

Festivales de Cine en Chile: Configuración de campo, comunidades y cinefilia

María Paz Peirano Olate

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

RESUMEN Este artículo analiza el rol que han tenido los festivales de cine en Chile en la construcción de un campo cinematográfico chileno y de la cinefilia local, considerando su desarrollo histórico. Se discute cómo los festivales chilenos han facilitado la emergencia de comunidades cinéfilas, articulando la creación, reproducción y difusión de una cultura cinematográfica nacional. Basado en una investigación etnográfica y de archivo, el artículo se refiere específicamente a dos festivales de modelo cinéfilo que han contribuido a la conformación histórica del campo local, el Festival Internacional de Viña del Mar (FICViña) y el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia) en distintos momentos (durante los sesenta, los noventa y los años 2000). En ambos casos, estos eventos han sido espacios vitales para la construcción de la experiencia cinematográfica, tanto para los realizadores como para sus públicos, funcionando como nodos de producción cultural y de formación de una actitud específica hacia lo fílmico, que conlleva modos particulares de ver y de hacer en torno al cine. En los festivales se conjugan prácticas de encuentro, programación y visionado compartido que han permitido el desarrollo y la codificación de conocimientos sobre cine chileno, articulada con la emergencia de comunidades particulares asociadas a dichos eventos.

PALABRAS CLAVE Cine chileno; festivales de cine; campo cinematográfico; cinefilia.

El siguiente trabajo propone comprender el rol que han tenido los festivales de cine en Chile como instancias fundamentales para la construcción de un “campo cinematográfico” chileno (Bourdieu 1993)¹ y nuevas formas de cinefilia, considerando el desarrollo histórico de estos eventos. Los festivales chilenos se han perfilando históricamente como espacios que complementan la formación formal y que facilitan la emergencia de

¹ Utilizo aquí el concepto de “campo de producción cultural” de Bourdieu (1993) entendido como un espacio social de configuración dinámica, entrelazada con una red de relaciones sociales. Es un conjunto estructurado de manifestaciones de los agentes sociales implicados, que producen artefactos culturales desde posiciones específicas, definidas por el mismo campo. Se basa pues en las prácticas sociales de aquellos agentes que intervienen en la producción cultural (sus valores, disposiciones y expectativas adquiridas a través de su experiencia), que a la vez estructuran el espacio sociocultural. Cada campo corresponde a un ámbito determinado de la actividad social, delimitado simbólicamente, como en este caso el “campo cinematográfico”.

comunidades cinéfilas, articulando la creación, reproducción y difusión de conocimiento cinematográfico, así como valores artísticos y culturales de un cine que aspira a resistir el circuito comercial hegemónico. En otros lugares he señalado cómo estos eventos han sido plataformas para la reconfiguración del campo profesional, pues han ayudado a la formación de cineastas y otros agentes relevantes del campo (Peirano 2016, 2018). Esta expansión se ha vinculado con el desarrollo del cine nacional en Chile, que ha aspirado en distintos momentos a la profesionalización, internacionalización y la captación de audiencias locales. Debido a las maneras en que los festivales se interrelacionan con el resto del campo de producción cinematográfica chilena y sus redes profesionales, estos pueden entenderse como nodos que han articulado la construcción y las tendencias dinámicas del campo. Al observar los desarrollos históricos de los festivales chilenos, podemos ver cómo han funcionado estas articulaciones, facilitando su expansión y su diversificación.

En este artículo busco analizar cómo los festivales han permitido específicamente la construcción de comunidades cinéfilas y cómo esta relación ha sido motor, a su vez, de la conformación del campo del cine chileno. Me referiré aquí tanto a las comunidades de cineastas y críticos de cine que se formaron al alero de los festivales de cine en los años sesenta y noventa – y que se siguen reencontrando en festivales contemporáneos – como también a nuevas comunidades de cinéfilos, que emergieron en los años 2000, dando paso a nuevas formas de cinefilia internacional, en el contexto de la expansión del circuito de festivales de cine durante el mismo periodo. En ambos casos, los festivales han sido espacios vitales para la construcción de la experiencia cinematográfica tanto para los realizadores como para sus públicos, funcionando como nodos de producción de una (o varias) culturas cinematográficas locales. A partir de una investigación etnográfica y de archivo sobre estos eventos, propongo presentar algunos de los modos en que esta relación se ha dado en Chile, y su relación con el desarrollo del cine chileno. Me referiré específicamente a dos festivales que han contribuido a la conformación de una cultura cinematográfica local, el Festival Internacional de Viña del Mar (FICViña) y el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia), esperando poner en discusión de qué maneras estas formas culturales han supuesto la reconfiguración del campo y las cinefilias locales.

En Chile contamos hasta la fecha con 94 festivales activos² considerando “festival” toda aquella muestra de cine y/o audiovisual que tenga una

² Fuente: www.festivalesdecine.cl.

duración igual o mayor a dos días, que se realice de manera regular y cíclica (por ejemplo, cada año), y que, además de exhibir películas de manera pública, incluya actividades que extiendan la experiencia del visionado colectivo (por ejemplo, mediante charlas, paneles de discusión y otras actividades paralelas). La red alternativa de exhibición de festivales ha significado la apertura y mayor acceso a nuevos espacios para la circulación, exhibición y discusión de obras cinematográficas en Chile fuera de las salas comerciales (Gutiérrez 2017), asociadas a nuevas formas estéticas, relaciones sociales e intercambio cultural entre los actores involucrados. Sugiero aquí que los festivales han contribuido a generar espacios culturales que facilitan el aprendizaje sobre cine fuera y en relación con las instituciones formales (como las escuelas de cine). Estos eventos marcan la experiencia cinematográfica de sus participantes, fortaleciendo la comunidad de cinéfilos, artistas y profesionales del campo.

Festivales, campo profesional y cinefilias

Los festivales de cine son eventos culturales donde se exhiben películas bajo ciertos criterios curatoriales, usualmente considerando el valor cultural del cine como producción artística. Tienen su origen en Europa en los años treinta, funcionando primero como escaparates del cine nacional y luego, especialmente desde los años sesenta, como espacios de exhibición de un cine alternativo al norteamericano (Hollywood, en primera instancia) o a aquél con pretensiones meramente comerciales, revelando su potencial artístico-cultural (de Valck 2014; Vallejo 2014). Durante ese mismo período, empiezan a multiplicarse los festivales fuera de Europa, respondiendo a iniciativas locales y articulados con una renovación de los cines periféricos. Actualmente, los festivales son espacios fundamentales para la exhibición del cine alternativo, especialmente el cine de autor global. Son eventos que frecuentemente revelan aspiraciones cosmopolitas, congregando tanto películas de diversas partes del mundo como realizadore/as, productore/as y otros agentes relevantes del medio audiovisual nacional e internacional. De esta manera, pueden entenderse como nodos que entrelazan redes de circulación cinematográfica tanto local como global, es decir, puntos de encuentro donde convergen diversos agentes y agendas del medio, además del público local. Actúan como nodos en un circuito global generando relaciones e intercambios, constituyendo a la vez comunidades propias e interrelacionadas con los distintos agentes del campo.

Si bien los festivales de cine tienen una importante dimensión cosmopolita, también han tenido, como señala Czach (2004), un rol importante en la construcción de los cines nacionales, gracias a sus prácticas programáticas de selección, que implican la construcción y reproducción de ciertos cánones cinematográficos e imaginarios historiográficos del desarrollo de las cinematografías nacionales. Así mismo, han facilitado la construcción de comunidades cinematográficas imaginadas (Iordanova y Cheung 2010) gracias a la constitución social de estos eventos, donde se articulan los discursos programáticos y se refuerzan, en la práctica, los imaginarios del cine nacional. De esta manera, los campos cinematográficos y las dinámicas de los cines nacionales se han ido interrelacionando de manera privilegiada en los festivales de cine. Podemos entender los festivales como agentes de construcción de los campos cinematográficos nacionales en distintos sentidos, pues articulan prácticas y narrativas que se superponen de manera complementaria, aunque raramente unitaria (y a veces hasta contradictoria). En este sentido, diversos autores han enfatizado cómo los festivales funcionan como espacios de mediación, lugares híbridos en los que confluyen y se cruzan varios intereses y discursos (Dayan 2000; Harbord 2002; Stringer 2002). Pueden comprenderse entonces como una red cultural, en la que se negocian los objetivos y actividades de los distintos grupos involucrados en ellos. De esta manera, podríamos considerar que cada festival son “muchos festivales”, y que podemos comprenderlos desde distintos enfoques, tomando en cuenta el punto de vista de distintos agentes y agendas en la vida del festival.

