuma características de producción industriales) del verdadero “cine de autor”. En otras palabras, creemos en un cine de autor inmerso en una industria que sí corresponda a las necesidades culturales concretas de un pueblo también concreto, en este caso Chile.

Si los autores cinematográficos queremos ser consecuentes con nuestra historia y con nuestro público, nuestro rol comunicador deberá ser alterativo y por lo tanto —en grandes rasgos— nuestra estética no podrá ser otra que la que se genere a partir de las necesidades culturales profundas y dinámicas de ese público nuestro, de su entorno social, y también, en las inagotables posibilidades que el diario acontecer nos brinda.

Así, el cine será verdaderamente nuestro cine cuando el espectador conciente lo haga suyo. Crea en él. Pero para que eso suceda, si entendemos el fenómeno cinematográfico como una disciplina industrial, es necesario que cada país tenga una producción, permanente, sostenida y respaldada en gran medida por su propio mercado. Generar al mismo tiempo un intercambio activo hará posible un cine iberoamericano renovador, crítico y creador de nuevas perspectivas tanto para el desarrollo socio-cultural del hombre como de la propia industria.

En este desafío de crear un lenguaje audiovisual descolonizado, propio, alternativo a la “transculturización” imperante en el Chile de hoy, es válido recordar el juicio de Glauber Rocha: “Para el cineasta integral las imágenes no tienen necesidad de traducción...” o como él agrega, “las palabras de izquierda no salvan las imágenes de derecha”.

¿Cuáles son entonces nuestras imágenes? ¿Dónde está lo chileno en el país de la “Free cola” el “Jumbo-market” y los “Burger Inn”...?

Es necesario encontrar respuestas individuales y colectivas. Este seminario es un buen ejemplo. Pienso que el punto mínimo de partida pasa por la búsqueda de nuestra identidad como pueblo. De recuperar nuestras raíces, de profundizar el análisis de nuestro entorno social. En este sentido, y en particular en toda obra artística, la visión superficial es sólo folklor.

A partir del principio objetivo (real) de la diversidad de géneros y estilos al interior de nuestra y de cualquier industria cinematográfica, la unidad básica radica en nuestro convencimiento de que ni la libertad, ni el arte (y por lo tanto el cine) pueden darse o concebirse sólo para una minoría.

En ese marco general, o más bien a partir de él, cada obra es un viaje a lo desconocido, un experimento creativo en el cual, sin embargo, sólo seremos transmisores de lo universal en la misma medida que entendamos profundamente nuestra localidad, nuestra especificidad y —como lo hemos reiterado— cuando logramos aprehender nuestra identidad.

Nuestra identidad es el eslabón necesario para conceptualizar la realidad y, como cineastas, para escoger de la multiplicidad de imágenes con que nos bombardea hoy la civilización aquellas que contengan la verdad sobresaliente para nuestro propósito particular, para nuestra obra, para nuestra historia dramática o testimonial, pues la teoría del quehacer cinematográfico no se discute ni se escribe: se filma.

Finalmente y desde mi modesta perspectiva, estoy convencido que el cine —en cuanto a registro, testimonio u obra artística— es un reflejo de la sociedad pero, a su vez, puede influenciarla y ser motor del cambio.

Y el cambio debe comenzar en nosotros mismos. Sólo daremos el gran paso, el salto del pequeño proyecto individual al cine de autor en una industria consolidada, fortaleciendo y creando cada día esa industria.

Nuestro desafío es una provocación, pero una provocación a la acción. Una provocación a expresar en cine nuestra capacidad de soñar, de vivir y de luchar.

SINTESIS DEL DEBATE

- La cuota de pantalla, y la relación entre productores, distribuidores y exhibidores.

Se plantea que, en el actual gobierno, es utópico pensar en una ley de apoyo al cine mediante cuota de pantalla, dada la política económica de libre mercado. Más aún, siendo Chile Films una empresa estatal que posee una importante participación en el sistema de distribución y exhibición. Por tanto, la respuesta estaría en las compañías privadas de dicho sistema.

El contraargumento es que se dificulta que haya exhibidores o distribuidores dispuestos a dar un cine que no convenga por su taquilla, ya que ése es su negocio; asegurar el máximo de espectadores por película, tenga la nacionalidad que sea. Se agrega que hay diferencias de intereses entre los productores nacionales y los primeros, ya que éstos están colonizados por el cine extranjero: frente a una escasa o nula producción nacional, ningún distribuidor local va a arriesgar el paquete de películas que le entrega un distribuidor extranjero, entre las cuales vienen los mejores éxitos del cine mundial, a cambio de comprometerse por simpatía con un posible cine nacional. De ahí la necesidad de que la cuota de pantalla se establezca por ley para asegurar la obligatoriedad de su cumplimiento. También puede contemplar franquicias tributarias para que la exhibición de cine nacional no implique un perjuicio económico.

Representantes de compañías distribuidoras y exhibidoras aclaran que ellos han ayudado muchísimo, y sin discusión, al cine chileno, al darle pantallas, garantías, buenas fechas, etc. Por lo tanto, les parece más efectivo y justo buscar consenso para un proyecto de ley con unidad de objetivos, en vez de una ley coercitiva para ellos.

La experiencia de Continental Films en los años 60, es puesta como ejemplo de una empresa mixta que distribuyó con excelentes resultados cine chileno, con la participación activa de los exhibidores del país. Continental Films estaba formada por Chile Films y Don José Daire, quien distribuía las películas: Alvarez, Kovacevic, Kaulen, Littin, Soto y muchos otros estrenaban sus películas simultáneamente en las mejores salas de Santiago, y se batían todos los récords de taquilla. El respaldo dado por la ley de cine a Chile Films, y el auge que provocó en la producción nacional, rebotó favorablemente en distribuidores y exhibidores. También hubo un mercado internacional para el cine chileno. En esos años ninguna película chilena terminada en 35 mm. quedó sin ser exhibida, más aún, películas malísimas llegaron a la pantalla, lo que demostraría que pueden haber intereses comunes entre productores, exhibidores y distribuidores. Este mismo encuentro demostraría que hay voluntad de unión y de colaboración entre los diversos sectores para asumir responsablemente el cine desde el punto de vista industrial.

En relación a las compañías extranjeras, se plantea la idea de que se puede establecer un trueque con ellas; no pedir sobretasa arancelaria por la internación de películas comerciales que están subsidiadas en su país de origen (caso de la mayoría), versus su disposición a asegurar una cuota de pantalla para el cine nacional.

Acerca de la oportunidad de la ley y de las urgencias inmediatas.

A la aseveración inicial que es utópico pensar hoy en una ley de apoyo al cine, Roberto Farías enfatiza que no es imposible lograr medidas favorables de gobierno militares o dictatoriales. Cita diversas disposiciones logradas bajo dichos gobiernos en Brasil, no por iniciativa de

los gobiernos sino por presión de los cineastas. Esta moción es apoyada por quienes piensan que hay que agotar todas las instancias, frente al gobierno que sea, para lograr una legislación útil de la actividad cinematográfica.

Para otros, la ley es un trabajo político de perspectiva estratégica, siendo el desafío actual poder producir películas con 12 millones de pesos y no más. De aquí que sea importante intercambiar experiencias concretas de cómo lograrlo, estimulando la creatividad empresarial y no sólo la expresiva, para con esos medios lograr películas con valor cultural que aporten a nuestra realidad. Hay que considerar que Chile tiene un mercado muy pequeño, a diferencia de Brasil, Argentina y Colombia que realmente pueden autofinanciar una industria nacional: Aún con ayuda estatal, nuestro cine será un cine pobre y tiene que desarrollar, en consecuencia, una estética acorde.

Se objeta a lo anterior que con \$ 12.000.000.- no alcanza para pagar ni a los actores ni a los técnicos, y de lo que se trata es de poder hacer cine en condiciones dignas para todos. De ahí la necesidad de establecer bases mínimas para ello.

Se realiza también un alcance a lo implícito tras la declaración de principios de hacer "un cine de valor cultural que aporte a nuestra realidad". El planteamiento es que es necesaria una libertad para desarrollar el más amplio abanico de expresiones, desde el cine arte a aquel que quiera satisfacer el gusto del público, citando las "porno-chanchadas" mencionadas por Farías. En consecuencia, no tendrían que haber criterios dirigistas en términos de contenidos o géneros.

Sergio Trabucco plantea la posibilidad de crear una Comisión que sea el germen de una Cámara de la Industria del Cine, preocupada de impulsar la ley tal cual lo hacen —y con mucha tribuna— otras cámaras de productores e industriales. El hecho de que, además de ser un negocio, el cine involucre a artistas, da una cualidad más para tener participación a nivel de la opinión pública y del gobierno.

III. LA DISTRIBUCION Y LA EXHIBICION DE CINE

LA SALA DE CINE Y LA DIVERSIFICACION DE LOS CANALES DE DISTRIBUCION

JOSE DAIRE:

Director de la Empresa Distribuidora de Cine Compañía Nacional de Teatros (CONATE).

Esta iniciativa la encuentro realmente extraordinaria y merece todo el apoyo de la gente que de una u otra manera hemos dedicado la vida a esta actividad que es el cine, actividad que puede ser el medio de trabajo, pero a la que, además hay que tenerle amor para poder mantenerse en ella. Ojalá que nos pudiéramos mantener unidos, para llevar adelante auténticas realizaciones de un cine chileno, como se hizo en un momento de oro del cine entre 1964 y 1970.

Nuestra empresa o nuestro grupo cinematográfico, atendiendo siempre a las inquietudes de los cinematografistas, formamos en aquel tiempo con mi querido amigo don Eduardo Trabucco una empresa para promover el cine chileno. Y yo mismo me llevé la sorpresa al comprobar que nuestra compañía, primero Continental Films, después Ercofilms y Conate, distribuyó 19 películas chilenas.

Quisiera no hablar ni decir palabras de buena crianza solamente, sino ir concretamente a lo que es este arte-industria, como muchos la han querido llamar. El cine es una industria en el fondo, aunque cada vez que se produce algo artístico es maravilloso y merece el aplauso de todo el mundo y más aún si es comercial, pero como industria, no es distinta a otras. Es una industria compuesta de tres partes: producción, la parte más compleja, donde concurren una serie de elementos imponderables, costos físicos como el material, costos de tiempo como el laboral, pero está la maravilla que no está en otro producto, que es el costo intelectual, el costo intelectual que reúne a cualquier expresión humana; reúne a un escritor, a un guionista, a un arquitecto, a un ingeniero, a un ingeniero de sonido, a un músico, a un pintor, y todos estos maravillosos creadores están en la mano de una persona que está al frente, que es el director.

El director da a luz una creatura que se llama una película; esa creatura, una vez que sale a la luz, es como cualquier elemento industrial, es un elemento físico que está ahí y necesita ser comercializado. El director o el productor no pueden ir con su película a golpear las puertas de cada cine, y el exhibidor tampoco tiene la capacidad de comercializar la película. Entonces se produce un intermedio inevitable, indispensable en cualquier país, de cualquier tipo de economía que tenga, que se llama distribución. El distribuidor podría aparecer como un tipo que se aprovecha del talento o del esfuerzo que hace el productor y todos los componentes que concurren a la realización. Pero el distribuidor es un ente indispensable, es el que comercializa el producto. Para la producción de cualquier índole que ustedes quieran imaginarse, existe un distribuidor; una fábrica de fideos tiene un distribuidor, los discos tienen distribuidores.

En cine ¿cuál papel cumple el distribuidor? Aquí en Chile, por ser un mercado pequeño, hay dos tipos de comercialización de la distribución: uno es con el producto extranjero, o americano si quieren que yo sea más claro, y el otro a través de los independientes. Para el distribuidor independiente el producto que viene de afuera tiene tres formas para ser comercializado. Una fórmula es la que se envía la película al distribuidor sin costo de royalty, sin un mínimo garantizado de royalty, sin costo de copia, absorbiendo el distribuidor local el costo de fletes, derechos de aduana, gastos de publicidad, lanzamiento y contratación de los teatros. Ese es el papel del distribuidor en ese caso. En el otro caso, cuando el distribuidor, como la palabra misma lo dice, distribuye un producto, garantiza al productor un mínimo. Ese mínimo es un

mínimum garantizado a cuenta de lo que produzca una película; ese es el otro sistema y en ese sistema el distribuidor local entra a correr bastantes riesgos, paga un royalty para explotar la película por 3 ó 4 ó 5 años en Chile: paga enseguida el costo de la copia, 2 ó 3 copias, paga el material de publicidad, incluido afiches, fotografías. El distribuidor afronta todo el problema de censura y todo el problema de publicidad. Juntados estos tres costos: royalty, copias, fletes, derechos de aduana y publicidad, el distribuidor está haciendo un papel anónimo, pero de un enorme riesgo y costo, porque si no logra recuperar, el productor no le devuelve un centavo del mínimo garantizado que le envió.

El distribuidor tiene primero que recuperar su royalty, recuperar el costo de copias, costo de publicidad, y el neto va a un porcentaje. En el primer caso, cuando el distribuidor no pone una garantía de un royalty o de copia, sino solamente fletes, derechos de aduana y gastos de publicidad, ahí los porcentajes pueden ir desde un 25, 30, 35 ó 40% máximo para el distribuidor. En el segundo caso, cuando el distribuidor da un mínimo garantizado para la distribución de la película y costea el valor de las copias, los porcentajes dependen de la calidad, o de la importancia de la película. Uno sabe desde antes, en cierto modo, cuándo una película tiene importancia o tiene comercialidad. Entonces los porcentajes se discuten, y van de un 40 a 60% para el distribuidor, cuando éste anticipa un mínimo garantizado y el valor de copia.

