laFuga

Cine en Chile. Historia(s) en movimiento

Entrevista a Marcelo Morales y María Paz Peirano curadores

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine chileno | Cine en exhibición | Historia cultural | Antropología | Historia cultural | Historia del cine**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

La exposición Cine en Chile. Historia(s) en movimiento, presentada en el Centro Cultural Palacio La Moneda, constituye un hito en la difusión de la historia del cine como fenómeno cultural en nuestro país. Desarrollada entre enero y mayo de 2026, no solo destacó por su significativa convocatoria de público, sino también por su capacidad de acercar a audiencias amplias diversos aspectos de la experiencia cinematográfica: los orígenes del cine, la evolución de sus tecnologías, las salas de exhibición, los proyectos industriales, las estrellas, los cineclubes, las revistas especializadas y, en definitiva, el conjunto de prácticas, instituciones e imaginarios que conforman una verdadera cultura cinematográfica, profundamente arraigada en la sociedad chilena.

Articulada a partir de un recorrido cronológico y una propuesta pedagógica que abarcaba desde los inicios del siglo XX hasta el primer cuarto del siglo XXI, la muestra desplegó una ambiciosa constelación de objetos, archivos, dispositivos técnicos, piezas gráficas y materiales audiovisuales. Más que ofrecer una simple narración histórica, la exposición construía una experiencia capaz de activar vínculos afectivos y memorias compartidas entre los visitantes, configurando una suerte de archivo vivo de la relación entre el cine y la sociedad chilena.

Este proyecto fue impulsado tras largos meses de investigación y trabajo curatorial por Marcelo Morales, director de la Cineteca Nacional de Chile, y María Paz Peirano, académica de la Universidad de Chile y parte de laFuga.cl. En esta entrevista conversamos con ambos sobre las principales ideas que dieron forma a la muestra, los procesos involucrados en su desarrollo y los desafíos de pensar la historia del cine desde el espacio expositivo.

¿Cuál es el origen de la exposición y cómo tomó cuerpo? ¿Existían antecedentes de este tipo en Chile o es la primera exposición realizada que recorre la historia del cine en Chile? Dado lo excepcional, creo que es muy importante pensar en cómo se archive todo ¿Hay algún plan sobre esto? ¿publicación o itinerancia? ¿Cómo se vincula esto a la Cineteca Nacional y su reciente ingreso al servicio nacional de Patrimonio?

Marcelo Morales: Antes de que Cineteca Nacional fuera traspasada de la Fundación Centro Cultural La Moneda al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, lo que ocurrió en marzo de 2025, fue que participé en una reunión del directorio de la Fundación a fines de 2024. Ahí planteé la posibilidad de realizar una exposición que conmemorara los 100 años de El húsar de la muerte (1925). La idea fue bien recibida, pero luego fue ampliada por el directorio, que vio que una exposición centrada más ampliamente en el cine, en las dos salas grandes, podría ser la que conmemorara los 20 años del Centro Cultural y de la Cineteca. Se apostó, justamente, por ese sentido masivo y convocador que tiene el cine. Así, empezamos a dar los primeros pasos. Uno fundamental fue buscar a alguien que trabajara conmigo en la curatoría. Y tempranamente ese nombre fue el de María Paz Peirano. Principalmente, porque la idea del directorio era pensar la muestra a partir de la visión de los

públicos, que es el campo de estudio de María Paz y, sin dudas, quien más lo ha desarrollado en Chile. Se armó, luego, un equipo de trabajo con el equipo de exposiciones del Centro Cultural, que fue muy armónico y creo que la transversalidad del cine y su popularidad, ayudó en que todos estuvieran muy entusiasmados con el proyecto. Ahí quiero mencionar a Rolando Báez y Raymi Demetrio, que fueron los coordinadores, pero también a María Elena del Valle como productora y Anja Stabler como encargada del montaje. Finalmente, a Sebastián Tapia, el museógrafo, que ideó estructural y arquitectónicamente cada espacio, traduciendo muy bien el guión que hicimos con María Paz.

La base, obviamente, de la exposición es el archivo de la Cineteca Nacional, que conozco muy bien, ya que trabajé casi cinco años a cargo de la documentación. Ahora, como director, me he preocupado de que ese rol archivístico y de rescate se note más, porque la exhibición a veces eclipsa esa labor central: sin archivo, no hay difusión posible en el futuro, se podría decir. Bueno, y la exposición se presentó como una gran oportunidad para poner en relevancia ese rol y lo que se resguarda, justamente en medio de un proceso institucional importante: cumplir 20 años que obliga a una revisión histórica, que coincidió también con convertirnos en una institución patrimonial nacional que refuerza el rol público del archivo y de la valoración de nuestra historia cinematográfica, pero también, que nos permite empezar a proyectarnos más a largo plazo. En este sentido, está el trabajar en un proyecto de un edificio nuevo para la Cineteca, donde justamente se contemple también una sala de exposiciones, donde replicar de alguna forma, y de manera permanente, esto que hicimos. La exposición llegó en un momento preciso para potenciar, sumar y justificar todos estos pasos. El éxito de público (más de 60 mil visitas) da cuenta de que el patrimonio cinematográfico sí es valorado y culturalmente relevante.

