

¿Es posible hacer cine en Chile? Las hazañas del *Gringuito* de Sergio Castilla

Verónica Cortínez*

RESUMEN

A partir de la experiencia de Sergio Castilla como director de *Gringuito*, este artículo se enfoca en las dificultades de hacer cine en Chile, condición propia de los países sin industria cinematográfica. El artículo plantea la necesidad de una sostenida política cultural que garantice un apoyo estable a los cineastas chilenos. La ausencia de una ley del cine y la falta de financiamiento provocan la escasez de obras nacionales. La única motivación para que un cineasta como Sergio vuelva a filmar historias en Chile es su condición de chileno, fiel a su convicción de que contar historias con emociones originadas en sus años formativos es legítimo, necesario y posible. Sin embargo, su experiencia también demuestra que desarrollar una carrera cinematográfica en Chile, sin algún tipo de apoyo institucional, es una misión casi imposible.

■ **Verónica Cortínez** obtuvo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Chile y su Ph. D. en Lenguas y Literaturas Románicas en la Universidad de Harvard. Actualmente es profesora asociada de la Universidad de California, Los Angeles, donde enseña literatura hispanoamericana colonial y contemporánea. Durante los últimos dos años fue directora residente del programa de intercambio entre la Universidad de California, la Pontificia Universidad Católica y la Universidad de Chile. Sus estudios más recientes incluyen *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*, la edición del libro *Albricia: La novela chilena del fin de siglo* y varios artículos sobre Jorge Luis Borges, José Donoso, Isabel Allende y Carlos Fuentes.

* Este artículo proviene, en parte, de mi libro *Cine a la chilena: Las peripecias de Sergio Castilla*, a publicarse próximamente en Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello. Agradezco a Sergio Castilla por la buena disposición y lúcida entrega, que fueron las puertas de acceso a todo lo que este artículo contiene. También agradezco los valiosos comentarios y sugerencias de María Teresa Gozo, Eduardo Engel y Alexander Galetovic.

VERÓNICA CORTÍNEZ, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. Los Angeles, California 90095, USA.

Fax (310) 206-4757.

Email: cortinez@humnet.ucla.edu

*En Chile no se ha hecho
suficiente mal cine para que
se pueda hacer buen cine.*

Pablo Neruda, 1967

Conocí a Sergio Castilla a fines de 1985, gracias a Carlos Fuentes, de quien entonces yo era ayudante en Harvard. Fuentes estaba interesado en ver *Gentille Alouette*, recién terminada en París, y me pidió organizar una proyección en el Harvard Film Archive, que en aquella época dirigía Richard Peña, hoy director del Festival de Cine de Nueva York. Quedamos tan impresionados con la calidad de la película, en la que Fuentes vio una variación latinoamericana de Don Quijote y Sancho, que de inmediato hicimos las gestiones necesarias para que la Universidad se quedara con una copia en video. Desde entonces, con frecuencia he mostrado esta película en mis clases sobre cultura hispanoamericana, y siempre ha sido recibida con gran entusiasmo por los estudiantes. Seguí en contacto con Sergio durante varios años; incluso en una oportunidad escribió un cuento, “La muerte del dictador”, para *Plaza*, una revista literaria que publicábamos en Cambridge.

La casualidad hizo que nos volviéramos a encontrar en el café Tavelli de Providencia, a principios del 97, cuando los dos acabábamos de volver a Chile y andábamos casi al acecho de vínculos con el pasado. Rápidamente retomamos la antigua amistad, por lo que me tocó vivir de cerca el rodaje, la producción y el lanzamiento de su película *Gringuito*. Este artículo, basado en extensas conversaciones con Sergio, se propone dar a conocer las dificultades de hacer cine en Chile.

Con el triunfo del NO durante el Plebiscito de 1988, Sergio se da cuenta de que va a poder volver a Chile algún día. Durante su largo exilio, Sergio temió repetir la experiencia de cineastas que por diversas razones renunciaron a filmar en su país de origen, como Fritz Lang o Costa-Gavras. Pero muchos de estos cineastas venían de países con una industria cinematográfica reconocida, por lo que habían sido acogidos como valiosos innovadores en sus nuevos países de residencia. A diferencia de los poetas, no había grandes antecedentes de cineastas chilenos.

Cuando en enero de 1996 acepta la invitación del Festival de Viña del Mar para mostrar su última película, *The Girl in the Watermelon*, filmada en Nueva York, Sergio trae en su maleta dos historias para filmar en Chile. A la distancia, sentía que una parte de su vida se había quedado detenida y con el tiempo se iba desdibujando cada vez más. Como persona y como creador, la urgencia por volver se torna impostergradable. Chile, el país de la infancia, es el único lugar que atesora las primeras emociones, desde el dolor más antiguo hasta la alegría más recóndita: “Santiago, mi ciudad, es el

prisma que me da la mejor luz para echarle una mirada a lo que se me había quedado pendiente. Necesitaba recorrer los barrios de mi primera infancia, la calle Rosal, el cerro Santa Lucía, y el Cementerio General donde está enterrado mi padre”.

Una de las dos historias que Sergio pudo haber viajado a filmar a Chile era sobre la hija de un desaparecido, la que descartó por su excesivo dramatismo y porque en ese momento de su vida no quería trabajar con ese rango de emociones. No volvía a Chile a representar dolorosos traumas nacionales, sino a rescatar una serie de emociones ligadas al mundo de la infancia. De alguna manera, volver con la historia de un niño, además extranjero, era volver con inocencia. *Gringuito* cuenta las peripecias de un niño neoyorquino que se ha fugado de su casa, descontento por haberse tenido que venir a un remoto lugar desconocido y porque está a punto de tener un primer hermano. En su solitaria travesía por ciertos barrios de la ciudad de Santiago, se vincula con un carretonero, quien, como el genio del cuento de hadas, lo lleva a reconciliarse con su nueva realidad.