Propongo aquí pensar los festivales y su relación con el campo desde uno de sus ángulos fundamentales, como nodos fundamentales de cinefilia. Consideraré “cinefilia” en sentido amplio, como una actitud específica hacia lo fílmico y una forma de experimentar el material audiovisual que es compartida de manera intersubjetiva tanto en la búsqueda de juicios de valor, como en los modos de cuestionar y de reconfigurar el mundo. Como sugiere Hagener, “[e]l significado de una película no se constituye únicamente a partir de pistas textuales, sino también a partir de ciertos aspectos de transmisión y contagio, de la intensidad e interacción entre la película y el espectador, entre el público y la proyección” (2014a, 8). De esta manera, comprendo la cinefilia como una práctica-teórica que se funda en un equipamiento cognitivo del juicio “que resulta de la dinámica propia de la sociabilidad cinematográfica” (Jullier y Leveratto 2012, 83) y que generalmente se ha comprendido como “erudita”, destacando la acumulación de conocimientos y, particularmente, el ejercicio de la crítica cinematográfica. Si bien esta idea de cinefilia se consolida con la

apropiación de la “artisticidad” del cine y su legitimación cultural vinculada a la Nueva Ola francesa (Seldeño 2013), aquí me referiré a formas de cinefilia posteriores, que dialogan con esta tradición histórica específica pero que no se limitan a ella (ver De Valck 2010).

Podemos comprender la cinefilia como una forma activa de apropiarse del mundo y sus imágenes individual y colectivamente, configurada en diversos contextos sociales e históricos, que forma un puente entre lo biográfico, lo social y lo cultural. Los cinéfilos son “amantes” asiduos al cine, que poseen una práctica cultural cinematográfica expresa y permanente. Su forma de conectarse con el cine se basa en una relación emocional y una vinculación social con las películas, con experiencias y saberes situados más que con la mera acumulación de conocimientos eruditos sobre el cine. Como han sugerido diversos autores (Cassetti 2012; Shambu 2014; De Valck 2010; Hagener 2014b) este enfoque pone en entredicho el predominio de las formas de cinefilia de tradición europea moderna, abriendo la posibilidad de pensar en cinefilias culturalmente situadas y, tal como sugieren Jullier y Leveratto (2012), hablar sobre “culturas cinematográficas” locales, en plural. Dependiendo de sus contextos, estas cinefilias pueden conectarse internacionalmente, aduciendo su carácter cosmopolita, presentar acentos específicos, y relacionarse de maneras particulares con los campos culturales donde emergen.

Los festivales son espacios ideales para las cinefilias locales, en tanto su constitución es el resultado, a la vez que prefigura, prácticas e ideales “cinéfilos”. Son lugares de producción del significado, que generan espacios creativos y afectivos donde se promueve el diálogo y el encuentro ritual entre cineastas, estudiantes de cine y públicos diversos. Pensados como espacios de formación, los festivales funcionan como agentes de esa “trasmisión”, esto es, como mediadores entre las relaciones entre los distintos agentes del campo cultural. La formación conlleva modos particulares de ver y de hacer en torno al cine, que se conjugan en prácticas, programación y visionado compartido de las películas, y que permiten desarrollar ciertos gustos culturales y difundir discursos que proveen al cine de un contexto. Difunden y ponen en debate ciertos elementos de juicio sobre las obras, que se articulan mediante el encuentro, el diálogo, y el acceso colectivo a las películas. Las prácticas “cinéfilas” ayudan a prefigurar y difundir una “cultura cinematográfica”, entendida aquí como un conjunto de conocimientos, percepciones y actitudes en torno al cine, que implican tanto una relación afectiva con las películas, como un posicionamiento intelectual (estético, ético, político) sobre la producción cinematográfica.

Las prácticas de los festivales pueden entonces prefigurar y difundir formas de conocimiento y sentir “cinéfilo”, esto es, conocimiento especializado sobre cine y trazos de esa cultura cinematográfica. Sus prácticas están basadas en un intercambio conversacional, que se sostiene finalmente en “una pasión” y una posición crítica sobre el mundo, realizada a través del encuentro, los textos y discursos que guían el visionado y el análisis fílmico.

En los festivales de cine esto se realiza sobre todo mediante tres estrategias comunes, más o menos informales: la creación de catálogos del festival (donde programadores, críticos y/o académicos escriben sobre las películas de la selección), las sesiones de Q&A (preguntas y respuestas con miembros del equipo de la película al final de la función, mediadas por los organizadores del festival), o mediante los espacios de formación de realizadores y de públicos (como las Escuelas de realizadores, Escuelas de Espectadores, Cine-foros temáticos y clases magistrales), instancias que abren la discusión sobre la apreciación cinematográfica e incentivan un diálogo activo entre públicos y expertos sobre las obras. Desde esta perspectiva, los festivales no pueden entenderse solamente como espacios de exhibición o nodos de convergencia industrial, sino también como espacios que permiten la formación de realizadores y espectadores, mediante “la codificación discursiva del saber fílmico” (Ramos 2015, 45) inscrito en su programa, en su catálogo, y en sus espacios de conversación y discusión, lo que posibilita una experiencia cinematográfica única y la conformación de nuevos grupos de cinéfilos. Dentro de este marco general, podemos encontrar festivales diferentes y, por lo tanto, también “cinefilias” diferentes, que se han desarrollado de manera contextual al desarrollo histórico del campo cinematográfico, y que podemos analizar de manera comparativa.

Festivales chilenos de “modelo cinéfilo”

Durante la segunda mitad de la década del 2000, podemos observar un aumento significativo en la cantidad de festivales de cine chilenos (sólo entre 2015 y 2016 se crearon 30 nuevos festivales en Chile), vinculada a la expansión del campo cinematográfico chileno del período. Entre ellos encontramos nuevos eventos, enfocados tanto en audiencias regionales (como FICIQQ, ANTOFACINE, FECIR, FECICH, FEDOCHI, FECIPA o Polo Sur), como otros dedicados a temas y destinatarios específicos, que abarcan grupos de interés que van más allá de lo cinematográfico, como por ejemplo los festivales especializados en cine de mujeres (FEMCINE), públicos

infantiles y juveniles (Ojo de Pescado, FAN, FECIES), cine indígena y/o rural (MUCIVI, FICWALLMAPU, TUWUN, Arica Nativa), medio ambiente (FICAMS), cine social y político (FECISO) y cine experimental (Proceso Error), entre muchos otros. Hasta los años noventa, sin embargo, en Chile podían contarse apenas una decena de festivales, la mayoría de ellos aún activos a día de hoy. Entre estos últimos encontramos aquellos más reconocidos nacionalmente (como FICViña y FICValdivia) y que atraen mayor atención mediática, si bien presentan un cine alternativo respecto al cine en salas comerciales. Estos festivales han estado íntimamente ligados al desarrollo del campo cinematográfico chileno, a la constitución de un campo especializado de realizadores y críticos de cine, y a la conformación de una idea de “cine nacional”.

Puede considerarse que estos festivales siguen un “modelo cinéfilo” (Peranson 2009), modelo que predominó en el paisaje de los festivales internacionales desde los años sesenta, dando un giro enfocado en actividades de industria a partir de los años 2000. Los festivales cinéfilos privilegian una programación de calidad sobre otros criterios de gestión, reafirmando la autonomía del campo cinematográfico como esfera cultural de valor simbólico, más que económico (de Valck 2014). Los festivales cinéfilos son punto de encuentro y de reflexión entre agentes del medio y suelen ser espacios obligados o “imperdibles” para realizadores, críticos de cine, estudiantes, académicos y periodistas (lo que podríamos llamar “cinéfilos institucionales”).

Son festivales que históricamente han sido creados por y orientados hacia los agentes del campo cinematográfico, y cuyos criterios de programación, como establece Turan (2002, 125-156), los diferencian como festivales “importantes” para el medio, centrándose por ejemplo, en estrenos mundiales y/o relaciones profesionales, y acumulando prestigio a través de su curaduría y la construcción de un espacio cultural compartido. En el caso chileno, podemos incluir aquí festivales que históricamente han contribuido a la reconfiguración del campo cinematográfico chileno, como es el caso del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en los sesenta y los noventa, y el Festival Internacional de Cine de Valdivia desde mediados de los dos mil, a los que me refiero a continuación.