Enseguida viene la tercera forma de distribución: es cuando va el distribuidor, compra afuera una película y corre todos los riesgos: paga un mínimo garantizado, paga el valor de las copias, corre con el riesgo de la publicidad, y en su mano se depositan todos los costos y el exhibidor no arriesga nada, absolutamente nada, ni el productor ni nadie; solamente ese ser que aparentemente puede ser aprovechador o molesto que es el distribuidor, es él quien está corriendo con todos los riesgos. En el primer caso no corrió riesgos, pero puso su trabajo, su tiempo, su disposición y su organización: sus gastos permanentes y de empleados, donde mínimo tienen que haber 6 a 8 personas. En el primer caso tiene un gasto si la película no produjo. En el segundo caso, tiene un mayor gasto porque aseguró un mínimo y en el tercero tiene todo el riesgo. Eso es lo que sucede con respecto a la mecánica de la distribución independiente de películas extranjeras.

Ahora, qué pasa con la distribución de la película nacional, de la película chilena. El caso es más o menos parecido. Al productor chileno le es difícil poder buscar o canalizar la comercialización de una película si no es mediante un distribuidor, porque él podrá ir a uno o dos teatros de estreno en Santiago y hacer ese esfuerzo. Y fuera del estreno, de ahí seguir en las otras localidades, puede hacerlo, pero puede hacerlo por una película, y resulta que el director o el productor empleó un año de tiempo en dedicarse a producir la película, y para poder distribuir, o sea vender su película al consumidor, hablemos en términos bien corrientes, al detalle al público, tendrá que andar de teatro en teatro y no es la labor ni del productor ni la del director. No lo es porque lo vaya a rebajar, es por un problema de tiempo, es por un problema de organización, es por un problema de conocimientos de ciertas cosas que hay que manejar; se llega a los dueños de los teatros, a través del distribuidor, con quien se manejan las alternativas para poder obtener una buena programación y un buen porcentaje para el distribuidor, el cual se traspasa al productor, cobrando el primero sólo un tanto por ciento por su legítimo trabajo, lo cual previamente ha sido acordado.

Seguramente los que me conocen están pensando que la mayor parte de los circuitos que los directores y productores necesitan son propiedad de los distribuidores. Yo les digo que sí; nos hemos convertido obligadamente en exhibidores porque el mercado chileno, siendo que el nivel cultural de Chile es magnífico y con el número de habitantes que tenemos y todo lo demás, por circunstancias casi kafkianas que no vale la pena aquí mencionar, el mercado se ha ido comprimiendo, se ha ido reduciendo. Entonces cada día los cines son menos, cada día las posi-

bilidades publicitarias son menores. Cada día la censura restringe más a grupos mínimos la posibilidad de ver cine y se hace la comercialización cada vez más difícil de poder financiar. Oíganmelo bien por favor, que para poder financiar una distribución haya que financiar los circuitos de exhibición, es gravísimo.

Pero hay otro problema. Nosotros los que estamos aquí reunidos estamos hablando de lo que nos interesa, que es el cine, pero es el cine en 35 mm. Y hoy día, este producto que se llama cine tiene cinco canales de venta, por lo que, los que estamos en una situación más precaria, (aunque no me crean y se rían un poco de mí o se sonrían) somos los que rematamos esto, los finales o terminales que somos los exhibidores. Nuestra labor era única y primordial, en el primero y más antiguo sistema de venta, a través de los locales de cine que son enormemente costosos. Un cine es una pequeña empresa compuesta de 10 ó 12 personas, tiene un administrador que podría ser un gerente, tiene un técnico que son los operadores, tiene una cajera que es la boletería y tiene 5 ó 6 personas; ese es el medio de venta que nosotros conocemos, ese es el medio de venta que yo he manejado durante muchos años. Pero hoy día hay 4 canales más de venta por donde ustedes pueden vender su producto si no están conformes con éste. Un canal que ya conocemos es la televisión, tremendamente competitivo para nosotros los distribuidores y los exhibidores que tenemos que vender este producto a través de estos enormes y costosos locales que son los cines.

La televisión es un vendedor fantástico, llega al consumidor sin costo para éste; ese consumidor consume ávidamente este maravilloso producto que es el cine, que ustedes lo pueden seguir produciendo con toda tranquilidad, (si los que estamos preocupados aquí somos los que tenemos cine) porque tienen ese consumidor insaciable que es la televisión, que lo compra muy bien, que lo vende muy bien y el consumidor no tiene costo. (El cree que no tiene costo, pero el costo lo tiene indirectamente a través del producto que está financiando la exhibición de esa película).

Después tiene otro tremendo gigante del cual ustedes van a usufructuar que es el video cassette. El video cassette es imparable; hoy día hay más negocios de video cassette en Chile que cines; hay más de 200 video clubs; yo les hablo como distribuidor; nosotros también queremos ser distribuidores del video cassette, porque es el monstruo que nos puede comer. A lo mejor, en algún tiempo más ni nos van a necesitar; tienen el video cassette. En algunos años más vendrá el video cable, y mañana, ya se está hablando, se van a vender las películas a través de los satélites. El producto de ustedes siempre va a ser vendido. Ustedes dirán, "pero a nosotros nos interesa localmente lo que está sucediendo en este momento, porque lo demás son teorías". Muy probable que sea así. Tengo la esperanza y el optimismo que el cine como tal se siga vendiendo en estos grandes locales que son las Salas, porque se legalizará o universalmente o en Chile el problema del video, y también los productores internacionales arreglarán el problema para que los cines sean los lanzadores, la plataforma de una buena película y así los cines podrán seguir subsistiendo.

Podrán aún contra argumentar que el esfuerzo enorme lo hacen el productor o el director, y por qué diablos el distribuidor se gana el 30, el 35, el 40%. Es curioso, yo no sé si ustedes lo habrán advertido, pero el cine es el único producto que vende mil veces el mismo producto: se fabrica una vez y se vende miles de veces. Pero se vende miles de veces a través de su calidad, no a través de la voluntad del distribuidor, ni a través de la voluntad del exhibidor. Aquí hay un solo ente que decide la comercialidad de una película y se llama público. Resulta que a mí, distribuidor, uno de ustedes me entrega su película y yo la vendo una vez no más, o la vendo las veces que sea en Chile, pero si la película es buena se puede vender a través de miles de cines en el mundo, a través de miles de canales de televisión en el mundo, y yo no participo en esa venta. El productor es el que participa y bien que participe, tendrá que participar a través de otros

distribuidores, tendrá que participar a través de otros teatros, tendrá que tener un distribuidor de TV y también tendrá que vender su producto a un distribuidor de video cassette. Pero es el productor, en la medida que haga una buena película, el que va a tener cinco canales de venta; así yo lo veo, en el futuro.

Por lo tanto, señores productores y directores, yo les digo: adelante con el cine porque jamás muere. Al contrario, está más vital que nunca y nosotros que somos los distribuidores en cine, cuenten con nosotros en la medida que podamos cooperar.

EXHIBICION EN SALA DE CINE CHILENO: COSTO Y GANANCIAS

LUZ ALVAREZ: —Presidente de la Asociación de Industriales de Cine.

—Gerente de la Compañía Cinematográfica Nacional (CCN).

Estoy sumamente impactada por ver un grupo de realizadores grandes, macizo en conocimiento, en entendimiento, en experiencia, como hemos visto hablar y exponer en estos días. La verdad es que no se sabía mucho; tal vez ustedes lo sepan, nosotros no lo sabíamos. Me da gusto verlo, porque en realidad es nuestro futuro, nuestro trabajo y ojalá que siga adelante.

Realmente, nosotros vemos el gusto que ustedes tienen por hacer cine y vemos el otro lado que es el gusto que la gente tiene por ver cine, por ver cine nacional, con nuestros propios artistas, con nuestras propias regiones, con nuestro propio paisaje; es increíble cómo la gente espera una película chilena. Yo he tenido algunas experiencias con películas chilenas y la verdad que es emocionante. No podemos dejar pasar la oportunidad, y lo recalco una vez más, de insistir en una ley que proteja al cine nacional, ley hecha por todos los grupos interesados en esto. No nos dejen a un lado porque andaríamos mal, al contrario, nosotros podemos apoyarlos mucho y sacar una ley que nos convenga a todos: Entonces sigamos adelante, no nos detengamos acá, no nos quedemos en este encuentro, insistamos, presentemos, conversemos, pidamos.

Traigo algunos datos para decir algunas realidades acerca de lo que nosotros podríamos aspirar en cine nacional según los costos de hacer una película, de qué es lo que se da en los cines, en otros medios de exhibición y en otros países.

Nosotros nos hemos caracterizado siempre por ser muy llorones. Lloramos los distribuidores, los exhibidores, los productores, los realizadores, todos lloramos. Entonces no se me ocurrió nada mejor que inventar una película, y ahora se las voy a mostrar. Se llama "El Sauce Llorón", es nuestra película del futuro, de nuestros realizadores, (esto es todo para amenizarnos un poco y contar un cuento). "El Sauce Llorón" la hizo 'X' realizador muy bien, nos agradó a nosotros o a los distribuidores que son muy importantes, y la ponemos en nuestra sala. "El Sauce Llorón" tiene 2 copias y 4 sinópsis y están entregadas por el realizador al distribuidor. Este tiene que hacer todos los accesorios que necesita: afiches, fotos, fajas que se cuelgan en los teatros, colgantes en varias partes. Necesita hacer prensa para exhibir esta película, radio, TV y otros. La prensa, en este momento El Mercurio, vale \$ 1.200 el cm. de columna; la TV, (Canal 13), aproximadamente el spot de 30 segundos vale \$ 25.000; radio u otros, todos tienen que ayudar al distribuidor en este caso.

El distribuidor vende al exhibidor; el exhibidor, empezando por la casa, soy yo, puse la película en el cine Central y en el Oriente conforme con el distribuidor. La primera semana vendimos 10.000 espectadores en el cine Central y 5.000 en el Oriente. Tenemos los netos correspondientes: sacamos \$ 1.670.000 (Central), \$ 1.015.000 (Oriente), neto sacamos \$ 2.685.000; tenemos un desglose de un 50% para el cine y un 50% para la película. Estoy aclarando esto, y tal vez lo encuentren un poco infantil, porque hay realizadores y productores que sacan cuentas del gran capitán y dicen vamos a vender 20.000 entradas, vamos a tener \$ 200.000.- y

\$ 100.000 son para mí. No, no es así; hay entremedio un montón de gastos, y son los distribuidores los que tienen a veces que poner la plata o descontarla de la venta. Este distribuidor generalmente pone en películas chilenas, con la buena voluntad que siempre hemos tenido, digamos que un 20, un 25% de gastos de operación; entonces vamos en que llegamos a un 50% para las películas y un 50% para el teatro; el teatro tiene todos sus gastos, gastos enormes, gastos de cines antiguos, gastos de 1.300, 1.500 butacas que no es lo que se usa hoy, (hoy se usan cines de 500, 400 butacas, costos muy pequeños, con cosas muy modernas que abaratan todos los costos). Nosotros tenemos todos los teatros muy antiguos, muy viejos que necesitan mucha reparación y mucho personal, costos altísimos, costos fijos, variables y los arriendos de la sala. Generalmente en Chile nosotros arrendamos la sala, no son propias; en Argentina se da el caso de que casi todos son dueños de su sala; nosotros no, las arrendamos y los arriendos de la sala son un 20%, un 22% de los netos recaudados, de los totales, digamos de los \$ 2.685.000 en este caso. Así es como se nos van achicando las cuentas. Acá llegamos a lo que quedó para la película, que fueron \$ 1.342.000, y acá tiene el costo de lanzamiento que entre pitos y flautas (afiches, fotos, stand, fajas, prensa, radio, TV., etc.) llegamos casi a \$ 1.800.000 de gastos. Entonces en esa primera semana no alcanzamos a cubrir los costos del lanzamiento solamente; no hemos tocado el asunto de producción, podemos salir incluso con una pérdida de cerca de \$ 500.000. Naturalmente que ésta es una primera semana y es un ejemplo para que uno pueda seguir desarrollando semanas posteriores si la película gusta, si la crítica la apoya, si la censura ayuda. Muchas variables que generalmente no son muy afines con el resultado. Ustedes pueden seguir bajando en un 20, en un 30% cada semana, que es lo usual que vaya bajando la exhibición de una película. En este caso, las copias tendrían que estar entregadas; "El Sauce Llorón" tiene que ir con 2 copias.

Una campaña de prensa modesta tranquilamente vale \$ 800.000, una campaña de prensa de película americana es un millón y medio, y con muy poca propaganda. Más o menos calculo que una producción vale 13 millones y medio de pesos; el lanzamiento como les había dicho anteriormente vale un millón y medio y llegamos a los \$ 15.000.000.

Para recuperar los costos, necesitamos 176.000 espectadores. Fíjense ustedes que la película más taquillera este año, que ha sido "Locademia de Policía 2", una comedia cómica, ha dado en los cines de estreno, solamente en Santiago, 149.000 espectadores.

Las 12 primeras de este año son: "Ya Nunca Más", "007", "Amadeus", "Gritos del Silencio", "Un Detective Suelto en Hollywood", "Aristogatos", "Fiebre de Amor", "Terminator", "Pasaje a la India", "Rambo".