Cuando Sergio empieza a filmar su película en enero del 97, Vivian Valenzuela, su segunda mujer, ahora separada, decide volverse a vivir a Chile con su hijo Adrián: “De pronto, me encuentro viviendo vidas simultáneas: soy padre de un hijo recién llegado, tengo que buscarle colegio y reemplazar a sus amigos lejanos; soy hijo, y ahora me toca ayudar a mi madre, llevarla al médico y solucionarle problemas cotidianos, además de tratar de dirigir mi película. Sentía que tenía todos los frentes copados”. Filmar en Chile también significa tener que insertarse en una realidad de alguna manera desconocida, en la que el tiempo funciona con otras reglas que en Estados Unidos: “Tuve que postergar la filmación en el departamento que había arrendado hasta, como me dijeron, ‘tipín mediados de febrero’. Yo no tenía la menor idea de cuánto era tipín”. Más aún, dirigir una película en Chile significa enfrentarse con las dificultades propias de los países sin industria cinematográfica.

El cine independiente, que se hace al margen de una industria, comparte ciertas características de producción que atraviesan todas las fronteras, como los bajos presupuestos y la presencia de los tres o cuatro profesionales del equipo técnico que marcan y sustentan el proyecto (en el cine de Hollywood toda la maquinaria tiene que funcionar a la perfección). Fuera del director, *Gringuito* contó con cuatro pilares, dos de los cuales tuvieron que venir del extranjero: Chuy Chávez, director de fotografía, de México; Michael Tylor, supervisor de la continuidad del guión, de Estados Unidos; y los chilenos Marcos de Aguirre, posproductor del sonido, y Cristina Littin, asistente de dirección: “Más allá de estos pilares, sentí la generosidad de muchos chilenos que me recibían con los brazos abiertos y me ayudaban en lo que fuera necesario”.

Cuando en un país sólo se estrenan unas pocas películas nacionales al año, aunque en la prensa se anuncien otras que se demoran en aparecer, se cuenta con la prueba irrefutable de que no existe una industria que garantice una producción promedio estable, capaz hasta de absorber algunas pérdidas. En un año determinado,

el éxito o el fracaso del cine chileno puede depender incluso de una sola película.¹ Dada esta precariedad, el éxito no trae beneficios tangibles que impulsen el siguiente proyecto y el fracaso afecta la reputación del director, de los demás cineastas, incluso del tema de la película: “Aquí todo se magnifica. La película chilena del año representa toda la creatividad posible en el área del cine y una sola película se convierte en una tendencia. El impacto del fracaso es mucho mayor”.

La ausencia de una industria de cine obliga al director a recurrir a técnicos que vienen de la pequeña industria publicitaria, que funciona con sus propias reglas: un comercial dura entre 15 y 60 segundos, tiene altos presupuestos, se filma en pocos días, el producto es el foco exclusivo, usa modelos, los profesionales pueden vivir de su trabajo y existe una continuidad en la producción, ya que se filman muchos comerciales a la semana. Para cruzar del ámbito del comercial a un largometraje se requiere un compromiso de más largo aliento, debido a que la complejidad del proyecto conlleva un gran nivel de intensidad emocional, al que estos técnicos no están acostumbrados. Gabriel Díaz, asistente de postproducción, describe así el problema: “Sergio impone un ritmo y un nivel de exigencia al que no estamos habituados. Trabajar para él requiere de una dedicación absoluta, sin ninguna posibilidad de descanso, por períodos que nadie sabe a ciencia cierta cuándo terminarán”.

Este sacrificio de los técnicos publicitarios –menos sueldo, más horas, mayores exigencias– no se ve justificado en un país que sólo produce una película al año: “El aspirante, cuyo nombre técnico es ‘el meritorio’, o el profesional, que se entrega a un largometraje, no entra en ningún circuito de producción que más tarde recompense sus méritos. En el mejor de los casos irá de sacrificio en sacrificio. Uno de los pocos que ha logrado romper este ciclo es el posproductor de sonido Marcos de Aguirre, un destacado profesional”. Ilustra la confusión entre las distintas especialidades el programa de televisión “Cine Video” que dedica espacios a directores que sólo hacen comerciales.

Aunque en el último tiempo ha habido un notable desarrollo en la profesión de los actores chilenos, lo que facilita el *casting*, la mayoría de ellos trabaja en la televisión, con la que tiene exigentes contratos, que aseguran salarios estables. Coordinar los

1 En Estados Unidos se estrena un promedio de 450 películas nacionales al año, en Francia, 130 y en Argentina, alrededor de 30. En Chile, en el 98, meses después de *Gringuito* se estrenaron, excepcionalmente, cuatro películas más: *El hombre que imaginaba* de Claudio Sapiáin, *Cielo ciego* de Nicolás Acuña, *Last Call* de Christine Lucas y *El entusiasmo* de Ricardo Larraín. El año 1997 se estrenó *Historias de fútbol* de Andrés Wood; el año 96, *Mi último hombre* de Tatiana Gaviota; el 95, *En tu casa a las ocho* de Christine Lucas y *La Rubia de Kennedy* de Arnaldo Valsechi; el 94, *Amnesia* de Gonzalo Justiniano y *Los naufragos* de Miguel Littin; y el 93, *Johny Cien Pesos* de Gustavo Graef Marino. En estos años, también se han mostrado películas chilenas exclusivamente en la televisión, como *Punto rojo* (1996) de Alberto Daiber; y se han estrenado otras en video, como *Bienvenida Casandra* (1997) de Marco Enríquez. Sergio aclara: “Según criterios internacionales, para que una película sea considerada película tiene que estar reproducida en celuloide y ser proyectada ópticamente en una pantalla. Si no, es un telefilm o un video”.