Sobre posibilidades de itinerancia han existido algunas propuestas, pero nada concreto aún. Y sí, claro que tenemos ganas de hacer una publicación. Estamos trabajando en esto: primero, generando registros y buscando los presupuestos que hagan posible una publicación a la altura, que es lo más complejo. Pero no podemos dejar pasar la oportunidad; por todo el trabajo que implicó, por el efecto que ha provocado, debe quedar registro y archivo de esto.

María Paz Peirano: Sobre las exposiciones pasadas, hay algunos antecedentes a los que hacemos referencia en la exposición y que tienen que ver justamente con momentos en los que se intenta reflexionar sobre la importancia del cine en el país, en 1960 y 1995. Ahora, a diferencia de otras exposiciones centradas en la producción de cine chileno, esta muestra busca poner en valor el fenómeno más amplio del cine en Chile, enfatizando las distintas prácticas e industrias asociadas al cine, como la exhibición, la mediación y la circulación cultural.

Hay de entrada un perfil muy particular de la exposición. Se trata, por un lado, de una historia del “Cine” en “Chile” y no una historia del cine “chileno” propiamente tal, algo que expande esto desde los aparatos del “pre-cine”, al mundo de las salas de cine, los cineclubes, revistas y festivales, así como a la recepción de la industria norteamericana, europea o latinoamericana en los espectadores. Quería preguntar por la inspiración de este aspecto “metodológico” e “histórico” de la exposición, por qué la necesidad de expandir la historia del cine hacia una serie de otros objetos como son los videoclubes, las ticketeras o los aparatos de edición, En el fondo ¿Cual creen que que es el foco central al respecto?

María Paz: Desde el inicio nos interesó pensar la exposición no como una historia del cine chileno entendida únicamente como una sucesión de películas, autores o hitos de producción nacional, sino como una historia más amplia del cine en Chile, es decir, de las formas en que el cine ha sido vivido, circulado, imaginado y apropiado socialmente en distintos momentos históricos. Esa diferencia conceptual fue muy importante para nosotros.

Esta mirada sobre el cine se vincula a nuestra (¡ya larga!) experiencia como investigadores en este ámbito, que se relaciona con la historia cultural, la antropología, la archivística y la memoria oral. El trabajo de investigación sobre la recepción y los estudios de públicos de cine, en particular, nos permite comprender el cine no solo como una obra artística, sino también como una práctica social y una experiencia cotidiana. En ese sentido, nos interesaba ampliar el foco hacia los espacios, tecnologías, objetos y mediaciones que hicieron posible la relación de las personas con el cine: las salas, los cineclubes, las revistas, los festivales, los videoclubes, las ticketeras, los proyectores, los formatos domésticos, incluso las formas de circulación informal.

También era importante mostrar que la experiencia cinematográfica chilena siempre ha sido profundamente transnacional. La relación con Hollywood, con el cine europeo o latinoamericano, con las redes diplomáticas y con los festivales internacionales forma parte constitutiva de nuestra historia audiovisual. El foco central, entonces, no era únicamente la producción nacional, sino también la manera en que el cine se ha integrado a la vida cultural chilena durante más de un siglo.

En términos museográficos, nos inspiramos en diversas experiencias internacionales de museos y exposiciones dedicadas al cine. Espacios como la Cinémathèque Française, el Museo Nazionale del Cinema de Torino, la Deutsche Kinemathek en Berlin y el Museum of the Moving Image en Nueva York fueron referencias importantes en la manera de trabajar con archivos, objetos y dispositivos inmersivos. Nos interesaba cómo estos espacios lograban activar una relación sensible con la memoria del cine, permitiendo experimentar el patrimonio de manera corporal y emocional. Y claro, buscábamos también posibilitar que los públicos chilenos formaran parte de esa experiencia de maravillarse con la historia del cine que habíamos vivido nosotros mismos en otras partes del mundo, considerando la riqueza del patrimonio cinematográfico chileno.