Se necesita en Chile 176.000 espectadores para financiar una película, con entradas de \$ 170. No los hay por supuesto. Entonces tendríamos que ir por los canales anexos, como decía J. Daire. Vámonos a la TV, vendamos en Latinoamérica, vamos a cable, vamos a video cassette, Chile sobre Latinoamérica representa un 6%, incluso creo que estamos un poco más bajo en este momento, del consumo de cine. Pero durante muchos años ha habido cine en Chile, durante muchos años en el mundo ha habido cine, y siempre se ha empezado con películas livianas, cómicas, de acción, trágicas, qué sé yo, cosas entendibles para todo el público. Eso ha sido universalmente; durante sesenta años tuvimos un cine hecho para la masa. Jamás antes habíamos tenido una película de élite, especial, muy buena, estupenda, que se hiciera aquí; era cine para las grandes masas, para las grandes mayorías. Tuvo que esperar sesenta años esto, y por lo que yo he escuchado, estamos queriendo hacer cine para élites: vivencias particulares, cosas muy especiales, ganas locas que uno debe tener adentro de hacer cosas nuestras, pero que no nos van a dar una continuidad de cine, no nos van a dar una empresa de cine. Como decíamos, no nos van a hacer una industria o una semi-industria que elabore películas cada dos o tres años. Si el cine comercial ha sido durante 60 años netamente comercial, después empezó

a ser más elitista: salió Bergman, Fellini, Saura, antes no había; nosotros tendríamos que esperar, y por favor no digan que tengo falta de respeto para el conocimiento del realizador chileno. No; es una realidad, nosotros estamos conociendo el público, lo palpamos, tenemos el feeling de conocer el público en la sala que no va a ver películas de élite. Como les dije, "Locademia de Policía" es una películita, y en la primera "Locademia", la del año pasado, hizo 250.000 espectadores. Esta otra, "El Precio de la Felicidad" que llevaba un Oscar, que estaba Duval, que era una película hermosísima, hizo 10.000 espectadores; por eso no quiero decirles que el realizador chileno se limite porque no puedo, sería absurdo, pero que pensemos en hacer un cine en que podamos, a través de un cine comercial, llegar a un cine especial, que ustedes gocen. Hasta se puede finalizar haciendo lindo cine, pero después de un caminar. No inmediatamente, porque el inmediatamente hacer un cine de élite no nos va a hacer una industria, no vamos a poder, no vamos a alcanzar a ser una industria.

Estas cifras que acabamos de ver corresponden a un 60, a un 70% de lo que es Chile entero, porque lo que hemos visto son siempre cines de estreno en Santiago, primera línea, digamos. Ha habido una baja de público sostenida durante diez años en este gremio; en el año 84 nosotros estábamos con 12 millones de personas al año y en este momento estamos con 6 millones de personas. Se ha ido reduciendo año a año en un nivel bastante visible. Estos son promedios de todos los cines de Chile.

SINTESIS DEL DEBATE

- El Mercado Nacional.

Se cuestiona la oposición entre cine de élite y cine de masas, al menos, en el caso del cine chileno que de por sí provoca interés en el público. El ejemplo del "Chacal de Nahueltoro", realizado sin concesiones comerciales en el mal sentido de la palabra, demuestra que puede ser atractivo para el consumo masivo, ya que logró en su época una de las más altas taquillas. Un cine de alta calidad, en el género que sea, concita el apoyo del público y se impone por sí mismo. Acotan los distribuidores-exhibidores que si se hacen buen cine nacional, ellos lo van a defender a brazo partido.

Una película chilena standard podría tener un público medio de 50.000 personas, lo que a \$ 176 la entrada supone un ingreso de \$ 2.500.000 para el productor. Si se hace un cine culturalmente importante, que recoja temas de interés masivo, sería posible aspirar a financiar las producciones y echar a andar la cadena de la industria: 176 mil espectadores (lo que equivale a una película de éxito en nuestro mercado) arroja \$ 30.000.000 de recaudación total. En caso de no lograr dicha cifra en el cine de sala es posible suplirlo con los otros circuitos mencionados. Por tanto, algunos ven la situación con algún optimismo.

- El mercado latinoamericano.

La producción mundial de cine es de cuatro mil películas, y sólo el 10% (400) logran comercializarse. De ahí que habiendo tan poca producción en Chile, sólo muy pocas lograrán acceder a un mercado iberoamericano. Un distribuidor nacional puede emplear sus contactos para intentar introducirla en ese mercado, pero es la película misma la que se abre su propio camino. Una precondition es que la película haya sido exitosa en su país de origen; se hace conocida a través de revistas especializadas y es solicitada por otros países.

Curiosamente, en Latinoamérica hay muy poco interés por el cine de otros países latinoamericanos. A un festival de Cine Argentino hecho en Chile, no asistieron más de tre mil personas; a un Festival de Cine Venezolano, no fue prácticamente nadie. En esto, hay un desinterés

recíproco. No así en Europa, donde incluso hay empresas distribuidoras dedicadas exclusivamente a material latinoamericano que se exhibe en circuitos especializados.

— La crítica y el cine nacional.

Hubo polémica respecto al rol de la crítica en el apoyo al cine nacional. Se ejemplifica con el caso de "Cómo Aman los Chilenos", que fue vista por 13 mil personas en su primera semana (más que la media habitual) y luego descendió bruscamente por efecto de la pésima crítica de prensa. Algunos piensan, por ende, que la crítica debiera ser más compasiva con el cine nacional. Asimismo, un distribuidor plantea que no debiera hacerse crítica de aquellas películas de "relleno", que los críticos aniquilan causando un gran daño económico a distribuidores y exhibidores.

— La Censura.

Otro factor que atenta contra la distribución y la exhibición es la censura, considerada sumamente restrictiva dentro de los cánones mundiales. Habría una ley de censura aún más drástica en estudio, la cual ha recibido objeciones de diversos sectores. Por ejemplo, se habría pedido que el límite máximo de restricción de edad sea 18 años y no 21; que los niños puedan entrar con sus padres al cine si no tienen la edad indicada, etc. Las multas aplicadas por la censura son cuantiosas, y muchas veces arbitrarias.

— En Conclusión.

Se concluye enfatizando que todo está en producir una película de calidad, que pueda defenderse con dignidad ante el público, y apoyarla con un muy buen lanzamiento y campaña publicitaria. Con ello se sobrepasaría con creces un público de 50 mil espectadores.

IV LAS NUEVAS TECNOLOGIAS Y LA DISTRIBUCION INTERNACIONAL DEL CINE

LAS NUEVAS TECNOLOGIAS Y LA TELEVISION EN EL MERCADO INTERNACIONAL DEL CINE

OSVALDO BARZELATTO: Presidente de RTL. Representaciones de Televisión S. A.

Creo que a nadie le cabe duda que hoy en día la TV es el medio de comunicación más poderoso que tiene la humanidad. Dentro del desarrollo de las técnicas audio-visuales, ha sido el acontecimiento más destacado de las últimas décadas. Existen en la actualidad alrededor de dos mil quinientos millones de televidentes con cuatrocientos sesenta y cinco millones de televisores en el mundo. América Latina tiene un 10%, vale decir, alrededor de cincuenta millones de aparatos de TV; otro dato interesante es la maquinita Betamax o VHS, de las cuales hay alrededor de dos millones y medio en América Latina. Esto se va multiplicando cada año, no así la TV abierta. Un contrato que me llegó de un productor extranjero distinguía los siguientes derechos:

1. TV abierta o transmisión standard en base a cadenas nacionales o estaciones repetidoras.
2. Circuito cerrado de TV, entendiéndose por esto un sistema de alambrado individual en el cual la película es entregada a una audiencia confinada a una área de terminada.
3. Cable o fibra óptica, ya sea que requiera o no el pago de un cargo específico.
4. Transmisión o entrega vía satélite, ya sea que requiera o no del pago de un cargo específico, incluyendo transmisión directa vía satélite, siempre y cuando el producto a transmitir no sea proyectado o desviado a algún tipo de transmisor de satélite cuyo fin sea el uso fuera del territorio.
5. Televisión por suscripción ya sea que requiera o no del pago de un cargo específico.
6. TV por antena comunitaria.
7. Video tape o cassette para uso en los hogares, home video.

Ya los contratos de los productores del mundo desarrollado cubren todo este lenguaje, que posiblemente nos causa bastante admiración.

Yo, quizás al revés de lo que me pareció sentir en esta reunión, soy tremendamente optimista con todo lo que se refiere a la producción. Creo que va a faltar producción en el mundo, creo que va a faltar talento en el mundo, a medida que se desarrollan los medios de comunicación y la tecnología. Es decir, ya no van a haber los tres canales de TV transmitiendo para toda una población; se va a producir la F.M., se va a producir la onda corta de la señal directa del satélite, muchas veces habrá satélites propios, o va a haber la libertad por el avance de la tecnología de una serie de nuevos medios por el cual la TV va a ser aprovechada. No para ver tres o cuatro canales como vemos en Chile, sino para ver cuarenta, cincuenta. Y para llenar eso se necesita mucha producción.

¿Qué papel veo yo que juega el cine? Creo que el único futuro del cine está en la unión del cine con la TV; me parece que es fundamental el convencimiento hacia las autoridades respectivas que deban legislar al respecto, de lo importante que es la asociación de cine con TV. La TV tiene que promover las películas como ya se está haciendo. Se ha visto lo que ocurrió con Chile Films, que cuando empezó a promover por ese medio, aumentó sus entradas y los circuitos de

competencia tuvieron que entrar en la TV. Esto automáticamente da otro cariz.

El otro aspecto es el ingreso económico que significa una película chilena. Aproximadamente, la gente que va al cine deja un ingreso bruto de alrededor de 30 millones de dólares. Creo, (tampoco estoy seguro), que los canales de TV en Chile reciben, al menos cada uno de los canales más importantes, una cifra superior a la cifra que estoy dando. O sea, vean el aspecto financiero que es al final el que manda en todo esto, es decir, la cantidad de dinero que le entra a la TV, por su masividad.

Sin embargo, creo indispensable que haya una legislación, y que no funcione ésto sólo porque una película sea buena. En ningún país civilizado existe cine si no hay apoyo legislativo, por lo tanto, acá es básico conseguir este apoyo y automáticamente tener que el pago que se le haga a una película en TV sea correspondiente a la cantidad de personas que la ve. Una película en Chile debería de dar en TV cifras muy importantes; pero si no existe legislación y se continúa con la costumbre actual de los canales de pagar por el material filmico un dinero muy pequeño en proporción a los ingresos que tienen, y le dan un tratamiento como cualquier otra película extranjera, esa película no va a tener ningún destino. Pero si la película se paga conforme al rating que va a tener y a la cantidad de dinero que el canal recibe en avisaje, el ingreso va a ser muy importante y va a ser una contribución, yo creo que vital, para el éxito de la película. En Chile estamos hablando casi de iniciar un cine, aún cuando hay mucha producción actual hecha con la tecnología moderna del video tape, que debería tener acceso a los canales de TV. Lamentablemente, es imposible que ese tipo de programas vayan a tener alguna acogida dentro de la actual configuración de la TV chilena que se rige exclusivamente por una política financiada en el rating y en el consumismo. O sea, tiene que haber una legislación, tiene que haber una protección.

Volviendo a la generalidades de la TV, su introducción en países de diferente ideología y etapas de crecimiento ha generado fenómenos muy específicos en el plano social, cultural, político, económico. Todos ellos se han transformado en síntomas de nuestro Siglo XX. El poder de penetración y la cobertura que la TV tiene, hacen de ella un vehículo privilegiado en el aspecto de las comunicaciones, pero para esto es básico que haya una responsabilidad ética en los que manejan los medios de comunicación. El número de personas que ha visto las obras de Shakespeare en TV es muchísimo mayor que el de todas aquellas audiencias que las han podido ver a través de cuatrocientos años desde que se escribieron. Sin embargo, para que ello se produzca, es necesario que exista un vínculo constante y expedito entre los consumidores y los productores, entre las estaciones de TV y los televidentes, entre las compañías que producen los programas y las estaciones de TV. Este nexo lo desempeña **la distribución en TV**; y es a eso a lo que yo me dedico. Nuestra empresa la creamos hace nueve años en Santiago, representamos a una serie de productores de todas partes del mundo, y creemos que hemos tenido bastante éxito en la distribución de sus programas. Tenemos entre otros a la TV francesa, gran parte de la TV inglesa, compañías importantes americanas y también productos chilenos que exportamos, o tratamos de exportar a otros países de América Latina. Distribuir programación nacional en este momento en América Latina no es fácil, porque es lo que los americanos llaman un "buyers market": hay más oferta que demanda. Segundo, la mayoría de los compradores se guía por un criterio simple del llamado rating, vale decir, que buscan los programas que van a tener la mayor audiencia. La TV es masiva, entonces, es más fácil apelar a programas de gusto muy popular para tener el éxito más asegurado; esto dificulta las posibilidades de programas de mayor calidad. Hay países en que existe esa responsabilidad ética del programador, donde sí tienen conciencia y programan cosas de mejor nivel; en otros países, eso existe en menor grado.

