

## **Polo Audiovisual del Sur**

### **¿De qué estamos hablando? <sup>1</sup>**

Martín Quintana Elgueta  
[martin.marquintan@gmail.com](mailto:martin.marquintan@gmail.com)

#### ***Resumen***

Se aborda en el presente trabajo, una acotada discusión respecto del Polo Audiovisual del Sur como política cultural del Estado de Chile. Interesa, para este artículo, problematizar sobre los alcances territoriales del polo; del mismo modo, aproximarse a los componentes ideológicos que como política cultural contiene. Se utilizan como referentes argumentales del discurso, entre otros, el film *El Tesoro de los Caracoles* (2003), cortometraje de ficción dirigido por el valdiviano Cristián Jiménez, artefacto reconocido como producto del Polo; y dos entrevistas realizadas por el autor de este manuscrito: una al director ya mencionado, y otra al productor y figura reconocida del Polo Audiovisual del Sur, Bruno Bettati.

#### ***Palabras Clave***

Política cultural – Industria audiovisual - Cine chileno - Polo Audiovisual del Sur - El Tesoro de Los Caracoles

---

<sup>1</sup> Este artículo corresponde al trabajo final del curso *Identidad y Cultura Regional*, dictado por el Dr. Sergio Mansilla Torres en el marco del programa: Magíster en Ciencias Sociales - Mención Estudios de Procesos y Desarrollo de las Sociedades Regionales, que ofrece el Centro de Estudios del Desarrollo Local y Regional CEDER de la Universidad de Los Lagos; no hubiera sido posible, sin la colaboración de: Cristián Jiménez, Bruno Bettati, Ana María Cerda y de mis amigos/as Leo Hernández, Marcia Ravelo, César Zapata, Mane y Pato Soto. Vaya para ellos mi agradecimiento.

## ***Presentación***

*“En otro tiempo se creía hasta en la luna;  
hoy no se cree en nada.”  
(Heine, 1951: pág. 17)*

“Desde el año 2000, Corfo y Mineduc<sup>2</sup>, las 2 entidades de gobierno encargadas del fomento a la naciente industria cinematográfica nacional, venían fraguando la idea de descentralizar la actividad audiovisual canalizando recursos hacia el surgimiento de dos polos de desarrollo audiovisual: Valdivia y Antofagasta. En septiembre 2001, se constituyó en Valdivia un proyecto asociativo de empresas (PROFO), para apoyar desde el sector privado por un plazo de 3 a 5 años uno de los eventos culturales más importantes del sur de Chile y tal vez el más importante de la pre-industria audiovisual nacional: el Festival Internacional de Cine de Valdivia. Este grupo de empresarios valdivianos se llamó a sí mismo Valdivia Film S.A., en homenaje a la antigua Valdivia Film Company (1944.) Es así como Valdivia Film SA, es la primera alianza de privados mayoritariamente no vinculados al audiovisual quienes en alianza con el estado chileno desean generar un polo de desarrollo audiovisual en el sur de Chile para contribuir al desarrollo cultural del país y estimular los negocios complementarios que surgen de esta actividad económica<sup>3</sup> (Hotelería, gastronomía, transporte, comunicaciones, etc.) Aunque el fortalecimiento del Festival es el objetivo principal, el polo audiovisual no podía limitarse al área de la exhibición cinematográfica. Si pretendía alcanzar un desarrollo industrial, debía incorporar la incursión en el sector de la producción y la distribución entre sus objetivos (...) En marzo del 2002 Valdivia Film logró la constitución del Centro de Promoción Cinematográfica de Valdivia, entidad sin fines de lucro a la que encargó, además de la gestión ejecutiva del Festival, el desarrollo de la Comisión Fílmica de Valdivia, la primera "film comission" de Chile. A través de sus organismos-festival y comisión-el Centro de Promoción Cinematográfica hizo suyos los objetivos de capacitación, formación de público, preparación de una oferta de servicios audiovisuales y gestión ejecutiva del Festival. Los resultados fueron entregados a la Comisión Fílmica. Un informe preliminar diagnosticó que, entre las obras audiovisuales comercializables, la provincia sólo tenía capacidad autónoma para producir documentales y series de TV. Por ello, la Comisión Fílmica determinó que la cartografía debía investigar temas factibles de ser llevados a la pantalla en dicho formato. La cartografía

---

<sup>2</sup> Hoy la labor cultural del país tiene su institucionalidad propia: el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (en adelante CNCA y cuando se hace referencia a su representación regional, CRCA) creado bajo la Ley N° 19.891 del año 2003.