Marcelo: Siempre estuvo también la idea de que el cine es un arte popular. A pesar de lo costoso que es su producción y levantar espacios de exhibición, hay una penetración en la cultura popular que es innegable, es ese el público que desarrolló al cine. En ese sentido, siempre tuvimos presente que la exposición no debía ser academicista ni para especialistas, sino para el "gran público". Entonces la idea era generar anclajes constantes para conectar emotivamente o afectivamente con todo tipo de visitante. La exposición debía ser, en sí, un artefacto de memoria. Creo que una cosa en la que con María Paz siempre coincidimos, en los distintos campos en los que hemos trabajado como investigadores, es justamente esa: nos fascina ver cómo hay rastros de cine en la cultura popular chilena. Por eso era importante dar cuenta del cine mexicano, argentino, el italiano y el Hollywood clásico (todas cinematografías que calaron en la memoria colectiva y popular), como también, revivir la forma en que el cine se veía ese cine en las antiguas salas. Ahí donde convivían todas estas cinematografías, siempre buscaban fascinar al gran público y contar historias que querían conectarse con esos públicos, ya que sus personajes eran de las clases populares o sus historias resultaban cercanas. Una idea hoy muy marginal en el cine contemporáneo, a mi parecer.

Otra cuestión que es muy nítida, vinculada a lo anterior, es el guión curatorial, la museografía y los objetos. Es algo muy diferente "leer" la historia del cine que poder "mirarla", confrontarse con ella, recorrerla. La exposición en sí misma tiene algo fascinante al respecto y pienso que la exposición permite vincularse sensiblemente con esa memoria material. Entonces, ¿cómo concibieron o pensaron la relación con esta "cultura material" del cine y la exposición como tal? (Se me ocurren varios ejemplos donde esto es central en la exposición)

María Paz: Uno de los grandes desafíos curatoriales fue transformar una historia, muchas veces abstracta o conocida a través de libros e imágenes, en una experiencia física, y espacial. Nos interesaba que las personas no sólo "aprendieran" algo sobre la historia del cine, sino que también pudieran recorrerla corporalmente, enfrentarse a sus escalas, texturas y materialidades. El cine tiene una dimensión material que muchas veces olvidamos, sobre todo en la era digital. Durante más de un siglo, implicó relacionarse con máquinas pesadas, rollos inflamables, entradas impresas, revistas, butacas, proyectores, cámaras, sonidos, vestuarios, afiches pintados a mano... Toda una ecología de objetos y oficios que articuló la experiencia cinematográfica. La exposición intenta recuperar, precisamente, esa dimensión tangible y afectiva. Por eso la museografía fue concebida como una forma de activar memorias y relaciones sensoriales con el pasado, desde la configuración espacial hasta la disposición de objetos que conectan con los recuerdos de distintas generaciones: un VHS, un programa de cine, una cámara, una entrada antigua, una revista de cine. En muchos casos, esos objetos tienen una enorme capacidad evocadora porque hablan no solo de películas, sino también de modos de vida y de experiencias compartidas.

También nos interesaba trabajar con la idea de un archivo de cine expandido. No sólo exhibir grandes piezas patrimoniales, sino también poner en diálogo materiales muy diversos: documentos industriales, objetos domésticos, correspondencia, música, materiales promocionales, antiguas tecnologías. Esa diversidad permite comprender el cine como una práctica cultural compleja, hecha de trabajo colectivo, consumo y vida cotidiana. Creo que lo más bello de la muestra ha sido justamente poder presenciar cómo las y los visitantes se conectan con los objetos expuestos, se emocionan con el

recorrido, comentan sus recuerdos en voz alta con entusiasmo... da gusto ver cómo una acción patrimonial puede, efectivamente, hacernos un poco más felices.

Marcelo: Creo que los objetos tienen un poder convocador mucho más potente que las imágenes que se pueden proyectar en este caso, porque al ir a una exposición, uno justamente espera ese impacto "aurático", y en este caso, más que extractos de películas, afiches o fotografías, estábamos seguros que ese efecto debía ser principalmente provocado por objetos: cámaras, cajas de películas, máquinas reproductoras, utilerías, etc. Creo que el efecto es emotivo, pero también, podríamos decir, vuelve palpables cada época, cada película o cada personaje. Ahí hay un rastro concreto y esa cercanía impresiona. Un ejemplo curioso es que la gente a veces no cree que lo que ve sea real por el impacto que tiene estar frente a ello. Muchos dudan de que los dos premios Óscar sean los verdaderos. Les impacta mucho que algo así esté ahí frente a sus ojos. Bueno, finalmente, este aspecto "material" fue también el mayor desafío en la curatoría: dar con objetos (ojalá impactantes) que sustentaran cada zona o cada concepto del guion curatorial.

