

¿Qué crisis y para quién? El rol del Cine Arte Normandie y la exhibición de cine en Chile (1982-2001)

María Paz Peirano

Universidad de Chile, Chile
mppeirano@uchile.cl
<https://orcid.org/0000-0002-5167-0296>

Claudia Bossay

Universidad de Chile, Chile
claudia.bossay@uchile.cl
<https://orcid.org/0009-0002-2632-9069>

Iván Pinto Veas

Universidad de Chile, Chile
ivanpinto@uchile.cl
<https://orcid.org/0000-0003-2546-7523>

RESUMEN Este artículo se refiere al rol de los cines de arte y ensayo en contextos de crisis de exhibición. Se focaliza, en particular, en la gestión del Cine Arte Normandie entre 1982 y 2001 frente a dos grandes crisis de la exhibición cinematográfica en Chile – la década de 1980, durante la dictadura militar, y la década de 1990, luego del retorno a la democracia – que se relacionaron tanto con el contexto local como con las dinámicas de la industria cinematográfica global. El artículo analiza la particular posición del Normandie dentro del medio chileno, revelando los modos en que un tipo particular de cine (cine arte o cine de calidad) se exhibió, a pesar, y en respuesta, a dichas crisis. El caso del Normandie, una sala que sobrevivió a las cambiantes condiciones de la exhibición cinematográfica, revela no solo las particularidades de los modos de exhibición y las distintas implicancias de dichas crisis para la cultura cinematográfica local, sino también cómo las diferentes crisis de exhibición abren la perspectiva sobre las condiciones de exhibición del cine global.

PALABRAS CLAVE Crisis cinematográfica; exhibición cinematográfica; salas de cine arte; dictadura chilena; cine en Chile.

La cuestión de la crisis de exhibición no es algo reciente, sino que viene asomándose con claridad desde la década de los sesenta y acompañada de diversos discursos fúnebres del cine. En esos discursos se yuxtaponían, por un lado, la crisis comercial de la exhibición en el marco de la crisis de los grandes estudios, suscitada por el fin del oligopolio, y por otro lado, la desaparición de alternativas de calidad entre circuitos de exhibición que obligaban a estandarizarse y dividirse entre públicos generales y especializados. Se trató de una crisis global que implicó, sin embargo, realidades específicas locales, con distintos escenarios y actores conjugándose en contextos y coyunturas nacionales.

Desde aquí cabe interrogarse por la noción de crisis a partir de la pregunta ¿crisis de quién o de qué? ¿Se trata de la misma crisis para todos los espacios de exhibición? Si hablamos de un período dictatorial, ¿cuál es el alcance de esta crisis? ¿Qué ocurre con las llamadas salas de cine arte, y los espacios dedicados a construir una memoria histórica del cine? ¿De qué grado es la crisis para espacios históricamente situados al margen de las grandes audiencias y a la búsqueda de construir una cultura cinematográfica más especializada? En definitiva, en el marco de un período extenso de estas crisis, ¿cuál es el rol de las salas de cine arte como espacios de mediación social?

En el caso chileno, durante la década de los ochenta y los noventa, la noción de crisis ostenta distintas dimensiones: aquellas estructuralmente precarias, relativas a la formación de audiencias e inestabilidad de políticas culturales al respecto, a lo que se suman las más coyunturales, relativas a la dictadura cívico-militar (1973-1989) y al retorno a la democracia en 1990, así como a la crisis transnacional que se arrastraba desde los años sesenta y aquella de inicios de la década de los noventa, con el fenómeno de los *blockbusters* y el alquiler *on-demand*, que se expresa con el auge del alquiler de VHS y la televisión por cable.

En 1986, en plena dictadura chilena, Ignacio Aliaga escribía el texto “Cine arte en Chile: desarrollo, problemas y oportunidades” en la desaparecida revista *Enfoque*, constituyendo así el primer estudio realizado sobre la exhibición de cine arte en Chile.¹ Aliaga coordinaba el único espacio capitalino dedicado al cine aún vinculado a un espacio

¹ La revista *Enfoque* es una revista impresa especializada en crítica de cine en Chile, publicada entre 1983 y 1991.

universitario.² En este artículo, el crítico y gestor cultural chileno sostiene que el público de cine arte contaba con al menos 300.000 espectadores pertenecientes a diversos espacios de exhibición.³ Para Aliaga, esta cifra de espectadores no era “nada despreciable”, si se considera que el total de espectadores de cine se calculaba en aproximadamente siete millones de personas, que asistían a las 151 salas comerciales del país en 1984 (1986, 34), así como por los obstáculos que tenía la exhibición en el país. Aliaga menciona como factores tanto el carácter “subdesarrollado” del país y su aislamiento cultural en el contexto político en que se encontraba, que se reflejaba en el desconocimiento del público sobre cine arte, así como las falencias institucionales en términos de formación de audiencias.

Una entidad particular se destacó en el campo de la exhibición cinematográfica en este contexto: el Cine Arte Normandie, la primera sala de cine arte creada en Chile exclusivamente para ello. El Cine Arte Normandie fue fundado en Santiago de Chile en 1982 y se encuentra actualmente en funcionamiento. Se trata de un caso emblemático entre los lugares de exhibición que inician su gestión durante la dictadura cívico-militar, transformándose, con el tiempo, en un símbolo de resistencia cultural. La sala articuló la exhibición cinematográfica con la formación de públicos, abriendo un espacio importante para la cultura cinematográfica santiaguina. Desarrolló, además, una programación con orientación cinéfila y humanista, ligada a la práctica de desarrollar crítica de cine propia, distribuida a través de folletos impresos autogestionados y repartidos gratuitamente en la misma sala y en otros puntos de interés cultural de Santiago, como universidades, cafés y centros culturales. Mediante un trabajo que implicó tanto la gestión y la programación, como la crítica de cine, el Normandie se mantuvo como un espacio icónico de exhibición, forjando incluso un modelo de cinefilia y un canon de películas fundamentales para la audiencia local (Bossay, Peirano y Pinto 2020). Fue un espacio de exhibición alternativo que formó a diversas generaciones de espectadores, buscando la defensa del arte y la cultura cinematográfica, como posibilidad de reflexión social.