Festival Internacional de Cine de Viña del Mar

El primer festival documentado de cine que se organizó en Chile tuvo lugar en la ciudad de Viña del Mar (Región de Valparaíso), el actual Festival

Internacional de Viña del Mar (FICVIÑA). El festival fue concebido primero como un encuentro para realizadores amateur y cinéfilos, que tuvo su origen en el Cine Club de Viña del Mar, fundado en 1962 por el médico y cineasta amateur, Aldo Francia. El cineclub buscaba realizar una labor de divulgación mediante cursos, foros y su revista *Cine-Foro*, además de filmar películas en 8 y 16 mm con equipos de sus miembros. Con Francia como presidente y Luisa Ferrari como secretaria, el cineclub organizó el primer Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar en 1963, con una muestra de 38 películas chilenas no profesionales. En su segunda versión – que con una mirada optimista el periodista y crítico Hans Ehrmann llamó el “Cannes del cine aficionado” (1964) – el evento creció, y además de las 48 películas amateur chilenas y extranjeras, se proyectaron de forma paralela largometrajes ampliamente reconocidos por la crítica.³ Desde sus orígenes el festival manifestó esta doble impronta cinéfila, que buscaba difundir el conocimiento sobre cultura cinematográfica internacional y la obra de los realizadores locales, algo que se enfatizaría cuando el evento se convirtió en un festival para profesionales en 1966.

Ese año, el IV Festival Nacional de Cine de Viña del Mar (conocido luego como “Primer Festival de Cine Chileno”), incluyó por primera vez películas producidas por realizadores formados en educación superior, en el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile y en el Instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, instituciones donde había comenzado a enseñarse y realizarse cine en el país a finales de la década de los cincuenta. En su discurso inaugural, Francia señaló que el festival buscaba “...reunir a los realizadores y a la gente de cine (...) Unión de los cineastas chilenos para buscar un lenguaje común chileno” (en Olalla 1966). Efectivamente, el evento empezó a ser un primer punto de encuentro entre realizadores de distintos lugares del país, con lo que se convirtió en un nodo sociocultural para el desarrollo del cine nacional. El mismo año 1966 se realizó al alero del festival el “Primer encuentro de cineastas chilenos” del que la periodista María Luz Marmentini hace un vívido retrato como un ameno “Encuentro de dos generaciones” (1966), donde participaron diversos profesionales de la industria (entre ellos Boris Hardy, Pedro Chaskel, Naum Kramarenko, Nieves Yankovic, Jorge di Lauro, Rafael Sánchez, Hernán Correa y Andrés Martorell). Allí se debatió el proyecto de ley de protección al cine elaborada por DIPROCINE (Asociación de

³ Se exhibieron *El ladrón de bicicletas* (De Sica 1948), *El gabinete del doctor Caligari* (Weine 1920) y *El húsar de la muerte* (Sienna 1925), una de las pocas películas chilenas que se conservan del periodo silente.

Directores y Productores de Cine) y se propuso la formación de un sindicato de profesionales del cine en Chile.

Al año siguiente el festival se convertiría en lo que luego se denominó el primer “Festival de Cine Nuevo Latinoamericano” (1967),⁴ que apuntaba a la pertenencia a una comunidad internacional de cineastas. Se realizó allí un “Primer encuentro de cineastas latinoamericanos” que intentaba paliar “el desconocimiento recíproco” y las dificultades del cine independiente latinoamericano, buscando crear un plan de acción según objetivos comunes, según atestiguan diversos participantes (Francia 1990, 38-39 y 142)⁵. Según Ruffineli (2001, 47), el festival congregó sobre todo a productores y críticos de cine, más que realizadores. Sin embargo, con el tiempo, este evento cobró cada vez mayor importancia en el imaginario de los agentes del campo, que en retrospectiva le han otorgado un cierto “carácter mítico” (Mouesca 1988, 31), suponiendo que el festival no fue solo un lugar de encuentro internacional y un foco para un nuevo tipo de cine realizado en Chile, sino también de un cine de compromiso político y revolucionario. En la historiografía del cine latinoamericano, este evento suele citarse como uno de los más importantes, pues habría marcado el inicio de un nuevo movimiento cinematográfico, siendo clave en la construcción de la noción de “Nuevo Cine Latinoamericano”, si bien revisiones posteriores cuestionan esta versión. En un estudio detallado de las fuentes del periodo, Cortínez y Engelbert (2014, 101-122) discuten cómo la historiografía internacional ha interpretado el festival de 1967 como un hito del cine político de la región, aún cuando el encuentro estuviera marcado más bien por un sentido comunitario, ambiente festivo y mucha camaradería (Francia 1990, 143-144). Las conversaciones se daban en torno a los problemas de los realizadores locales y las posibilidades de realizar un cine con valor artístico-cultural e identidad propia. En cualquier caso, el festival implicó un hito en la experiencia cinematográfica de sus participantes y un referente simbólico importante para las generaciones posteriores.

⁴ Su nombre original continuaba la numeración previa, “Quinto Festival de Cine de Viña del Mar”, nombre que se cambió a partir del festival de 1969, que si bien fue el sexto, se le llamó “Segundo Festival de Cine Latinoamericano”. En 1968 no hubo festival pues, como señala Francia (1990), se decidió realizar un evento bianual.

⁵ Los cineastas latinoamericanos ya habían comenzado a formar redes en otros eventos similares, como el festival del SODRE en Uruguay, especializado en cine documental (Amieva 2012). Viña del Mar se posicionó como un lugar ideal de encuentro puesto que, como sugiere Ehrmann (1990) para entonces los otros festivales regionales importantes (Mar del Plata y Cartagena) habían perdido cierta relevancia. A finales de los sesenta, sin embargo, se multiplicaron los eventos de este tipo en la región. Para un análisis más detallado de estas redes transnacionales de festivales y cineastas latinoamericanos ver Del Valle (2018).

En 1969, la sexta versión del festival (oficialmente, el “Segundo Festival de Cine Latinoamericano”) consolidó la mitificación de ambos eventos. Se suele considerar como un paso fundamental en el afianzamiento de las redes entre cineastas chilenos y latinoamericanos, así como en la nueva impronta del Nuevo Cine Latinoamericano, pues fue un punto de encuentro para parte importante de los realizadores clave de dicho movimiento: la muestra incluyó películas de Santiago Álvarez, Humberto Solás, Octavio Getino, Fernando Solanas y Jorge Sanjinés, entre otros. El Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos aunó además a participantes de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Perú, Uruguay y Venezuela. También se congregaron numerosos estudiantes de cine de toda Latinoamérica y de Chile en particular. A estas alturas, el festival se había posicionado no solo como lugar de intercambio para la cinefilia local, sino también como un sitio importante para el aprendizaje informal de las y los jóvenes realizadores chilenos, como fue el caso de las directoras Valeria Sarmiento y Angelina Vásquez, entonces estudiantes de cine en la Universidad de Chile (sede Valparaíso).

El festival de 1969 se consagró además en la memoria de cineastas, críticos e historiadores de cine chileno pues en esta edición se mostraron películas que luego formaron parte fundamental del “canon” del Nuevo Cine Chileno: *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin 1969), *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia 1969), *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz 1968) y *Caliche Sangriento* (Helvio Soto 1969), además de *Largo Viaje* (Patricio Kaulen 1967), película que suele considerarse el antecedente directo de este Nuevo Cine. En el medio chileno, estas películas son vistas como obras fundamentales del cine nacional, si bien su “canonización” en las narrativas posteriores de los realizadores y la crítica – asociada además a la mística del festival – ha tendido a invisibilizar el resto de la producción cinematográfica del período (Cavallo y Díaz 2007).