En este mercado latinoamericano de 50 millones de televisores, existen ahora alrededor

de diez grandes empresas que controlan la distribución mundial y básicamente son las grandes empresas americanas, como ocurre en el cine. No es que lo hagan por ninguna ley, lo hacen exclusivamente porque ese es el tipo de material que las estaciones buscan, porque es el material que les da mayor rating. Pero hay una cosa muy interesante que se produce en la TV: es una regla general que no le es conveniente a un canal producir más del 50% de las horas que está en el aire, porque el gasto de infraestructura que tendría que tener la incrementa demasiado los costos. Manteniendo un 50% pueden comprar muy barato el material fílmico, y con eso bonificar la producción propia. Esto ocurre en el mundo de la TV, prácticamente en todas partes.

La segunda regla, y muy importante, es que a medida que crece la TV, el material fílmico importado pasa a segundo plano; el rating se obtiene con la producción nacional. Es la producción nacional la que le da el éxito comercial de sintonía a los canales de TV. Entonces, si hay una adecuada legislación y se producen cosas buenas, no hay ninguna razón para que no pueda tener éxito la junta de la TV con el cine. Acentuando lo que decía antes, hay países como Inglaterra que tienen una limitación en el número de horas que dan a los programas extranjeros para darle más promoción a los programas nacionales. Yo creo que no se trata de olvidarse de las salas, ni del público que va bajando: va bajando no porque no vea programas, porque está viendo muchos más programas. Lo que pasa es que cambió de silla, lo que veía en la sala de cine ahora lo ve en la TV de la casa, y después lo va a ver en el video cassette. Entonces, hay que unirse, hay que trabajar para eso.

El otro aspecto muy importante es que las estaciones televisoras, a medida que crecen, se transforman en unos organismos enormemente burocratizados y muy difícil de poder trabajar con ellos. Este no es un mal de un país, es un mal generalizado. Por ello, el éxito de la producción y el éxito comercial se debe traducir en que los concesionarios de TV se limiten a ser broadcasters y contraten afuera la producción. Esto permite universalidad en la creatividad, y no la limitación al funcionario que siempre se va sobre seguro, y entre más éxito tiene, más burócrata es y más sobre seguro trabaja, sin mover nada. Cuando las televisoras se dedican a ser broadcasters, a poner la señal en el aire, es cuando empiezan a ganar dinero, porque tienen el control exacto de los costos de producción, porque saben cuánto es lo que pagan por la hora. Yo estoy seguro que ustedes pueden hablar con cualquier ejecutivo de TV del mundo, en producción, y no tiene idea lo que le cuesta la hora de producción: en cambio ustedes que hacen videos saben muy bien cada peso que van gastando en la cinta del video y en todos los demás costos. Yo conversaba la semana pasada con el director internacional de TV Globo, y la preguntaba ¿cuánto vale la hora de producción de una telenovela brasileña? No sé; ¿y desde cuándo no sabe? Nunca lo hemos sabido; lo único que sí sé es que cada vez es más caro, me dijo. ¿Y por qué? Porque cada día hay más burocracia.

En cuanto a cómo veo la TV chilena; es una apreciación muy personal, pero voy a tratar de ser lo más objetivo que puedo.

Yo viajo por toda América Latina y veo los canales de TV. En ese contexto la TV chilena es muy digna y siendo yo un hombre de empresa privada, creo que esto es así porque la TV en Chile no es empresa privada. Yo creo que la TV tiene obligaciones demasiado grandes, especialmente en el mundo subdesarrollado, para que quede entregada solamente a una empresa que, por respetable que sea, solamente tenga el objetivo de generar ganancias económicas. La TV chilena, al haber quedado en manos de las universidades, logró poco a poco un nivel que no tiene el resto de América Latina; incluso yo diría que comparativamente nuestra TV es más digna en su producción que la argentina, que es un país con tradición de cine.

Después de esas flores, yo creo que la cosa cambia: podrían hacerse muchas más cosas en la TV chilena. Ha crecido tanto el aparato burocrático de los canales, que es difícil la manio-

brabilidad, y los costos de producción que tiene la TV chilena son caros; entonces, limitan sus horas de producción. La gran ventaja es que todos los ingresos que tienen los han aprovechado para tener excelentes equipos y seguramente la TV chilena, dentro de América Latina, es la que está mejor organizada y mejor equipada; el nivel de imagen, la calidad de producción, está a la mejor altura y bastante superior al promedio latinoamericano.

Acá se debe estar haciendo más o menos un porcentaje del 60 al 40%. Hay una serie de programas en vivo donde no sólo se tiene que incluir la programación musical, los especiales, sino que todo lo que es noticias. El departamento de noticias que tiene la TV chilena en su aspecto técnico es indudablemente de categoría, el volumen de dinero que gastan en camarógrafos y corresponsales al extranjero en general no ocurre en el resto de América Latina.

Quisiera enfatizar una cosa: es fundamental que la ley por la cual trabajen todos los que están interesados en hacer progresar el cine chileno, la hagan pensando en la TV, pensando hacia el futuro, pensando en que junto con la TV se va a poder salir adelante con éxito. No creo que este país, con once millones de habitantes, tenga la posibilidad de hacer cine y olvidarse de la TV. Eso es una utopía total.

El mercado internacional de la producción nacional en TV es difícil. Nosotros nos llenamos la boca a veces con el éxito que tienen las cosas chilenas afuera y no es tanto, más bien, es bien poco.

Las telenovelas chilenas se venden en unos tres países —países que prácticamente carecen de producción propia, o sea países muy pequeños— y se están vendiendo dentro del sistema de TV en español en EE.UU., que también tiene muy poca producción viva, y se dedican a mostrar a toda la inmensa población de habla hispana de los EE.UU. programas latinoamericanos. Esa es la salida; no es que la telenovela chilena haya conquistado el mercado de la telenovela latinoamericana. Nosotros no estamos al nivel de él, porque a los canales no les interesa. Los canales chilenos producen telenovelas para el público chileno; si les entra algún dinero extra del extranjero, bienvenido, pero ellos no producen para ese mercado, y esto es una medida tomada a conciencia plena. Es tan importante la sintonía que le da a nuestros canales la telenovela chilena, que ellos se preocupan exclusivamente del público de acá.

Las dificultades que ha tenido la telenovela chilena afuera, yo diría que en primer lugar radica en lo poco que se le entiende a los actores chilenos el diálogo: sencillamente no les entienden, entonces eso crea un problema bastante grande. Segundo, los libretistas, si bien Mayo Grau escribe para México y ahora está muy de moda, en general la tónica de la telenovela extranjera es mucho más masiva que la chilena, va mucho más directo; entonces, peca poco la telenovela chilena.

La segunda parte que enfrentamos los distribuidores independientes es la pelea contra otros distribuidores que aseguran volumen a los canales de TV. En estos momentos, todavía en América Latina la TV es de los tres canales por país; entonces, es muy importante para cada canal que está compitiendo en el rating tener la telenovela del país que le da sintonía y continuidad. Ustedes ven lo que ocurre aquí en Chile: Canal 13 se asegura a TV Globo y pasa solamente la hora de novela brasileña; TVN se asegura la hora que le da México, y esto más o menos se proyecta en el resto de América Latina. Entonces, llegar con una telenovela chilena cuando están estos dos monstruos al lado, no es fácil porque no hay continuidad en la calidad.

En cuanto a la producción de otros géneros como el documental, volvemos al problema de América Latina, con una TV comercial que se guía exclusivamente por el rating. Entonces, frente a programar un documental y programar una telenovela mexicana, es muy difícil porque el gerente de programación no tiene dudas.

En nuestra empresa tenemos a toda la TV independiente inglesa, que es seguramente uno de los países que mejor produce documentales. Tenemos excelentes documentales, y tenemos

una dificultad enorme en colocarlos en América Latina. Sin embargo, en este nuevo tipo de apertura que está teniendo la TV en los canales de cable, en los canales de paga, hay un mercado que está progresando. No crean que es una cosa a 50 años plazo; esto es algo que se va a producir en los próximos cinco años. Aquí van a tener que abrir las compuertas y permitir todos los sistemas que la tecnología da. El día de mañana la TV va a ser como dar vuelta al dial en la radio, en que van a haber cincuenta o sesenta canales. Eso necesita programación, y ahí puede haber programación específica para documentales y para todo tipo de programas.

Una cosa factible que se podría hacer es organizar co-producciones en América Latina y eso les convendría a todos los canales que ya no tienen capacidad de enfrentar solos la competencia tremenda en que están, que ya no tienen capacidad para gastar más dinero. Tienen que empezar a juntarse, lo que está ocurriendo ya en muy mínima escala. Aquí está la imaginación y los contactos de cada uno de ustedes para lograr desarrollar esta forma de producción.

Con un director como Miguel Littin, un libreto (me voy a los extremos), de Moya Grau, los actores conocidos en Brasil, en Colombia, en México, una producción de un productor profesional, no habría inconveniente. Si hay nombres, si hay talento, obviamente que la gente invierte. Ya no se trata de la venta de programas por parte de los distribuidores a los canales, sino que lo importante que allí ocurre es el mercado de las coproducciones. En eso es una vergüenza América Latina, porque toda Europa está co-produciendo. Si nosotros juntamos este universo de cincuenta millones de aparatos de TV y co-producimos, vamos a bajar los costos y a sacar mucho dinero. Los canales pagan el costo de la producción filmica, o la compran como material envasado, más barato. Este año la mini-serie de más éxito que nosotros hemos distribuido en América Latina fue Cristobál Colón, y va a tener un ingreso bruto de alrededor de 50 a 60 mil dólares por episodio, vale decir, le van a entrar 360 mil dólares por las seis horas de producción que hizo la RAI. Es plata importante. Si a eso ustedes agregan que sería un programa nacional en vez de un programa envasado en el país donde se haga, o en los países en que se co-produjere, el precio que pagaría en esos países que entran en la co-producción sería obviamente mucho más alto, y perfectamente podríamos estar hablando de una mini-serie de precios del orden de 500 a 700 mil dólares. Dentro de América Latina actual, no produciría ningún escándalo; son las cifras que se pueden manejar.

Respondiendo al planteamiento de que, si bien es cierto que en todas partes del mundo la TV está ganando mucho espacio, que los cines nunca se han terminado y que incluso en EE.UU. se está haciendo más cines, ampliaría la información aclarando que en el resto del mundo no hay solamente salas pequeñas: hoy en día se están volviendo a construir salas sobre las 1.500 personas. O sea, la TV puede educar a la gente y llevarla de nuevo al cine. La pantalla que el cine de sala le otorga al espectador jamás se la podrá dar la TV, porque ver el cine en colores y en gran tamaño no es posible en video.

ACERCA DEL CINE DE SALA Y LAS NUEVAS TECNOLOGIAS

EDUARDO TIRONI:

Presidente de la Asociación de Productores de Cine, Gerente General de Filmocentro.

Yo quería reafirmar el criterio de que definitivamente el cine chileno tiene que partir por una explotación en sala. Es lo único que, de momento por lo menos y en el futuro cercano, puede asegurar una retribución a la industria, al empresario o al productor que realizó esa película. Pero es muy importante destacar las nuevas tecnologías que se abren a la comercialización y a la distribución de una película para llegar a su público. Ya mencionaba Osvaldo Barzelatto el de-

talle de la cantidad de medios por los cuales se puede emitir una película. Primero está la TV y es obvio. Y en ese sentido la TV chilena (no solamente por buena voluntad de sus programadores), tiene que empezar a aceptar películas nacionales producidas independientemente de la burocracia del canal. Deberíamos entonces pensar en que la ley de cine incluye elementos para la distribución de nuestra producción cinematográfica en la TV; agrego la TV, el home-video, el cable y el satélite, que no son solamente sistemas para ver una película, sino que también sistemas de distribución.

Eventualmente, en este proceso, el cine de sala puede pasar a ser un cine más selectivo, a lo mejor, como es el teatro hoy día. El teatro no es el espectáculo masivo por excelencia que fue hace 100 años sino que es un espectáculo selectivo, y en ese sentido el cine también tendría una cabida en cine de sala. Siempre la producción cinematográfica va a ser necesaria en cualquier tecnología que se elabore para exhibir, para mostrar, para distribuir.

Quisiera recalcar lo que decía Osvaldo Barzelatto, respecto a la unión del cine y la TV. La TV, a través de la venta de publicidad, tiene una cantidad de recursos inmensos. Se trata de lograr que una ley de fomento cinematográfico incite, por proponer una palabra, u obligue a la TV a participar en la producción cinematográfica guardándose la protección de pantalla durante un tiempo corto (en Chile bastaría con 6 meses para exhibición en sala, y después la película puede ser exhibida en TV). La TV todo lo que hace sería adelantar un financiamiento para un material a ser exhibido en su canal; mientras, durante esos 6 meses, se puede explotar la película en sala y darle al mismo tiempo a la TV una gran publicidad para esa película. Es muy distinto cuando la TV muestra un largometraje cualquiera, sin actores conocidos, sin directores conocidos, a cuando muestra Superman, por ejemplo, que tuvo una gran publicidad en pantalla cuando se exhibió en la sala de cine. Hubo publicidad en diarios, en radio, en la misma TV. Al mismo tiempo, si la TV está comprometida con la producción de esa película, va a poner su pantalla publicitaria para apoyar la distribución de esa película en la sala. Por lo tanto, la unión es obvia. Lo que tenemos que hacer es crear los mecanismos para que esto suceda.

SINTESIS DEL DEBATE

Un distribuidor-exhibidor plantea que el apoyo principal del cine es la sala, los demás aportes vienen después.