² La Sala CINEUC, dependiente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ubicada en la casa central de la universidad.

³ Entre ellas, el festival de CineUC a su cargo, el festival de video franco-chileno, algunas salas de arte y ensayo, embajadas, institutos bilaterales y otros espacios alternativos de exhibición.

En este artículo analizamos la gestión del Normandie y su posición dentro del medio chileno a lo largo de dos décadas clave en su historia: la década de 1980, durante la dictadura militar, y la década de 1990, luego del retorno a la democracia en Chile. En ambos períodos, el Normandie se enfrentó al menos a dos momentos de crisis, que se relacionaron tanto con el contexto local como con las dinámicas mayores de la industria cinematográfica global. Su propia historia se construye en relación directa con dichas crisis, que implicaron tanto sus condiciones de posibilidad como las amenazas permanentes a su funcionamiento. Aquí analizaremos sus estrategias para sortear dichas dificultades, las que revelan no solo las particularidades de las crisis locales, sino la estructura general de la distribución y exhibición cinematográfica en Chile en el período estudiado (1982-2001).

Ante la escasez de información sobre la historia de la exhibición en el país, este caso nos permite entregar algunas luces sobre el fenómeno de ir al cine en Chile, contribuyendo a los estudios latinoamericanos recientes que amplían la mirada sobre las culturas cinematográficas locales, en referencia a las historias de salas, los públicos, y los circuitos de distribución y exhibición en la región (por ejemplo, Rosas Mantecón 2017; Kriger 2018; Meers, Biltreyst y Lozano 2018; Mariño, Hopfenblatt y Sasiaín 2020). Mediante el análisis de la historia local, buscamos aportar a la construcción de una imagen global sobre el fenómeno de la exhibición cinematográfica, analizando la “infraestructura de la vida cultural” (van Vliet, Dibbets y Gras 2009, 28) que va aparejada a ella, en la línea propuesta por la “new cinema history” (Maltby, Biltreyst y Meers 2011, 2019), esto es, conformando “un cuerpo de trabajo que se centra en la circulación y el consumo de películas y examina el cine como un sitio de intercambio social y cultural” (Maltby 2011, 12).

Cabe destacar, en este sentido, dos aspectos particulares del caso analizado aquí. Uno es el foco en una sala del circuito de cine arte, que logra resistir a la crisis de la exhibición que experimentaban los cines de estreno estrictamente comerciales en el centro de la ciudad y en los contados cines de barrio que subsistían en el período de estudio, articulándose con el circuito dominante de exhibición. Por otra parte, el hecho de que el Normandie no fuera solo una sala de cine, sino un espacio cultural que se levantó en dos salas distintas: primero a escasos metros de uno de los epicentros de la ciudad – la plaza Baquedano, hoy también conocida como Dignidad – entre 1982 y 1991, y luego en el

epicentro político, en el Paseo Bulnes frente al Palacio de La Moneda, lugar donde funciona hasta hoy. La continuidad del espacio en ambas salas expresa su marcada identidad, enraizada en el espíritu de las personas que levantaron al Cine Arte Normandie y su relación con el público, y que constituye un referente cultural en la ciudad de Santiago hasta el día de hoy.

La crisis de la exhibición cinematográfica en dictadura

Tras el golpe de Estado de 1973, se impuso sobre Chile una dictadura de diecisiete años. Bajo el régimen de Pinochet, la persecución política, las políticas económicas y las limitaciones tanto a la libertad de reunión como de expresión, impactaron fuertemente su sociedad y cultura. Como ha señalado Donoso (2019), a diferencia de otros gobiernos autoritarios sudamericanos, la dictadura chilena no contó con un proyecto estatal de desarrollo y apoyo cultural, más allá del entusiasmo del gobierno por el folclore, la promoción de la cultura militar-nacionalista y la entretenimiento televisiva. El éxito de las doctrinas neoliberales dentro del régimen produjo la desnacionalización de las industrias culturales y limitó la intervención del Estado chileno en este tipo de actividades, abandonando las empresas culturales al libre mercado. Así, no obstante la dictadura no prohibió la actividad cultural *per se* – incluido el negocio de las salas de cine – tampoco apoyó dichas actividades, dejando desprotegido al sector cultural nacional. Esto afectó tanto a la producción cinematográfica como al circuito de exhibición local.

De esta manera, la dictadura interrumpió un animado ambiente cultural que había permitido el desarrollo de una nueva cultura cinematográfica en los años cincuenta y sesenta (Salinas y Stange 2008; Cortínez y Engelbert 2014) incluyendo la aparición del movimiento del Nuevo Cine Chileno a finales de los sesenta. El apoyo a la producción había surgido de la mano de cambios en la legislación, como la llamada Ley Correa, que resguardaba la devolución de impuestos sobre las entradas, la liberación de éstos a servicios de distribuidores, exhibidores, estudios y laboratorios de cine, así como la liberación de aduanas de las mercancías asociadas a la producción cinematográfica. Después de 1973, se derogaron estas leyes incidiendo en que la producción local decayera fuertemente (Subercaseaux 2006, 200). Además, muchos de los cineastas se exiliaron, otros fueron detenidos desaparecidos y el régimen

intervino los estudios estatales, así como cerraron las escuelas de cine (la última fue la Escuela de Artes de la Comunicación, ECA, de la Universidad Católica, en 1977).

Sumado a ello, la circulación y exhibición cinematográfica también se vieron afectadas. Las nuevas condiciones políticas exacerbaron una crisis de públicos de cine que ya había comenzado durante los años 1960. Dentro del país, la consolidación de la televisión fue gatillada por los avances que impulsó el Mundial de fútbol de 1962 y la Ley Hamiltón de apoyo a la televisión, llegando así cada vez a más hogares. Con ello, el consumo audiovisual fue desplazándose hacia el ámbito privado. Independientemente, pero en paralelo, en 1959 los grandes estudios de Hollywood cumplían la fecha del mandato legal para desvincularse de sus cadenas de exhibición, tras el juicio con que perdieron el control oligopólico sobre las salas de estreno y circuitos dependientes (1948), lo que implicó la crisis de la industria y la exhibición internacional. Eventualmente, con el fin de este sistema también se empezó a ver cada vez menos cine de países latinoamericanos o europeos en salas de estreno (aunque esto no terminará de ser verdad hasta la década de 1990). Todos estos factores trajeron como resultado que el negocio cinematográfico global enfrentara un retroceso en la década de 1970.