La exposición va mostrando distintos procesos y etapas en esos procesos. Estas etapas a veces parecen marcadas por hechos tecnológicos- el color o el sonoro- o períodos de cambio social- el golpe, la dictadura.¿Cómo concibieron el orden temporal de la exposición? ¿por qué se decidieron finalmente esas secciones?

María Paz: Uno de los desafíos que teníamos era que ¡queríamos contar muchas cosas! Decidimos trabajar con una combinación de cronología histórica (no estricta) y grandes transformaciones culturales y tecnológicas que modificaron la experiencia cinematográfica, porque nos parecía una forma más clara de abordar fenómenos procesuales que no pueden entenderse sólo como períodos cerrados. Esta estructura también nos permitía introducir ejes temáticos que, aunque adoptan formas distintas según el momento histórico, atraviesan de manera persistente la historia del cine en Chile. Por ejemplo, el capítulo "El sueño de la industria nacional" se concentra en la producción cinematográfica de las décadas de 1940 y 1950, pero las preguntas que plantea (cómo construir un cine propio, qué rol debe tener el Estado, cómo sostener una industria audiovisual local) reaparecen una y otra vez en las décadas posteriores y continúan siendo temas centrales del debate hasta hoy.

Por otra parte, presentamos un punto de vista claro respecto a la historia del cine, que considera el cine un fenómeno marcado por decisiones estéticas vinculadas a las condiciones materiales de producción y a los contextos políticos y sociales en los que se desarrolla. Por lo mismo, relevamos los hitos tecnológicos como la llegada del sonoro, del color, de la televisión, del video y de la digitalización, momentos que transforman el trabajo cinematográfico y, a la vez, sus valores y posibilidades estéticas y narrativas. En la misma línea, decidimos organizar otros momentos del guión curatorial en torno a procesos sociales y políticos más amplios: la modernización, la expansión de la cultura de masas, el proyecto cultural de la Unidad Popular, la fractura que significó el golpe de Estado y la dictadura, la transformación neoliberal de los consumos culturales o la aparición de nuevas formas de cinefilia y de circulación internacional. Era importante mostrar cómo las tecnologías, las políticas y las transformaciones sociales nunca operan por separado. Cada período modifica simultáneamente las películas, los espacios de exhibición, los públicos y las formas de imaginar el cine.

Marcelo: Claro, la idea era que cada momento o proceso no es tan lineal tampoco, sino que es la suma de distintas líneas de efectos, visiones, ideas y tecnologías que van generando las distintas etapas o épocas. El cine no es solamente las películas que recordamos, sino también cómo las vimos, con qué artefactos se hicieron y se exhibieron, cómo aprendimos más de ellas (con revistas, libros, noticieros), etc.

La diversidad de objetos y materiales- afiches, carteles, máquinas, revistas, catálogos, vestuarios, guiones, storyboards, cartas, etc- es realmente impresionante. Sé que es imposible hablar de todo, pero quizás sería interesante dar a conocer algunos detalles de estas pesquisas, particularmente las más azarosas, o peculiares.

María Paz: Hubo bastante investigación detrás de la exposición y, muchas veces, hubo algo de búsqueda detectivesca. Participaron más de sesenta instituciones y coleccionistas particulares, y gran parte del trabajo consistió en rastrear materiales dispersos, olvidados o que nunca habían sido

considerados patrimonio, por ejemplo, materiales extremadamente frágiles o únicos, como los pertenecientes a la colección de Felipe Álamos (cancioneros, boletos, programas de mano, entre otros).

Marcelo: Creo que sí, una cosa de la que nos podemos jactar con María Paz es que hemos desarrollado una red demasiado amplia de contactos, cifras e información en estos 20 años en que llevamos investigando cine chileno y cine en Chile. De esa forma, muchas cosas que encontramos se fueron dando al activar esas redes, que iban generando efectos dominó de nuevos datos. Esto nunca acabó; lo tuvimos que terminar obligadamente porque si no nunca íbamos a empezar a montar, pero podríamos haber llenado una sala más quizás. Fue una gran experiencia y me enorgullece sentir que, finalmente, todos estos años de trabajo investigativo, toda una carrera profesional en esto, se convirtieron en algo tangible gracias a la exposición. Para mí, la exposición es la culminación de todo este trabajo que hemos hecho cada uno en su carrera, en el que claramente hemos sido guiados por la pasión por el cine y, en particular, por el cine chileno. Sin eso, no habríamos llegado a lo que llegamos. Bueno, al trabajar el guión y sus distintas etapas, ese mapa de contactos empezó a florecer naturalmente: "yo recuerdo que esta persona tiene algo de esto, aquella tiene esto, en esta institución está esto…". Lo fascinante fue cómo, luego, al ir a un lugar, se abría el espectro y aparecían más cosas o te dirigían a otros personajes. Para mí, en ese sentido, lo más increíble fue dar con parte del archivo de Pedro Sienna, que estaba en manos de la familia de Fernando Kri, un dramaturgo muy amigo de Sienna.