Se discute la opinión de que la TV chilena estaría en un lugar destacado en Latinoamérica, se le define como de "medianía cultural", carente de imaginación y de capacidad de innovación. Se piensa que con la diversificación y especialización de los canales que se produzca, habría más espacio y posibilidades para producciones más elaboradas como los documentales.

Respecto a la inquietud de si hay en la actualidad posibilidades de establecer convenios de producción entre cineastas independientes y la TV, Eduardo Tironi informa que la Asociación de Productores ha entablado conversaciones con los canales, y que al menos uno de ellos tendría buena disposición al respecto. Sin embargo, aclara que hay que discutir mucho todavía sobre el guión dada las condiciones económico-políticas del país. Osvaldo Barzelatto plantea que él no cree que a corto plazo puedan lograrse acuerdos, básicamente, porque la mayoría de los productores tienen diferencias ideológicas bastante grandes con los que manejan los medios de comunicación. Por eso cree que la tarea es pensar en el futuro de Chile, y unirse todos para pensar cosas racionales que vayan en beneficio de todo el país.

Se plantea, asimismo, que en tanto una película logre expresar verdaderamente a la sociedad y al pueblo, tendrá relevancia y llegará masivamente a la sociedad. Pero en las actuales condiciones políticas, tal tipo de realizaciones no pueden hacerse por falta de apoyo institucional y económico. Por tanto, el "desbloqueo" del cine está ligado estrechamente con el del

régimen político.

Oswaldo del Campo postula que no debe establecerse una oposición entre cine y TV, sino más bien una conjunción entre ambos desde lo que llama el arte audiovisual. Observa que el cine es altamente complementario de la TV en el momento de la producción y la distribución. Gran parte de las películas para TV que se hacen con rigor profesional, y con rodaje en exterior se hacen en cine por la perfección técnica y posibilidades de filmación que permite. Aún cuando se convierta luego a soportes electrónicas para exhibirse por TV, o se filme en ellos, se traspasa nuevamente a cine para su distribución. El cine sería la "moneda de cambio" internacional, ya que es compatible con cualquier sistema de exhibición o de TV que exista. Asimismo la sala siempre mantendrá su vigencia tanto porque hay muchas películas que por criterios ideológicos, culturales o morales no podrán ser exhibidos por TV, o porque las nuevas tecnologías (como la holografía, que apunta a las tres dimensiones en la imagen y a una focalización de lo acústico) también se desarrollan hacia la exhibición en sala.

Se hace la aclaración de que no todo radica en el cine de sala de exhibición comercial, sino que actualmente se han formado canales alternativos de distribución de videos que llegan a organizaciones de base a través de todo el país.

V. EL CRITICO, EL EDUCADOR, EL ANIMADOR CULTURAL EN LA CONSTITUCION DE NUEVOS PUBLICOS PARA EL CINE

EDUCACION CINEMATOGRAFICA PARA ESCOLARES

ALICIA VEGA:

Profesora e Investigadora de Cine, Directora Nacional de Cine del Area de Comunicaciones de la Conferencia Episcopal de Cine.

Expondré las experiencias en educación cinematográfica para escolares en que he participado durante los últimos seis años. Al remitirme estrictamente al tema solicitado por la coordinación de este seminario hablaré como representante de la Oficina Nacional de Chile, el cual ha desarrollado esas actividades.

Me hice cargo de la Oficina Nacional de Cine en 1980, aportando 25 años de docencia en la Universidad Católica y en la Universidad de Chile. Mi primera acción fue pedir un ayudante, el inolvidable Carlos Besa, ex-alumno de la Escuela de Artes de la Comunicación. Trabajamos juntos durante dos años, período en el que logramos crear dos programas: Cine-Foro Escolar y Curso para Monitores de Cine-Club.

Inventamos esos programas después de una investigación sobre "La influencia cultural y social de las películas extranjeras" que presentamos en el Congreso mundial de la Organización Católica Internacional del Cine y Audiovisual, en Manila, 1980. Habíamos quedado impactados por los datos que recopilamos para informar de la realidad chilena entre los años 70 y 80. Según la indagación, aparecían los niños y adolescentes como los más vulnerables. Así decidimos hacer nuestra, en el ámbito del cine, la opción de la Iglesia por los pobres y los jóvenes.

Cine-Foro Escolar consistió en la exhibición semanal de una película de largometraje, seguida de un foro sobre los problemas expuestos en ella. Las sesiones, programadas en una sala comercial céntrica (Cine-Arte Normandie), se propusieron en horario escolar, de manera que pudieran concurrir cursos completos a cargo de un profesor, con la finalidad de repetir el foro al interior del colegio al día siguiente de acuerdo a una pauta general entregada por nosotros. Las funciones se programaron por niveles de escolaridad para un público de niños de 9 a 17 años.

El objetivo general era iniciar al joven espectador en una posición crítica frente al lenguaje de la imagen kinética que lo indujera, en alguna medida, a formarse un criterio personal basado en la apreciación de valores intelectuales y morales. También, en lo general, deseábamos promover a partir de esas experiencias colectivas la organización de programas de educación para la imagen autogestados por cada colegio. En esa dirección ya estábamos planificando los Cursos para Monitores de Cine-Club. Como objetivo específico, nos entusiasmaba la idea de ofrecer a cada participante una experiencia cinematográfica que podría calificarse de óptima, es decir: buena programación, información adecuada y ambiente de encuentro masivo.

Ofrecimos Cine-Foro Escolar a 150 colegios católicos de Santiago. Respondieron afirmativamente 75, de los cuales más del 50% correspondía a niños de escasos recursos. Nosotros debimos, entonces, enfrentar los gastos de operación del programa que consistían en: contratación de la sala, arriendo de película de 35 mm., equipo de amplificación de sonido para cinco micrófonos y contratación de ocho estudiantes universitarios que nos asistieran en la dinámica de grupo. Se trataba de un volumen de financiamiento que no manejábamos, así, inventamos una fórmula que podría decirse era socialista debido a que le cobramos una entrada a cada niño rico y con ella le prestamos un servicio a él y a otro niño pobre, que pudo asistir al mismo espectáculo en forma absolutamente gratuita.

Cine-Foro Escolar funcionó ininterrumpidamente durante cinco años con participación de 40.000 estudiantes y 1.118 profesores acompañantes. La transcripción de las grabaciones magnetofónicas de los foros, junto con las evaluaciones de los profesores, fueron publicadas cada año.

En cuanto al financiamiento, en dos períodos (1982 y 1983) el Centro Nacional de Comunicación Social del Episcopado recibió la colaboración de CENECA para cubrir los sueldos de media jornada de los organizadores. Pero, los gastos de operación siempre se autofinanciaron.

En 1980 nosotros estábamos pensando en la formación de un público a largo plazo; mediante el hecho de ofrecer una programación seleccionada, sala hermética, pantalla gigante y público homogéneo creíamos que los niños progresarían, porque se trataba de demostrarles que ir al cine podía convertirse en una acción cultural. El tiempo nos dio la razón, porque los participantes de todos los niveles se fascinaron con la experiencia de tomar un micrófono y expresar libremente sus opiniones frente a 800 ó 900 compañeros de diferentes colegios.

Como metodología de animación de cine-foro trabajamos siempre con la dinámica del aplauso espontáneo, así fueron los mismos actores de la experiencia quienes iban aprobando o desaprobando lo que allí se debatía. El estudio y evaluación de esos resultados nos fueron dando pautas desde la primera sesión. Ocurrió, por ejemplo, que se marcaron diferencias de apreciación entre los alumnos de colegios pagados y de colegios gratuitos, a pesar de corresponder a un mismo nivel de escolaridad y de edad. En el caso de los mayores, en la película "Luces de la ciudad" de Chaplín, que arrendamos a un precio más que conveniente, los niños ricos ante la escena final del primer plano más conmovedor de la historia del cine reaccionaron en forma absolutamente fría; las opiniones que ellos vertieron fueron las siguientes: la niña estaba ciega y, por lo tanto, cuando entabló una relación con el marginado social, no lo sabía; así, cuando ella descubre la verdad, lo natural era que se separaran. Y a la semana siguiente ante la misma escena, los niños pobres dijeron que creían que la película no terminaba ahí y que ella tendría que reaccionar y que algún día se encontrarían. Los menores también se diferenciaron; en "El pequeño Lord", en la escena final del banquete, los ricos observaron con naturalidad y los pobres rompieron en aplausos ante la magnificencia de la comida. Pero, con el transcurso del tiempo, tuvimos la grata sorpresa de advertir que los alumnos mayores, ricos y pobres, tuvieron la misma reacción ante "Los muchachos del verano" al apoyar calurosamente el grupo que estaba disminuido económica y socialmente; y eso, evidentemente, fue un logro del programa.

En forma simultánea a Cine-Foro Escolar organizamos cursos para Monitores de Cine-Club, destinados a animadores culturales de centros juveniles parroquiales o profesores de colegios católicos. Pensábamos que podríamos capacitarlos para utilizar el cine como un medio de promoción cultural y humana en sus respectivas poblaciones. Se realizaron tres cursos cuyas asignaturas fueron: I. Lenguaje cinematográfico, II. Dinámica del cine-foro y III. Operación de un proyector de 16 mm. A estos cursos asistieron 150 animadores que, en la actualidad, están trabajando en parroquias y colegios en diversos programas de educación para la imagen.

Después de cada Curso para Monitores de Cine-Club realizamos una tutoría de un año como seguimiento de los participantes. Así fuimos conociendo la realidad de cada situación en particular. Como era de prever, en los colegios pagados se montaron bien equipados departamentos audiovisuales y en los colegios gratuitos y parroquias marginales las actividades tendieron a sufrir la autolimitación por falta de medios económicos mínimos.

Nada era fácil. Durante el II Curso para Monitores de Cine-Club había fallecido en un accidente Carlos Besa, lo que nos afectó profundamente. Tuvimos en ese momento el desinteresado auxilio de Ignacio Agüero, otro ex-alumno de la Escuela de Artes de la Comunicación

de la Universidad Católica, que puso el hombro hasta el final.

A fines de 1984 debimos discontinuar Cine—Foro Escolar y los Cursos de Monitores por falta de apoyo económico, limitándonos a las tutorías de los animadores de parroquias de sectores poblacionales marginales. Nos movió una razón de compromiso moral con ellos.

Así, a comienzos de 1985 la Oficina Nacional de Cine organizó un Encuentro de Monitores de Cine—Club con el fin de intercambiar experiencias. Allí se detectó que en Huamachuco, Renca, había cinco monitores cesantes. Entonces surgió la idea de crear un programa para niños de esa población que absorbiera la capacitación de estos animadores culturales, que bien podrían prestar un servicio de utilidad.

El proyecto se materializó y hemos estado trabajando en él todo este año como una experiencia piloto. Se trata de un Taller de Cine para Niños que funcionará durante seis meses, con sesiones semanales, en la Parroquia Jesús Carpintero de Huamachuco. Se han inscrito 115 niños que viven en la extrema pobreza en un sector donde funcionan seis ollas comunes para enfrentar el 70% de cesantía de los jefes de hogar. Semanalmente concurren en forma regular al Taller 60 participantes. Allí juegan a hacer cine, con papel y cartón, y aprenden a desarrollarse como personas. Nos ha interesado que el niño, por trabajar en un grupo reducido, pueda ser el actor de su propio aprendizaje en momentos tan difíciles para todos.

También hemos aprendido algo nosotros: el 50% de los participantes del Taller nunca ha asistido a un cine, por falta de dinero. Así, tenemos el proyecto secreto de llevarlos a una sala de cine a fines de año (*). Bien sabemos que estos niños no tendrán más alternativa real que la imagen televisiva, gratuita en su hogar, como experiencia. Pero también creemos en la nobleza de la imagen cinematográfica, en pantalla grande y sala oscura, para hacer inolvidable el aprendizaje de la estructura interna de una película.

Nos ha provocado una alegría profunda advertir que los niños están viviendo este aprendizaje, del cual ellos son parte activa, con una seriedad y una integridad impresionantes para su edad, que va de los seis a los catorce años. Nosotros les hemos enseñado a reconstruir manualmente los juguetes que precedieron al invento de los hermanos Lumiere. En cuanto a esto, les contaré una anécdota: hace pocos días llevé a una niñita participante al médico y la mamá que la acompañaba me comentó: “uno de los juguetes que le ha gustado más a mis hijos es el metrónomo” y la niñita de seis años le corrigió diciendo: “no mamá, es un zootropo”. Eso significa que los niños están manejando una nomenclatura que corresponde a algo definido para ellos. También hemos advertido que cuando en el Taller trabajan con las puntuaciones, materializadas para ejemplificar el fundido en tiras de papel negras enteras, ellos dicen “se me cayó el fundido” y, con naturalidad, lo recogen, lo arreglan y lo pegan. Todo esto hace inolvidable el proceso. Seguramente cuando observen en el futuro una pantalla de televisión y aparezca un fundido, recordarán que su función es la de separar una situación de otra.

(*) Luz Alvarez, gerente de la Compañía Cinematográfica Nacional, invitó al Taller de Cine completo a una exhibición para niños de su empresa.

(**) En 1986 se realizó un Taller de Cine para Niños en la Capilla María Madre de los Pobres de la población Lo Sierra, ubicada en la zona Sur de Santiago. Participaron 190 niños, 7 monitores cesantes y 2 niños mayores ayudantes, además de la coordinadora de la Oficina Nacional de Cine.