Los empresarios de la exhibición cinematográfica en Chile tenían esperanzas en que el cambio de gobierno permitiera la revitalización del mercado local luego del golpe de Estado. Esto, sin embargo, no ocurrió. La importación de cine norteamericano había disminuido durante el período socialista (1970-1973) y suponían que esto se revertiría con el nuevo gobierno pro-estadounidense, pero los nuevos criterios de censura cinematográfica, en vez de abrir las importaciones, pusieron aún más trabas a la entrada de películas extranjeras. Se prohibió el estreno de algunas de ellas con argumentos políticos y morales, esto es, castigando la disidencia, la crítica política y la sexualidad (Iturriaga 2022). Además, se endurecieron los criterios etarios para la asistencia al cine, pues un mayor número de films fue calificado como para “Mayores de 21 años”, lo que implicó la *adultificación* de la cartelera y la disminución de los públicos en sala. La censura afectó principalmente al cine “de arte”, cuyas temáticas y públicos jóvenes eran los más atacados por las nuevas medidas del Consejo de Calificación Cinematográfica. Sumado a ello, el toque de queda afectó a la entretenición nocturna y la vida urbana, limitando aún más la asistencia a los cines, e incentivando

la migración del público a otras entretenencias en el ámbito privado, como la televisión.

Fruto de las dificultades de la importación, hacia mediados de la década de 1980 se constataba un stock limitado de películas disponibles para estreno por parte de las compañías distribuidoras: doscientas películas en 1985, de las cuales unas treinta y cinco correspondían a lo que podía clasificarse como cine “de interés artístico” de distintas procedencias (Aliaga 1986, 35). La mayoría de estas películas, que corresponderían a lo que se consideraba “cine arte”, provenían de las embajadas e institutos binacionales europeos (especialmente el Goethe Institut y el Servicio Audiovisual Alemán, la Embajada de Francia y el Institut Français, y el Instituto Chileno-Hispánico de Cultura) los cuales contribuyeron a la circulación y exhibición de ciertas películas de dicho continente, al exhibirlas, prestarlas, o arrendarlas a universidades, salas de cine arte u otros espacios alternativos de exhibición. Las demás películas en circulación se obtenían de los archivos universitarios como de la Universidad de Chile, de la Universidad Católica de Valparaíso y del canal UCV-TV, de la misma universidad, de otros institutos culturales (Instituto Chileno Norteamericano, Instituto Chileno-Canadiense), o se importaban por cuenta propia por parte de algunos exhibidores, como fue el caso del Normandie mediante su empresa Filmoarte, a través de la cual compraban películas en el extranjero o clásicos de cine que habían quedado relegados en antiguas distribuidoras o salas de cine en Chile.⁴

Los circuitos de salas de cine se redujeron como consecuencia del decaimiento del negocio de la exhibición. Según Trejo (2009, 82) la cantidad de salas comerciales en Chile disminuyó de cerca de cuatrocientas en 1973, a alrededor de setenta a comienzos de 1990. En este contexto, sin embargo, emergieron igualmente algunos espacios de exhibición alternativos, un pequeño circuito que resistía la hegemonía de las salas de cine estrictamente comercial. Estos lugares formaron una red que hacia fines de los ochenta incluía las salas de arte y ensayo *CineUC*, *El Biógrafo* y *Espaciocal* en Santiago, y el *Cine Arte Viña del Mar* en Viña del Mar, así como otros espacios de exhibición alternativo en las demás regiones del país.⁵ El Cine Arte Normandie, gestionado por

⁴ Debido a las dificultades de importación, las películas de cine latinoamericano y de los países socialistas fueron las menos exhibidas en el período.

⁵ En otras regiones de Chile existían principalmente cine-clubes (en Valdivia y Antofagasta), salas de cine que pertenecían a universidades (Universidad de La Serena, Centro Cultural UC de Curicó y Universidad de

Filmoarte S.A. (también tras el Cine Arte de Viña) ocupaba un lugar central en esta red en la ciudad de Santiago. Era, además, una de las pocas salas (y por algún tiempo, la única en el país) que se sostenía comercialmente de manera independiente, exclusivamente gracias a la exhibición cinematográfica de cine arte y del mundo, y sin contar con apoyo institucional o estatal.

El público del circuito de cine arte era, en general, cercano al mundo intelectual y educativo, conformado en gran parte por jóvenes estudiantes secundarios y universitarios. Estos espacios de exhibición eran frecuentados por cinéfilos y críticos de cine y otros espectadores que circulaban, se reunían y discutían en torno a las películas exhibidas. Los programadores y críticos de cine que colaboraban con el Normandie se vinculaban a esta red, escribiendo tanto para el propio Normandie (comentarios críticos en sus folletos), así como para otros medios, como la revista de cine *Enfoque* (1983-1991), y en algún que otro programa de festival, así como en algunos periódicos y revistas culturales. Todo ello conformaba un campo reducido, pero vivo, que se caracterizaba por desarrollar estrategias de colaboración mutua y un cierto “sentido de comunidad”, sobre todo entre los críticos del período (Sandoval 2013, 188). Veremos que las prácticas de esta red se fueron considerando a la larga, en virtud del contexto, como prácticas de resistencia cultural en un país donde la actividad cultural se había visto fuertemente mermada y dificultada por la dictadura.