En medio de la investigación para la exposición, me contactó milagrosamente Mauricio Emiliano Valenzuela, que coescribió el libro Obras completas de Pedro Sienna (2011). Y era porque había encontrado las placas de vidrio originales de las fotos fijas de Los payasos se van, la primera película que dirigió Sienna en 1921. Un hallazgo increíble porque es lo que queda de esa película. Bueno, los donó a la Cineteca Nacional con un gran sentido patrimonial por su parte, lo cual agradezco mucho. Aproveché entonces para hacerle muchas preguntas sobre Sienna, porque él lleva muchos años siguiéndole la pista. Y ahí me contó de Fernando Kri y de su hija, Karla, que tenía cosas que Sienna le había legado a su padre. Empecé a hablar con Karla y finalmente fui a la casa de su madre, quien me dejó entrar a hurguetear entre los papeles y me contó muchos bellos recuerdos de ella en casa de Sienna. Es impactante la cantidad de documentos, manuscritos, fotografías, recortes. Sienna guardaba todo, con gran sentido de su trascendencia. Estuve toda una tarde hablando con ellas dos, echado en el piso, mirando todo eso, y ahí mismo empecé a seleccionar cosas. Pero hubo algo impactante, tanto que me costó en esos minutos darle sentido. Era una foto de Sienna como a los 3 años de edad, la cual tenía el sello Oddó. Como llevo años investigando a Luis Oddó, quien realizó las primeras películas chilenas en 1897 en Iquique, reconocí de inmediato el sello de su salón de fotografía. Empecé a sacar cuentas y era innegable que Luis Oddó había sacado esa foto de Sienna niño. Tuve que explicarle ahí a la familia Kri lo que estaba en medio de todo eso: el primer realizador de cine chileno había fotografiado a Sienna niño. Es decir, esa foto había pasado por las manos de ambos. Medio en broma, medio en serio, el origen del cine chileno estaba comprimido en esa foto que no podía creer que tocara. Una conexión muy mágica que se produce justamente cuando uno comienza a levantar datos e información. Ahí también uno siente que, como dice el dicho, se está sobre los hombros de los gigantes siempre. En este caso, no solamente Sienna y Oddó, sino también quienes han investigado y trabajado en todas esas historias: Eliana Jara, Jacqueline Mouesca, Alicia Vega, María Romero en la prensa, el mismo Mauricio Emiliano Valenzuela en este caso. En este sentido, una de nuestras ideas también era valorar a estos creadores e investigadores que nos inspiraron y nos antecedieron; por eso, era importante incluir los manuscritos originales de Eliana Jara, por ejemplo. Además, creo que muchos de ellos fueron tratados con mucha injusticia por la academia, por la crítica, por la cultura chilena en general, porque el cine chileno en estas ramas ha sido muy menospreciado. Yo diría que la generación que compartimos con María Paz, que comenzó a investigar en la primera década de los 2000, ha trabajado justamente en esa valoración y el éxito de la exposición nos reconforta mucho por ese lado también.

Sobre los inicios del cine y la relación que tiene con el archivo de Alicia Vega ¿cual es la historia de los aparatos de pre-cine que están al inicio de la exposición? ¿Qué vínculo tiene con Alicia Vega?

Marcelo: Al pensar en ese espacio, lo más lógico era pensar en Alicia como colaboradora. Es una gran coleccionista de aparatos precinematográficos. Creo que es por esa idea de que, a través de ellos, el cine luego se ve como un punto de llegada y no como un punto de partida. También, se ve más