<sup>3</sup> El subrayado es mío

dio cuenta de un enorme potencial de la provincia en contenido documental y recursos humanos desocupados...” (CFV, 2007)

Así, la *Comisión Fílmica de Valdivia*, define lo que será para este escrito, el objeto de discusión, a pesar de que Bruno Bettati<sup>4</sup>, advierta que:

“...La comisión fílmica como tal no existe. La comisión fílmica en rigor debiera ser una oficina del municipio y así lo hemos planteado nosotros. El municipio no ha querido todavía abrirla, porque es un gasto. Pero no, no tengo un cargo en ella y en el fondo la comisión fílmica no es más que una buena base de datos para hacer Valdivia atractiva para la creación de rodajes dentro de la ciudad (...) la función de ese pseudos organismo es proporcionar información, poder generar herramientas gráficas de valdivia (...) yo he hecho una contribución a la comisión fílmica de valdivia; la municipalidad ha hecho su contribución también; otros gestores han hecho su contribución, pero propiamente no existe una comisión entendida como un grupo de personas que estudian proyectos y escogen el mejor; eso no existe...” (Bettati, en Quintana, 2007)

Se abordará en el trabajo, una discusión respecto del Polo Audiovisual del Sur como política cultural; interesa observar sus alcances territoriales y aproximarse a sus implicancias ideológicas. No obstante, un estudio acucioso del problema y de todas sus producciones audiovisuales<sup>5</sup>, implicaría un esfuerzo bastante más prolongado en el tiempo y bastante más largo en la escritura, por ello se tomará,

---

<sup>4</sup> El nombre de Bruno Bettati me fue sugerido como interlocutor, respecto del Polo, por Ana María Cerda del CRCA. Además su nombre, de acuerdo a Cristián Jiménez, director del *Tesoro de los Caracoles*, sería uno de los elementos que definen lo común, ante la diversidad estética y de lenguajes, en las producciones del Polo “...[el polo] tiene que ver [más] con un modo de trabajar, un modo de enfrentar los proyectos. Bruno Bettati y su escuela, por así decirlo, su estilo de trabajo, permea [sic] todo lo que se está haciendo ahí...” (Jiménez en Quintana, 2007).

<sup>5</sup> No disponemos aún de un listado definitivo, pero si consideramos sólo a los creadores valdivianos, cuestión que pudiera ser discutible por las agrupaciones de audiovisualistas de Chiloé y Palena existentes desde el año 2002, el mismo Bettati se encarga de hacernos un rápido catastro: “...yo he producido personalmente a más de 15 directores de Valdivia. Por ejemplo a Moulian y Cifuentes en *Espectros*; Margarita Poseck; Garrido; Ilán que es mi socio; José Luis Torres; Cristián Jiménez con *El Tesoro de los Caracoles*; o sea toda la gama que te puedas imaginar y más todavía...” (Bettati en Quintana, 2007)

tan sólo como ejemplo la obra *El Tesoro de los Caracoles*, un cortometraje de ficción dirigido por el valdiviano Cristián Jiménez y producida por *Retaguardia Film* (productora santiaguina de la que Jiménez es uno de los dos socios) y *Jirafa* (productora con asiento en Valdivia, propiedad de Bruno Bettati e Ilan Stehberg); fue filmada en Punucapa, provincia de Valdivia, Región de Los Lagos<sup>6</sup> y fue financiada con aportes propios, del FONDART 2003 y del fondo SOCOVESA de fomento audiovisual para dicha región.

Tomaremos una obra, no sólo porque nos parezca ella misma importante de ser considerada cuando se habla del Polo, sino que sobre todo y siguiendo a Sergio Mansilla cuando deja en evidencia la condición contenedora y productora de identidad que tiene la literatura (Mansilla, S. “Literatura e identidad cultural” en Mansilla, 2006), supondremos que no sólo es la literatura la que tiene esta capacidad o condición, sino que el arte en general y por cierto, el cine<sup>7</sup>. Si queremos, entonces, en alguna medida aproximarnos a la identidad del Polo Audiovisual del Sur, pues entonces ello requiere como punto de entrada la reflexión, en a lo menos, una de sus producciones.

Se ha escogido *El Tesoro de los Caracoles*, además la recomendación de Ana María Cerda del CRCA, fundamentalmente por cuatro razones:

- su trayectoria (ha sido presentado en más de 12 festivales en el mundo, ha recibido una serie de galardones, ha sido divulgada en cines nacionales e incluso fue exhibida por el canal Chilevisión, para todo el país);

---

<sup>6</sup> Próximamente dejará de pertenecer a dicha región y constituirá la Región de Los Ríos.