Utilizando el papel común, acorde con la pobreza de nuestro país, les hemos enseñado a jugar con el desplazamiento de las imágenes a la manera de los industrioses chinos de hace cinco siglos atrás. Los monitores cuentan que cuando ellos caminan por la población ven de pronto grupos enteros de niños que se están riendo a causa de la práctica de los rollos mágicos, que es enseñada por uno de los pequeños participantes del Taller. Nosotros creemos que, en

cierta manera, les estamos entregando una alegría que ellos pueden reproducir a voluntad y que esa acción de ejercicio de su libertad los hace crecer como personas y los integra a la vida normal.

Pensamos también repetir esta experiencia en otros sectores marginales después de evaluar y reformular los pasos de Huamachuco (**).

Esto quería contarles.

Por otra parte, al margen de mi ponencia, desearía referirme a la increíble emoción que se siente en este seminario al encontrar presentes tantos rostros de personas que en alguna oportunidad han participado en un trabajo común a través de los años. Quisiera agradecerle a cada uno, porque cada vez que hemos solicitado algo para los niños siempre hemos encontrado una mano abierta. Eso es todo.

VIDEO COMUNITARIO: REDES DE DISTRIBUCION REGIONAL

YESSICA ULLOA: Investigadora de CENECA

La circulación de videogramas de la producción de video independiente, se encuentra fundamentalmente concentrada en Santiago. En las regiones existe cierta circulación en las ciudades principales, gracias a la política de difusión de ciertos productores—distribuidores (ICTUS, ILET) y a algunos productores que toman contacto directo con organizaciones regionales. En estos casos, se da un retorno de información mediante la utilización de fichas de evaluación destinadas a recoger los efectos de cada exhibición y de los videogramas presentados.

Esta distribución organizada, que va creando circuitos relativamente estables, se circunscribe, sin embargo, a la parte de producción de las mismas productoras. Una de las dificultades para el desarrollo de la circulación y la ampliación de los públicos es la falta de una Distribuidora centralizada que se haga cargo del conjunto de la producción.

De estas experiencias y de nuestro trabajo en regiones, se infiere la existencia de un público en constante y acelerado crecimiento, en tanto se organicen modos de relación entre productores y receptores. La oferta existente crea una demanda, que no ha sido en ningún caso cubierta. Su centro de interés es el acceso a fuentes variadas de información sobre la realidad nacional o a reflexiones (bajo la forma argumental o documental) sobre la situación social, económica y política de este período y de experiencias de organización. Tratándose de sectores populares, ellos no pueden sino plantearse un acceso gratuito a estas exhibiciones. Su ausencia de las salas comerciales de cine, se origina esencialmente en factores económicos. Este es un dato más de los públicos posibles en las condiciones actuales del país.

A CENECA y CENCOSEP les ha interesado particularmente una derivación de esta actividad, que es el desarrollo comunicacional comunitario. Con el fin de potenciar estas posibilidades, se inició un Programa de creación de redes de distribución regional. Se han realizado dos experiencias, una en Concepción, en colaboración con INPRODE (organismo de desarrollo regional), y otra en Copiapó, en colaboración con el IEP (Instituto de Educación Popular), y se espera reproducir el Programa en varias regiones del país.

El Programa supone la formación de monitores de video—comunicación y la instalación de videotecas locales.

Videoteca: se ha establecido un convenio que busca respetar los esfuerzos e inversiones implicadas en la producción. Se adquiere el derecho de distribución en la región, mediante la firma de un contrato estipulado en los siguientes términos:

—Pago de video—cassette virgen y servicio de copia. Pago simbólico de 1.000 pesos, como adelanto de un posible ingreso por exhibiciones pagadas.

—Compromiso de informes semestrales del total de exhibiciones.

—Compromiso de no hacer copias. Si fuera necesario una segunda copia del mismo título, se firma un nuevo contrato.

La existencia de un stock de videogramas en la región, facilita el acceso a la producción. La videoteca requiere para su funcionamiento de un encargado que se responsabiliza del seguimiento de las actividades de difusión. Este seguimiento beneficia a los propios productores, que se aseguran así un retorno de información. En cierta medida, esto opera como un mercado donde se expresan las preferencias, adecuando la oferta a la demanda.

Las videotecas locales se postulan abiertas, tanto en la ampliación de nuevos públicos (estudiantes, profesionales...) como en la ampliación de títulos que pueden incluir filmes traspasados a video.

Formación de monitores: El taller está orientado a capacitar a personas de organizaciones de base en la conducción de debates. Se optó por una formación más completa que permitiera a los participantes aprehender los mecanismos de producción de sentido en los mensajes audiovisuales y a desarrollar su capacidad de proposición. Para este fin, el Taller se estructuró en tres partes:

—Tecnología básica del video: cuya función es familiarizar a los monitores con el medio y neutralizar toda posible mistificación (nociones, manipulación de equipos reproductores y de una unidad portátil de filmación en 1/2 pulgada).

—Tratamiento visual de la realidad: Cuya función es la de provocar un proceso de transformación de receptores pasivos en receptores activos y como máxima aspiración, en emisores. El objetivo es fomentar una comunicación multidireccional y la expresividad local, al mismo tiempo que ellos se constituyan en interlocutores válidos de los realizadores.

La formación incluye el manejo de los elementos constitutivos de un mensaje audiovisual; la elaboración de guiones y guiones técnicos y nociones de realización y producción.

—Animación de debates: El énfasis está puesto en la creación de espacios de expresión no—directivos y desideologizados. Con este fin se enseñan técnicas para la animación de argumentales (análisis de motivo, análisis de personajes, análisis de contextualización) y técnicas de animación de documentales.

Sin forzar la argumentación, yo veo tres entronques con el desarrollo de la industria cinematográfica en Chile:

En primer lugar, la creación de redes regionales de distribución genera de modo programado y rápido la ampliación de nuevos públicos en todo el país. En definitiva, se da a conocer la oferta existente, ya sea de producciones en video, ya sea de producciones en cine traspasadas a video, lo que crea una demanda masiva.

En segundo lugar, la formación de monitores capacita a líderes de opinión para la apreciación de los mensajes audiovisuales, y por tanto del cine.

En tercer lugar, se da una valorización de la producción nacional y un conocimiento de los realizadores chilenos, que han recurrido a distintos soportes en este período.

La confluencia de estos tres factores hace que en la situación actual de clara anomalía (en que el bajo poder adquisitivo impide la asistencia a salas y en consecuencia se pierde el hábito del cine), se preparan las condiciones de recuperación del público para el futuro.

CINE ARTE EN SANTIAGO Y PROVINCIAS

IGNACIO ALIAGA:

Director de cine Arte—Universidad Católica

La experiencia de cine arte tiene variados orígenes, como el **grupo cine—arte de Viña**, lo que fue el **Cine Experimental** y la **Cineteca de la Universidad de Chile**; y el trabajo que hizo al comienzo de los 70 la EAC. (Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica) entre otros. En esta época tiene una permanencia, quizás paradójica, con un crecimiento que creo es bastante importante. Actualmente existen en la red de 35 mm. varios cine arte en el país. en Santiago, conocemos el Cine Arte Normandie, con su anexo, la sala Cine—Arte en Viña; el Cine U.C. (Universidad Católica) y Espacio CAL, más algunas otras experiencias semiperiódicas. Y en provincias tenemos las sedes Concepción y Curicó de la U.C., la Universidad Católica de Valparaíso; la Universidad de La Serena; la Universidad de Tarapacá en Arica; la Universidad Santa María en Valparaíso con programas menos periódicos; la Universidad de Concepción que mezcla en su sala cine comercial y cine arte; en Antofagasta, la Universidad del Norte y el Cine Club de esa ciudad en combinación con cine comerciales, y también, en Temuco la Sede de la U.C. en combinación con un cine comercial, más el Cine Club de Valdivia que quizás es la experiencia más antigua al respecto.

Todos estos cines arrojan un público estimado en el año 84 de entre 300 a 400 mil espectadores en el año, por parte baja, y quizás me quedé corto en esa apreciación, sin contar las cadenas en 16 mm., como los permanentes importantísimos trabajos de los Institutos binacionales, Alemán, Francés y Norteamericano en Santiago y últimamente el Chile Hispánico y la Casa Canadá; los tres primeros extienden su labor en ciudades de provincia y algunos cine clubs de larga data como el mencionado Cine Club de Valdivia y el Cine Club de Antofagasta. Todo eso nos presenta una especie de red latente, que obviamente plantea la necesidad de una articulación. Cuando nosotros en CINEUC empezamos a trabajar con provincias, específicamente La Serena, Curicó y Concepción, pensamos en la necesidad de establecer una especie de red de cine arte que permita ampliar la capacidad de exhibición y de alguna manera desprenderse de la dependencia de las distribuidoras comerciales, de tal manera que pudiera en algún momento significar el poder exhibir en provincia toda una serie de películas que no tienen cabida en el circuito comercial, o que no ingresan al país por motivos comerciales solamente.

Obviamente, el cine arte es una actividad un tanto marginal, porque se ve el cine, como todos sabemos, como un arte no sólo marginal sino que también un arte un tanto complicado desde el punto de vista de las proposiciones temáticas que está expresando, y de hecho el cine nacional tiene una doble pena sobre sus hombros al respecto. Esta necesidad de articular una red de cine arte ha permitido, obviamente, ir en ayuda de la creación de un público mucho más homogéneo en sus gustos y aspiraciones, que permitan proponer una programación más ambiciosa desde el punto de vista de los alcances culturales.

Nosotros empezamos a preguntarnos quiénes son los que van a este cine—arte. Generalmente tenemos ciertas apreciaciones un tanto subjetivas, desde grupos un tanto snob hasta grupos universitarios que buscan obviamente un arte que les entregue una expresión más acorde con sus preocupaciones fundamentales. Realizamos varias encuestas, una de las cuales voy a mencionar en alguna de sus partes: generalmente, el público que asiste al cine—arte se informa fundamentalmente por los medios de comunicación en un 43%, y por los amigos en un 26%, lo cual revela la existencia de una especie de líderes de opinión, que funcionan de manera muy eficiente y que ejercen un poder o una influencia en la creación de un nuevo público; estos líderes de opinión, justamente, son los que necesitan una formación mucho más importante y profundizadora respecto al conocimiento tanto del lenguaje como de las posibilidades del cine como un

arte que proponga nuevas visualizaciones desde el punto de vista de la sociedad y de los aspectos culturales en general. También averiguamos que el público tiene una asistencia un tanto irregular: un 35% asiste 2 veces al mes, un 25% una vez al mes, 15% cada 2 meses, y el 25% restante en menor frecuencia.

Entre las motivaciones más importantes, están las siguientes: el tema de la película es el que más atrae al espectador que acude al cine arte, con un 23% en esa encuesta; el director 22%, la opinión de la crítica en un 16%, y la presencia de ciertos actores en un 14%. Hay una mezcla, obviamente, de ciertos factores tradicionales, como la presencia del actor y algunos que escapan un tanto a lo cinéfilo puro como es el gran interés que hay sobre los temas; nosotros hemos experimentado, de hecho, con algunos temas específicos, como por ejemplo, "la juventud y su presencia en el cine", que tuvo no sólo una gran afluencia de estudiantes, sino que una gran participación en foros que fueron realizados a tal efecto, apreciándose aparte de ese interés inicial, un deseo por una mayor participación tanto en la elaboración de programas, como en la posibilidad de una expresión propia. Se ve en el cine, por tanto, un arte que atrae el interés en cuanto a la posibilidad de expresar ciertas preocupaciones fundamentales que tiene la gente joven especialmente.

Otra de las cuestiones que nosotros averiguamos era una característica bastante palpable pero que era necesario ratificar: que el público más numeroso en esta actividad de cine arte es la gente de 30 años hacia abajo.

Algunos intereses o sugerencias especiales que nosotros captamos son, desde el punto de vista de la exhibición, la necesidad de la creación de eventos especiales más continuados; seguramente, el espectador se potencia o se motiva especialmente cuando él encuentra una ocasión especial que le permita ponerse un tanto al día, y por otro lado le plantea una especie de obligatoriedad de mantener su atención sobre un tema en un tiempo preciso. Son cuestiones que habría que analizar con mayor profundidad en otras encuestas y en otros estudios.

La variable precios también es importante en la asistencia al cine arte, lo cual nos está revelando una problemática por todos conocida y que no vale la pena volver a mencionar. También apreciamos nosotros que un 15% de los encuestados postula la necesidad de establecer una periodicidad en cuanto a la programación de cine latinoamericano y cine chileno.

De toda esta experiencia, hemos extractado algunos elementos que permitirían reflexionar o estudiar un tratamiento en la formación de nuevos públicos. Primero, está la necesidad de diferenciar a los espectadores por el grado de conocimiento de lo cinematográfico. Nosotros vemos ahí tres niveles: hay un público absolutamente cinéfilo que representa una élite; un público que recién se está integrando y que manifiesta un interés muy grande por los temas más que por realizadores o por ciertas corrientes cinematográficas (ven en el cine por tanto una instancia de observación o de reflexión de su propia existencia); y un público, mayoritario que solamente se manifiesta interesado en películas de un cierto nivel de calidad, cuando hay una promoción o difusión especial de ese tipo de película. Ese es el público con el que quizás habría que trabajar en una perspectiva de una industria cinematográfica en Chile; público que hay que estudiar más profundamente y que creemos que no lo conocemos aún en todas sus variables.