El cine arte Normandie durante la dictadura (1982-1989)

Hemos visto que durante la dictadura los circuitos locales de exhibición se redujeron, y la circulación de formas alternativas de cine (las películas menos comerciales y más orientadas al arte) disminuyó aún más, profundizando la crisis de exhibición que había comenzado años antes. Las salas de cine difícilmente exhibían películas que podían considerarse de cine arte, lo que motivó a unos cinéfilos entusiastas como Sergio Salinas y Alex Doll a intentar paliar ese vacío. Durante la década de 1970, tanto Doll como Salinas formaron parte de cineclubes y varios intentos de programación de cine con orientación artística en salas dentro del

Tarapacá de Arica) y otros espacios para ciclos de cine ligados a universidades (Universidad Católica de Concepción, Universidad Santa María y Universidad Católica de Valparaíso).

circuito comercial. Previo a la dictadura, se destaca su experiencia en el cineclub Nexo (1969) que se desarrollaba en Cine Marconi de Santiago, bajo el alero de la sociedad Cine Arte Limitada (integrada, entre otros, por el cineasta Aldo Francia). Después del golpe de Estado, integraron el cineclub Omega (1974-1976), que desarrollaba sus actividades en el Instituto Chileno Norteamericano. Intentaron, posteriormente, desarrollar un espacio de exhibición de cine arte y del mundo más estable y rentable, mediante funciones nocturnas del Teatro Toesca (también en el centro de la ciudad) y luego la administración del Teatro Egaña (en una comuna residencial, 1976-1980).

En 1982, Sergio Salinas y Alex Doll, junto a Ricardo Estuardo y Jorge Vera, fundaron la empresa administradora Filmoarte Ltda., que transformó la antigua sala Cine Normandie, ubicada en el centro de la ciudad (Imagen 1).⁶ La sala de alrededor de novecientas butacas era administrada por Carlos Velasco, quien ya había trabajado con Doll y Salinas en la franja nocturna del Toesca. A partir de entonces, el Normandie que se transformó en un experimento en el que, al fin, todo el control de la sala estaba bajo sus manos. La sala se pensó como un espacio cultural de exhibición de obras cinematográficas que se consideraban valiosas, películas que no tenían lugar en los cines comerciales santiaguinos o que salían muy rápido de la cartelera de estrenos. La programación tenía una fuerte inspiración cinéfila, pero como la sala buscaba sostenerse económicamente, se buscaron estrategias para programar un cine que se consideró *de calidad* y que además pudiera convocar a sectores diversos de la población. No fue, por lo tanto, un proyecto que buscara ser político, aunque en el contexto en que funcionó tendió a ser adoptado como un espacio de resistencia por los públicos que buscaban un cambio en la situación del país.

⁶ Para ello readecuaron la sala de primera vuelta Normandie, construida en 1941 por la Warner Brothers.



Imagen 1: Fachada del teatro en su primera ubicación en la Alameda (década 1980). | Cortesía de Cine Normandie ©.

Esta postura de resistencia fue propiciada, en el difícil contexto de exhibición de la época, por el modo en que el Normandie se configuró como un espacio alternativo, defendiendo el valor cultural del cine, más allá de su valor industrial y comercial. La idea de “cine arte” que sostenía con firmeza su director artístico, Sergio Salinas, giraba en torno a la promoción de la cultura cinematográfica en Chile. Esta “cultura cinematográfica” fue entendida por Salinas desde una mirada humanista, como un modo esencial para participar responsablemente en la sociedad (1981, 4 en Salinas y Strange, 2013, 615). Para Salinas, el cine como objeto cultural suponía la posibilidad de autocomprensión, reflexión social y participación responsable de la sociedad. La programación de la sala, por ejemplo, “hacía eco de un impulso de apertura del cine como una ventana al mundo: todas las realidades podían realmente servir para comprender mejor Chile” (Bossay, Peirano y Pinto 2020). Esta concepción de la cultura cinematográfica empoderaba al espectador de un rol social y no eliminaba las nociones de arte ni de economía, sino que se las valoraba y las hacía parte del proceso de ver cine de un modo diferente y liberador. Esta perspectiva humanista y realista, como sugiere Lucy Oporto (2017), fue también afirmada por el principal socio de Salinas, Alex Doll, propiciando la programación de un cine crítico del sistema, pero igualmente variado.

Desde sus comienzos, el Cine Arte Normandie atrajo a una comunidad de jóvenes, estudiantes, intelectuales, artistas, políticos progresistas, periodistas y cinéfilos. Gestores y espectadores recuerdan que el cine se convirtió rápidamente en un hito urbano, una especie de “centro” cinéfilo del ecosistema cultural del Santiago (Bossay, Peirano y Pinto 2020). El Normandie ofrecía una programación estable, con tres funciones diarias (15h30, 18h30 y 21h30), a lo que luego se incorporó el cine de trasnoche los viernes y sábados, y el “cine foro” los domingos en la mañana o al mediodía. Mediante la programación, la distribución de folletos críticos, precios relativamente accesibles, y el desarrollo de un lugar que facilitara un visionado colectivo y otras formas de socializar en torno al cine, se creó “un ambiente propicio para la contemplación activa y crítica del mundo que nos rodea” (Bossay, Peirano y Pinto 2020) que buscaba democratizar el acceso a un tipo de cine distinto al que predominaba en el circuito nacional.⁷

La programación del Cine Arte Normandie era diversa. Exhibía reposiciones y estrenos de exhibiciones comerciales, otras que no circulaban en el circuito comercial ya bastante monopolizado, reposiciones de filmes antiguos, silentes, clásicos o patrimoniales; además de ciclos temáticos, orientados ya sea por autor, género, tema o nacionalidad. Sumado a la exhibición, el cine también realizaba otras actividades con fines educacionales, como el cine club y la curaduría de festivales. Estas exhibiciones se acompañan de guías de programación (grillas o carteleras) y textos críticos sobre las obras, en formato papel, que se entregaban de manera gratuita a la entrada del cine, y servían de orientación a los espectadores.

Las películas tendían a repetirse en distintas ocasiones, algunas de ellas tantas veces que suelen ser identificadas como típicas *películas del Normandie*, conformando cierto canon propio, basado en la línea curatorial del cine. Esta línea curatorial estaba marcada por el cine de autor, el llamado *cine del mundo* y el cine independiente. En su canon podemos encontrar tres grupos transversales a las dos décadas estudiadas: (1) Cine de autor, centralmente vinculado al cine europeo y asiático que marcan rupturas de la década del sesenta y setenta (como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Andrei Tarkóvski, Ettore Scola,

⁷ En 1985, el valor de la entrada normal era de 150 pesos chilenos, y 100 pesos para estudiantes. En 1995, en cambio, costaba 1200 pesos la entrada general, estudiantes 700 pesos y matinee 600 pesos.