<sup>7</sup> Hay, en este punto, un par de cosas que decir. *El tesoro de los Caracoles* se presenta como ‘una fábula de Cristián Jiménez’ (ver carátula). Creemos que el concepto de fábula hace alusión aquí a su acepción de anécdota, de historia de ficción que será contada y no al concepto genérico de historia moralizante y protagonizada por animales (el caso de Esopo o Samaniego por ejemplo). Pues bien, ésta, está basada en un cuento de Gabriel Villalón (así lo indica la misma carátula, en los créditos), no obstante hay aquí un tema de autoría que no será abordado en el trabajo y dice relación con la extrema similitud que tiene esta historia con uno de los cuentos recopilados por Ernesto Montenegro en *Los Cuentos de Mi tío Ventura* (1930) titulado ‘La vez que llovieron Picarones’ y que se sitúa en San Felipe (zona central).

- por el modo de gestión que le dio origen (asociatividad financiera y técnica que creemos es la apuesta de producción que promueve el Polo);
- por cuestiones territoriales tales como haber sido dirigida por un valdiviano, rodada en la provincia de Valdivia y con un equipo técnico que en su mayoría reside igualmente en dicha ciudad;
- teniendo a la vista diversas producciones realizadas en la Región de Los Lagos desde el año 90, la factura del material y la desobediencia a las sugerencias de la Comisión fílmica al emprender la tarea desde la ficción (hay que recordar que para la región se recomendaba sólo la producción de documentales y series de televisión), nos parecieron razones suficientes, en el caso de *El tesoro de los Caracoles*, para ser utilizado como muestra<sup>8</sup>.

### ***Los alcances territoriales***

*“Históricamente la magia es la primera etapa,  
la visión cronológicamente primera del niño  
o de la humanidad en su infancia  
y en cierta medida del cine;  
todo comienza siempre por la alienación”  
(Morin, 2001: pág. 83)*

El primer asunto en cuestión, al abordar el trabajo, es situar los alcances territoriales del Polo Audiovisual del Sur. Claramente dicho esfuerzo surge, como ya lo hemos mencionado en la cita de la Comisión fílmica que inaugura este escrito, de un esfuerzo descentralizador. Ahí allí una afirmación que aunque obvia, no es menor, Chile es un país centralizado y por tanto la descentralización (real o no de la actividad audiovisual) implica un esfuerzo.

Al revisar las bases del concurso de Fomento Audiovisual FONDART 2007 (recordemos que *El Tesoro de Los Caracoles* tuvo financiamiento FONDART, el año 2003) se observa que efectivamente hay financiamiento para la creación de obras audiovisuales regionales, no obstante el proceso de admisibilidad, evaluación y asignación de recursos sigue residiendo en la capital del país, e incluso el

---

<sup>8</sup> Habrá que decir, en todo caso que queda la deuda de dedicarle en el futuro, un trabajo específicamente abocado a su análisis, tal vez incluso como reconocimiento al film y a su equipo de producción, pionero de la región, en esta tarea de hacer películas.

nombramiento de los miembros del jurado es responsabilidad exclusiva de la presidenta del CNCA (CNCA: 2007).

Algunas luces aclaratorias sobre el territorio comprendido por el Polo, las encontraremos en la voz de Bruno Bettati.

“...la mayoría [de los creadores] reside en Valdivia. Ocasionalmente también produzco a un realizador que no vive en Valdivia pero que viene a Valdivia y hace una película en Valdivia. Y también ocasionalmente produzco a realizadores que no viven en valdivia, que filman fuera de valdivia pero que viene a editar en Valdivia. Y también de repente produzco a un realizador que vive en Valdivia, pero que va a filmar afuera y que después vuelve a editar en Valdivia. Todas esas posibilidades hay (...) a ver, aclaremos que tú hablas del Polo como una especie de título nobiliario territorial, en realidad el Polo es un motor diría yo, es [sic] una mejor analogía. No es que el polo tenga el derecho o la obligación de abarcar Chiloé y Palena, sino que más bien es un motor de producción que está en Valdivia y si quiere Chiloé y Palena se puede [sic] acercar y aprovechar ese motor o ellos pueden también construir su propio motor, y podría haber un polo audiovisual de Palena, un polo audiovisual de Chiloé si alguien tiene la paciencia y las ganas de construirlo también.” (Bettati, en Quintana, 2007)

Pareciera, sin embargo que Cristián Jiménez fuera, en este punto, algo más integrador, reconociendo en todo caso, el protagonismo valdiviano en el asunto, señala:

“...yo creo que el Polo Audiovisual del Sur es del sur y Valdivia, por así decirlo, es el centro de operaciones. En general, hacer cine, hacer televisión, hacer videos y todas esas cosas es algo que siempre ha sido muy caro y se ha hecho poco, por lo mismo, fuera de lugares donde se está moviendo más plata. Me parece lógico que esto se concentre en un lugar desde el cual se opere, que no significa que todo lo que se haga tenga que ser desde Valdivia ni en Valdivia ni mucho menos, pero que de alguna forma haya ya una pequeña concentración que permite [sic] moverse hacia el sur, hacia Temuco, hacia Puerto Montt, hacia Osorno, habiendo un cierto mínimo desde el cual operar, que hace 10 años no existía.” (Jiménez, en Quintana, 2007)