Durante el festival, tanto las obras como las discusiones del Encuentro tomaron un cariz más político que en versiones anteriores, hecho que no estuvo exento de controversias (Cortínez y Engelbert 2014; Pinto 2016). Dichas discusiones tenían que ver con la reflexión sobre la naturaleza del cine y su potencial político. Es famoso, en el medio chileno, el polémico episodio que desató el cineasta Raúl Ruiz al protestar durante la primera sesión del Encuentro, donde se discutían las aspiraciones revolucionarias del cine latinoamericano y se designó como presidente honorario al Che Guevara. En nombre de algunos colegas chilenos, Ruiz tomó la palabra y señaló que: “Nosotros nos vamos a la sala del lado a hablar de cine. Los que

quieran pueden venirse con nosotros”, a lo que siguió una sala entera de pie y bastante alboroto (Ehrmann 1969). Si bien el incidente no pasó a mayores, es claro que la centralidad política del discurso entraba en tensión con la concepción del cine como arte y el tipo de tradición cinéfila que había marcado el festival hasta entonces.⁶

La tercera versión del Festival de Cine Latinoamericano debía realizarse en 1971, pero fue postergada hasta 1973, año del Golpe de Estado en el país. La posterior dictadura cívico-militar (1973-1990) impidió el desarrollo del festival, hasta que en 1990 se realizó lo que se consideró una “tercera versión” del festival, que continuaba el festival de los años sesenta y buscaba reinaugurar el sentido de comunidad entre los realizadores chilenos. El Festival Internacional de Viña del Mar que tuvo lugar entre el 12 y el 20 de octubre de 1990 se ha denominado el “Festival del Reencuentro” (Mouesca y Orellana 2010). Fue un nuevo hito cultural que buscaría suturar el quiebre que había significado la dictadura para el desarrollo del campo cinematográfico, de ahí su carácter de “reencuentro”. El adjetivo alude al hecho de que se estableciera un primer evento en democracia que congregara a los y las cineastas que habían trabajado en el exilio y dentro del país durante la dictadura, y en donde se abriera un diálogo entre los profesionales del campo. En 1990, su director, el cineasta Leonardo Kocking declaraba:

Es gratificante también ver a todos los cineastas chilenos juntos después de tantos años. El reencuentro es, por lo tanto, una realidad. Hemos ganado un nuevo espacio para el cine chileno con este Festival. Este espacio deberá extenderse aún más, con la colaboración de cada uno de los cineastas a partir de este momento. El Festival de Cine de Viña del Mar de 1990 no será olvidado fácilmente y presiento que influirá, al igual como ocurrió con aquéllos de los años sesenta, en toda una generación de nuevos cineastas chilenos y del continente. (Ulriksen 1990b, 42)

Efectivamente, el festival cartografiaba por primera vez la producción reciente de los cineastas chilenos en un “Catálogo de cineastas chilenos” y se exhibía por primera vez una retrospectiva de las películas chilenas realizadas en las décadas anteriores que incluía a nombres directores y directoras muy destacados para la historia del cine nacional como Héctor Ríos, Marilú Mallet, Juan Carlos Bustamante, Pablo Perelman, Ignacio

⁶ Este mismo evento sería relatado posteriormente en diversas ocasiones en el medio, como parte importante de la memoria del festival y lo que se llamó el “espíritu de Viña”. Por ejemplo, se relata como un hito significativo en la crónica retrospectiva que realizó la revista de cine *Enfoque* con motivo del festival de 1990 (*Enfoque* n°16, Santiago de Chile, septiembre 1990).

Agüero, Silvio Caiozzi, Orlando Lübbert, Miguel Littin, Claudio Sapiaín, Sebastián Alarcón, Tatiana Gaviola, entre muchos otros, además de un homenaje a Valeria Sarmiento.⁷ Se estrenó también aquí *Caluga o Menta* de Gonzalo Justiniano (1990), película icónica que marcó el inicio del cine chileno de la *Transición* (período de post-dictadura) y parte fundamental del “canon” del cine chileno de los años noventa (Cavallo, Douzet y Rodríguez 1999).

Siguiendo el camino del festival de 1966, el espacio fue además una plataforma donde los y las realizadores plantearon sus ideas en una serie de conferencias internacionales sobre cine, se encontraron en diálogos con estudiantes, y se posicionaron políticamente. En él se firmó un primer convenio de co-producción entre la APCT (Asociación de Productores de Cine y Televisión) y TVN (Televisión Nacional de Chile) y se anunció la creación de una Oficina de Difusión de la Cinematografía Chilena. Durante las conferencias se instalaron nuevas nociones que serían luego persistentes en el desarrollo del campo, como la necesidad de internacionalización del cine chileno y la importancia del cine de autor para el cine nacional. Se plantearon además públicamente las propuestas de una cineteca nacional y de una nueva política cultural para el cine chileno, que reconociera el patrimonio del campo y promoviera la relación con el público. Este “reencuentro” también aludía, por lo tanto, al “reencuentro de Chile con su cine” (Ulriksen 1990a), esto es, un nuevo acercamiento con el público local mediante la puesta en valor del cine nacional, tanto contemporáneo como patrimonial.⁸ Así, por el ejemplo, en el cuarto festival (1991) la programación incluyó también una muestra de archivo del período silente, donde se exhibió la recién encontrada “Un Paseo a Playa Ancha” (1903), uno de los primeros registros cinematográficos aún existentes del país.

De ahí en adelante, el festival inauguraría la serie de eventos que durante la década de post-dictadura buscarían reposicionar el cine como valor cultural y no sólo comercial. Los festivales de la década de los noventa buscaron abrir el acceso a diferentes formas de cine, con el objetivo de reconstruir la

⁷ El director del festival, Leonardo Kocking, se refiere a este homenaje en una entrevista con Nemesio Antúnez en el programa de televisión *Ojo con el Arte*, de Televisión Nacional de Chile, en octubre de 1990. El homenaje, sin embargo, no está consignado en el catálogo ni los documentos escritos del festival a los que se ha tenido acceso.

⁸ Esa búsqueda del público, sin embargo, supondría ciertas tensiones que cuestionaban la nueva posición del festival respecto a su tradición cinéfila. Ante la eventual visita del actor norteamericano Robert Redford al evento, el crítico Hans Ehrmann pregunta a Kocking en una entrevista “¿No cree que la presencia de un Redford podría desvirtuar a un festival de esta índole, donde un cariz hollywoodense no viene al caso? – Podría ser así – responde Kocking –, pero afortunadamente no puede venir. La llegada de figuras llamativas tiene la importancia que interesa a los auspiciadores” (Ehrmann 1990).

vida cultural y el debate público en Chile después de la dictadura.⁹ Durante ese periodo sólo se habían celebrado dos festivales: el Festival de Cine UC (desde 1977) y Festival Franco-Chileno de Video Arte (1980-1989), plataformas de exhibición que, junto a algunos espacios culturales como el Cine Arte Normandie en Santiago y el Cine Arte de Viña del Mar, sirvieron como una alternativa al cine comercial, aunque no estaban focalizados en el cine chileno per se, sino más bien en el cine “de arte y ensayo” internacional. Durante los noventa, surgieron en cambio nuevos eventos que se sumaron al Festival de cine de Viña del Mar en esta reconstrucción del campo nacional: la Muestra de cine al aire libre de Ancud (1991), el Festival chileno internacional de cortometraje de Santiago FESANCOR (1993), la Bial de video y artes mediales (1993), el Festival internacional de cine de Valdivia FICValdivia (1994), el Festival internacional de cine de Valparaíso (ahora el Festival de cine recobrado de Valparaíso, 1997), el Festival internacional de documentales de Santiago FIDOCS (1997), y el Festival de cine Caverna Benavides (ahora Festival internacional de cine de Lebu CINELEBU, 1999).

El desarrollo de los festivales en este período fue de la mano de la profesionalización del medio, además de varias otras transformaciones que ayudaron a reconfigurarlo, incluida la creación de nuevas asociaciones profesionales, instituciones culturales estatales, fondos estatales para la producción cinematográfica, y de la creación de las primeras escuelas de cine a mediados de la década de los noventa. Es interesante observar cómo, junto con retomar una tradición de interés cinéfilo-cultural en la producción cinematográfica, se buscaba al mismo tiempo potenciar nuevamente la industria nacional. Con ello se superponían las expectativas de comercialización del cine chileno y la reconstrucción de relaciones de negocios con ese carácter cinéfilo de la tradición festivalera local, reflejando las tensiones propias de la expansión del circuito internacional de festivales de cine y su giro “industrial” durante este mismo período.