horarios de los actores se vuelve un delicado rompecabezas ya que se deben respetar los compromisos previos con los distintos canales. Mateo Iribarren no podría haber hecho un papel como el del carretonero –para el que tuvo que aprender a manejar un carretón– si hubiera tenido, simultáneamente, otro papel en la televisión. Iribarren destaca el trabajo que le significó hacer la película: “Fue un gran aprendizaje. Tuve que aprender a querer a la gente de la Vega y a querer el cine como expresión. Tuve que equilibrar esos dos mundos para que saliera algo amable. Aprender a manejar el carretón fue parte de ese aprendizaje y requirió de mucho trabajo”. Más aún, algunos de los actores de la película no pudieron asistir a la *première* porque coincidía con la grabación de su telenovela.

A lo largo de su carrera, Sergio muchas veces había hecho actuar a niños, ninguno de los cuales tenía experiencia previa. Sebastián Pérez, niño que hacía cine por primera vez, exigía una atenta y cuidadosa dedicación, sobre todo por ser el protagonista: “Antes de aceptar el papel, Sebastián puso su condición: no bailarían ni cantarían. Le aseguré que el único que bailarían sería Iván, el gringuito, y no Sebastián”. Hoy día Sebastián recuerda así su experiencia: “Me gustó mucho hacer la película. Fue una experiencia muy bonita y nunca la voy a olvidar. A veces era difícil porque estaba muy cansado, pero seguí haciéndola porque sabía que no volvería a tener la misma oportunidad. La película me gusta mucho y me río cuando la veo.”

La toma de Santiago no fue tarea fácil. A medida que Sergio fue redescubriendo la que había sido su ciudad, el guión original tuvo que ir ajustándose a la nueva realidad: “El Santiago de hoy me impuso a los raperos que, para mi sorpresa, ya existían en las poblaciones chilenas. En su lugar, tenía a un grupo de niños que cuando me fui los llamaban ‘pelusas’ y andaban en el barrio Mapocho ‘lustrando’, como ellos decían”. En la mayoría de sus películas anteriores, Sergio había utilizado la música de compositores reconocidos, como Mahler, Rimsky-Korsakov, Luigi Nono, Luciano Berio, Violeta Parra. En *Gringuito*, con la excepción de un pasaje de un aria de *Madama Butterfly* de Puccini, toda la música fue compuesta especialmente para la película, en la que conviven la salsa, el vals, el cueca y el rap.

Así como hay una imagen visual de la ciudad, también hay una imagen sonora que Sergio quería registrar en la película, sobre todo aquellos sonidos asociados a su infancia, como el del chapoteo del agua, el voceo de la feria y el ruido de un carretón. Sin embargo, no sólo se trataba de reproducir fielmente los más variados sonidos, sino de crear una banda sonora que recogiera la gradación de matices de cada uno de ellos y que éstos se enriquecieran mutuamente en el proceso de combinación: “En estos días, la pirotecnia a nivel de imagen y sonido ha reemplazado la poesía”. La calidad del sonido de la película fue ampliamente reconocida en la prensa nacional.²

2 Incluso Alfredo Jocelyn-Holt, en una de las pocas reseñas críticas sobre *Gringuito*, reconoce su calidad técnica: “Del filme rescato la actuación del niño, la música, y el hecho retratado de que siempre al bajarse del avión lo primero que a uno le choca es ver tanto carabinero. Por último, constatar los avances técnicos del cine chileno, no así lo que dice y a quién” (A3).

Aunque en Chile no existe una institución que otorgue los permisos y exija los seguros a las producciones, el Departamento de Cultura de la Municipalidad de Santiago, creado por el alcalde Jaime Ravinet en 1990, asume, entre sus múltiples tareas, la de facilitar el acceso y el buen funcionamiento de lugares públicos que dependen de su comuna: “Durante la filmación de *Gringuito*, la Municipalidad puso a mi disposición un camión cisterna que mojaba las calles antes de cada toma –porque en las películas las calles se mojan, sobre todo en la noche, para que resplandezcan–. También llenó la fuente de Neptuno y la pileta del cerro Santa Lucía que estaban vacías”. El propio Ravinet fue quien abrió los discursos en la noche del preestreno de la película en Santiago, como una muestra más de su apoyo a la labor de los cineastas chilenos. En una entrevista, Ravinet nos reafirmó su compromiso con los artistas locales: “En mi calidad de Alcalde de Santiago, durante nuestra gestión hemos realizado los mejores esfuerzos en apoyar a los creadores. Ellos son el alma de una ciudad. En esta línea se inscribe nuestro respaldo a los cineastas. Ellos requieren de facilidades para el uso del espacio público. Con *Gringuito* de Sergio Castilla, Santiago se ha visto ampliamente recompensado, su imagen tan presente en el film viajará a través de miles de ojos por el mundo”.