El film *El Tesoro de los Caracoles* nos entrega algunas otras pistas. Prácticamente toda el cortometraje se desarrolla en exteriores y varias de las secuencias del film se inician o terminan en el

paisaje<sup>9</sup>. Es el verde, el color recurrente (una de las frases repetitivas de Quique, el joven protagonista discapacitado mental, es que el teñido de los ovillos de lana debe ser rojo, otro verde y el otro amarillo); hay un plano, en la primera mitad del film, en que Quique, una vez que ha encontrado el tesoro de los caracoles (que en su percepción, equívoca por cierto, habían sido los responsables de la desaparición de los ovillos de lana), y ya de regreso a casa, con el botín entre las manos, se encuentra con su padrino, el cabo Muñoz (oficial de una policía similar a Carabineros, pero que en este caso visten de uniforme rojo y transitan en bicicleta); al momento de explicarle lo que hacía allí y lo que traía, repitiendo una vez más los tres colores, se puede apreciar en pantalla el uniforme rojo, la chomba amarilla de Quique y claro, el verde del entorno. El paisaje, entonces es un elemento diferenciador y ello, es una cuestión que al Polo le interesa. Bruno Bettati, respondiendo a la pregunta sobre aquello que Valdivia ofrece de especial al mercado audiovisual global, responde "...lo que puede tener de especial es que: uno, la exclusividad tiene un alto valor; en segundo lugar las únicas historias universales son las historias locales. El factor diferenciador es un factor importante (...) y el valor de la diversidad es un valor de mercado también." (Bettati, en Quintana, 2007). Aquí Bettati nos recuerda que hablar de territorio es igualmente hablar de sus ocupantes y con ello de sus historias. En el mismo sentido, pero esta vez respecto de la naturaleza propia del cine, Jiménez sentencia "...la materialidad de los lugares donde uno hace las cosas, en el caso del cine, es súper decisivo." (Jiménez, en Quintana, 2007).

Hay, por cierto, además del paisaje, otros elementos que nos remiten a un territorio específico en *El tesoro de los Caracoles*, el sur: la presencia de lana de oveja (aquella que hay que teñir); la casa

---

<sup>9</sup> A pesar de que no es éste un exhaustivo análisis del cortometraje, no se puede dejar pasar el interesante trabajo de plano-secuencias y específicamente de manejo de cámara que ofrece *El tesoro de los Caracoles*. Es común observar una toma que se inicia en un plano general y como luego evoluciona hacia un plano detalle por ejemplo, refocalizando la acción y aportando con ello un ritmo cancano, coherente además con el entorno y la atmósfera campestre que pretende el film. Uno de los tantos ejemplos de ello, es el plano secuencia en que Quique increpa a los caracoles.

de la familia protagonista; la leña y el hacha; el ofrecimiento de chicha de manzana, que hace Doña Santos, al recibir la visita de dos oficiales de la policía (con igual indumentaria e igual transporte que el cabo Muñoz) que investigan la desaparición de su colega (él ha sido asesinado por Quique, defendiendo el tesoro que Muñoz pretendía arrebatarle; luego ha sido decapitado por Julio tras las órdenes de su mujer, doña Santos, pues su cuerpo no entraba en la fosa que Quique le había cavado); el ambiente acuático del humedal cercano a la casa, donde es arrojada la cabeza del cabo Muñoz (y luego la del cerdo con que se le suplanta); los berlines (que reemplazan a los originarios picarones) con los que Doña Santos (que en realidad de Santa tiene poco) narcotiza a su hijo ofreciéndole una lluvia de ellos (¡Quique, están lloviendo berlines!) para ejecutar el plan que ha venido, construyendo desde que vio a su compadre en el camino, muerto tras la golpiza propinada; el lenguaje que utilizan los personajes, aunque algo rebuscado, igualmente nos aproximan, sino al sur, a lo menos al habla campesina.

### ***Una aproximación ideológica.***

*“El deshielo de la magia libera enormes flujos de afectividad, una inundación subjetiva. La etapa del alma, la apertura afectiva sucede a la etapa mágica. El antropo-cosmomorfismo que ya no llega a asirse a lo real, bate las alas en lo imaginario.” (Morin, 2001: pág. 84)*