directamente cómo se construye su funcionamiento sobre puros efectos ópticos que se han desarrollado de distintas formas durante siglos, entonces didácticamente son muy efectivos. Bueno, ella tiene esos aparatos en toda su casa, a la que he tenido la suerte de ir varias veces. Entonces, en el contexto de la exposición fui a pedirle algunos visores y máquinas, a los que accedió sin ningún problema, pero las escogí con ciertos guiños que implicaran, a la vez, un homenaje a esa labor conservadora que ella tiene. Entonces elegí un visor estereoscópico que ella sale usando en una foto muy linda que en los años 80 le tomó Carmen Duque, la cual pedí que estuviera expuesta también. Luego, escogí otro visor ya mecánico (una caja de madera con un visor en el que se ven imágenes que suceden rápidamente), que es el que aparece funcionando en Cien niños esperando un tren (1988), para que se vinculara con los talleres y su gran legado educativo. Finalmente, ella justo me había hablado de que tenía un proyector de placas de vidrio impecable, con el lente como nuevo (regularmente las máquinas están sin lentes), y ese también está destacado al inicio de la exposición. Finalmente, hablamos con la Fundación Alicia Vega para que nos ayudara a construir un zootropo grande, como el que tienen expuesto en la Fundación, para completar esa galería diseñada por Sebastián Tapia (el talentoso museógrafo de la exposición) y dedicada a un zootropo. Los paneles están así con ese sentido. Se complementó con otros aparatos de la UNIACC, que cuenta con una colección increíble de máquinas relacionadas con las comunicaciones, en la que el cine es lo más destacado. Pero, volviendo a Alicia, siempre fue un gran apoyo, sobre todo para mí. Me tiene mucha confianza y hemos forjado una amistad que valoro mucho y, en este sentido, cada vez que no podíamos dar con algún objeto, no solo una máquina o aparato, sino un libro o una publicación periodística importante, ella lo tenía: como los números originales de la revista Séptimo Arte, o las primeras ediciones de los libros de Rafael Sánchez. Alicia es un gran faro y le gustó la exposición cuando la recorrió; la encontró "muy didáctica".

María Paz: Es innegable, además, la influencia que tiene Alicia Vega en todo el espíritu de la muestra; ese trabajo maravilloso y dedicado que supone amar el cine, investigarlo, difundirlo, enseñarlo, es el motor que inspira todo el trabajo que implicó la exposición. Una profesora de cine me preguntó qué película les podía sugerir a los estudiantes para ver en relación con la exposición antes de la visita guiada (hicimos muchas con distintas escuelas de cine), y era obvio decir Cien niños esperando un tren que da cuenta precisamente del trabajo de Alicia y de este espíritu. No es casualidad que aparezca mencionada no sólo una, sino varias veces a lo largo de la exposición

La cuestión de los pioneros es muy llamativa, quizás uno de los puntos centrales que realza la muestra es la obra de Gabriela Bussenius, quien a pesar que su obra se encuentra perdida, tiene un rol relevante en la exposición ¿cómo se llega a su figura y por qué es relevante rescatarla?

María Paz: La figura de Gabriela Bussenius nos parecía fundamental porque permite ampliar no solo la historia temprana del cine en Chile, sino también el rol de las mujeres en la industria nacional, donde los relatos han estado dominados por figuras masculinas. Durante mucho tiempo, en la historiografía nacional persistía el "rumor" de que no era ella quien había dirigido La agonía de Arauco (1917), sin mucho fundamento empírico, aparte de su matrimonio con el camarógrafo de la película, Salvador Giambiastiani, quien siguió haciendo cine después. La película actualmente está perdida, pero relevar su trabajo mediante la evidencia material que sí existe (fotografías, prensa, afiche y el guion de la película, preservado por la Cineteca de la Universidad de Chile) nos permitía volver a posicionarla y hacer un poco de justicia respecto a su rol en la historia del cine chileno.

Destacar la obra de Gabriela Bussenius al inicio de la muestra también era coherente con un hilo narrativo que atraviesa toda la exposición, que es visibilizar las múltiples formas en que las mujeres han participado en la construcción de la cultura cinematográfica chilena. Aunque, desgraciadamente, no contamos con una gran cantidad de películas dirigidas por mujeres en distintos períodos de la historia del cine chileno, sí fue posible relevar el trabajo fundamental de pioneras como Nieves Yankovic, de las videoartistas y cineastas durante la dictadura, así como el trabajo de mediación realizado por periodistas como María Romero. En esa misma línea, nos parecía importante poner en valor a las investigadoras que cimentaron el campo de los estudios de cine en Chile de manera sistemática (todas mujeres) exhibiendo libros y archivos de Eliana Jara y Jacqueline Mouesca, así como materiales vinculados a los talleres de Alicia Vega.

La elección de visibilizar el trabajo de las muchas mujeres que han contribuido a la conformación del cine en Chile desde distintos espacios suponía también enfatizar la condición fragmentaria con la que

seguimos reconstruyendo nuestro pasado, es decir, hablar de los vacíos del archivo, de las ausencias y de las historias que han quedado fuera de los relatos oficiales.

Marcelo: De hecho, exponer el trozo de afiche de La agonía de Arauco, que se conserva en la Cineteca Nacional, nos pareció muy importante por lo mismo. Exponerlo así, perforado e incompleto, también como símbolo de cómo nos han llegado esas historias de los inicios del cine chileno, pero no por eso menos digno de exhibir ni de recordar. De hecho, esa fragmentación contiene una potencia que invita a querer conocer más de esa película, de Gabriela, de esa época. Para mí, ese objeto es uno de los puntos altos de la exposición por esa carga simbólica.