Las actividades que propiciaron tanto el Festival Internacional de Viña del Mar como otros festivales dan cuenta de esta doble dimensión. Dadas las limitadas posibilidades de exhibición y circulación del cine en los años noventa, los festivales tenían como objetivo ser “una ventana” al cine internacional y proporcionar un espacio de exhibición para la producción cinematográfica local, esperando atraer a los públicos afines no especializados e incentivar el consumo cultural del cine chileno. A la vez,

⁹ Durante esta década los directores del festival cambiaron, si bien se mantuvo una línea similar. Fue dirigido por Ignacio Aliaga (1991), Sergio Trabucco (1992-1993), Eugenio Llona (1994-1998) y Luciano Tarifeño (1999-2006).

desarrollaron sus espacios de formación para públicos especializados que ayudaron a expandir el campo e incluso construir sub-campos profesionales y cinéfilos dentro de la esfera nacional, como es el caso del cine documental a fines de los años noventa gracias a la gestión del Festival de documentales de Santiago, en particular su Escuela FIDOCS (Peirano 2018).

Como señala Triana-Toribio, en los festivales su “discurso cinéfilo se mezcla con la necesidad de capitalizar la creación de un punto de encuentro para realizadores jóvenes y críticos” (2007, 37). Los festivales chilenos se convirtieron pronto en polos de atracción para estudiantes de las escuelas de cine y críticos de cine que formaban parte de un nuevo grupo de cinéfilos “eruditos”, más vinculados a la esfera profesional emergente. Como en los sesenta en Viña del Mar, los festivales comenzaron a funcionar como espacios que complementaban la educación formal y como centros de intercambio de cultura cinematográfica marcada por el encuentro social. Se reconfiguraron como sitios de aprendizaje sobre películas y autores cinematográficos, pero también como espacios para conocer viejos y nuevos amigos. En ellos empezó a reconstruirse y ampliarse una comunidad cinéfila nacional, en torno y a través de una experiencia cinematográfica compartida, que se fue reforzando mediante la asistencia año tras año a los mismos eventos. De esta manera, los festivales permitieron aumentar el capital social y cultural de sus asistentes, en particular el del “mundo” del cine chileno (Becker 1982), esto es, la comunidad de artistas y críticos del cine nacional.

Festival Internacional de Cine de Valdivia

Un festival paradigmático del modelo de festival cinéfilo creado en este contexto es el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICValdivia), en la Región de Los Ríos. Como en el caso de Viña del Mar, el festival tiene un origen cineclubista de carácter amateur, en el Cine Club de la Universidad Austral en Valdivia. Desde los 2000 fue convirtiéndose progresivamente en uno de los eventos más relevantes para los profesionales del cine chilenos, que buscaban en FICValdivia lo más novedoso del cine alternativo mundial o cine “de arte global” (Galt y Schoonover 2010) y una buena parte de los estrenos del cine nacional.¹⁰ De cierta manera, FICValdivia ha heredado el espíritu cinéfilo que inspiraba al Festival de Cine de Viña del Mar en los

¹⁰ Para mayores detalles sobre la historia del FICValdivia y su importancia para las y los realizadores chilenos, ver Peirano (2016) y González Itier (2020).

sesenta, con atención a una cuidada programación, a un sentido colectivo del cine como forma artística y a la configuración ritualística de una comunidad que se autopercibe como “cinéfila”. Cada octubre, cineastas, crítico/as y estudiantes de cine viajan a la ciudad de Valdivia en el sur de Chile por varios días para el festival, que opera como un gran nodo de convergencia tanto para la gente de la industria como para el mundo académico local.

Como en el caso de Viña del Mar en los años sesenta y noventa, la crítica e historiografía chilenas suelen referirse también a una de sus versiones en particular como uno de los momentos clave para comprender la construcción del campo cinematográfico chileno reciente. Las fuentes suelen remitirse al festival del 2005, donde varios de los jóvenes cineastas de lo que se llamaría luego el “Novísimo cine chileno” (Cavallo y Maza 2011) estrenaron sus películas: *Play* (Alicia Scherson), *En la cama* (Matías Bize), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio) y *Se arrienda* (Alberto Fuguet).¹¹ Este momento se suele considerar un punto de inflexión en el estilo del cine chileno, en tanto los medios especializados identificaron y destacaron una ruptura de estas películas con la estética de las generaciones precedentes. Esta idea de un cine emergente fue impulsada sobre todo por la prensa y la crítica de cine en su cobertura del festival (Kemp 2010), al punto que autores como Trautenberg (2018,130-131) consideran que el fenómeno de FICValdivia del año 2005 fue clave eminentemente para la crítica, que logró en ese momento articular discursos y formar cierto consenso sobre la naturaleza del cine arte chileno del siglo veintiuno. Críticos y periodistas cumplieron así un rol fundamental en la construcción de las narrativas posteriores sobre el evento, cumpliendo la función “medidores” de la experiencia del festival mediante sus testimonios (Harbord 2002).

El posicionamiento del festival como un hito del cine nacional se consolidó aún más con la publicación del libro “El Novísimo cine chileno” (Cavallo y Maza, 2011), cuyos editores seleccionaron el año 2005 como punto de partida para su publicación, incluyendo a los cineastas que habían hecho su opera prima alrededor de esa fecha.¹² El libro proponía hablar de un nuevo período en la historia del cine chileno, refiriéndose a la generación más reciente de cineastas, donde la mayoría de los críticos de cine chilenos

¹¹ En este festival también se estrenó “Mi mejor enemigo” de Alex Bowen, película ganadora del premio a “Mejor Largometraje chileno”, que no fue incluida en el “canon” del Novísimo. Presumiblemente, como sugiere Kemp (2010), ello se debe a que fue vista por la crítica como una continuación del “costumbrismo” de la década anterior, la cual no coincidía con la estética personal que, según la autora, unificó las obras incluidas en la categoría de “novísimo cine chileno”.

¹² Coincidentemente, el 2005 se crea también el primer festival internacional de cine de Santiago, SANFIC.

escribía un capítulo analizando el trabajo de uno de ellos. El libro intentó mapear ese cine chileno reciente, identificando a quienes se suponía que eran sus representantes y acuñando el término de “novísimo” que se popularizó en los años siguientes, conformando una especie de canon sobre dicha generación. Si bien la precisión de la categoría de “novísimo” ha sido bastante discutida (Guerrero 2012) y dentro del medio ha habido diversos debates posteriores sobre la pertinencia del término, sus exclusiones y su ajuste a la idea de un nuevo “movimiento” (considerando la diversidad de propuestas estéticas y agendas de los y las realizadoras),¹³ la idea de “novísimo” marcó las conversaciones y la autoreflexión de los agentes del campo nacional durante este período. Creo importante detenerme aquí, por lo tanto, en la manera en que el libro se presentó en el Festival de Valdivia el 19 de octubre de 2011, donde tuvo su lanzamiento. Este evento, consignado en mis notas de campo etnográficas, contribuyó a sedimentar una serie de narrativas sobre el mismo FICValdivia, una especie de historia mítica del mismo festival.

El lanzamiento del libro del Novísimo se realizó en una sala del festival utilizada para clases magistrales, de industria y otras actividades paralelas del festival, donde en años anteriores se habían lanzado otros libros de críticos internacionales de cine (Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones y Quintín). Los editores del libro, Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, junto al entonces director del festival, Bruno Bettati, estaban en un panel frente a una concurrida audiencia de directores de cine, productores, distribuidores, periodistas y críticos, que esperaban con cierta expectativa la publicación. En su presentación, Maza contextualizó el libro, señalando cómo FICValdivia habría funcionado como un momento fundacional del nuevo-Nuevo cine chileno que se discutía en el libro. En su relato sobre el festival de Valdivia de 2005, contaba como “todos” asistieron a ese festival juntos, como un grupo de amigos y colegas, convirtiéndolo en un evento que marcaría a la “comunidad del cine chileno”:

(...) en esos años era común para llegar al Festival ir en tren. Y en ese tren todos estábamos en el vagón comedor; todos hablando. Sebastián Lelio, quien en ese momento era conocido como ‘Campos’, Alicia Scherson, Matías Bize, y bueno, Fuguet ... que fue en autobús [risas]. Entonces, antes de que comenzara el Festival, se sintió que había un cambio generacional en el aire.¹⁴

¹³ Para mayores detalles sobre estas controversias y sobre el rol de la crítica en este festival, ver por ejemplo Kemp (2010), Cortínez y Engelbert (2013) y Trautenberg (2018).

¹⁴ Notas de campo etnográficas, Valdivia (Chile) 19 de octubre 2011.