Un segundo aspecto que nos interesa abordar, es la condición de política cultural del Polo. Aquí se hace necesario recurrir a la historia. Las políticas culturales en la Región de Los Lagos, así como en el resto del mundo occidental, tienen su antecedente originario en la Europa del siglo XVI; es allí donde se instala la necesidad normalizadora del Estado, una normalización que funcionará hacia el Estado mismo como hacia el ciudadano (Millar y Yúdice, 2002: pp. 12-14). De acuerdo al ideal ciudadano del Estado moderno, los pilares en que deberá operar dicha normalización, son el político, el económico y el cultural. “La ciudadanía cultural concierne al mantenimiento y progreso del linaje cultural, en virtud de la educación, los usos y costumbres, el lenguaje, la religión y el reconocimiento



de la diferencia en y por las culturas hegemónicas” (Millar y Yúdice 2002: pág. 40). Este proceso normalizador, además no sólo tiene la pretensión de reglamentar aquello a lo que los ciudadanos tienen acceso (obras de arte por ejemplo), sino que además y sobre todo, desea a través de esto influir en la redefinición de lo que se entiende por ‘buen gusto’. Así, al menos en lo que a política cultural se refiere, la labor del Estado se transforma o se extiende hacia el control estético-antropológico de los ciudadanos (Miller y Yúdice: 2004, pág. 11) “...La fusión de gubernamentalidad<sup>10</sup> y gusto se encuentran con una política cultural dedicada a producir sujetos mediante la formación de estilos respetables de comportamiento, sea en el plano individual o público” (Miller y Yúdice: 2004, pág. 25). La gubernamentalidad de la política cultural podría operacionalizada por lo que Althusser denomina Aparatos Ideológicos del Estado:

“...Designamos con el nombre de aparatos ideológicos de Estado cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializada (...) se debe decir que, por su propia cuenta, los aparatos ideológicos de Estado funcionan masivamente con la ideología como forma predominante pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica... también el aparato ideológico de Estado cultural (la censura, por mencionar sólo una forma) (...) Si aceptamos que, en principio, “la clase dominante” tiene el poder del Estado (en forma total o, lo más común, por medio de alianzas de clases o de fracciones de clases) y dispone por lo tanto del aparato (represivo) de Estado, podremos admitir que la misma clase dominante sea parte activa de los aparatos ideológicos de Estado, en la medida en que, en definitiva, es la ideología dominante la que se realiza...”(Althusser: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. En Mansilla, 2006)

---

<sup>10</sup> El concepto originalmente surge en Roland Barthes, pero es Foucault quien le otorgo la vinculación con el ámbito regulatorio o ‘de que modo el estado moderno comenzó a preocuparse por el individuo’. Gubenamentalidad y gubenamentalidad hacen alusión, en este trabajo al mismo fenómeno. Para profundizar en el concepto ver Millar y Yudice: 2004, particularmente el capítulo introductorio en sus subtítulos ‘el surgimiento de la gubenamentalidad en Occidente’ y ‘ La filosofía del buen gusto’.

Los primeros antecedentes promotores del audiovisual en Chile, como política cultural del Estado, se remontan a la época del Frente Popular, así lo señala Manfred Engelbert en su artículo sobre el cine de Pedro Chaskel:

“Vale recordar que el Nuevo Cine en Chile que siempre se asocia con la calidad sorprendente de los primeros largometrajes de Miguel Littin, Raúl Ruiz, Helvio Soto y Aldo Francia no cae del cielo en el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña en 1969. Los logros de esa explosión sólo se explican a raíz del largo desarrollo de una cultura cinematográfica dentro del campo cultural en su totalidad. Jacqueline Mouesca (*Plano secuencia* 13-15; *El documental* 53) alude con toda razón al impulso inicial dado por la política del Frente Popular bajo la presidencia de Pedro Aguirre Cerda a inicios de los años cuarenta y a la importancia de las actividades culturales múltiples fomentadas por las instituciones universitarias.” (Engelbert, *Una nación desconocida: Chile en las películas de Pedro Chaskel (1960-1970)* pág. 3. En Mansilla: 2007)

Pero aquello que desde entonces venía desarrollándose fue interrumpido por la dictadura militar y desde entonces las orientaciones económicas y políticas cambiaron. Específicamente, es a partir del año 1976 cuando Chile se inscribe con decisión en el proyecto neoliberal.

“... el primer paso para reordenar la economía, con un proyecto político, fue el nombramiento de Miguel Kast en ODEPLAN (octubre, 1973). Kast, hombre de gran habilidad orgánica, se hizo acompañar de un importante equipo que en enero de 1975, cuando la inflación llegaba al 21,2%, (...) había llegado la hora de hacer a un lado al nacionalismo pequeño burgués, la opción plebeya no estaba contemplada (...) luego habrían de producirse importantes maniobras para la consolidación de un verdadero *bloque de poder* cuando salió del Ministerio de Economía Jorge Cauas y entró Sergio De Castro (28 de diciembre, 1976) (...) ahora comenzaría la drástica disminución de la inversión estatal (...) comenzaba también el debilitamiento de la burguesía industrial, al mismo tiempo que se iniciaba el manejo especulativo del capital bancario y financiero, a lo que se agregaría prontamente un profundo endeudamiento general del país a través del abultamiento de la deuda externa, lo que redundaría en la vinculación orgánica con el capital financiero mundial, con el proteccionismo y el ingreso y penetración orgánica de las multinacionales...” (Quiroga, 2003)

La situación descrita resume los conflictos que de acuerdo a Quiroga enfrentaron, desde el mismo 11 de septiembre de 1973, las diversas alas del conservadurismo derechista chileno que concluyo con el triunfo del proyecto neoliberal<sup>11</sup>.