Roman Polanski, John Cassavetes, Bernardo Bertolucci, Wim Wenders y Akira Kurosawa); (2) Cine latinoamericano, particularmente de la década de los ochenta y los noventa, vinculado también a autorías pero también claras alegorías nacionales. Por ejemplo, *Archipiélago* (Pablo Perelman, 1992, Chile), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985, Argentina), *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986, Argentina), *Vampiros en La Habana* (Juan Padrón, 1985, Cuba), *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996, México) o *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993); (3) Cine norteamericano. Aquí se hace un seguimiento preciso de dos momentos: el Nuevo Hollywood proveniente de la década de los setenta, con autores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, Brian de Palma o Terrence Malick, y la nueva generación de realizadores que cimentan entre la década de los ochenta y los noventa, el llamado Cine independiente norteamericano.⁸

Pese a no tener una programación explícitamente política, el espacio de exhibición se convirtió, como ya hemos mencionado, en un referente cultural importante para la resistencia a la dictadura, aun sin planificarlo sus dueños. Por encima del contenido político de las películas, la mera programación de un cine que fomentara la reflexión y la crítica, más allá de su valor comercial, ya propiciaba una actitud anti-régimen, aun cuando de manera oblicua. Ello permitió al Normandie mantener la diversidad de su programación y evitar una posible clausura por parte de la dictadura. Como recuenta Alex Doll:

[respecto al gobierno militar] ... no nos reventaron, nos cuidaron, pero tampoco éramos de su agrado, porque éramos un centro cultural en que iba todo el mundo, gente de derecha también. Por eso el Normandie pasó a la historia, porque cuando nos reunimos los cuatro socios dijimos que no haríamos un lugar político. Los cuatro éramos anti-Pinochet, pero no queríamos meter la política. Teníamos una prohibición de hacer arriendos políticos, íbamos a hacer lo mejor que fuera para el cine. Se formó un lugar de encuentro más de izquierda por su propia naturaleza, pero también de gente que le gustaba el cine, la literatura... entonces el lugar de encuentro pasa a ser como parte de la ciudad.⁹

⁸ Para más detalles y ejemplos sobre este canon, ver Bossay, Peirano y Pinto 2020.

⁹ Entrevista personal a Alex Doll, julio de 2018, publicada en Bossay, Peirano y Pinto (2020).

Como vemos, la estrategia del Normandie durante la década de 1980 supuso aprovechar las escasas posibilidades que otorgaba el medio a su favor. En un contexto donde el acceso al cine se había dificultado con respecto a épocas anteriores, el Normandie logró posicionarse como una alternativa confiable para los públicos, donde podían verse películas que no era posible encontrar en otros lugares de la ciudad, o que no podían verse con la frecuencia con que sucedía en esta sala. La exhibición constante, la confianza en la calidad de la programación, y su relativa diversidad dentro del circuito santiaguino, lo convirtieron en un espacio fundamental y accesible para los espectadores que buscaban otro tipo de entretenimiento.

Como alternativa cultural, el cine no buscó reproducir una idea *pura* del cine como arte, sino una en diálogo con la industria cinematográfica. No se programaron películas *exclusivamente artísticas*, sino que la programación aplicó un criterio de autor/industria, donde la independencia artística y política podían ser celebradas o vistas como una relación en tensión. En ese sentido, el espacio se configuró como una propuesta de lectura sobre la historia del cine, acercándola a una dimensión comprensiva de lo social que podía abrir la discusión, en un contexto donde este tipo de conversación contaba con muchas limitaciones en la esfera pública. Esta postura permitió al Normandie no solamente sortear la crisis de exhibición durante la dictadura, sino aumentar su relevancia cultural. Esta fue potenciada por la misma crisis, al facilitar el posicionamiento del Normandie como un espacio único dentro de la ciudad.

El cine arte Normandie durante la dictadura (1982-1989)

Durante la década de 1990, con el retorno a la democracia, el Normandie se enfrentó a nuevos desafíos. Aunque los gobiernos de la Concertación (1990-2010) promovieron algunos cambios cualitativos en las condiciones de desarrollo cinematográfico, no hubo un retorno inmediato a un contexto que favoreciera la exhibición, mucho menos de políticas enfocadas a la dimensión formativa, patrimonial y artística del cine. Aunque la creación de una nueva institucionalidad cultural (como la División de Cultura y el Departamento de Cine y Audiovisual dependientes del Ministerio de Educación) y nuevos fondos para las artes (FONDART en 1992) estimulaban la producción cultural, dicha

institucionalidad no protegía específicamente al cine ni a los espacios de exhibición cinematográfica.

La exhibición comercial se encontraba muy disminuida. A consecuencia de las políticas económicas neoliberales impulsadas durante la dictadura, el mercado chileno a principios de los noventa se caracteriza por sus “tecnologías obsoletas, un monopolio de la exhibición y un virtual oligopolio de las empresas de distribución norteamericanas” (Trejo 2009, 83). La empresa CONATE era propietaria del 70% de las salas de cine (incluida la sala del Normandie) y la distribución comercial estaba controlada por dos empresas subsidiarias de majors norteamericanas, la misma CONATE (distribuidora de Disney/Buena Vista, Warner y FOX) y la UIP (distribuidora de Columbia, Universal y MGM). A ello se suma la entrada de los sistemas de entretenimiento privado a los hogares chilenos (Betamax y luego VHS) y la expansión de la televisión por cable, aumentando aún más la competencia en este ámbito.