La escena de la pelea verbal entre la suegra y el yerno ocurrió, de auto a auto, en la Avenida Monseñor Escrivá de Balaguer. Como el encargado de producción se había olvidado de pedir el permiso correspondiente a la Municipalidad de la Comuna de Vitacura, en medio de la filmación llegó el alcalde Raúl Torrealba, consternado por los tacos que se estaban ocasionando, pero quien, una vez informado del asunto, concedió su permiso en el acto. Para filmar la escena en que el niño cruza la Alameda, los miembros del equipo y los carabineros trataban de orquestar el tráfico para que la cámara recogiera el mayor dramatismo posible, ignorando el taco que iba desde el cerro Santa Lucía hasta Los Leones: “Cuando me entero del caos que voy creando al filmar mis películas, tengo tres reacciones: primero, una risa nerviosa, luego, una empatía por la gente que sufre las consecuencias y, por último, la decisión de seguir filmando”. Para cumplir con el plan de trabajo, había que trasladar el carretón, y a todo el equipo, desde la Vega hasta el puente del Cerro en la Avenidad Santa María, en no más de quince minutos. Por el tráfico y las dificultades prácticas que implicaba cargar y descargar el carretón de un camión fletero, se necesitaban dos horas. Los carabineros se las ingeniaron para permitir que la caravana de filmación llegara a su destino en quince minutos exactos.

Para filmar en la Vega, la Vega chica, la Avenida Santa María, la pérgola de las flores y el Cementerio General hubo que conseguir un permiso de la Municipalidad de la Comuna de Recoleta. Sergio también obtuvo el permiso del director del Cementerio General y contó con la supervisión de Danilo Sáez, un representante del cementario, quien también le facilitó un álbum de fotos, de donde Sergio pudo seleccionar el mausoleo de Claudio Vicuña Guerrero, diseñado por el arquitecto Teobaldo Brugnoli, de una pintoresca belleza arquitectónica.

El 5 de mayo, casi un mes después del estreno de *Gringuito*, tres miembros de la familia Vicuña presentaron un “recurso de protección con orden de no innovar”, para que se retirara la película de cartelera, a menos de que se cortara la escena de los raperos en el mausoleo. Por unanimidad, la Corte de Apelaciones rechazó la “orden de no innovar” y unos meses más tarde también el “recurso de protección”. La Excm. Corte Suprema, por unanimidad de sus miembros, ratificó el fallo de la Corte de Apelaciones: “Menos mal que filmé en un solo mausoleo; el plan original era hacer una coreografía en seis. Parece que me libré de cinco querellas. Si no hubiese sido por la Corte Suprema habría tenido que acudir a la Corte Celestial”.

El precedente que sentó el fallo de la Corte Suprema protege la libertad de expresión de los cineastas chilenos, muchos de los cuales –Ignacio Agüero, Marco Enríquez, Gonzalo Justiniano, Ricardo Larraín, Pablo Perelman y Andrés Wood, entre otros– habían manifestado públicamente su apoyo a la integridad de la película. Con el propósito de ayudar a que la disputa se resolviera amistosamente, el poeta Raúl Zurita, en una carta abierta a *El Mercurio*, había hecho un llamado de apoyo a la comunidad cultural santiaguina: “Creo que hay una manera de mostrar claramente la intención de este hermosísimo filme y de su realizador. Que la comunidad cultural, los pintores, cineastas, poetas, músicos, se congreguen en un acto de cariño y recuerdo a la familia Vicuña Guerrero y de su ilustre antepasado” (A2).³

La inexistencia de conductos regulares –y de un comercio rentable orientado a la industria del espectáculo– que satisfagan las variadas necesidades de las producciones cinematográficas –indumentaria militar, aviones, armas, radiopatrullas, carros de bomberos, tropes de caballos, dobles de los actores– y la existencia de estrictos reglamentos que impiden, por ejemplo, la libre representación de carabineros o miembros de las Fuerzas Armadas, dificultan una filmación: “Durante una cena en La Moneda en honor a los reyes de Suecia, tuve que recurrir al entonces General Director de Carabineros de Chile, Fernando Cordero Rusque, para obtener la participación de carabineros de verdad, ya que en Chile no se pueden usar de mentira. Con el *casting* descubrí que hay carabineros con gran talento histriónico unido a mucha disciplina”.

3 En esa misma carta, Zurita también destacaba la potencial amenaza a la libertad artística de los creadores: “De prosperar esta demanda, estaríamos frente a un hecho de catastróficas consecuencias. Nada podría ser realizado, nada podría ser expresado, no se podría filmar el frontis de un edificio, ni de una plaza, ni de un monumento, puesto que todo puede, si se quiere, ser visto como un agravio a alguien. Por el contrario, en esta película no hay agravios, sólo homenaje” (A2). Un día antes de la carta de Zurita, en un artículo titulado “¿La inquisición otra vez?”, el crítico Mariano Silva ya había salido en defensa de la película: “En la acción creativa de Castilla no hay dolo ni culpa, ni siquiera daño involuntario, pues la admiración de su cámara por el monumento sacro a lo más que se parece es a un homenaje” (14). Sin embargo, fue su cuñada Geraldine Chaplin la primera en denunciar públicamente la posible censura de la escena en una entrevista telefónica concedida a *El Mercurio*: “Es un poco como pedir a Sergio que ampute el brazo a uno de sus hijos. Una película es resultado de un pacto artístico-creativo. Intentar destruir eso es una salvajada” (C12).

Un director que trabaja inserto en un medio precario se ve en la necesidad de suplir las limitaciones existentes, como tener que recurrir a técnicos extranjeros; viajar a países con industria cinematográfica para hacer los efectos especiales, las copias de exhibición, los internegativos, la transferencia a sonido óptico; adaptarse a los horarios de actores que trabajan en la televisión; conseguir utilería poco disponible y coordinar los múltiples desafíos logísticos de la producción: “En todas partes la regla es la misma: adaptarse o morir. No tenía sentido dárme las de Mariscal de Hollywood en Chile”.