Como espectadora, una tenía la sensación de que el festival había sido una especie de “rito de iniciación” (Turner 1969, 94), no solo para los profesionales del cine chileno que asistieron, sino también para la “comunidad cinematográfica chilena” en su conjunto. FICValdivia había implicado una experiencia de unión que se asemeja a las “communitas espontáneas” (Turner 1969, 96) donde el rito de participación había permitido que una nueva comunidad cinéfila cobrara vida. Esta misma comunidad se reunía ahora para el lanzamiento de un texto que inscribía en la historia ese momento y que servía de testimonio de la configuración del grupo.

La narrativa legendaria sobre el FICValdivia de 2005 continuó creciendo en los discursos de los editores durante el lanzamiento del libro, donde se realizaron paralelos con el también mítico Festival Internacional de Cine de Viña del Mar de 1969, indicando un vínculo histórico entre ambos “nuevos cines” y un sentido de continuidad de la comunidad cinematográfica local. En esta narrativa, se aludía a cómo en ambos eventos se estrenó un corpus de películas innovadoras que inauguraron nuevas formas de cine nacional y transformaron el campo, por ello el mismo término “novísimo” jugaba con su precedente (“nuevo”). En ambos, también, se dieron exclusiones, pues nunca los eventos ni los discursos críticos contienen realmente a toda una escena local, especialmente cuando están poniendo en práctica ciertos principios políticos y estéticos sobre el cine. En el caso del Novísimo una de las exclusiones más claras fue la del director Nicolás López, quien realizaba películas orientadas exclusivamente a las salas comerciales (algo que el mismo director puntualizó, desde la audiencia, durante el lanzamiento).

El caso de Valdivia expresa cómo la narrativa “mítica” del festival, sustentada en su motivo fundacional (el cineclub) y su relación con un nuevo “movimiento” cinematográfico local, permite pensarlo como un nodo cinéfilo, considerando los discursos elaborados sobre el festival entre asistentes, catálogos y críticas de cine, así como sus actividades y prácticas de programación. FICValdivia se convirtió en el más claro heredero de un proyecto cinéfilo moderno, rescatando esas formas de la cinefilia tradicional, esto es, aquella que comenzó como el cultivo de una particular erudición y pasión sobre el cine en los años veinte, y que cobró plenitud en París en 1950 (de Baecque 2003; Péquignot 2012), como un momento “dorado” de la cinefilia. Aquella práctica teórica particular, que se extendió luego bajo modelos de colaboración transnacional entre cineastas y críticos, inspiró luego a nuevas generaciones en diversas partes del mundo (De

Valck y Hagener 2005), adoptando formas específicas de “cinefilia erudita” (Jullier y Leveratto 2012). Si bien esta cinefilia se individualizó en los ochenta con la democratización del conocimiento cinematográfico y la multiplicación de la tecnología orientada al consumo cultural doméstico, persisten aún ciertos patrones en su conformación. Las prácticas cinéfilas se han congregado, históricamente, en torno a diversos espacios simbólico-culturales (instituciones culturales, publicaciones más o menos cercanas a la academia), que funcionan como intermediadores entre un corpus fílmico y los espectadores, facilitados por el encuentro personal en espacios de visionado compartidos. De esta manera, han contribuido a la formación de comunidades en torno a “lo cinematográfico” entendido como experiencia total, es decir, como un acontecimiento social único, donde las condiciones, el lugar y el tiempo específico del visionado sobrepasa el sentido exclusivo del texto fílmico.

FICValdivia sostiene, en efecto, una fuerte identidad cinéfila, construyendo su imagen en torno a su programación de calidad y a su objetivo de difundir formas especializadas de conocimiento cinematográfico a través de la creación de catálogos donde los críticos y académicos escriben sobre películas seleccionadas, las presentaciones y Q&As de los cineastas en las proyecciones, y los espacios de formación. Esta identidad se fue desarrollando mediante una programación en sintonía con la cinefilia local al menos desde mediados del 2000, particularmente bajo la dirección del productor Bruno Bettati (quien, a su vez, estaba a la cabeza de la APCT) y un equipo de programadores autoreconocidos como cinéfilos, entre los que se encontraban, por ejemplo, su actual director Raúl Camargo, el director de cine José Luis Torres Leiva y el guionista (y co-editor del *Novísimo*) Gonzalo Maza. Este equipo de programadores, que más recientemente ha incorporado a otras profesionales del medio como la productora Isabel Orellana y la directora Tiziana Panizza, comenzó a establecer lazos importantes con directores y programadores de otros festivales latinoamericanos como BAFICI en Buenos Aires y FICUNAM en Ciudad de México, y más recientemente con los festivales Mar del Plata en Argentina y Transcinema en Lima (cuyo director, John Campos, es también parte del equipo de programación de FICValdivia). Todo ello forma parte de una red de crítico/as y programadores que supone la constitución de una comunidad regional de cinefilia internacional, de inspiración modernista y cosmopolita.

El carácter de las redes transnacionales de FICValdivia ha supuesto dos dinámicas que han corrido en paralelo: la reafirmación de la esfera

autónoma de cine y su valor artístico-cultural por una parte, y la progresiva industrialización de sus actividades paralelas, incluida la creación de laboratorios, *work-in-progress* y otros importantes espacios de profesionalización¹⁵ del campo nacional, por otra. Como en el caso de FICViña, la co-existencia de ambas líneas de acción implica agendas superpuestas entre los agentes del campo que habitan el festival y que no dejan de generar tensiones, en tanto ponen en entredicho el discurso de la autonomía del campo artístico.¹⁶ Es interesante, sin embargo, que a pesar de la fuerza que tomaron las actividades de industria del festival a mediados de los 2000, en Valdivia persistiera una identidad cinéfila más radical, revitalizándose incluso en los últimos años. Ello ha implicado un estilo consistente y claramente definido de la programación del festival enfocado, más allá del cine “de autor”, a una concepción general del cine como manifestación artística. Su centralidad en la programación le ha supuesto convertirse en un espacio de formación cinéfilo por excelencia, haciendo eco del cine que circula en el circuito internacional de festivales de cine, si bien al mismo tiempo plantea resistencias estéticas importantes respecto al mismo circuito – particularmente en la sección ya consagrada de “Nuevos Caminos” para el cine más experimental – que son fundamentales para su identidad.

No obstante, esta misma postura ha hecho que FICValdivia tienda a considerarse entre cineastas y críticos del medio chileno como un evento algo “intelectualizado”, academicista y/o poco conectado con públicos no especializados. Sería injusto decir que el festival actualmente no considera ni busca al público local (de hecho, es uno de los festivales con más experiencia en actividades de educación y formación de audiencias en el país), aunque ciertamente su curaduría sofisticada puede considerarse en algún nivel excluyente. Su programación refleja gustos claros, manifiestos y particulares, que convierten a Valdivia en uno de los “porteros” como sugeriría Bourdieu (1993) clave para lo que se considera cine de calidad en Chile. Esta opción es consistente, sin embargo, con lo que esperan del festival sus principales públicos o su “núcleo duro” (Leão 2007, 35): estudiantes y jóvenes agentes del campo que encuentran en el festival el espacio perfecto para el encuentro intelectual y emocional que implica la cinefilia educada, organizada en pequeños rituales de interacción cotidiana.

¹⁵ Para más detalles sobre este proceso y el rol de estos espacios en la profesionalización del cine chileno reciente, ver Peirano (2020).

¹⁶ Durante los 2000 podemos observar un desplazamiento del lugar de enunciación de las agrupaciones de productores y realizadores, como la APCT, desde Viña a Valdivia, donde este último se apropia incluso del mes en que tradicionalmente se desarrollaba el primero (octubre).

Tanto sus funciones y sesiones de Q&A, como las fiestas y espacios de dispersión en bares y restaurantes locales, funcionan como espacios de formación de cultura cinematográfica las 24 horas del día. En el festival el tiempo y el espacio quedan trastocados, construyendo un momento aparte de pura experiencia cinematográfica que constituye un paréntesis en la vida cotidiana. El festival conforma, por una semana, una nueva cotidianidad, cuyo eje de construcción de sentido es el cine, y sus valores y modos de relacionarse, los de la cinefilia. Estas prácticas nos refieren a ese “orden religioso” con que Bazin (1955 [2009]) describiría tan agudamente la experiencia festivalera cinéfila en el Cannes de los años cincuenta, cuyos eventos son tan festivos como ritualizados, permitiendo la separación del mundo del festival respecto al orden mundano extra-cinematográfico.