Vemos la necesidad de diferenciar por intereses temáticos, y aquí entran una serie de factores que podrían ser motivados por variables de tipo socio económico, variables de grado de enseñanza y también por variables de edad.

Otro aspecto que nosotros vemos necesario estudiar y trabajar es la continuidad en la labor formativa; en ese sentido nuestra experiencia ha sido interesante: el espectador de tanto leer folletos, de tanto asistir a foros, de tanto seguir títulos temáticos por géneros y autores, comienza a tener un grado de formación que le permite emitir un juicio crítico mucho más personal, y que se va independizando de la influencia que puede tener la crítica, o los medios de comunica-

ción en general, de tal manera que se pueda enriquecer el diálogo espectador—crítico, y enriquecer la posibilidad de colocar en la pantalla películas de mayor problematicidad desde el punto de vista del lenguaje. Eso permitiría pasar gradualmente de un público pasivo a un público activo. La experiencia que realizamos en Concepción es ilustrativa. Ahí se realiza un programa semanal, “Los Miércoles Cinematográficos”, y comenzó dirigido al público del tercer nivel que estaba más o menos disperso y que ha ido pasando ya a un grado o nivel de interés mayor, solicitando un aporte formativo de profundización. Lo cual hace pensar que una acción sostenida y articulada va a permitir el paso de un espectador pasivo a un espectador activo, de una manera mucho más fácil de lo que uno cree en principio.

Por otro lado, es necesario romper diferentes tipos de dependencias. La dependencia fílmica o la dependencia cultural fílmica que manifiesta el espectador con menor formación; Alicia Vega habló de esta facilidad de seguir la acción, pero no de seguir un cine de mayor meditación. Sobre los autores en cine de calidad, también romper la dependencia en el espectador con cierto grado de información, porque es otro grado de dependencia que exista mucho interés por ciertos realizadores europeos y se enfrente la visión de una película chilena con ciertos criterios que obviamente están desubicados respecto a los alcances y a los objetivos que cada película tiene. Esto lo pudimos comprobar con algunas películas que tuvimos ocasión de presentar y discutir, y de alguna manera habría que también trabajar en esa línea. Por otro lado la dependencia del espectador provinciano con relación a la cartelera de Santiago, que es motivada por el centralismo que ya se ha hablado, lo cual dificulta una marcha inicial tanto del cine—arte como de cualquier expresión cinematográfica que intente ser alternativa o diferente al cine dominante en la pantalla. Creemos que en provincia es mucho más complicado el trabajo con películas nacionales y no por un desinterés (yo creo que el interés es permanente y las cifras y la asistencia a las películas chilenas lo manifiesta). En la primera semana hay una gran asistencia de espectadores que va declinando muy fuertemente, de tal manera que no hay una retroalimentación de ese espectador, fundamentalmente porque está la expectativa inicial de ir a ver esa película, pero no se renueva por una dificultad de asumir ese mensaje o esa estructura fílmica de una manera mucho más activa y diferenciadora de otro tipo de películas. Nosotros tuvimos la experiencia en La Serena y Curicó al respecto, y un trabajo formativo en esta área va a ser fundamental.

A mí me asalta la pregunta de si nosotros tenemos conciencia clara de con qué público trabajamos o pretendemos trabajar, y a partir de ahí la segunda pregunta es qué público queremos o necesitamos formar. Si no tenemos las respuestas, si no tenemos una política de acción al respecto, vamos a tener serios problemas para tener una aceptación y una multiplicación de los espectadores que sea cuantitativamente importante. Para eso hay varias herramientas, algunas de las cuales ya están delineadas como es la formación a nivel de alumnos como de maestros, pero habría que fortalecer lo que ya se está haciendo y ampliarlo. También, generar actividades de cine club o talleres de expresión audiovisual en colegios o comunidades (como lo plan-

teaba Alicia Vega y J. Ulloa) para ir creando los líderes de opinión que van a permitir multiplicar a ese espectador y hacerlo más reflexivo y por ende más activo. Desarrollar un cine—arte más articulado también, con un tratamiento diferenciador y de progresión en el trabajo con el espectador, de tal manera que se transforme en una real instancia de reflexión sobre el cine, que sirva tanto al cineasta como al exhibidor comercial.

Creemos que es importante colocar al cine arte no como una instancia puramente marginal, sino como una instancia de meditación sobre el cine, sobre el impacto en el espectador y sobre la posibilidad de ir creando una progresión en cuanto a la capacidad de recibir un cine distinto a aquel cine de acción que está recibiendo de manera dominante. Es necesario desarrollar una sociología del cine en Chile muy amplia y acuciosa, que permita evaluar públicos, señalar caminos

tanto a la crítica como alexhibidor, indicar espacios a los distintos formatos que se han señalado, y que permita o que entregue las herramientas teóricas y evaluativas para una política de producción y una política de exhibición. También va a servir para lograr establecer un rol de la crítica con relación al cine que se haga en Chile mucho más específica, de tal manera que tanto la crítica como otras instancias reflexivas sean realmente orientadoras respecto a ese espectador que está un poco desatento de las posibilidades comunicacionales que una película chilena tiene con su propio ser.

Esta concertación de intereses mutuos de que se ha hablado insistentemente podría permitir, con el concurso de todos los elementos que componen este mundo del cine, la creación de una "ley de hecho" que empezara a funcionar y a presionar casi desde la base, provocando el desarrollo de un trabajo más continuo una apertura hacia una posible ley.

EL ROL DEL CRITICO

MARIANO SILVA, Crítico de Cine, Periodista, Educador Audiovisual, Presidente del Círculo de Críticos de Arte.

De las ponencias anteriores se desprende claramente la necesidad de formar nuevos públicos para el cine, y debemos insistir, además, en la enorme vinculación que el análisis crítico tiene con la educación audiovisual, el cine-foro, la creación de cinetecas, la creación y clasificación de videos, etc.

En cuanto al rol de la crítica como función específica en este terreno, hay que hacer algunas afirmaciones previas, dejando en claro que aquí no se trata de explicar en qué consiste la crítica. Eso se da por sabido en una reunión como ésta.

Por ejemplo, creemos que la crítica adolece de defectos y limitaciones; y que tampoco existe una medición confiable de sus efectos. Esos son hechos, no hay que explicarlos más extensamente ahora. Por otra parte, para abordar el panorama de la crítica en Chile hay que estar bien consciente que más que "panorama" es un "drama". Y en este punto nos preguntamos: ¿Cuál es el rol y destino de la crítica en la cultural nacional?

Lo primero que hay que establecer son sus objetivos y ello obliga a definirla en cuanto a su estructura y oportunidad. En este sentido habría que distinguir:

- a) Crítica propiamente tal, o análisis fílmico;
- b) Comentario especializado en Cine (crónica de espectáculos);
- c) Pedagogía cinematográfica: clases, charlas, foros, informes; y
- d) Investigación fílmica y bibliográfica.

Luego hay que atender a los canales de difusión, donde la crítica adquiere las características y exigencias de esos canales o medios. Podríamos mencionar: periódicos, radio, televisión, cátedra, etc. Y también el afiche cine-guía del Ministerio de Educación, los encuentros de cineastas como el actual, los folletos que los cines-arte entregan al público (Normandie, Cine UC, Espacial).

Si me refiero a este ámbito de ubicación del comentario crítico es porque determina tanto sus características como su naturaleza. Y, aún más, el "drama" de la crítica se origina a partir del medio de difusión en cuyo contexto se entrega. Por ejemplo, creo que en los folletos de cine arte es donde el comentario tiene su mayor holgura y hasta la posibilidad de ser asumido con mayor compromiso por el destinatario.

Limitaciones más evidentes de la crítica.

1. El hecho de que no exista una creación fílmica nacional relevante y continua. Esto hace muy problemático mantener una perspectiva clara de la evolución del cine chileno y sus características más significativas. Es muy difícil con uno o dos largometrajes cada cinco años sostener

que el cine nacional haya evolucionado en una forma u otra. Es imposible determinar —y comunicar al espectador— la fisonomía histórica de nuestro cine. Estamos obligados, por lo demás, a ceñirnos a parámetros de la producción extranjera y, lo que es peor, en dicha producción no tenemos los suficientes ejemplares latinoamericanos o españoles, sino que, esencialmente, norteamericanos y europeos. Esto origina un evidente colonialismo cultural; nosotros somos críticos de realizadores norteamericanos, franceses, italianos, británicos, alemanes.

2. El medio editorial es otra limitación importante y evidente. Este impone estilo, oportunidad, intención y cualquiera otra exigencia de acuerdo con “su” estrategia editorial. En la actualidad la crítica debe tener atractivo y consideraciones según el diario que la publica, la revista que le da cabida en sus páginas o la radio o canal de TV que la emite. Se estima que lo que importa es una “lección” que dé la crítica de acuerdo a la línea de la publicación. De ello se deriva, fatalmente, que la opinión crítica y artística propiamente tal, lo estético e incluso su carácter educativo (en el mejor sentido del término) es totalmente secundario. Este constreñido estilo de periodismo cultural ha impuesto un comentario crítico de influencia casi inexistente en la cultura nacional, consagrando también una suerte de comentario en clave, en que el crítico no se atreve a decir “su” verdad. En estas condiciones editoriales, ha llegado a considerarse un privilegio (por los críticos) poder contar aunque sea con un mínimo espacio en las publicaciones que ceden a regañadientes sus columnas.

3. Hay otra limitación, pero ya de cuenta de los creadores de la crítica: el lucimiento narcisista. Más que algo determinado es una tendencia. El crítico realiza su comentario ante el espejo que le muestra su propia perfección y coloca tal espejo como intermediario entre él y quien debe privilegiarse de todo acto de comunicación (porque eso es, al fin y al cabo, toda crítica): la comunidad. Por este subterfugio erróneo se llega al comentario estéril, sin interlocutor válido, sin dialogar con el destinatario.

Otro de los aspectos que estimo necesario considerar en esta relación se refiere al **inventario de la Crítica**.

1. “El Mercurio”, como publicación diaria, no tiene crítica de cine. La tiene “Weekend”, un suplemento. Antes existía la de Antonio Romera (Critilo), que contaba con un espacio para cada película que se estrenaba, un espacio que era, prácticamente, el que él determinaba.

2. “Las Últimas Noticias” no tiene crítica de cine.

3. “La Segunda” tiene un breve comentario —hecho por el suscrito— que, como servicio al lector tiene cierto valor, pero no es una crítica propiamente tal, por lo menos, no es lo que yo estimo que debiera ser para cumplir esta exigencia.

4. “La Tercera” tiene los comentarios de Gladys Pinto y en su edición dominical una página completa (“Cine-Visión”).

5. En “La Nación”, la crítica Yolanda Montecinos cuenta con un espacio vastísimo, digno de un comentario cinematográfico que se respete.

6. “La Cuarta” no tiene crítica de cine y estimamos que allí es precisamente donde hay más responsabilidad que esta orientación exista, porque se trata de un periódico popular, muy importante para la creación de “nuevos públicos”. Se dice, como muletilla, que a la gente no le interesa, pero creemos que sí y, todavía más, si el comentario crítico se hace extensivo —por asimilación— a los programas de televisión (telenovelas, películas, series, etc.).

7. En diarios de provincia (regiones) no hay crítica, sólo comentarios en el “El Mercurio” de Valparaíso y en “La Estrella”, del mismo puerto. En Concepción sí hay crítica y con la extensión e importancia que se daba a Romera, para cada película importante hay un espacio bastante destacado.

8. En revistas, sólo hay espacios críticos en “Hoy”, “Ercilla”, “Cauce”, “Mensaje”, “Ap-si”, “Análisis” y “Alternativa”. En “Paula” podría estimarse que también hay y en “Cosas” hay

unas fichas críticas hechas con gran calidad por Pedro Labra, pero con un espacio que tendría las mismas limitaciones de "La Segunda".

9. En radio, sólo Cooperativa, Portales y Chilena, cuentan con espacios que, con muy buena voluntad, podrían estimarse de crítica cinematográfica. Especialmente en Cooperativa que destaca lo nacional y la actividad de cine-arte, desde 1976.

10. En Televisión sólo existe el breve comentario de Juan Pablo Donoso en 525 líneas de Canal 11. En los demás canales sólo hay comentarios de espectáculos con referencias a películas.

11. **Publicaciones especializadas.** En "Enfoque" está la gloria de la crítica. Allí hay espacio, conocimientos y respeto a lo que debe ser un comentario de esta especialidad. Asimismo, es pertinente considerar algunos artículos de "Encuadre", publicación gremial de la APTA. El afiche Cine-Guía del Ministerio de Educación es, también, un intento válido para hacer una crítica de divulgación popular y masiva.

Este sería el inventario, más o menos fiel, de la crítica nacional, dejando establecido que muchas de sus entregas no corresponden a las finalidades y estilos precisos de un comentario valioso en esta materia. En un orden de prioridades de la misma entidad hay que señalar asimismo que hasta la fecha no se ha realizado una medición de la **influencia** de la crítica. La única que existe es la que sobre un campo parcial hiciera en 1980 Valerio Fuenzalida para las funciones del Cine de la Universidad Católica, a pedido de la Vicerrectoría de Comunicaciones de dicha casa de estudios superiores.