La relación con la industria norteamericana es relevante en la exposición. La primera cultura de revistas parece ligada a las primeras estrellas, así como la consolidación de la llamada época de oro. ¿Cuál creen que ha sido la relación de Chile con la industria norteamericana del período clásico? Por otro lado: ¿cuáles creen que fueron los intereses de esa industria en países como el nuestro?

María Paz: La relación entre Chile y la industria norteamericana es absolutamente central para entender la cultura cinematográfica del siglo XX. Hollywood dominaba gran parte de la exhibición y de los imaginarios asociados al cine, las estrellas, los géneros, las formas de consumo y las ideas de modernidad. Las revistas de cine, por ejemplo, contribuyeron a instalar esos modelos culturales en la vida cotidiana chilena. Pero algo que nos interesaba también destacar es que esa influencia nunca fue completamente unilateral y que siempre tuvo una recepción situada, muy “a la chilena”. Las imágenes de visitas internacionales, como la de Clark Gable vestido de huaso, reflejan precisamente esa apropiación local de los imaginarios hollywoodenses. Además, los públicos reinterpretaron esas películas desde sus propias experiencias y sensibilidades, y muchas memorias afectivas vinculadas al cine en Chile están asociadas a ese tipo de películas. Creo que uno de los elementos que ha hecho que muchas y muchos visitantes se sientan incluidos en la exposición es que no buscamos ni glorificar ni negar ese vínculo.

En la posguerra esto se vuelve aún más evidente, porque el cine pasa a ser también una herramienta de influencia cultural y política en el contexto de la Guerra Fría. Estados Unidos veía América Latina como un mercado estratégico y buscaba reforzar sus vínculos con la región a través del cine. Por eso, por ejemplo, en la exposición explicamos que la visita de Walt Disney a Chile se enmarca en ese contexto. Ahora, lo interesante es que eso también tuvo efectos inesperados, como la creación de Condorito.

Algo que también nos parecía importante en este segmento era mostrar que las estrellas norteamericanas no fueron las únicas que encarnaron los imaginarios y las aspiraciones de la época. La muestra también enfatiza la enorme relevancia del cine latinoamericano (especialmente del mexicano) en la formación de la cultura cinematográfica local. Por eso incluimos música, afiches, fotografías y registros de visitas memorables, como la de Jorge Negrete en 1946, y nos preocupamos de que el “muestrario” de revistas Ecran incorporara también portadas de estrellas argentinas y mexicanas. Del mismo modo, la presencia de figuras y películas europeas hacia el final de la primera sala (1896-1960) y el inicio de la segunda (1960–2025) busca justamente dar cuenta de esa complejidad y de la diversidad de influencias que configuraron la experiencia cinematográfica en Chile.

Marcelo: Si íbamos a hablar del cine en Chile, con los públicos como eje, no se podía hacer el quite a esa influencia norteamericana, de hecho, queríamos destacarla, pero dando cuenta de sus intenciones igual. En ese sentido, toda una serie de documentos relacionados con la muerte de Rodolfo Valentino dan cuenta de cómo, con él, ya esta idea del star system está totalmente instalada en Chile en los años 20, un fenómeno que excede las películas y los teatros y abarca toda una estructura publicitaria y comunicacional que trabaja estos nuevos “mitos”. Y en eso, Hollywood fue el principal gestor. Luego saltamos a los 40 y 50, cuando el cine ya es el mayor espectáculo del mundo (lo que hoy se conoce como el período clásico), y Hollywood no tiene contrapeso en estas dinámicas industriales. Entonces ahí nos afirmamos en la Ecran como el soporte de la proyección de este momento. Revisando la revista (obviamente, viendo el trasfondo), quedan muy de manifiesto las intenciones de Hollywood: influir cultural y ideológicamente, instalando un modelo de vida ideal bajo la lógica capitalista que, en los 40, se vio como el arma fundamental para contrarrestar el avance de Alemania y, luego de la Segunda Guerra Mundial, la influencia soviética. Ahí están los viajes de grandes estrellas a Chile,

siendo la más clara, respecto a estas intenciones, el de Walt Disney. Más allá de la fascinación de ver a Disney o a Clark Gable dibujados por Pepo (objetos que nos encanta haber conseguido), la idea es preguntarse cómo se llegó a eso en Chile, siempre en y desde Chile. Y pasa igual con el cine mexicano, que pudo expandirse y llegar a ser lo que fue en su época de oro, porque Estados Unidos lo vio como un aliado, justamente, en la contención de la influencia alemana o fascista y, luego, de la comunista.