La dimensión ritualística de FICValdivia actualiza su carácter mítico y lo posiciona como un espacio claramente diferenciado de su entorno. El efervescente uso colectivo del espacio urbano durante el festival corresponde a la configuración espacial típica de los festivales de cine. Se construyen a partir de puntos de encuentro donde se congregan repetidamente los asistentes al festival, convirtiéndose en puntos nodales para fomentar un sentido de comunidad. Estos lugares, donde las personas ven las mismas caras una y otra vez, ayudan a cultivar una atmósfera o “ambiente de festival”, un espacio social íntimo que refleja sus límites en términos espaciales y sensoriales, vinculado al deseo de encontrarse y conversar, propio de la cinefilia. La apropiación de estos espacios es vital para construir el sentido de “comunidad de festival” (Iordanova y Cheung 2010), convirtiéndolo en un lugar privilegiado para el intercambio y para la formación de una comunidad cinéfila “de nicho” que constituye un núcleo artístico importante del campo cultural chileno. Como contrapartida, ello también refuerza el sentido de exclusión que puede generar el festival, cuyos límites pueden reforzar las barreras de acceso a este tipo de eventos por públicos no especializados que no están incluidos en dichos espacios.

Conclusiones

Hemos visto cómo el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y el Festival Internacional de Cine de Valdivia han sido, en distintos momentos históricos, eventos significativos tanto para la construcción del campo cinematográfico local como para la cinefilia chilena. A pesar de sus diferencias, podemos observar ciertos patrones de continuidad en las prácticas y las lógicas de los festivales, que nos permiten hablar de una

constitución de estos eventos como nodos cinéfilos, que conjugan tanto discursos políticos y estéticos sobre el cine, como prácticas de mediación entre realizadores, películas y públicos cinéfilos. En los ejemplos señalados cabe destacar la importancia de la relación social compartida que acompaña la proyección de las películas y que facilitan tanto las funciones como los encuentros, las conferencias y las instancias formativas tanto formales como informales de los festivales de cine.

A través de la convergencia de realizadores, públicos y películas en un mismo espacio de sentido, así como a través de la organización de sus prácticas discursivas en encuentros cara a cara, los asistentes y espectadores pueden aprender, discutir y reflexionar sobre “otros cines”, un poco más alejados de la esfera netamente comercial. Con mayor o menor grado de involucramiento y especialización, sus públicos pueden convertirse en cinéfilos en sentido amplio, entendidos como aquellos que cultivan el placer y la práctica de pensarse y pensar a otros mediante el cine. Los festivales cinéfilos abren espacios para volverse sensibles a nuevas formas artísticas y experimentar con nuevos ojos sus efectos, incentivando el ser partícipes de la producción de la emoción del conocimiento cinematográfico, mediante el habla y el encuentro con el otro.

La revisión de las formas particulares en que se han construido los campos nacionales y las cinefilias locales pueden ayudarnos a comprender mejor sus efectos y la comprensión de la experiencia cinematográfica, considerando su carácter situado y contextual. El análisis del caso chileno nos permite analizar distintos modos en que los festivales se han relacionado con los campos y “cinefilias” locales. Ello nos permite, a su vez, poder plantearnos críticamente los alcances y los límites de esas cinefilias, junto con las nuevas posibilidades que abren los festivales de cine contemporáneos. Si bien los festivales de tradición cinéfila más “erudita” como los que hemos revisado aquí permiten construir y expandir el campo cinematográfico nacional, también pueden generar barreras simbólicas que reproduzcan “la exclusividad” del campo, enfatizando la distinción entre un adentro y un afuera de una comunidad de cinéfilo/as cuyo “amor exagerado” por el cine, como sugiere Monroy (2020) puede reproducir así mismo discursos hegemónicos y reforzar prácticas de exclusión. Cabría preguntarse ahora también por otros festivales emergentes que promueven nuevos tipos de cinefilia menos institucionalizadas, o bien espacios dentro de estos mismos festivales que se abren a nuevas prácticas cinéfilas.

El modelo cinéfilo implica una práctica constante de asignación de valor, el debate público de juicios estéticos, éticos y políticos de las obras, que sin

embargo el mismo festival contextualiza, mediatiza y delimita. La deliberación pública está pues previamente codificada por los mismos términos y aspiraciones del festival, sus organizadores y sus programadores. El enfoque en la selección de películas, donde “conocer el cine” es un elemento básico para el acercamiento a las mismas implica, evidentemente, una toma de posición que puede invitar al debate o bien clausurarlo. Las prácticas curatoriales de selección implican, por tanto, una forma de distinción cultural que puede excluir públicos potenciales e incluso asumir formas verticales de transmisión cultural que obstaculicen la experiencia cinematográfica, en vez de facilitar la democratización del conocimiento y el placer cinematográfico. Poner atención en estos aspectos es relevante no solo para la gestión de estos eventos (particularmente en un mundo donde el visionado compartido y la relación con lo público parece estar cada vez más en crisis y donde los festivales pueden plantearse como espacios de resistencia frente a ello), sino también para nuestros propios modos de comprender las dinámicas culturales y los modos en que comprendemos la cinefilia: como una práctica que activa la reflexión, que conecta individualidades y que permite construir visiones críticas del mundo, junto a otro/as.

Referencias

- Amieva, Mariana. 2012. “Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales”. *Cine Documental* 6. http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html. Acceso 30 octubre 2020.
- Baecque de, Antoine. 2003. *La Cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Fayard.
- Bazin, A. ([1955] 2009). “The Festival Viewed as a Religious Order”. En *Dekalog: On Film Festivals*, editado por Richard Porton, 13-19. London: Wallflower.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.
- Casetti, Francesco. 2012. “The relocation of cinema”. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, Autumn. <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>. Acceso 10 julio 2020.

- Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez. 1999. *Huérfanos y Perdidos: El cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Grijalbo.
- Cavallo, Ascanio y Carolina Díaz. 2007. *Explotados y Benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar.
- Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza. 2011. *El Novísimo Cine Chileno*. Santiago: Uqbar.
- Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. 2013. "El cine chileno de los sesenta: clave para una cultura moderna." En *Arpillera sobre Chile: Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*, editado por Annette Paatz y Janett Reinstädler, 13-59. Berlin: Tranvía-Verlag Walter Frey.
- _____. 2014. *Evolución en Libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Czach, Liz. 2004. "Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema". *The Moving Image* 4: 76-88.
- Dayan, Daniel. 2000. "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". En *Moving Images, Culture and the Mind*, editado por Ib Bondebjerg, 43-52. Luton: University of Luton Press.
- De Valck, Marijke. 2010. "Reflections on the Recent Cinephilia Debates". *Cinema Journal* 49(2): 132-139.
- _____. 2014. "Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture". *Canadian Journal of Film Studies* 23: 74-89.
- De Valck, Marijke y Hagener, Malte. 2005. *Cinephilia: Movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Del Valle Dávila, Ignacio. 2018. "Los años 1968 en los cines latinoamericanos", *Cinémas d'Amérique latine* 26. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.5320>. Acceso 30 octubre 2020.
- Ehrmann, Juan (Hans). 1964. "Viña: 'Cannes' del Cine Aficionado". *Revista Ercilla*, Santiago, 26 de febrero de 1964, s/p.
- _____. 1969. "Maratón cinematográfica". *Revista Ercilla*, Santiago, 5 de noviembre de 1969, s/p.
- _____. 1990. "Viña del Mar: Festival a la vista". *Revista Ercilla*, Santiago, 1º de agosto de 1990, 63-64.
- Galt, Rosalind y Schoonover, Karl. 2010. *Global Art Cinema: New theories and histories*. Oxford: Oxford University Press.