Tras la pregunta realizada a Bruno Bettati respecto de por qué a la globalización capitalista, le interesaría promover o dar cabida a un polo de desarrollo de la industria audiovisual, precisamente en Valdivia, él responde:

“... yo creo que a la globalización no le interesa mucho el establecimiento de un polo audiovisual. Yo creo que en este momento a la globalización le interesa más un desarrollo industrial masivo, tradicional como la industria de la madera a celulosa (...) más que una industria audiovisual que es una industria innovadora, de alto riesgo...” (Bettati, en Quintana, 2007)

Frente a esta respuesta, se le ha sugerido a Bettati la siguiente posibilidad: instalar un Polo audiovisual del sur es tal vez como un acto de resistencia cultural, frente a lo cual señala taxativo:

“Si, yo diría que lo es, pero hay que entenderlo bien. Primero, es una iniciativa del gobierno, recordemos, por paradójico que suene. Segundo, resistencia pero de resistencia con las mismas armas de la globalización por que es un intento de empresarización; es un intento de generación de empleo y riqueza. No es precisamente un intento de atrincherarse, no podría ser visto así por que a nosotros nos interesa generar pegas, firmar contratos de trabajo, facturar nuestras ventas, comprar tecnología. La herramienta que estamos ocupando es la misma que está ocupando la gran empresa; no es otra, y por lo tanto la resistencia es más bien una competencia entre una industria y otra.” (Bettati, en Quintana, 2007)

Los representantes de la Escuela de Frankfurt, son los primeros en abordar el tema de la cultura en su lógica industrial. “Adorno y Horkheimer parten de la racionalidad que despliega el sistema —tal y como puede ser analizada en el proceso de industrialización–mercantilización de la existencia social— para llegar al estudio de la masa como efecto de los procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza.” (Barbero, 1987) Concluyen que

---

<sup>11</sup> Quiroga describe, en nota a pie de página las cuatro variantes del pensamiento autoritario que se enfrentaron: la variable autoritario-portaliana, la autoritario-corporativista, la gremialista y la nacionalista-antidemocrática. Todas ellas debieron fundirse, con mayor o menor convicción en el proyecto neoliberal encabezado por De Castro y bajo el directo mandato de Pinochet. (Quiroga, 2003: pág. 222)

“...en un mismo movimiento la industria cultural banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte.” (Barbero, 1987). Pero frente a esta actitud apocalíptica<sup>12</sup> aparece, más integrado, pero sin perder el tono crítico, Walter Benjamín que desmarcándose de los Franckfurteanos reconoce el cambio paradigmático en la forma de percepción del espectador, así lo describe Barbero “...El espectador de cine se vuelve ‘experto’, pero de un tipo nuevo en el que no se oponen sino que se conjugan la actitud crítica y el goce. Colocándose en una franca oposición a la visión de Adorno, Benjamin ve en la técnica y las masas un modo de emancipación del arte.” (Barbero, 1987).

*El Tesoro de los Caracoles*, aún cuando fue realizada en film de 35 milímetros, ha sido divulgada no sólo en cines, igualmente ha sido el DVD la televisión. De hecho este mismo trabajo ha sido posible por la facilidad de cotejar las imágenes en el mismo ordenador en que ahora escribo. Tal vez la ruptura con la tradición cinematográfica<sup>13</sup> pudiera ser representada por un plano aparentemente desarticulado. Se trata de un plano fijo en que aparecen, a toda pantalla, unas nubes que recuerdan tal vez al expresionismo alemán (además del sonido de los cuchillos y la queja ensordecedora del chancho que se resiste, ya lo veremos, a la muerte). Todo lo que ha ocurrido antes ha sido el relato y las acciones de Quique; es él únicamente, quien puede creer en la lluvia de berlines, una secuencia que sólo por él puede ser entendida como real-maravillosa. Hay ruptura con el realismo mágico, pues todo es un sortilegio, una puesta en escena que se devela sin trucos: es Doña Santos la que prepara los berlines y es Julio quien los lanza desde el otro lado de la casa. Tras la puesta en escena que tiene como único espectador a Quique, viene el epílogo: el cuerpo del cabo Muñoz ha sido reemplazado por el del

---

<sup>12</sup> Toma aquí libremente los conceptos en ‘Apocalípticos’ e ‘Integrados’, aportados por Umberto Eco.