Para terminar esta relación sobre la crítica, que debió ser mucho más breve, quiero referirme a la **tareas inmediatas** de esta actividad ante la **formación de un nuevo público**:

Primero: Determinar, cada vez con mayor rigor, el marco de exigencias de una crítica que tenga como objetivos prioritarios:

- a) Crear al perceptor crítico;
- b) Dialogar válidamente con los profesionales del cine: directores, productores, actores, técnicos, investigadores, distribuidores, exhibidores, educadores, etc.; y
- c) Contribuir a la valoración justa de la obra CINEMATOGRAFICA, privilegiando, sin demagogia, la producción auténticamente nacional.

Segundo: Conquistar espacios dignos para la emisión de comentarios críticos.

Tercero: Recomendar a los cultores de la crítica el uso de un lenguaje de buen nivel de comunicación —por no decir óptimo— soslayando el narcisismo.

Cuarto. Realizar, por CENECA, por ejemplo, una medición fidedigna de la influencia de la crítica de cine en el medio nacional.

Quinto: Estimular la creación de cursos especializados de apreciación cinematográfica, a nivel comunitario, y también otras prácticas de difusión de la cultura filmica: cine-foro, cine-club, cinematecas, videotecas, etc.

Sexto: Sumarse a la lucha por el establecimiento de una calificación racional de películas.

Séptimo: Extender a las regiones la difusión de los comentarios críticos y también a centros comunitarios como parroquias, fábricas, establecimientos educacionales, juntas de vecinos, etc.

Junto con terminar, quisiera pedir que dedicáramos este encuentro a la memoria de Nieves Yankovic y que ella ayude a nuestras intenciones desde el mundo en que está ahora.

SINTESIS DEL DEBATE

— Programas de Promoción y Educación Cinematográfica.

Provoca impresión la información de que un alto porcentaje de niños y jóvenes no han asistido nunca a una sala de cine. Se valoran altamente los programas de educación cinematográfica para éstos, y el que se realicen en salas de cine propiamente tales. Se enfatiza que la única manera de favorecer el hábito y el gusto por asistir al cine es a través de un trabajo con los más jóvenes, que son al fin y al cabo, el 50% de la población nacional. Hay pesar por la suspensión del programa de cine-foros de A. Vega, motivado por dificultades económicas.

A propósito de la tesis que el cine chileno despierta alto interés en el espacio de cine-arte que conduce M. Silva en Canal 7, películas chilenas como las de José Bohr provocan expectación y buenos niveles de audiencia. La gente —en general de estratos populares— escribe comentando la película y celebrando su exhibición. No ocurre lo mismo con otras películas de mayor valía artística. (Hitchcock, etc.). De ahí que películas chilenas con buenos temas y buenos actores tendrían que encontrar aún mayor acogida que las mencionadas. Se comenta que es lamentable que programas como el de cine arte de Canal 7 se dé a un horario tan inaccesible (tarde en la noche), ya que es casi el único espacio masivo de difusión y comentarios de buen cine.

Se explica que las redes de difusión de video no sólo son válidas en la actual coyuntura, porque son instancias de participación, de vida comunitaria, de diálogo social, de valorización de la comunidad y generación de conciencia de identidad, todas ellas funciones sociales importantes en sí mismas. A la vez, se aclara que ver video grupalmente, en un local especialmente acondicionado, tiene más semejanzas con ver cine en sala que con ver televisión en la casa de cada cual. Implica una voluntad activa de desplazarse y asistir, un nivel de concentración mayor, etc. por lo que también sería una forma de acercar a la gente a los espectáculos audiovisuales proyectados en sala, como el cine.

— La crítica y el cine nacional.

La crítica al cine chileno es puesta en discusión. Algunos piensan que debe ser tan rigurosa como con el cine de otro origen; los críticos plantean que no quieren emplear el mismo parámetro del cine con más trayectoria y medios, puesto que el contexto de producción nacional es diferente. Sin embargo, la discontinuidad del cine nacional impide elaborar criterios de validación propios, e inconscientemente, se tiende a favorecer el cine nacional. Una crítica de cine chileno y latinoamericano debiera desarrollar puntos de vista de base antropológica, y no sólo estética, dando así un basamento científico de sus puntos de vista.

Existiría una confusión en la demanda al crítico de apoyar el arte dramático nacional. Algunos piensan que debieran ser publicistas de este cine, y resienten el ejercicio crítico como un ataque al quehacer artístico nacional propiamente tal. En ese caso, prefieren que la crítica no se pronuncie sobre sus obras. Sin embargo, habría creadores —como en el teatro— que sienten que se les hace un gran reconocimiento y aporte cuando se les critica, aún cuando ésta sea desfavorable. La consideran una instancia de aprendizaje y de retroalimentación para trabajos futuros.

Se percibe en los críticos frustración y desaliento por sus condiciones de trabajo. M. Silva acota que “uno no puede pasar toda la vida celebrando las gracias del hijo del vecino, y al niño

de uno no encontrarle ninguna gracia, aún con la conciencia que hay aquí gente muy valiosa que sabe crear imágenes, que ha demostrado que tiene calidad notable para dar su opinión del mundo, que son profesionales de gran respetabilidad. Entonces da rabia que esto no salga a luz para poder criticarlos con la continuidad que uno quisiera”.

Dado a que hay tan poco cine chileno, se hace el alcance de que una manera de mantener el vínculo entre el cine y nuestra realidad, es que se incluya en la crítica más frecuentemente

a las producciones de video. Otra manera de mantener ese vínculo es dar claves de cultura nacional al hacer la crítica de películas extranjeras: mirarlas y valorarlas en función de nuestros temas, sensibilidad y necesidades.

Problemas de la Crítica de Cine en los medios.

Los críticos presentes acotan que es alarmante la desaparición progresiva de los espacios críticos en los medios de comunicación. Se ejemplifica con La Tercera, que su espacio Cine Visión es un comodín que se saca cada vez que se puede llenar con publicidad, produciendo discontinuidad frente a los lectores. Se agrega que incluso los medios que tienen gravitación cultural (como el APSI) son reacios a la crítica de cine propiamente tal: prefieren entrevistas o artículos generales sobre cine. Por otra parte, las pocas radios que tienen crítica de cine solicitan a los críticos que sean lo más sencillos posibles, atribuyendo al público coeficiente intelectual bajo.

Incluso se habría dado el caso en un diario que pidió a un crítico realizar críticas muy golpearadoras en contra de películas de un distribuidor, para conseguir avisos publicitarios de éste como transacción.

Las escuelas de periodismo actualmente no incluyen la crítica artística como un campo de especialización, ni siquiera, como uno posible de realizarse. Sólo conciben el comentario tipo crónica, que se pide se haga con el lenguaje más coloquial posible, y en el menor espacio.

Una situación paradójica.

Una reflexión final apunta a lo paradójico del hecho de que los productores de cine apelan a los críticos para que favorezcan la asistencia del público al cine, y para que aboguen por la causa de la industria del cine nacional, en tanto éstos plantean la necesidad de ser respaldados para poder defender y ampliar los escasos espacios de crítica de cine de que disponen en los medios de comunicación.

Así, aparece un área más de reivindicación que debe ser asumida por el conjunto de los sectores vinculados al cine en el país.

VI ALGUNAS CONCLUSIONES FINALES

IMPRESIONES GENERALES

La impresión generalizada de los participantes y organizadores de este Encuentro fue que éste significó un paso importante en la capacidad de sistematización y de organización del cine nacional. La masividad de la asistencia (150 personas por sesión), la variedad de su composición en términos generacionales y de actividad u oficio ligado al cine demostró que sí se puede contar con un sector constituido del cine, formado por personas e instituciones que constituyen un núcleo dispuesto a explicitar, discutir, formular y defender sus posiciones y planteamientos, encaminados a otorgar bases para respaldar la actividad cinematográfica chilena en el corto y en el mediano plazo.

Asimismo, ha sido valioso constatar la alta motivación existente para abordar una variedad de temas que recogen la complejidad de lo que es el cine hoy día; no sólo se tocaron los temas creativos, sino que se le dió relevancia a temas institucionales y orgánicos, reconociendo que la actividad cinematográfica encarada como una industria cultural abarca la creación, la producción, la distribución, la exhibición, la formación de públicos y la reflexión crítica sobre este quehacer.

NIVELES DE DISCUSION

En respuesta a la pregunta central del Seminario, de cómo responder a la crisis de producción de largometrajes y medimetrajes de cine realizado en Chile por la inexistencia de una industria cinematográfica, la discusión se movió en dos planos:

1. En el análisis de la situación actual en el entendido que nadie está dispuesto a perder su momento creativo esperando que se produzcan hipotéticos cambios favorables en el plano político o legal.
2. En la anticipación y preparación de un futuro ordenamiento cinematográfico nacional, frente al diagnóstico consensual de que es importante iniciar el debate ahora para llegar a acuerdos básicos sobre cómo se espera se organice la actividad cinematográfica en el país, ya que disposiciones legales de fomento a la actividad son fundamentales para asegurar un desarrollo estable y continuo de este sector.

1. El Sentido de Realidad

Se enfatizó, en relación al presente, que es necesario encontrar maneras que permitan la producción de las condiciones actuales, en una ecuación que la haga factible, minimizando riesgos económicos, profesionales y personales. Se volvió sobre el tema de desarrollar un "cine pobre" en términos de recursos materiales. Las cifras manejadas en relación al mercado comercial existente eran de 10 a 15 millones de pesos de inversión en la producción.

Pero hablar de un "cine pobre" en tanto recursos económicos no significa transar en el plano creativo, o manejar el concepto como justificación de carencias creativas o técnicas del cine latinoamericano o nacional. Por lo que una proposición concreta fue la de realizar talleres de discusión e intercambio de experiencias sobre el desafío creativo de cómo desarrollar una estética sobre la base de estas condiciones de producción. Discusión que debiera incluir desde una reflexión sobre el aporte de las nuevas tecnologías, el de las relaciones de producción entre los recursos económicos, técnicos y humanos involucrados, hasta el de planteamientos estéticos.

2. Acuerdo Central del Encuentro

Se acordó crear una instancia de trabajo permanente que reúna a todos los sectores involucrados en la actividad cinematográfica, tanto para encontrar fórmulas válidas para reforzar la actividad presente, como para conseguir la aprobación de reglamentaciones legales que permitan el desarrollo del cine en Chile.

Esta instancia puede ser la base para la creación de una Cámara Chilena del Cine.

Este acuerdo es respaldado por todas las organizaciones que coordinaron y auspiciaron este Encuentro: ASICI, A.P.C., APTA, OCI, CENECA y fue apoyada por los más de 150 asistentes a la Sesión de Clausura.

Se recomendó elaborar una "declaración de principios" de este organismo, en el que se fundamente el por qué de su creación, sus objetivos, y que apele y sensibilice a la opinión pública, autoridades y dirigentes sociales para que presten su apoyo a dicha iniciativa.

Se planteó la necesidad de realizar estudios detenidos que soporten con cifras y cuantificaciones exactas los recursos financieros que mueve actualmente el cine, los que requiere para su actividad, su procedencia, y los beneficios que esta inversión puede generar a futuro. Igualmente, pareció necesario explicitar los beneficios que la activación de este Sector otorgará al país en el plano social, cultural, económico, (empleo, ahorro de divisas, rentabilidad), etc. Son muchas las demandas que el Estado recibe y recibirá a futuro por las necesidades insatisfechas que existen en todos los sectores de la economía y la sociedad. De ahí el desafío de comprometer a las autoridades, los políticos y la opinión pública en los planteamientos de orden cultural e industrial que hacen aquellos que están interesados en desarrollar el cine nacional.

Las organizaciones que respaldan el ACUERDO serán las encargadas de llevar adelante las iniciativas y tareas propuestas: realizar estudios, formar comisiones y organizar actividades, en las cuales se pedirá la colaboración de los interesados en aportar a este trabajo.

El encuentro finalizó con una información muy importante para el gremio cinematográfico, entregada por el Presidente de la Asociación de Productores de Cine, Eduardo Tironi, relativo al dictamen realizado por el Consejo Nacional de Televisión del 28 de Noviembre de 1985, en que "se instruye a los Canales de televisión para que den cumplimiento al mandato contenido en el Art. 42 de la Ley 17.377 que ordena que toda la publicidad que se difunde por canales de televisión debe ser producida en Chile".

Este es el resultado de una larga lucha desarrollada por la A.P.C. y por el APTA para que se aplique la Ley vigente, y demuestra que si se actúa en forma organizada y persistente, es posible lograr disposiciones favorables para el cine. Es éste un buen aliciente para la recién formada comisión permanente, que tiene por delante la tarea no solamente de presionar para que se proteja la producción de comerciales, sino que se proteja la industria del largometraje y la industria cinematográfica chilena.

OTROS TEMAS

Algunos temas que no se tocaron en este Encuentro, pero que pareció necesario dejar consignados, fueron:

- Dónde se seguirán formando los futuros cineastas y técnicos audiovisuales, ya que las Universidades han desplazado esta función a los centros privados.

- El cine educativo es también una rama de la actividad de importantes posibilidades de desarrollo, ya que su aporte social y cultural hace que existan instituciones dispuestas a financiarlo. Más aún, dadas las facilidades de exhibición que hoy provee el video-cassette y el cable para auditorios sectoriales.



CENECA es una Corporación Privada sin fines de lucro que fue creada en 1977. Su objetivo básico es contribuir —desde una perspectiva democrática— al conocimiento y desarrollo de la sociedad chilena en su dimensión cultural. Con este propósito realiza tareas de investigación, animación y capacitación en distintas áreas de la cultura y de las comunicaciones, a nivel local y nacional en Chile y a nivel regional en América Latina.