- González Itier, Sebastián. 2020. "FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo", *Comunicación y Medios* 42: 96-130.
- Guerrero, C. (2012). "El novísimo cine chileno", *laFuga*, 13. <http://2016.lafuga.cl/el-novisimo-cine-chileno/495>. Acceso 10 julio 2020.
- Gutiérrez, Rebeca. 2017. "Los Festivales Audiovisuales en Chile". En *VI Panorama del Audiovisual Chileno*, editado por Johanna Whittle y Enrique Núñez, 111-120. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Harbord, Janet. 2002. *Film Cultures*. Londres: Sage.
- Hagener, Malte. 2007. *Moving Forward, Looking Back: The European avant-garde and the invention of film culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press.
- _____. 2014a. "How the Nouvelle Vague invented the DVD: Cinephilia, new waves and film culture in the era of digital dissemination". *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 1(1): 73-85.
- _____. 2014b. "La cinefilia en la época de la poscineematografía". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, Julio 2014. <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=238>>. Acceso 10 julio 2020.
- Iordanova, Dina y Cheung, Ruby. 2010. *Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St Andrews Film Studies.
- Jullier, Laurent, y Leveratto, Jean-Marc. 2012. *Cinéfilos y Cinefilias*. Buenos Aires: La Marca.
- Kemp, Leah. 2010. *Citizenship in Chilean Post-dictatorship Film: 1990-2005*. Doctoral Dissertation, UCLA.
- Leão, Tânia. 2007. "O (s) Público (s) do Fantasporto: Perfis-tipo de Modalidades de Apropriação Ritualista do Festival Internacional de Cinema do Porto". *Revista Trajectos* 11: 31-44.
- Marmantini, María Luz. 1966. "En el Festival de Viña, encuentro de dos generaciones", *Revista Ecran*, Santiago, 17 de mayo de 1966, s/p.
- Monroy, Vicente. 2020. *Contra la Cinefilia: Historia de un romance exagerado*. Madrid: Clave intelectual.
- Mouesca, Jacqueline. 1988. *Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del litoral.

- Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos. 2010. *Breve Historia del Cine Chileno: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: LOM.
- Olalla, Joaquín. 1966. "IV Festival Nacional de Cine de Viña del Mar". *Revista P.E.C.*, Santiago, 10 de mayo de 1966, s/p.
- Péquignot, Bruno. 2012. "La cinefilia. Un arma para la legitimación". *laFuga*, 13. Disponible en: <https://www.lafuga.cl/la-cinefilia/505>. Acceso 10 julio 2020.
- Peirano, María Paz. 2016. "Pursuing, resembling, and contesting the global: The emergence of Chilean film festivals". *New Review of Film and Television Studies* 14(1): 112-131.
- _____. 2018. "FIDOCS y la formación de un campo de cine documental en Chile en la década de 1990". *Revista Cine Documental* 18. <http://revista.cinedocumental.com.ar/fidocs-y-la-formacion-de-un-campo-de-cine-documental-en-chile-en-la-decada-de-19901/>. Acceso 10 julio 2020.
- _____. 2020. "Artistas, trabajadores y emprendedores: disyuntivas y desafíos de la profesionalización del cine chileno". *Antropologías del Sur* 7(13): 79-102.
- Peranson, Mark. 2009. "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". En *Dekalog 3: On Film Festivals*, editado por Richard Porton, 23-37. Londres: Wallflower.
- Pinto, Iván. 2016. "Crítica y crisis en el Nuevo Cine". En *Las Rupturas del 68 en el Cine de América Latina*, editado por M. Mestman, 185-216. Buenos Aires: Akal.
- Ruffinelli, Jorge. 2001. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Ulriksen, Juan José. 1990a. *III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Catálogo de cineastas chilenos 1975-1990*. Chile: SECC.
- Ulriksen, Juan José. 1990b. *III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Documentos (Racconto de un reencuentro)*. Chile: SECC.
- Shambu, Girish. 2014. *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose.
- Seldeño Valdellós, Ana. 2013. "Nueva cinefilia: Reflexiones sobre la transformación de las prácticas cinéfilas por las nuevas tecnologías de la contemporaneidad". *Razón y palabra* 83: 452-465.
- Stringer, Julien. 2002. "Global Cities and the International Film Festival Economy". En *Cinema and the City: Film and urban societies in a global*

context, editado por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, 134-144. Oxford: Blackwell.

Trautenberg, Ezekiel. 2018. *A Porous Cinema: Cosmopolitanism and cinephilia in Chilean art cinema (2005-2015)*. Doctoral Dissertation, UCLA.

Triana-Toribio, Nuria. 2007. "El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival cinematográfico internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970". *Secuencias: Revista de historia del cine* 25: 25-45.

Turan, Kenneth. 2003. *Sundance to Sarajevo: Film festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press.

Vallejo, Aida. 2014. "Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica". *Secuencias: Revista de historia del cine* 39: 13-42.

Filmografía

El gabinete del Doctor Caligari [ficción] Dir. Robert Weine. Alemania. 1920. 50 Mins.

El húsar de la muerte [ficción] Dir. Pedro Sienna. Chile. 1925. 65 Mins.

El ladrón de bicicletas [ficción] Dir. De Sica. Italia. 1948. 89 Mins.

Largo viaje [ficción] Dir. Patricio Kaulen. Chile. 1967. 88 Mins.

Tres tristes tigres [ficción] Dir. Raúl Ruiz. Chile. 1968. 105 Mins.

El chacal de Nahueltoro [ficción] Dir. Miguel Littin. Chile. 1969. 89 Mins.

Valparaíso mi amor [ficción] Dir. Aldo Francia. Chile. 1969. 87 Mins.

Caliche sangriento [ficción] Dir. Helvio Soto. Chile. 1969. 128 Mins.

Caluga o Menta. [ficción] Dir. Gonzalo Justiniano. Chile. 1990. 100 Mins.

Play [ficción] Dir. Alicia Scherson. Chile. 2005. 104 Mins.

En la cama [ficción] Dir. Matías Bize. Chile. 2005. 85 Mins.

La sagrada familia [ficción] Dir. Sebastián Lelio. Chile. 2005. 99 Mins.

Se arrienda [ficción] Dir. Alberto Fuguet. Chile. 2005. 110 Mins.

Mi mejor enemigo [ficción] Dir. Alex Bowen. Chile. 2005. 100 Mins.

Festivais de cinema no Chile: Configuração de campo, comunidades e cinefilia

RESUMO Este artigo analisa o papel que os festivais de cinema chilenos tiveram na construção de um campo do cinema chileno e da cinefilia local, considerando o seu desenvolvimento histórico. Discute-se como os festivais chilenos têm facilitado o surgimento de comunidades cinéfilas, articulando a criação, reprodução e difusão de uma cultura cinematográfica nacional. Com base numa pesquisa etnográfica e arquivística, o artigo refere-se especificamente a dois festivais cinéfilos que contribuíram para a formação histórica do campo local, o Festival Internacional de Viña del Mar (FICViña) e o Festival Internacional de Cinema de Valdivia (FICValdivia) em diferentes momentos históricos (durante os anos sessenta, noventa e 2000). Ambos os festivais têm sido espaços vitais para a construção da experiência cinematográfica local, tanto para os realizadores como para os seus públicos, funcionando como nós para a produção de culturas cinematográficas e para a formação de uma atitude específica perante o cinema, que implica a adoção de práticas e modos de visionamento específicos. Nos festivais de cinema, combinam-se práticas de encontro, programação e visionamento compartilhado que têm permitido o desenvolvimento do campo e a codificação de conhecimentos sobre o cinema chileno, de forma articulada com o surgimento de comunidades particulares associadas a tais eventos..

PALAVRAS-CHAVE Cinema chileno; festivais de cinema; campo da produção cinematográfica; cinefilia.

Film festivals in Chile: Field configuration, film communities and cinephilia

ABSTRACT This article analyzes the role that Chilean film festivals have had in the construction of the national field of film production and local cinephilia, considering its historical development. It discusses how Chilean festivals have facilitated the emergence of cinephile communities, articulating the creation, reproduction and dissemination of a national film culture. Based on ethnographic and archival research, the article focuses on two film festivals that correspond to a “cinephile model”: the Viña del Mar International Film Festival (FICViña) and the Valdivia International Film Festival (FICValdivia). These festivals have contributed to the historical conformation of the local field at different moments (during the sixties, nineties and 2000s). The two festivals have been key spaces for the construction of the local film experience, both for the filmmakers and for their audiences, functioning as nodes of production of film cultures and spaces for the formation of specific attitudes towards cinema, which involves specific practices and modes of seeing. In film festivals, practices of encounter, programming and shared viewing have allowed for the development of the field and the codification of knowledge about Chilean cinema, articulated with the emergence of the particular communities linked to these events.

KEYWORDS Chilean cinema; film festivals; field of film production; cinephilia.

Recebido a 15-07-2020. Aceite para publicação a 5-01-2021.