<sup>13</sup> Al hablar de tradición no podemos dejar de mencionar la paradoja de llevar al cine (representación de modernidad por antonomasia) precisamente un relato de origen popular, que responde además a una herencia tradicional en la literatura hispánica: planteamos como hipótesis, que claramente habría que demostrar en otro trabajo, que el personaje Doña Santos responde a la tradición del ‘Pícaro’ asumiendo aquí, el film, una doble transgresión, un cuento tradicional se lleva al cine, y el pícaro se vuelve pícaro.

chancho, igualmente su cabeza. El sortilegio está hecho y la condición de estupidez, de tontera, queda de manifiesto en las palabras del oficial a cargo (¡cabro huevón!).

### **Conclusiones**

*“Podemos ahora aclarar recíprocamente magia, subjetividad, participación afectiva. Podemos pasear algunas luces en esta enorme zona de sombra, en la que reinan las razones que la razón no conoce, en la que las ciencias del hombre prefieren despreciar por ignorancia a ignorar con despecho” (Morin, 2001: pág. 85)*

Tras la nominación del Polo (‘audiovisual del sur’), se observa la pretensión representativa de un territorio más bien ambiguo, el sur. Éste no puede ser entendida a cabalidad por sí mismo, requiere de un referente comparativo frente al cual encontrar más señas que lo identifique: el Polo audiovisual del Norte (Antofagasta). ¿Desde dónde puede nominarse algo como norte o como sur? La respuesta es evidente, desde el centro, desde Santiago. No queremos aquí hacer un ejercicio de análisis del discurso que redunde en una aridez sin sentido, simplemente queremos discutir la condición de descentralización desde la que supuestamente se origina el Polo.

#### La Política Cultural de la Región de Los Lagos, señala

“...la existencia del festival Internacional de Cine de Valdivia, la apertura de la mención de Cine vinculada al área de educación de la Universidad de Los Lagos, sede Pto. Montt, el impulso a la asociatividad alcanzado en Valdivia y Chiloé la consolidación de productoras privadas, la aparición de una nueva generación de realizadores, además del legado derivado del trabajo formativo hecho en años anteriores por la antigua División de Cultura del Mineduc, constituyen el sustento humano para el desarrollo de la disciplina audiovisual en una perspectiva industrial.” (CRCA, 2005: pág. 14)

Por tanto, no hay sorpresas en identificar al Polo como un intento de industrialización de la Cultura, cuyo efecto será pues, la consideración y la promoción de una cultura de masas, que Bettati define como

“... cuando tú implementas dentro de tu producción un componente tecnológico como la cámara digital o el dvd o la proyección cinematográfica, ya el impacto de tu obra va más allá de los que van a la sala. De hecho, el impacto de tu obra escapa a tu propio control. Ya no sabes cuantas copias hay de tu trabajo, ni

que cantidad de gente la está viendo, ni en que parte del país o en que parte del planeta... en este sentido tu obra artística mediatizada con un componente tecnológico industrial se transforma en una obra de recomunicación de masas (...) no tocas el alma de 100 o 200 personas sino que de 5 mil, diez mil, un millón, dos millones... ya no sabes ... esa es la diferencia. Y la comunicación de masas en ese sentido, se estructura de manera súper distinta que la comunicación directa con el espectador que tiene en la platea (...) más distantes (...) si eres McLuhanneano podrías decir más distorsionada también...” (Bettati, en Quintana, 2007)

Lo que interesa, a partir de las reflexiones y referencias precedentes es simple, demostrar que tras el ejercicio de una Política cultural, sea cual fuere, lo que está de fondo no es tan sólo el sano y filantrópico gusto por el arte y la cultura, sino que dicha intencionalidad aparente responde a una tarea histórica, el control social; tras ello, la reproducción del modelo social político en que tal o cual política cultural se sitúa. En este caso la decisión de promover una industria audiovisual, se sitúa coherentemente con la opción neoliberal y globalizadora del Estado de Chile. Es más, podríamos aventurar incluso, a partir de las referencias al tópico ideológico, que la situación de Chile, transcurridos ya 30 años desde el inicio de la mencionada ‘revolución capitalista’, se encuentra consolidada en materia económica y política. Pero será recién con el tercer gobierno de la Concertación que la cultura, el tercer pilar de la normalización, se ha institucionalizado; es bajo el gobierno de Ricardo Lagos que se crea el CNCA con rango ministerial, el año 2003, bajo la Ley N° 19.891 del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y tras ella, el 2004, la Ley N° 19.981 de Fomento al Cine y al Audiovisual. Con ello pues, el proyecto cultural del capitalismo neoliberal chileno, se encuentra instalado y operando.

No es menor el hecho de que *El Tesoro de los Caracoles*, haya sido una co-producción desde Valdivia y Santiago, con actores, técnicos y procesos productivos y de post-producción igualmente compartidos. Ello responde a un muy actual modelo de gestión, la asociatividad y el trabajo en red.