El director de cine independiente tiene además, la mayor parte de las veces, la suprema responsabilidad de fijar y mantener un ritmo de filmación que garantice el estricto cumplimiento del plan de trabajo de acuerdo al presupuesto. El riesgo que corre el director de ser percibido como avasallador o autoritario por miembros del equipo puede significar un deterioro, leve pero desgastador, en el ambiente creativo de la filmación. Dada la ausencia de ciertos cargos elementales, Sergio tuvo que asumir labores tangenciales a su tarea como director, más allá de lo conveniente para el foco de su concentración: “Para evitar que los vendedores y compradores de la Vega (que no eran extras contratados) miraran la cámara, me escondí detrás de un carretón, gritándoles por un megáfono: ‘Por favorcito, sigan haciendo lo mismo que están haciendo, por favorcito, no miren la cámara’. En películas anteriores, ya había tenido que hacer lo mismo en los jardines de Versailles y en las calles de Harlem”.

En Chile aún no existe un procedimiento establecido para conseguir el financiamiento de una película. La creación del FONDART ha significado la instauración de un concurso anual cuyos fondos –limitados pero cada vez mayores– han beneficiado a los cineastas: “El FONDART comenzó siendo una semilla, se transformó en una planta, ahora es un arbusto, en cuya pequeña sombra todos se quieren cobijar. Todavía falta que se transforme en árbol”. Sergio se ganó una beca el año 97 que le cubrió un porcentaje de los costos de la película, viéndose obligado a asumir parte de lo que faltaba: “En Chile tuve que transgredir mis dos reglas de oro: puse plata mía y no cobré por anticipado”. Empresarios chilenos, inversionistas norteamericanos, créditos bancarios y créditos de empresas de servicios cubrieron el resto.

Abdullah Ommidvar, el único mecenas del cine chileno, se comprometió a invertir en *Gringuito*, incluso antes de ver el guión. Pero debido a la limitada experiencia de los productores chilenos, de los abogados del área del *show business* y de algunos periodistas no especializados, y a las desmedidas exigencias para los directores, se producen a veces malos entendidos, impensables en países con una sólida industria cinematográfica. La interpretación del contrato de producción entre Sergio y Abdullah, que no mencionaba los gastos de distribución, fue la causa de la acción legal que Abdullah inició en contra de Sergio: “El ‘P&A’, *Prints and Advertising* (que en castellano podría ser ‘C&P’, copias y publicidad), es el nombre que se usa para los gastos de distribución, y siempre se descuentan de las utilidades brutas del

productor. Yo asumí que Abdullah lo sabía. Cuando todo se aclaró, con la mediación de tres cineastas y un reconocido crítico de cine, quedamos tan amigos como antes”. Además de los abogados del caso, los mediadores fueron Jorge López, Andrés Wood, Arnaldo Valsechi y el crítico Mariano Silva, quien resume así su experiencia como mediador: “En mayo de 1998, me informé por la prensa que existía una acción judicial de Abdullah Ommidvar contra Sergio Castilla por incumplimiento de contrato de producción. Me alarmé y supe que tenía que terciar en este asunto tan delicado para el bien del cine chileno. Me ofrecí como mediador entre ambos afectados. Fui aceptado y me impuse que tres directores de cine, Valsechi, Wood y López, tenían idéntica preocupación por arreglar las cosas. Los cuatro nos juntamos con los afectados y sus respectivos abogados en una extensa sesión, en la que Castilla aclaró las dudas de Ommidvar y éste aceptó las explicaciones, demostrando ánimo de conciliación en ambas partes en litigio. Se acordó, ante los testigos-mediadores, que Castilla daría satisfacción y garantías suficientes al productor y ambos y sus abogados estuvieron por revisar la redacción del contrato de producción y participación en pérdidas y utilidades. Quedó en el ánimo de todos los concurrentes que la comercialización de un filme en Chile (como en todas partes del mundo) es muy compleja, origina riesgos y molestias y que la mayoría de los conflictos se generan por la escasa experiencia, tanto de los contratantes como de sus abogados, en la redacción de los contratos de producción y distribución cinematográficas, debido a que se trata de un campo jurídico muy nuevo en el país. Asimismo, entre los mediadores quedó la impresión que se había cumplido con el propósito de la reunión de avenimiento que pretendía que los cineastas chilenos busquen siempre lo que los une y no lo que los separe, reforzando el concepto de familia fílmica, que lucha por un mismo ideal y contra las mismas dificultades”.

Después de casi veintiocho años de la transmisión de *Mijita*, su primer documental, por Televisión Nacional, Sergio estrena *Gringuito* el 9 de abril de 1998, en 9 salas simultáneamente, lo que constituyó un récord para una película chilena.⁴ Para Sergio, que fue su propio distribuidor, significó una arriesgada inversión ya que si la película no se hubiera mantenido en cartelera ni siquiera se hubiera alcanzado a amortizar el valor de las 9 copias: “Con el estreno chileno del año anterior, Andrés Wood había señalado un camino. Con tres copias había logrado tener 40.000 espectadores en el estreno, había hecho una campaña de prensa espectacular y había vendido su película a la televisión. Era un desafío superar sus números en un país que desconfía del cine chileno”. En Santiago, *Gringuito* se mantuvo 17 semanas en cartelera y tuvo alrededor de 100.000 espectadores a lo largo del territorio nacional. En marzo, el Canal 13 de la Universidad Católica de Chile compró los derechos de la película para exhibirla a partir de noviembre, y en agosto salió en video.