A mediados de los 1990, la condición de la exhibición comenzó a cambiar con la aparición de las cadenas transnacionales de multisalas (Cinemax, Showcase y Hoyts cinemas), lo que significó el aumento en la oferta de pantallas (llegando a doscientas sesenta en el año 2000), así como el incremento de la cantidad de estrenos y la cobertura geográfica del consumo de cine. Con ello se modificó el modelo de negocios de la exhibición cinematográfica, que empezó a asociarse a grandes conglomerados inmobiliarios ligados a centros comerciales (*malls*), transformándose en parte de un complejo comercial de servicios de entretenimiento. En principio, esto significó una reactivación del circuito cinematográfico, al alcanzar cinco millones de boletos vendidos (Subercaseaux 2006, 200). Sin embargo, también constituyó una nueva crisis para las salas comerciales tradicionales, que se vieron en desventaja respecto a estos nuevos agentes en el campo, pues los distribuidores y exhibidores de salas independientes debían pagar los mismos impuestos que las grandes cadenas, sin tener su misma capacidad de inversión. Así, con la llegada de las multisalas, se consolidó el cierre de las salas comerciales ubicadas en las calles de la ciudad, fuera de los centros comerciales, lo que también terminaría afectando a las salas de cine arte. Como la exhibición cinematográfica seguía sin contar con apoyos ni resguardos estatales frente a la competencia del mercado, la mayoría de las salas independientes no contó con los recursos necesarios para sobrevivir en este contexto y la manutención de salas alternativas se vio muy dificultada.

Este nuevo escenario implicó para el Cine Arte Normandie una dura crisis económica, que se gatilló en 1991, cuando José Daire, propietario de CONATE, subió el arrendamiento de la sala. Como tenían un contrato anual renovable, los dueños del Normandie debieron tomar la decisión de irse, aun cuando la sala congregaba bastante público. Debido a la estrecha relación que había mantenido con sus arrendatarios, Daire les cedió la marca registrada “Normandie” – así como el cartel de la sala – para que la llevaran a su nuevo destino. El anuncio del cierre del Normandie conmocionó al ambiente cultural chileno. Los medios de comunicación, artistas, intelectuales y amigos del cine se manifestaron públicamente en apoyo al cine, en medio una campaña de salvataje, ideada por Sergio Salinas, que incluía grandes ciclos especiales de cierre.¹⁰ El cine finalmente reabrió sus puertas en diciembre de 1991, cambiando de sede a un antiguo teatro de la década de 1960 que contaba con 650 butacas, espacio que ocupa hasta hoy (Imagen 2).¹¹ Su ubicación, un poco menos visible, no era muy prometedora, pero el cine logró remontar esta dificultad, desarrollando nuevas estrategias de vinculación con su público, aún cautivo desde la década anterior.

El Normandie introdujo diversos cambios para seguir subsistiendo frente a la crisis de los noventa. Se ofreció una programación menos restringida incluyendo cada vez más cine independiente estadounidense, que convocabía a públicos jóvenes y estudiantes universitarios (Imagen 3). El estreno de *Haz lo correcto* (Spike Lee 1989) ya anunciaba este giro, así como una nueva veta más enfocada en ser un cine de estrenos durante los noventa. Según testimonios de espectadores de la época (Bossay, Peirano y Pinto 2020, 39-41), la prestigiosa curaduría del Normandie generaba confianza entre su público, quien se mantenía fiel a un espacio que seguía mostrando películas aún difíciles de ver en otras salas de Santiago y que aseguraba, para sus espectadores, cierta calidad. Esta fidelización se lograba además por la mantención de una identidad *cinéfila* particular, que contribuía a la formación de quienes asistían. Se creó incluso un carnet de socios que otorgaba un precio rebajado y permitía frecuentarlo varias veces a la semana,

¹⁰ Para mayores detalles sobre el cierre del cine en 1991 y las reacciones del medio político y cultural, ver Bossay, Peirano y Pinto (2020, 35-37).

¹¹ El teatro había alojado la compañía de la renombrada actriz Sylvia Piñeiro así como también el Instituto de extensión musical de la Universidad de Chile.

fomentando el encuentro ritual con el cine, lo que lo distinguía de otros espacios. Para Salinas, esta distinción era fundamental con respecto al resto del medio:

Es muy distinto exhibir un film en un circuito de salas comerciales, rodeado de una publicidad con frecuencia engañosa, y bajo un régimen de explotación mercantil, que presentar ese mismo film en un espacio que propicia la reflexión sobre su propuesta. (c. 2002-2003, 3, en Salinas y Stange 2013, 615)



Imagen 2: Fachada del teatro en la actual ubicación en Tarapacá (2013). | Cortesía de Cine Normandie ©.

A pesar de que el público habitual seguía asistiendo con frecuencia al Normandie al menos hasta 1994, esta fue una década difícil para la sala en términos económicos, lo que finalmente impulsaría a Alex Doll a dejar la sociedad en 2001. Sergio Salinas, quien también dejaría el cine en 2007, se refiere a este período como uno de nueva forma de “resistencia”, ya no frente a la dictadura, sino frente a un “desequilibrio entre salas de arte y multisalas, unido a ausencia de políticas públicas” (Salinas 2002, en Oporto 2017, 53), que era una constante amenaza a la continuidad de la sala. Los cambios en la estructura de exhibición y en las prácticas de consumo de los espectadores durante los noventa,

pusieron aún más presión sobre el Normandie. Asimismo, la profundización de la liberalización del negocio audiovisual, así como la apertura cultural (que permitía un mayor acceso a las películas que antes no estaban disponibles) significó una pérdida de la relativa ventaja comparativa que había tenido el Normandie durante la década anterior.¹²



Imagen 3: Público dentro de la locación en Tarapacá (circa 2016). | Cortesía de Cine Normandie ©.

Por lo demás, para el cine de arte y ensayo aún continuaban varias de las limitaciones arrastradas desde la dictadura. La producción cultural aún estaba en condiciones más o menos precarias y la censura cinematográfica continuó hasta el 2001. Ejemplo de eso es cuando, en agosto de 1992, el Normandie exhibió una muestra de cine español realizada mediante la curaduría conjunta de importantes instituciones españolas¹³. El Consejo de Calificación Cinematográfica prohibió, sin embargo, *Bilbao* (1978) de Bigas Luna y *Arrebato* (1980) de Iván Zulueta, lo que provocó revuelo en los medios locales. El Normandie se vio obligado a añadir a sus carteleras “los certificados de ‘rechazadas’ que había recibido sin mediar explicación sobre las prohibiciones” (Human Rights Watch 1998). Esto generó la reevaluación de las películas y

¹² Al terminar la dictadura, las embajadas dejaron además de ser proveedores habituales de películas.