Quizás otro vínculo que queda explícito en el recorrido, es la relación con las instituciones universitarias, incluyendo experiencia a principios del siglo XX, así como los reconocidos aportes del Cine Club de la Universidad de Chile, el Instituto Fílmico UC o la UTE ¿creen que sea algo específico de nuestro país? ¿Creen que hay alguna deuda hoy al respecto? ¿qué rol cumplieron las universidades con la muestra?

María Paz: La exposición destaca que las universidades tuvieron un rol fundamental en el desarrollo de la cultura cinematográfica chilena en distintos momentos, no sólo formando realizadores, sino también creando espacios de reflexión, crítica y formación de públicos. El Instituto de Cinematografía Educativa, el Cine Club y el Centro Experimental de la Universidad de Chile, el Instituto Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, o el trabajo de la Universidad Técnica del Estado muestran que el cine estuvo muy ligado al mundo universitario. No creo que eso sea exclusivo de Chile, pero sí pienso que aquí las universidades ocuparon un lugar especialmente importante porque muchas veces asumieron funciones que la industria o el Estado no asumió por sí solo, como la preservación de archivos y la conexión del cine con debates sociales y políticos. Y en cierto sentido, la propia exposición también refleja eso, porque gran parte de las investigaciones, archivos y redes que hicieron posible esta muestra proviene justamente del trabajo de universidades, cinetecas y académicos durante décadas.

Respecto a la cinefilia, algo que nos interesaba mostrar es que si bien una buena parte está ligada también a este mundo académico (por ejemplo, las primeras revistas de cine arte y el cineclub universitario) la cinefilia en Chile no se construyó únicamente desde allí, sino también a través de festivales, circuitos alternativos y espacios que, sobre todo durante la dictadura, se desplazaron hacia salas de cine arte como el Cine Arte Normandie o institutos culturales binacionales. Hay especificidades propias del contexto chileno, pero también es importante señalar que, contrario a ciertos modelos más academicistas de cinefilia, esta diversidad de circuitos y formas de acceso al cine es bastante frecuente en otras partes del mundo. Quizás una característica de esa "cinefilia a la chilena" es justamente su capacidad de combinar referencias muy distintas, marcada, además, por las condiciones históricas de un acceso difícil al cine mundial, algo constante en un país geográficamente "lejano" como Chile. Conviven el amor por Hollywood, el cine latinoamericano, el cine europeo, el cine político, el cine popular, la televisión y el video. No hay una sola tradición cinéfila, sino muchas formas distintas de relacionarse afectivamente con el cine.

¿Qué rol tiene o tuvo la sociedad civil en la construcción de una "cultura cinematográfica"? ¿Cuál creen que podría ser la particularidad de esto en relación a otros países?

María Paz: La idea de "cultura cinematográfica" que guía la exposición se basa en un sentido antropológico más amplio. La entendemos como forma de vida, sociabilidad y producción colectiva de sentidos en torno al cine, y no como algo exclusivamente académico, vinculado a la idea de "alta cultura" o a una élite intelectual. Por lo mismo, consideramos que el rol de la sociedad civil es fundamental: la cultura cinematográfica no se construye sólo desde la industria o las instituciones, sino también desde las prácticas cotidianas de las personas. Ir al cine, comentar películas y compartir experiencias en torno a la pantalla es parte esencial de esa cultura y, por extensión, de nuestra identidad.

Marcelo: Coincido totalmente con María Paz. Como dije antes, fue ese espíritu el que está detrás de la exposición: hacer sentir que la historia del cine en Chile va de la mano de los públicos, que lo social va siempre apegado a los cambios tecnológicos y políticos. Finalmente, lo que podríamos llamar "cultura cinematográfica" no sólo implica ver muchas películas, saber datos y nombres de memoria, sino también entender que esos saberes y experiencias tienen mayor sentido cuando se comparten con otros y nos transforman en conjunto, nos hacen ver cosas en conjunto. Por esto mismo, el cine, como lo entendemos hoy, se inicia cuando los Lumière proyectaron en una sala con un público que se impactó en conjunto, y no cuando Edison lo puso en marcha en una caja de uso personal: el

kinetoscopio. Además, Edison hacía pequeñas películas en un estudio (el Black Maria), mientras los Lumière salían a la calle a filmar el mundo: a la gente en su cotidiano, la naturaleza. Lo que nos señala esta experiencia es que, para hablar de cultura (cinematográfica, en este caso), siempre por detrás está el compartir, y también el hecho de que nos abra más la perspectiva sobre lo que somos. Todo esto intentamos proyectar con la exposición.

Como citar: Pinto Veas, I. (2026). Cine en Chile. Historia(s) en movimiento, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-02] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cine-en-chile-historias-en-movimiento/1306