4 La discrepancia que existe en la prensa respecto de la cantidad de salas en que se estrenó la película se debe a que salió en 8 salas con copias en castellano y en una sala con una copia subtitulada en inglés, “para gringos y gringuitos”. Meses más tarde, el 25 de diciembre, *El entusiasmo* de Ricardo Larraín se estrenó en 17 salas del país.

La distribución de una película se hace tanto a nivel de salas de cine como de televisión y tiendas de video. Para estos dos últimos modos de exhibición se requiere transferir las imágenes registradas en celuloide a imágenes registradas mediante señales electrónicas en una cinta de video. En Chile, usualmente los cineastas hacen sus *transfers* en empresas, como Chile Films, equipadas para satisfacer las necesidades de los canales nacionales cuyas transmisiones utilizan el formato Betacam SP. Sergio decidió transferir su película en Nueva York, donde existen formatos, como el DVD y el de alta definición, que aún no llegan a Chile, y que le permitirían acceder a los mercados internacionales. Sin embargo, la decisión de transferir a estos nuevos formatos doblaba los costos y constituía un nuevo riesgo de inversión.

En estos días, la única forma de penetrar el mercado es a través de una campaña publicitaria de alto presupuesto, capaz de cubrir todos los medios de prensa escrita, radial y televisiva. Más aún, el cine chileno debe competir con la industria más poderosa del mundo. *Gringuito* salió a las pantallas junto a superproducciones –*blockbusters*– como *Titanic* y *Alien, la resurrección* y el reestreno de todos los Oscars de abril como *Todo o nada*, *Mejor imposible* y *En busca del destino* (el estreno no podía esperar hasta mayo, ya que acaso se hubiera visto amenazado por el Mundial de Fútbol).

De alguna manera, el auspicio de la revista *Wikén* de *El Mercurio* y el respaldo de Canal 13 desencadenaron un apoyo masivo de los demás medios de comunicación que trataron a *Gringuito* con especial respeto y cariño.⁵ El primer estreno nacional del año tuvo una gran acogida en el país y se transformó en un verdadero éxito, a nivel de la prensa, de la crítica especializada y del público general. Durante la acción legal contra la película, Sergio también recibió el espontáneo y cálido apoyo de los santiaguinos: “Era conmovedor sentir el afecto de personas desconocidas que se me acercaban en la calle a darme ánimo. En la oscuridad de las salas de cine, *Gringuito* había creado un misterioso vínculo entre nosotros. Incluso una amable señora, descendiente de don Mateo Toro y Zambrano, me ofreció filmar en su mausoleo familiar“.

Cuando el Canal 13 exhibió la película por televisión en noviembre de 1997, ésta obtuvo un *rating* de 36.8%, lo que también significó un estímulo para otros cineastas nacionales. Según Gonzalo Justiniano: “Es un invento que el público de

5 Como dice José Zalaquett: “La conmovedora historia de *Gringuito* nos pertenece a todos. Es un regalo oportuno en estos tiempos de confusiones y desencuentros, en que hemos llegado a ser tan extraños unos para otros como parecía serlo nuestro país para Iván, el reticente niño retornado que, sin saberlo, quería volver a ser chileno” (10). Raúl Zurita también adopta la historia de la película: “Cada rostro, la pareja del ‘flaco y del niño’, es un fresco que sintetiza todas las posibilidades que tiene una historia que es también la nuestra (la de Chile, la de estos últimos años), de intentar una nueva lectura y, por ende, un nuevo amor” (40). En su columna “La película de la semana”, Mariano Silva anticipa un cariño generalizado del público: “Es posible que la película de Castilla no gane ningún festival, pero es seguro que obtendrá un premio mucho más importante y éste es que se instalará para siempre en el corazón de cualquiera que la vea” (9).

nuestro país no quiera ver las películas chilenas, sino cómo se explica el altísimo *rating* de las cintas cuando se pasan en la televisión, el caso de *Gringuito* es sin duda decidor” (2). El Círculo de Críticos de Arte de Chile premió *Gringuito* como la mejor película nacional del año.

Para un país acostumbrado a ver películas extranjeras, con personajes de otras nacionalidades, que se mueven en territorios lejanos, que hablan por lo general en lenguas extrañas, o al menos en dialectos del castellano que suenan ajenos, puede resultar difícil aceptar el universo cotidiano representado en una película nacional.⁶ A diferencia de una ciudad como Nueva York, filmada por centenares de miradas desde diferentes ángulos, el Santiago de *Gringuito* se convierte de pronto en la única versión de una realidad que todos sienten familiar y de la que cada uno es dueño.⁷ Así como *Palomita blanca* de Raúl Ruiz –estrenada en Chile el 3 de noviembre de 1992, casi veinte años después de su realización– mostró su propia visión de la vida santiaguina, *Gringuito* crea una visión exclusiva y propia de la realidad metropolitana.⁸ Desacostumbrados a verse en las pantallas, los espectadores chilenos se ven enfrentados a una ciudad nueva, nítida y mágica, por la que transitan personajes que hablan en su mismo idioma, despojada de cualquier ángulo que no ilumine esta historia personal. En un futuro ideal, en el que Santiago se vea filmado con regularidad, se irán sumando nuevas visiones, igualmente válidas, con nuevos ángulos artísticos.