¹³ Entre otras, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, el Ministerio de Cultura, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, y la Sociedad Estatal Quinto Centenario – del “descubrimiento” de América – y ciento treinta personalidades relevantes del cine español.

Arrebato pasó a ser calificada para mayores de 21 (con lo que igualmente disminuiría la cantidad de público que podría verla), generando un debate por la arbitrariedad y poca seriedad del proceso.¹⁴ Filmoarte se enfrentó nuevamente a la censura en 2001, cuando adquirió una copia de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar (1980) para exhibirla en el Festival de Verano del Normandie. La película ya había sido rechazada en 1992, por lo que se apeló al Consejo, pero fue nuevamente rechazada alegando que no se podía recalificar una película. Este caso generó una nueva discusión sobre la pertinencia de esta ley en democracia, la que finalmente fue derogada ese mismo 2001, tras veintisiete años de prohibiciones.¹⁵

La mayor decepción de los gestores del Normandie durante este período fue la falta de apoyo estatal frente a este nuevo contexto, así como la falta de reconocimiento de la importancia que había adquirido la sala durante la dictadura. En vez de que se mejorasen las condiciones de la exhibición cinematográfica, durante los años noventa se profundizó la crisis que afectaba la exhibición de cine de arte y ensayo, y que hacía peligrar la existencia de las salas que habían emergido durante la década anterior. Las políticas culturales chilenas estuvieron orientadas hacia la reactivación de la industria y dirigidas a los realizadores de cine, bajo un modelo de Estado subsidiario a la producción. No buscaron, por tanto, la protección del acervo cultural, ni la cultura filmica, ni menos las salas de cine que podrían estar cumpliendo un rol en formación de audiencias. Esto llevó a diversos conflictos y desazones por parte de Sergio Salinas, quien buscó sin éxito diversas formas de financiamiento estatal para la sala, es decir, un apoyo que le permitiera enfrentarse a la hegemonía de las distribuidoras y salas comerciales en su momento. En el marco de un documento desarrollado para una convención audiovisual, Sergio Salinas escribe: “No existe política coherente que recoja el aporte que han hecho estos espacios y que proyecte su quehacer en condiciones mínimas de dignidad... no tienen otro destino que su próxima desaparición” (en Oporto 2017, 55).

¹⁴ En parte, esto llevó a la evaluación de la Ley de Censura, que introdujo en 1992 la exigencia de hacer públicos los fallos de la comisión.

¹⁵ Human Rights Watch (1998) sugiere que “es imposible saber cuántas películas no se han podido proyectar debido a que las distribuidoras internacionales consideraron que era una pérdida de dinero someterlas a la consideración del consejo. Las deliberaciones del consejo son secretas.”

Conclusiones

El Cine Arte Normandie construyó, a partir de una estrategia curatorial y crítica, un espacio de exhibición con una identidad clara que pudo, a pesar de las crisis de la exhibición cinematográfica, sobrevivir durante los períodos de dictadura y postdictadura en Chile. En los ochenta, a cuestas de la inexistencia de otros espacios institucionales formales o espacios de exhibición, y en los noventa, mediante el empuje de sus gestores, la flexibilización de su cartelera y la profundización de su identidad como espacio de resistencia para el *cine de calidad*. En este contexto, el Cine Arte Normandie fue uno de los pocos espacios que lograron sobrevivir a las crisis de exhibición cinematográfica global y local, así como al abandono institucional chileno durante ambos períodos.

Tal y como señalamos en el inicio del artículo, la idea de crisis de exhibición, dado el presente caso, abre dimensiones variables aplicadas a contextos sociales y espacios institucionales específicos, en una trama histórica de larga data que viene haciéndose presente al menos desde fines de la década de los sesenta: esta crisis no es igual ni en un sentido global (articulada en países y situaciones nacionales variables), ni tampoco en el interior de las propias salas de un país, particularmente si pensamos la exhibición de cines abiertamente comerciales, cuyo foco no es la calidad artística sino el negocio cinematográfico. Para las salas de *cine arte* con aspiración de subsistencia comercial, esta crisis tiende a configurarse en un nudo central, que cuestiona sus propias condiciones de existencia, pero que también permite su posicionamiento y obliga a pensar estrategias posibles de supervivencia a partir de lo ignorado por el mercado (por vía del rescate y la reposición). Sumamos a esto el contexto social precario chileno y latinoamericano donde las tradiciones cinéfilas, *cineclubistas*, es decir, formativas, adquieren existencia esporádica y no constante, además de contextos históricos inestables entre períodos de censura dictatorial o neoliberalización cultural en democracia. La crisis, para estos espacios, es una constante que condiciona su propia realización y que le otorga un valor particular a su gestión.

El foco en una sala del circuito de *cine arte* que hemos desarrollado aquí nos muestra, además, un tipo de respuesta particular a la crisis de la exhibición cinematográfica en ambos períodos observados. En el caso chileno, los circuitos alternativos de exhibición corrieron paralelos y/o de manera superpuesta a la exhibición más masiva, convocando en

general, pero no exclusivamente, a públicos de nicho. Las películas exhibidas en el Normandie se presentaron bajo la idea de dar un espacio al *cine de calidad*, pero no buscaban excluir al público masivo, sino potenciar su alcance. El Cine Arte Normandie, como un caso de salas de arte y ensayo, revela los vínculos complejos entre los circuitos de exhibición exclusivamente comercial con el cine arte, e invitan a revisar las categorías que separan ambos mundos. Es en ese marco, que en el período extenso de las crisis de exhibición, la función de la sala de arte supone un trabajo de mediación social con las audiencias, construyendo valor a largo plazo de las obras descartadas por la gran industria.