¿Y en este contexto, que se puede decir del territorio?

No es pretensión del film referido, situar la historia en Valdivia o en algún lugar específico. De hecho, los personajes habitan en un mundo propio, un mundo que no hace referencias a otro; además si tomamos la caracterización de la policía (uniforme rojo y bicicletas como medio de transporte) reconoceremos en ello un buen recurso para a-temporalizar y des-territorializar la historia, logrando así una cierta universalidad.

El territorio, desde una lógica de industria audiovisual, pasa a constituirse simplemente como materia prima del proceso productivo, tanto a nivel de paisaje como a nivel de historia, y aunque hay una fuerte ligazón de la actividad del Polo Audiovisual del Sur con Valdivia, en realidad ella se observa tan sólo como una oportunidad de negocio y desarrollo artístico y profesional, facilitada por el Estado y por la empresa privada (SOCOVESA por ejemplo). ¿Qué pasaría, si un día cualquiera el financiamiento para el audiovisual se estancara en Valdivia? A juicio de lo que hemos venido planteando, nos parece, pues, que los creadores, productores, técnicos, etc. buscarían un lugar donde se presenten las condiciones favorables para la industria. Por ello hay que cuidar los discursos, y aunque no ha sido materia de este trabajo abordar el asunto, sí dejamos planteado que ese puede ser sin duda un buen camino a seguir: Hay financiamiento generoso de parte del Estado, de parte de la empresa privada, fundamentalmente porque los discursos son aceptables, contribuyen a la gubernamentalidad y al buen gusto, pero no quepa duda que apenas un creador ose desafiar los cánones, pues entonces la generosidad y el apoyo desaparecerá.

En este mismo sentido, a pesar de que nos ha parecido un buen cortometraje, *'El Tesoro de los Caracoles'* no transgrede lo permitido. La satirización al realismo mágico, por ejemplo, y si es que la hay pues aquí estamos conjeturando, es entre otras cosas un discurso bastante aceptable desde la postmodernidad y además, nada nuevo, basta recordar la emblemática antología de cuentos, representativa de dicha postura McOndo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, que data del año 1996.

Osorno, marzo del 2007

## **Referencias**

American Psychological Association. *APA's Publication Manual* (© 2001).

Revisado el 15 de febrero del 2007 desde <http://apastyle.apa.org/>

Barbero, J. (1987). *Industria cultural: capitalismo y legitimación*. En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona. Gustavo Gili editores. Extraído el 20 de febrero del 2007, de

<http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/barbero.pdf>

CFV - Comisión fílmica de Valdivia (2007). *Algo más* [link en sitio web] Extraído el 13 de febrero del 2007, desde <http://www.comisionfilmicavaldivia.org/>

CNCA: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2007): *Bases Concurso Público 2007. Fondo de Fomento Audiovisual*. Revisada desde

[http://www3.fondosdecultura.cl/admin/uploads/file\\_45d62f0357a2a.pdf](http://www3.fondosdecultura.cl/admin/uploads/file_45d62f0357a2a.pdf)

CRCA (2005): *Definiciones de Política Cultural Región de Los lagos 2005-2010*. Consejo Regional de Cultura, Gobierno de Chile.

Heine, E. (1951). *Los Dioses en el destierro* [tomo] En *Sus mejores obras*, de la colección *Clásicos Inolvidable*. Buenos Aires, Argentina. Editorial El Ateneo.

Jiménez, C. (2003) *El Tesoro de los Caracoles*. [DVD]. Co-producción Jirafa y Retaguardia Films. Filamda en Punucapa, Valdivia, Chile.

Mansilla, S. (2006). *Compilación de diversos autores* [CD]. Asignatura *Identidad y Cultura Regional, Programa de Magíster en Cs. Sociales*. CEDER – Universidad de Los Lagos. Osorno.

Miller T. y Yúdice, G. (2004) *Política Cultural*. (Principalmente capítulos: Introducción e Industrias de la Cultura.) Barcelona, España. Serie Cultura, Editorial Gedisa.



Morin E. (2001 edición en castellano de 1956, primera edición en francés). *El Cine o el Hombre*

*Imaginario*. Colección de comunicación, Cine. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica SA

Quintana, M. (2007): Entrevistas a Bruno Bettati y Cristián Jiménez. Registro particular en audio

[cinta de audio] Entrevistas realizadas en febrero del 2007, Santiago de Chile.

Quiroga, Patricio. (2003) *De la contrarrevolución a la revolución capitalista 1973-1976*

[artículo]. En 'Desbandes y emergencias en la época del capitalismo mundial': Actual-

Marx/Intervenciones. Universidad Arcis. Santiago de Chile. Arcis editores y Editorial Lom.