-
- 6 Al igual que Sergio, Andrés Wood también cree que la continuidad de las producciones nacionales es una condición necesaria para habituar al público chileno a verse representado en las pantallas: “Es importante que la gente vea a nuestros actores en pantalla permanentemente, hablando en chileno y contando historias chilenas. Es natural que de diez películas que se hagan dos sean exitosas, 5 más o menos exitosas, y 3 sean un fracaso, lo importante es que existan diversas alternativas” (2).
- 7 Luis Alberto Maira parece criticar la película por no ser una fiable guía turística: “Estoy seguro de que un extranjero que nunca ha visitado este rincón del planeta se haría, viendo este filme, una idea errónea de nuestra realidad urbana” (17). Más de algún neoyorquino también se molestaría con la representación de Manhattan si tuviera que conformarse con una sola película de Woody Allen, Sidney Lumet, Sidney Pollack, Spike Lee o Quentin Tarantino.
- 8 Juan Andrés Salfate destaca la particularidad de esta ficción cinematográfica: “En ‘Gringuito’ todo es visto por el encanto de un prisma casi onírico. Como una pintura *naïve* en que las poblaciones callampa, los prostíbulos y los peligrosos recovecos del Cerro Santa Lucía se visten con sus mejores pilchas y colores” (12). Antonio Martínez también le reconoce un prisma original: “El mundo de ‘Gringuito’ es justo, bueno y sabio, y la sociedad chilena que acoge a esa familia de exiliados –policías, médico, empleada, comerciantes, taxistas, carretoneros– tiene la forma de un manto protector que está en las antípodas de lo que el cine chileno exhibe por tradición, convicción, creencia incluso por principios” (E3). Jorge Edwards percibe una conexión entre cierta narrativa chilena y el “cine de la ciudad”, en el que incluye *El largo viaje* de Patricio Kaulen, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz y *Gringuito* de Sergio Castilla: “El arte narrativo chileno, desde la novela y el cuento hasta el cine, suele plantearse el desafío de arrancar algún tipo de belleza de la ciudad sórdida, violenta, pero con lados sentimentales. Los niños de Kaulen y de Castilla corren todo el tiempo en busca de no se sabe qué. Los jóvenes de Ruiz se definen en una verdadera orgía de bofetadas. No siempre son escenas fáciles de soportar. Hay, sin embargo, calidad, creación. Hay una relación coherente, de la mirada, del estilo narrativo, entre este cine de la ciudad y una parte de la novela chilena” (11).

Incorporar a Chile y los chilenos al imaginario artístico internacional es una responsabilidad compartida entre los cineastas, las autoridades de gobierno y los empresarios, que juntos debieran instaurar una sostenida política cultural, inspirada en la de países con industrias cinematográficas. En estos días, la ausencia de una cinemateca nacional y de una ley del cine, y la falta de financiamiento, provoca la escasez de obras y de contacto entre los cineastas. Como dice Marcos de Aguirre, uno de los socios de Filmocentro Sonido: “Es un medio chiquitito pero un infierno grande. Como los fondos son muy escasos, los cineastas son todos rivales”.

A partir de 1992, con la creación del FONDART, el gobierno de Patricio Aylwin dio los primeros pasos para garantizar un apoyo institucional a los artistas chilenos. Luego de haber sido uno de los beneficiarios del Fondo el año pasado como director de *Gringuito*, Sergio fue nombrado este año como el representante de la comisión audiovisual y uno de los integrantes de la comisión de personalidades del FONDART. En su calidad de evaluador, la experiencia de Sergio fue esperanzadora. La dedicación de los funcionarios con los que trabajó, su objetividad y profundo conocimiento del medio audiovisual de Santiago y de cada una de las regiones de Chile facilitó la tarea de los miembros de la comisión. Dada la gran cantidad de proyectos que hoy en día compiten, los criterios de selección, cada vez más estrictos, son calidad, originalidad y factibilidad, dentro de los márgenes del presupuesto total. En sus años de existencia, el Fondo para todas las artes ha aumentado de 750 millones a 2.700 millones de pesos, incremento significativo pero aún insuficiente para la creación de una industria cinematográfica chilena.

Es difícil revertir la situación actual a menos que se encuentre una forma de impulsar el desarrollo del cine nacional y de estimular un mayor contacto entre los cineastas chilenos. Como afirma Sergio: “En lugar de portarnos como hijos únicos, amenazados por la llegada de otros hermanos, deberíamos sentir a los demás como un estímulo, y actuar como un gremio, con intereses comunes, para finalmente cambiar las reglas del juego”. La imperiosa necesidad de un sólido apoyo institucional y de una perdurable ley del cine fueron temas constantes en la asamblea de cineastas chilenos que se realizó durante el Festival de Viña del Mar de 1990, llamado el festival del reencuentro.⁹ En el emotivo discurso que leyó Miguel Littin, “Se sabe que el que vuelve no se fue”, con Sergio de moderador, destacó: “Si pudiéramos estar de acuerdo en que la década del sesenta fueron los años de la fundación, si los últimos diecisiete

9 Para una detallada historia del Festival de Viña del Mar, desde el Primer Festival de Cine Aficionado en 1963 hasta el Segundo Festival Internacional y Encuentro de los Cineastas Latinoamericanos en 1969, ver: Aldo Francia, *Nuevo cine latinoamericano en Viña de Mar*. Luego de una larga interrupción, en 1990 se realiza el Tercer Festival Internacional de Viña del Mar. En una conferencia de prensa que sostuvieron los cineastas chilenos en el Hotel O’Higgins, se insistió en el tema. Según el corresponsal Cristián Soto, “Cada uno a su manera, hizo hincapié en la necesidad de que el gobierno o el Parlamento promulgue una ley –‘aunque sea sólo de cuatro puntos’, dijo Littin– que permita fomentar y asegurar la producción cinematográfica nacional” (37).