Por último, este logro – darle existencia material a un espacio de subsistencia para la cultura cinéfila en marcos precarios y vulnerables – sería imposible sin la claridad de un proyecto formativo claro, el que existe detrás de un programa curatorial, y el desarrollo de textos críticos que guían y ayudan a construir un vínculo específico con la audiencia. La suma de elementos que se cristalizan acá, tanto la conformación de una escena cinelubística previa, como la vinculación con proyectos de revistas de crítica de cine del pasado y la pasión cinéfila, nos hablan de la singularidad del *caso Normandie* a la luz del caso chileno y latinoamericano, con un enfoque en una cultura cinematográfica que dialoga con un cine arte al alcance de públicos diversos. Una sala que para muchos durante el período de estudio y hasta la actualidad, fue una escuela paralela donde cultivar un vínculo afectivo e intelectual con el cine. En los contextos de crisis de exhibición en que se desarrolló esta labor, el Normandie emergió como una posibilidad viva, adaptable y flexible, que cuestiona con creces la idea de muerte del cine asociada, frecuentemente, a las *crisis de la exhibición*.

Agradecimientos

Este artículo se ha escrito gracias al apoyo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Fondo Audiovisual nº437486, y la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile ANID, Fondecyt nº 1211594. Los autores agradecen además el apoyo del Cine Arte Normandie en la realización de esta investigación.

Referências

- Aliaga, Ignacio. 1986. "Cine Arte en Chile: Desarrollo, problemas y oportunidades." En *Enfoque* 6, 33-35.
- Bossay, Claudia, Peirano, María Paz y Pinto, Iván. 2020. *El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982-2001)*. Santiago: Pehoé Ediciones.
- Cortínez, Verónica y Engelbert, Manfred. 2014. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago: Cuarto Propio.
- Donoso, Karen. 2019. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: UAH Ediciones.
- Gil Mariño, Cecilia, Kelly-Hopfenblatt, Alejandro y Sasiain, Sonia. 2020. "Era aventura pura'. Géneros cinematográficos, circuitos de exhibición e imaginarios en la Buenos Aires de las décadas de 1940 y 1950." En *EU-topias*, 20, 71-81.
- Human Rights Watch. 1998. *Los límites de la tolerancia. La libertad de expresión y debate público en Chile*. Santiago: LOM.
- Iturriaga, Jorge. 2022. "Censura de filmes durante a ditadura militar no Chile: Um estudo quantitativo do Conselho de Classificação Cinematográfica." En *Estudos Ibero-Americanos*, 48(1). 48(1). <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2022.1.41777>.
- Kriger, Clara. 2018. *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Maltby, Richard. 2011. "New Cinema Histories." En *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, editado por Richard Maltby, Daniel Biltreyest, y Phillippe Meers, 4-40. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Maltby, Richard, Biltreyest, Daniel y Meers, Phillippe. 2011. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- _____. 2019. *The Routledge Companion to New Cinema History*. New York: Routledge.
- Meers, Phillippe, Biltreyest, Daniel y Lozano, Juan Carlos. 2018. "The Cultura de la Pantalla Network: Writing New Cinema Histories Across Latin America and Europe." En *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 2(9), 161-168.

- Oporto, Lucy. 2017. *Sergio Salinas. Cine, humanismo, realidad. Textos Reunidos*. Santiago: Ediciones Usach.
- Rosas Mantecón, Ana. 2017. *Ir al cine: Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa.
- Salinas, Claudio y Stange, Hans. 2008. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar.
- _____. 2013. *La butaca de los comunes: la crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. Santiago: Cuarto Propio.
- Sandoval, Raúl. 2013. “La crítica según los críticos.” En *La butaca de los comunes: la crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*, editado por Claudio Salinas y Hans Stange, 175-207. Santiago: Cuarto Propio.
- Subercaseaux, Bernardo. 2006. “Cultura y Democracia.” En *La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*, editado por Eduardo Carrasco y Bárbara Negrón. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- van Vliet, Harry, Dibbets, Karel y Gras, Henk. 2009. “Culture in Context. Contextualization of Cultural Events.” En *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview*, editado por Michael Ross, Manfred Grauer y Bernd Freisleben, 27-42. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.25969/mediarep/2533>.

What Crisis and for Whom? The Role of the Cine Arte Normandie and Film Exhibition in Chile (1982-2001)

ABSTRACT This article refers to the role of art cinemas in contexts of exhibition crises. It focuses on the management of the Cine Arte Normandie between 1982 and 2001 in the face of two major crises of film exhibition in Chile – the 1980s, during the military dictatorship, and the 1990s, after the return to democracy – which were related both to the local context and to the dynamics of the global film industry. The article analyses the particular position of the Normandie within the Chilean field, revealing the ways in which a particular type of cinema (art cinema or quality cinema) was exhibited despite, and in response to, these crises. The case of the Normandie, a theatre that survived the changing conditions of film exhibition, reveals not only the particularities of the modes of exhibition and the different implications of such crises for local film

culture, but also how different exhibition crises open new perspectives on the conditions for exhibition in global cinema.

KEYWORDS Film crisis; film exhibition; art cinemas; Chilean dictatorship; cinema in Chile.

Que Crise e para Quem? O Cine Arte Normandie e a Exibição de Cinema no Chile (1982-2001)

RESUMO Este artigo trata do papel dos cinemas de arte em contextos de crise de exibição. Concentra-se, em particular, na gestão do Cine Arte Normandie entre 1982 e 2001, face a duas grandes crises de exibição cinematográfica no Chile – os anos 80, durante a ditadura militar, e os anos 90, após o regresso à democracia – que estavam relacionadas tanto com o contexto local como com a dinâmica da indústria cinematográfica mundial. O artigo analisa a posição particular do Normandie no meio chileno, revelando as formas como um tipo particular de cinema (o cinema de arte ou cinema de qualidade) foi exibido, apesar e em resposta a estas crises. O caso do Normandie, um cinema que sobreviveu à mudança das condições de exibição de filmes, revela não só as particularidades dos modos de exibição e as diferentes implicações de tais crises para a cultura cinematográfica local, mas também as diferentes crises de exibição que abrem o olhar para condições de exibição o cinema global.

PALAVRAS-CHAVE Crise cinematográfica; exibição de filmes; cinemas de arte; ditadura chilena; cinema no Chile.

Recebido a 16-01-2023. Aceite para publicação a 12-05-2023.