años fueron los años de la resistencia, de exilio tanto interno como externo, en la década del noventa es preciso unir urgentemente las líneas de creación, producción y distribución del cine, con el fin de establecer una sólida plataforma de despegue del cine nacional, recuperar hoy la participación del Estado estableciendo un cauce institucional, nuevamente, que posibilite la fluidez de la misma, lo que necesariamente pasa por establecer un Decreto-Ley o una Ley que al menos garantice la continuidad del quehacer cinematográfico”. A pesar de las buenas intenciones expresadas tanto por las autoridades como por los cineastas durante ese encuentro, lamentablemente seguimos sin una ley del cine y, lo que es igual de grave para la conservación del patrimonio cultural, sin una digna cinemateca nacional.¹⁰

La actitud heroica de los cineastas chilenos como Sergio, que no se rinden ante los obstáculos que trae consigo producir una película en Chile, sólo engendrará esfuerzos monumentales, esporádicas visiones y anónimos mártires.¹¹ No hay ninguna razón por la que los cineastas chilenos deban estar condenados a conformarse con el éxito local y no puedan soñar con ser parte del mejor cine del planeta. En este momento, la única motivación para que un cineasta como Sergio vuelva a filmar historias en Chile es su condición de chileno. Pero la nacionalidad de un creador, su talento, su oficio y su pasión por compartir sus obsesiones con miles de chilenos no son suficientes para liberar nuestro cine del maleficio que con tanta lucidez detectara Neruda, sobrevolando el Océano Atlántico, hace ya treinta largos años.

10 En un reportaje especial sobre el cine chileno, publicado en *El Mercurio* en enero de 1999, los directores entrevistados –Silvio Caiozzi, Gonzalo Justiniano, Miguel Littin y Andrés Wood– siguen exigiendo una política cultural sostenida que asegure la continuidad de la cinematografía nacional. Justiniano destaca que “en la medida en que se puedan concretar los proyectos que apoyen la producción, recién ahí se podrá empezar a hablar de cine chileno. Existen posibilidades si además hay una coherencia entre todos nosotros para lograr hacernos respetar. Pero el apoyo más importante es la creación de una política de fomento a la producción cinematográfica “ (“Cine chileno: Se acerca avalancha de películas” 2).

11 En “Otro renacimiento del cine chileno”, Mariano Silva denuncia la precariedad del medio: “Sea cual fuese su calidad, en la cinematografía chilena las películas son milagros hechos por aventureros iluminados. El sistema cultural-institucional de la nación no ha proveído sistemáticamente los medios, la atmósfera ni la mística para que cualquier intento se transforme en un proyecto viable. Siempre todo se ha conseguido a duras penas y con mínimos recursos. Por lo mismo, todo filme nacional debiera ser recibido con enorme alegría. Insistiendo, además, que mantenerlo como una actividad constante es una obligación para toda instancia de poder, porque en las imágenes están la historia y la fisonomía de un país, su tarjeta de presentación internacional, aquello que lo muestra en diversos foros del resto del mundo y convence que aquel territorio tiene presencia y realidad” (11).

REFERENCIAS

- Chaplin, Geraldine. "Destruir 'Gringuito' es una salvajada". *El Mercurio* 7 de mayo de 1998: C12.
- Edwards, Jorge. "La ciudad y los bosques". *La Segunda* 26 de febrero de 1999: 11.
- Francia, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC Ediciones ChileAmérica, 1990.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. "Gringuerías". *El Mercurio* 9 de julio de 1998: A3.
- Justiniano, Gonzalo. Citado en "Cine chileno: Se acerca avalancha de películas". *El Mercurio* 29 de enero de 1999: Ediciones Especiales 2.
- Littin, Miguel. "Se sabe que el que vuelve no se fue". Viña del Mar: Festival de Viña del Mar, 16 de octubre de 1990.
- Maira, Luis Alberto. "Estrenan 'Gringuito', una alegría creadora". *El Sur* 9 de abril de 1998: 17.
- Martínez, Antonio. "El cielo protector". *El Mercurio* 12 de abril de 1998: E3.
- Neruda, Pablo. Conversación con Sergio Castilla. En vuelo de Air France, París-Dakar-Santiago. Agosto de 1967.
- Salfate, Juan Andrés. "Primer estreno chileno del año. Así es 'Gringuito'". *El Mercurio* 20 de marzo de 1998: Wikén 12.
- Silva, Mariano. "¿La inquisición otra vez?". *Las Últimas Noticias* 8 de mayo de 1998: Primera fila 14.
- Silva, Mariano. "Otro renacimiento del cine chileno". *Patrimonio Cultural. Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos* 12 (octubre de 1998): 11.
- Silva, Mariano. "La película de la semana". *Las Últimas Noticias* 10 de abril de 1998: Primera fila 9.
- Soto, Cristián. "Urge creación de ley cinematográfica". *La Nación* 19 de octubre de 1990: 37.
- Wood, Andrés. Citado en "Cine chileno: Se acerca avalancha de películas". *El Mercurio* 29 de enero de 1999: Ediciones Especiales 2.
- Zalaquett, José. "Gringuito". *La Tercera* 7 de abril de 1998: 10.
- Zurita, Raúl. "Mausoleo familiar". Carta al Director. *El Mercurio* 9 de mayo de 1998: A2.
- Zurita, Raul. "Sergio Castilla y su Gringuito". *La Tercera* 11 de abril de 1998: 40.